

# CINETOMA

Revista Mexicana de Cinematografía

PASODEGATO  
EDICIONES Y PRODUCCIONES ESCENICAS

ISSN: 2007-3305



9 772007 330503

AÑO 8 • NÚMERO 48  
SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2016  
\$60.00 MX • \$8 USD

No.48

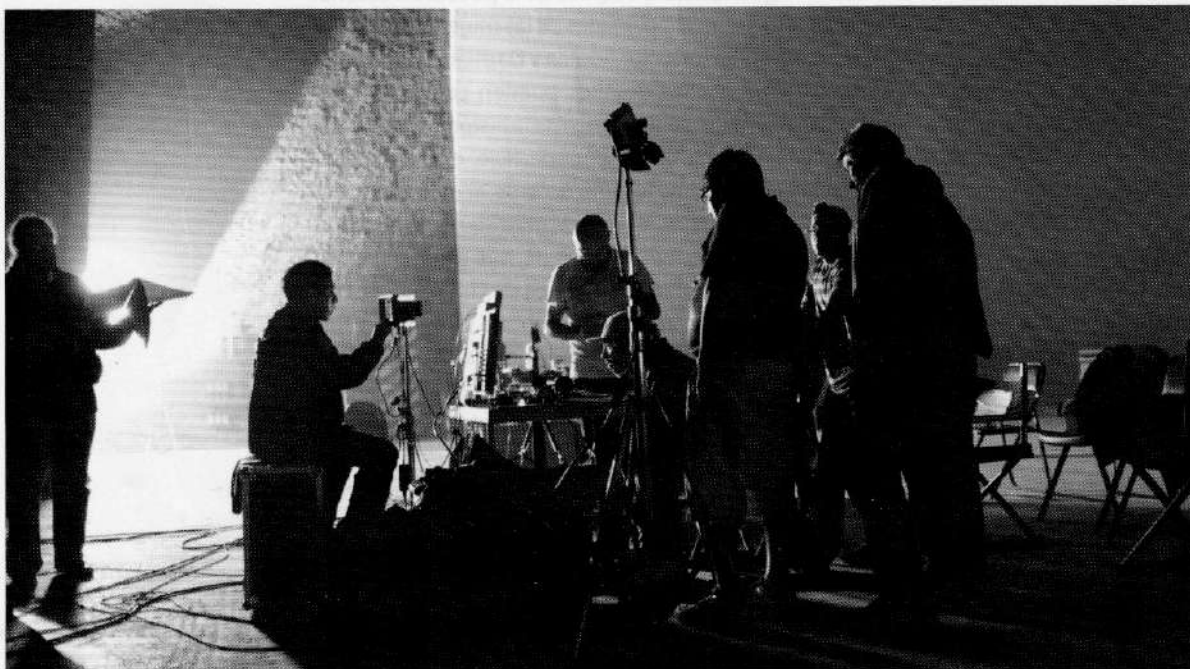


8° ANIVERSARIO

## MONSTRUOS, CRIATURAS Y OTROS ENGENDROS EXOTISMO Y RAREZAS EN LOS SERES CINEMATOGRAFICOS

**DOSSIER:** Vampiros y ladrones de tumbas en Fernando Méndez, por Eduardo de la Vega; el Gran Guiñol en el cine, de Pedro Paunero; el terror autóctono y la *Mostrología del cine mexicano*, por José Luis Ortega; un manual de cine de género latinoamericano, por Carina Rodríguez; Isaac Ezbán y *Los parecidos*; Guillermo del Toro y los monstruos, de Octavio Maya; Arturo Tay y la producción de *Desde el más allá*; el abuelo y la *Matria*, por Fernando Llanos. **ENTRECRUCES:** *Orquesta primitiva*, de Roberto Abad. **INDUSTRIA:** La expansión de Cinemex y el caso de *El escuadrón suicida*. **ESTRENOS:** 7:19; Alberto Chimal sobre la coescritura del guión de 7:19; *Epitafio*. **ENTREVISTA:** José Carlos Cabrejo, por Lauro Zavala.

## UN DRAMA REALISTA CON TINTES DE HORROR



### LA COESCRITURA DEL GUIÓN DE 7:19

Alberto Chimal

Vista del equipo de filmación de la cinta en los Estudios Churubusco. Alameda Films/Alebrije Cine y Video/Churchill/ Cinépolis

La idea de coescribir el guión de *7:19* (México, 2016), vino del propio Jorge Michel Grau. Me buscó y me hizo la invitación. Tenemos a un colega escritor, Bernardo Esquinca, como amistad en común.

Y creo que tuvo que ver, más bien, con nuestro interés común en el horror. Es importante decir que no me refiero al horror como *género*, sino como experiencia humana que puede y debe representarse en las artes y los medios. En *7:19* no ocurre nada fantástico; yo la veo como un drama realista con tintes de horror.

Desde el principio tuvimos la intención de mostrar el sufrimiento de las víctimas y sus predicamentos en el día del temblor y los que siguieron, y la investigación nos mostró muchísimos casos de personas atrapadas bajo edificios derrumbados, literalmente enterradas en vida. La situación se prestaba bien para ser escenificada y resumir la catástrofe —la del momento, y en cierto modo la del país en general— en ese espacio reducido, claustrofóbico. Como en esos casos reales sucedió en más de una ocasión lo que se muestra, es decir, que

la gente podía escucharse pero no verse ni tocarse, lo incorporamos. La dificultad era, en el nivel del guión, crear diálogos plausibles y que a la vez nos dijeran algo de la situación y de quienes la vivían. Pero también nos importaba tener esas voces para contextualizar la acción: que no fuera sólo la de una catástrofe genérica, sino precisamente *esa*, que afectó tanto la historia de México. Como la perspectiva está además muy ceñida a las experiencias de los personajes, que por supuesto sabían mucho menos que quienes no habían quedado enterrados, el contexto se da parcialmente a partir de las relaciones entre ellos y lo que llegamos a saber de sus antecedentes, con lo que ellos mismos ligan la película a su contexto. En cierto modo, también se podría decir que la película es “de época”, como se decía en el siglo xx.

No fue difícil enfocar el tema porque nos interesaban esos aspectos concretos de los hechos. Ninguna película puede decirlo todo sobre ese hecho histórico ni sobre ningún otro. Tratar de forzar a la historia a hacer más la habría vuelto panfletaria, torpe. Incluso las referencias a la impunidad y la corrupción debían entrar de modo natural, plausible, en la situación planteada. Más bien hace falta que otros cineastas traten ahora aspectos diferentes de aquel periodo, a la manera de *No* (Chile-Francia-México-Estados Unidos, 2012), de Pablo Larraín o de *Selma* (Reino Unido-Estados Unidos, 2014), de Ava DuVernay, por ejemplo.

La base fue el conjunto de las conversaciones. Nuestro punto de partida fue imaginar a los personajes inmovilizados bajo los escombros y preguntarnos qué podían hacer, cómo intentarían sobrevivir y mantener la cordura. El primer tratamiento del guión parecía obra de teatro, algo como *Un hogar sólido* (1957), de Elena Garro: las voces de los que casi estaban muertos.

Tras el primer tratamiento hubo varias etapas parciales de reescritura, a partir de lo que iba necesitando la propuesta visual. La secuencia inicial podría haber sido mucho más extensa, porque se realizó más trabajo para afianzar a los personajes, pero hubo que depurarla

y confiar parte de la caracterización a los detalles de la puesta en escena: los peinados de las mujeres, la ropa de Héctor Bonilla y Damián Bichir, todos los detalles pueden contribuir a la comprensión de la historia, finalmente.

En la superficie, el guión cinematográfico no se acerca mucho a mi literatura, pero siempre he dicho que algunas de mis principales influencias vienen de las artes visuales y en especial del cine. Cuando escribo, siempre pienso en la reticencia de Stanley Kubrick, por ejemplo, a decir o mostrar más de lo necesario, y en su interés por mantener algo de misterio en las acciones de sus personajes, para abrirlas a la interpretación.

El texto quedó bastante cambiado ya en la filmación, pero ya sabía que eso iba a pasar, así que no tuve problema con las modificaciones que se fueron dando. Entiendo que el guión es un paso importante, pero un paso al fin, hacia la película terminada, a cuya visión contribuyo. La experiencia fue dura porque debí hacer el grueso del trabajo en un periodo en el que tuve muchos problemas de salud, pero creo que la historia que deseaba contar quedará en la pantalla y eso es más que lo que pueden decir muchos guionistas, como sabemos. Si el resultado es además satisfactorio para el público —no he visto todavía el corte final y me muero de ganas de hacerlo, por supuesto—, quedaré todavía más contento.

---

**Desde el principio tuvimos la intención de mostrar el sufrimiento de las víctimas y sus predicamentos en el día del temblor y los que siguieron, y la investigación nos mostró muchísimos casos de personas atrapadas bajo edificios derrumbados, literalmente enterradas en vida. La situación se prestaba bien para ser escenificada y resumir la catástrofe en ese espacio reducido, claustrofóbico.**

---

**Alberto Chimal** es un escritor mexicano. Su segunda novela: *La torre y el jardín* (Editorial Océano, 2012), fue finalista en 2013 del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, uno de los más importantes del idioma español. De ella ha escrito el narrador y crítico Edmundo Paz Soldán que “debería convertirse en uno de los primeros clásicos de la literatura latinoamericana de este siglo” y es un libro ambicioso, experimental, que mezcla la imaginación fantástica con temas como el poder, el conflicto del ser humano con la naturaleza, el deseo y las “situaciones límite” de la vida. En 2014 obtuvo también el Premio Bellas Artes de Narrativa “Colima” para obra publicada por *Manda fuego* (Fondo Editorial del Estado de México, 2013), una antología personal que es la suma de su trabajo en la narrativa breve, y en 2015 fue finalista del Premio Internacional Cosecha Eñe, organizado por la revista española *Eñe*, con el cuento “Los Leones del Norte”, acerca del plagio literario y la mentalidad de quienes lo practican. Su libro de cuentos más reciente, *Los atacantes* (Editorial Páginas de Espuma, 2015), es su primer libro nuevo publicado inicialmente en España, y contiene una serie de historias que tratan el tema del terror en entornos contemporáneos; el libro ha aparecido en varias listas de “lo mejor del año”. Actualmente vive en la ciudad de México, donde escribe y es profesor de literatura y escritura creativa. También es activo promotor de la narrativa de imaginación fantástica y de la escritura por medios digitales.