

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO

de cine colombiano



Sergio Becerra

Introducción. ¿Literatura de imágenes, cine de palabras?

Augusto Bernal

En el cuarto de Gabriel buscando textos

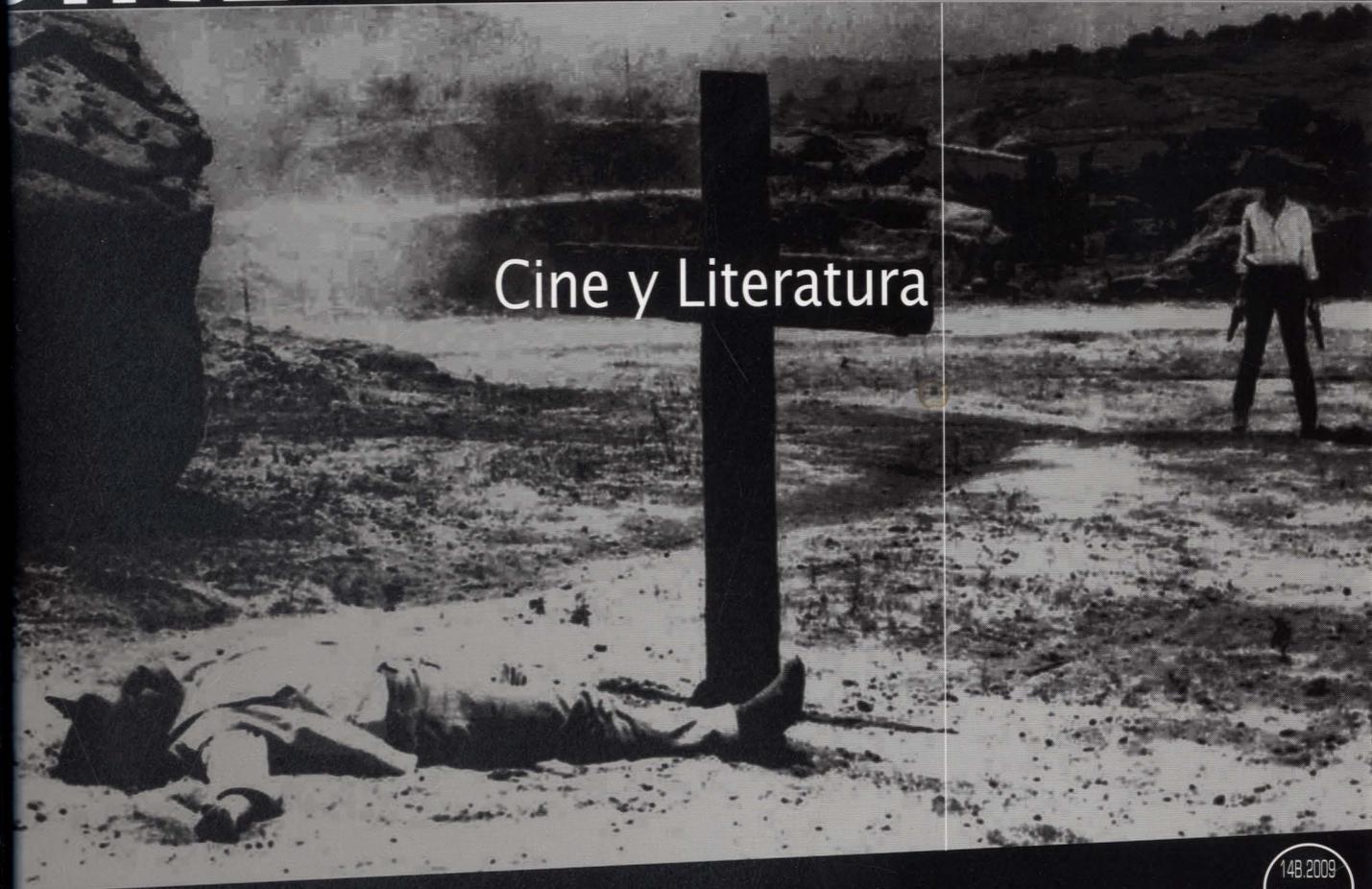
Del cine y la literatura de García y Márquez

Luciano Castillo

Filmar o no filmar el neorrealismo mágico: notas al pie de la imagen

Frank Padrón

Gabo y el cine: ¿un matrimonio disfuncional?



Cine y Literatura



La Cinemateca Distrital hace parte de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.

Samuel Moreno Rojas
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Catalina Ramírez Vallejo
SECRETARIA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Ana María Alzate Ronga
DIRECTORA FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE AVENDAÑO

Sergio Becerra Vanegas
COORDINADOR DE ARTES AUDIOVISUALES
DIRECTOR CINEMATECA DISTRITAL

Adelfa Martínez Bonilla
DIRECTORA DIRECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO

Sergio Becerra
Cira Mora
Juan Guillermo Ramírez
COORDINACIÓN EDITORIAL

Luciano Castillo
Augusto Bernal
Frank Padrón Nodarse
COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Beatriz Cadavid
CORRECCIÓN DE ESTILO

David Reyes
DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Adriana Cupitra
ICONOGRAFÍA

FOTOGRAFÍA CARÁTULA

Tiempo de morir, Arturo Ripstein, 1965. Archivo ICAIC, Cuba

FOTOGRAFÍA RETIRO CARÁTULA

Geraldine Chaplin en *La viuda de Montiel*, Miguel Littin, 1979. Archivo Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), Cuba

FOTOGRAFÍA CONTRACARÁTULA

Gabriel García Márquez. Fotografía de Nereo López, 1966. Archivo Biblioteca Nacional de Colombia

FOTOGRAFÍA RETIRO CONTRACARÁTULA

El año de la peste, Felipe Cazals, 1978. Archivo PEL-MEX Colombia

ICONOGRAFÍA INTERNA

Archivo BECMA- Cinemateca Distrital (Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales), Archivo Augusto Bernal, © Archivo Biblioteca Nacional de Colombia, © Archivo Marianella Cabrera, © Archivo Dynamo Producciones, © Archivo *El Tiempo*, © Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, © Archivo ICAIC, Cuba, © Archivo Mediateca EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba), © Archivo Francisco Norden, © Archivo Luis Ospina, © Archivo Paraiso Pictures, © Archivo PEL-MEX Colombia, © Archivo Compañía Rosario Forever, © Archivo Starfilms S.A y Celmira Zuluaga Aparicio, © Archivo Tucán Producciones

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño

CINEMATECA DISTRITAL

Carrera 7 No. 22-79, Bogotá, Colombia.
Tels.: (57) 301 368 4932, (57) 301 368 5249

www.cinematecadistrital.gov.co / www.fgaa.gov.co

IMPRESIÓN

Subdirección Imprenta Distrital DDI

ISSN: 1692-6609

Introducción

¿LITERATURA DE IMAGENES CINE DE PALABRAS?

Sergio Becerra

La literatura muestra el campo de acción del cine. El significado artístico de este aparece claramente al procurar saber hasta qué punto el cine puede ser considerado como creador de valores artísticos, y no como simple repetidor de la producción literaria. Esta cuestión exige un examen particular.

Víctor Maiakovsky¹

Todo examen cinematográfico está viciado por este origen de calca lingüística que el cine tiene en la cabeza de quien lo analiza o lo estudia.

Pier Paolo Pasolini²

¹ Víctor Maiakovsky (bajo el alias de A. Vladimerov), El cinematógrafo y la literatura, en *Kino-journal*, Moscú, 1915. Citado por François Albéra, en *La vanguardia en el cine*, Editorial Manantial, Colección Texturas, Buenos Aires, 2009, p. 205.

² Pier Paolo Pasolini, El guión como estructura que quiere ser otra estructura, en *Cinema, el cine como semiología de la realidad*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2006, p. 34. Ver también: La sceneggiatura come "struttura que vuol essere altra struttura", en *Empirismo Erético*, Garzanti Editori, Milán, 2000, p. 188-198.

Que hablen las imágenes. Lo dice el *I Ching*, un libro, que propone su dictamen al lector, arrojando una combinación de elementos gráficos, creadores de una potente visión. Al igual que este antiguo tratado, el cine, antiquísima intuición y novísima técnica, también es oráculo, interpretación, lectura. Lo que no lo convierte en ningún caso en literatura, o aun peor, como lo quisiera un ideario muy bien establecido, en su heredero, tributario, apéndice o remplazo. Liberarlo de su excesiva carga en palabras, para que, tal oráculo, en él sean las imágenes las que hablen, parece ser el dictamen de más de una película realizada en Colombia en los dos últimos años. Obras en las que la balanza parece inclinarse más del lado de lo visual, poniéndole por esto un necesario *semáforo* al exceso literario. Inclinación que debe ser profundizada, y que tomamos como signo de búsqueda de mejores *vientos, vuelcos y retratos* para la cinematografía local, en tiempos en los que es mejor ni casarse ni embarcarse.

Desde la perspectiva de lo expresivo, y no del indicio material, la literatura no precede al cine; el cine no es antecedido por la literatura. Nuestra presentación no reside en la filiación como problema, que en este caso pareciera ser una premisa incompleta. De lo que se trata más bien, es de identificar el origen de las estructuras creativas, para evaluar sus resultados.

En efecto, entre la literatura y el cine existe un vínculo, un concepto inicial, una base creativa, esencial y común, que los precede a ambos: el universo de las imágenes y la primacía del territorio de lo mental. Es en esta pradera donde deambulan libremente las imágenes, salvajes, indómitas, en su estado puro, verda-

deros electrones sin átomo, tropos sin dueño, aun sin registro o fase material, y por ende no traspuestas o traducidas ni a lo literal, ni a lo visual. Entera y absoluta virtualidad. La imagen mental, viento y arcilla, antecede a los "lenguajes" y a sus actualizaciones. Es en ese sentido una Torre de Babel. La narración, el relato, su lógica y sus formas, así como las influencias mutuas entre estos, vienen después.³ Cada territorio expresivo (cine o literatura) desvirtualiza y captura estas imágenes mentales a través de su propia e implacable cacería, movilizandomecanismos cerebrales diferentes. De indómitas e irracionales, a dócil materia de creación. Luis Buñuel, figura emblemática de ambas búsquedas, cercano tanto a la *escritura automática* y al *cadáver exquisito* en literatura, como a la exploración del onirismo subconsciente en cine, sabe lo difícil de estas batallas en pro de la extracción de la imagen mental de su caverna.⁴ Tal vez sea por ello que sus composiciones visuales son tan violentamente plásticas.

En necesario complemento crítico a lo desarrollado por los articulistas de este cuaderno, y a veces, en abierta y saludable contradicción con sus planteamientos, nos parece que no es el contenido el que determina la relación cine/literatura en las películas hechas en Colombia; es la estructura misma de sus significados y

³ Pocos han establecido estos vasos comunicantes con tanta contundencia y claridad como Sergei Mijailovich Eisenstein con su artículo *Dickens, Griffith y el cine en la actualidad*. Ver: *La forma del cine*, Editorial Siglo XXI, México, 1990, p. 181-234.

⁴ Sobre la obra y el método en Luis Buñuel, ver: Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Ediciones JC, Madrid, 1984, 417 p.; Luis Buñuel: *obra literaria*, Ediciones de Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, 291 p. Ver también: Carlos J. Barbachano, *Luis Buñuel, entre cine y literatura*, Editorial Prames, Zaragoza, 2000, 174 p.; Antonio Monegal, *Luis Buñuel, de la literatura al cine*, Editorial Anthropos, Barcelona, 193, 255 p.

componentes el elemento primordial de esta relación.

Podría ser difícil afirmarlo, especialmente en momentos en los que el modelo de producción imperante casi nos convence que *sin adaptación no hay paraíso* para estas cintas, apostándole al éxito automático en los teatros después del éxito en librerías, como único argumento y punto de partida. Sin embargo, "la increíble y triste historia de un escritor que ama al cine y no es correspondido", de la que ya nos hablaba Hugo Chaparro quince años atrás, con relación a un nobel literato y los encargados de su trasvase a la pantalla grande,⁵ nos permite justamente ser escépticos con relación a esta fórmula, al ver amplificado este desamor en el presente. Esta "increíble y triste historia" crece en número y persiste en el tiempo, generando una enorme procesión, nutrida no sólo con otros escritores que insisten en la idea de verse a sí mismos como guionistas, o co-guionistas, sino aun peor: ahora, la de los encargados de estos nuevos trasvases, pareciera ser además la increíble y triste historia de unos directores que aman al cine y no son correspondidos. Pero, ¿por qué? ¿De donde tal tragedia, tan propia justamente de un best seller? Pier Paolo Pasolini nos entrega unos elementos esenciales de respuesta.

En el artículo de nuestra cita de apertura, además de negar el guión como una pieza o creación literaria en sí misma, tanto por el método como por el resultado, el cineasta y teórico (también poeta y novelista) identifica el punto común, el sustrato compartido en-

⁵ Hugo Chaparro Valderrama, *Edipo Alcalde, de Jorge Ali Triana, cine versus literatura*. En *Kinetoscopio*, No. 38, julio-agosto, 1996, p. 4.

tre cine y literatura, intuido más arriba como "imagen", y llamado por el autor como "signo". Según Pasolini, "este es a la vez oral (fonema), escrito (grafema) y visivo (cinema) [...] siempre copresentes estos aspectos diversos del "signo" lingüístico el cual es uno y trino".⁶ Esto pone la experiencia sensorial del receptor de lo audible, lo legible y lo visible exactamente al mismo nivel de importancia y complejidad, descartando de entrada filiaciones, dependencias o herencias desde el punto de vista estructural. Para Pasolini, en términos de percepción sensible del receptor, de su expectancia, lo visivo no necesita ni filtros ni universos anteriores. Tesis que compartimos plenamente. Así entonces, no hay una costilla menos: el cine no surge de la literatura. Contrariamente al prejuicio surgido del mundo de lo literario, que quisiera, como lo expresa claramente Maiakovsky también en la cita de apertura, que hubieran campos supeditados y resultados por verificar a través de un juicio, Pasolini considera que "los "cinemas" son imágenes primordiales, mónadas vivas inexistentes, o casi, en la realidad. La imagen nace de las coordinaciones de los cinemas".⁷ Y enfatiza todavía con mayor claridad: "este es el punto: estas coordinaciones de "cinemas" no son una técnica literaria. Son otra *langue*, fundada en un sistema de "cinemas", o "im-signos", en los cuales se implanta analógicamente a los meta-lenguajes escritos o hablados, el metalenguaje cinematográfico".⁸

No solamente el cine no procede de la literatura, así las películas ilustren novelas, sino que

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ *Ibid.*, p. 34.

además las relaciones cine/literatura no son de orden mecánico, ni metódico. Mucho menos de traspaso. Comparten una fase del "signo" cuyo desarrollo y tratamiento es autónomo, y radicalmente diferente. El problema no se reduce entonces, como pareciera, a la técnica de la adaptación. Va, como lo vimos, a la expresión, al lenguaje, o mejor, al metalenguaje.

Aquí es donde vemos el nudo del drama planteado: desde el punto de vista de su intencionalidad artística, de su sinceridad creativa, estos realizadores no correspondidos en su amor por el cine, parecen poner toda su energía en trasponer grafemas muy técnica y juiciosamente, pero no en interpretarlos, transformarlos, interrogarlos. Y mucho menos, he ahí el problema, en crear cinemas. Así es: el cine es cinema. Y siendo el metalenguaje cinematográfico el resultado del encadenamiento de cinemas, de los que resultarán bellas y potentes imágenes, podremos tener como resultado largas secuencias de fotogramas, basadas en obras literarias, pero no necesariamente obtener películas de ello. Hay, claro está, un cambio de soporte, que va del papel al celuloide, además de un ensanchamiento de tamaño, de público, y seguramente de ganancia. Pero el cine, va más allá de un asunto de materiales o dimensiones. Es una esencia. Se habla mucho de la mutación tecnológica y del futuro digital del libro, sin darnos cuenta que el *celluloid book* ya circulaba entre nosotros hace décadas. Es, como todo, una cuestión de percepción.

Dedicamos una edición doble de nuestros *cuadernos* a explorar las relaciones existentes entre cine y literatura en las películas hechas en Colombia, desde múltiples y necesarias pers-

pectivas. Invitamos a seis autores, tres por cada parte, para dejar sentados los antecedentes y la evolución histórica del maridaje que nos convoca, a través de un recuento detallado y retrospectivo, al mismo tiempo que ponerle toda la atención al momento actual por el que atraviesan las adaptaciones de novelas de gran impacto en la pantalla grande, y su recepción y aceptación en el público, sin descuidar por supuesto, una figura sobresaliente, que se nutre de estos dos aspectos, y deambula entre libros, películas, y conversión de unos en otros, como extensión de una obra, habitada desde siempre por el espíritu del cine.

Por supuesto, y estando en Colombia, no podíamos dejar de dedicarle un esfuerzo particular, de estudio de caso, desarrollado también por tres autores, a la historia de amor, ya mencionada anteriormente, que comenzó en la crítica cinematográfica, como tributo a la cinefilia, tanto en el litoral como en la capital, convirtiéndose en colaboración de adaptaciones fílmicas de obras de escritores latinoamericanos de otras latitudes, y luego en guiones originales, y adaptaciones de sus crónicas, cuentos y novelas, convertidos en guiones, películas y series de películas enteras, que aunque no filmadas por él, recibieron su influencia y participación decidida en muchos aspectos; obras realizadas por autores de cuatro continentes, que hasta el día de hoy, siguen tratando de descifrar el enigma de la conversión de sus metáforas en imágenes cinematográficas.

Agradecemos a César Alzate, escritor y catedrático de la Universidad de Antioquia, que haya tenido la suficiente generosidad para compartir con nosotros los avances de su

investigación premiada por el Ministerio de Cultura, de próxima publicación en toda su extensa búsqueda, sobre los lazos entre cine y literatura en Colombia, basada esencialmente en las obras surgidas de esa convergencia, y muy particularmente en las películas de obras colombianas, realizadas por autores colombianos, sin prejuicio de todas las demás posibles combinaciones. Esto nos permite comenzar estos *cuadernos* con bases y certezas reales, dejando claramente establecida la dimensión del universo fílmico en cuestión, y la evolución histórica del problema en el tiempo. El lector podrá entender a través de múltiples ejemplos, algunos de ellos rodeados de una aureola mítica, como **María** (1922), de Máximo Calvo, lo profundo y arraigado de estas relaciones, y el peso de las mismas a la hora de la construcción de imaginarios colectivos perdurables en varias generaciones de espectadores.

Felipe Gómez, Profesor Asistente de Estudios Hispánicos en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh, nos entrega una versión muy completa, clara y documentada de las relaciones íntimas entretenidas entre Fernando Vallejo y el cine, desde sus estudios en el Centro Sperimentale de Cinematografía en Roma, hasta la realización de sus tres largometrajes en México, en dos de los cuales trató de recrear, ante la censura en Colombia, épocas y geografías muy características, lo que genera un distanciamiento digno de análisis, con relación al problema de los inicios de la *violencia* política, vista desde lo rural (**En la tormenta**, 1980) y lo urbano (**Crónica roja**, 1978). El enorme éxito

de *La Virgen de los sicarios*, especialmente en Francia, es la antesala de la adaptación fílmica (2000, dir. Barbet Schroeder), cuyo guión Vallejo mismo escribe, redefiniendo la relación del público con su obra literaria, relanzando el interés por su obra fílmica, prácticamente desconocida en Colombia, aunque celebrada en México, e inclusive reconstruyendo su propia relación con sus libros y sus películas. Interesante ejemplo de vasos comunicantes e interacción de universos, retomado en varios documentales que regresan sobre los pasos de esta relación maldita cine-autor, desechada y retomada, y en todo caso vivida como un gran embeleco.

Cierra esta primera parte, después de la revisión de estos dos momentos importantes de clasicismo y modernidad, a través de lo histórico y lo estético, el texto de Fernando Ramírez, coordinador del área de guión de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, que se presenta también, al igual que el de Alzate, como un avance de hipótesis de investigación de su tesis de maestría, sobre las relaciones entre cine y literatura, enfocadas a analizar detalladamente la forma en como dos novelas de gran aceptación entre el público, *Satanás y Paraíso Travel*, se convierten en versiones para la gran pantalla, y las estrategias adaptadas por los directores de ambas, para cautivar a un público deseoso de establecer comparaciones y emitir juicios con relación a los dos momentos de universos a los que adhirieron. Es claramente una empresa de análisis narrativo, lo que no sólo complementa las visiones anteriores, sino permite interrogarse también

sobre los paradigmas de la creación contemporánea del cine hecho en Colombia, preocupado como está por su internacionalización.

El estudio de caso que concluye estos *cuadernos*, no podía estar dedicado a alguien distinto a Gabriel García Márquez, y a la forma en como el cine, con diversa fortuna, se ha apropiado de sus obras literarias, sus guiones originales, así como las adaptaciones de las primeras, realizadas por mano propia o ajena, autorizadas o no. La permanencia e influencia de García Márquez en el cine latinoamericano, con un peso específico en México, Cuba y Colombia, donde su prestigio y figura son evidentes, trasciende tan claramente el ámbito de la escritura y la adaptación, que era un imperativo dedicarle por lo menos tres artículos al análisis de este fenómeno.

Gabo, hombre de cine, está a cargo de otro hombre de cine, Augusto Bernal, ex director de la Cinemateca Distrital, colaborador de nuestras publicaciones, director de la Escuela de Cine Black María. Su texto está basado en una conferencia inédita que dictara en Buenos Aires en la que nos describe cómo se da el paso de la cinefilia a la crítica formal, y de allí, también vía el Centro Sperimentale, se construye la certeza de querer dedicarse prioritariamente al cine, deseo que se topa con grandes dificultades que le permiten al joven escritor, también radicado en México, invertir tiempo esencial en la literatura, en cuya definición de estilo y estructura cobra una parte importante el cine. Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Luis Alcoriza, el encuentro con Arturo Ripstein, todo gira alrededor del séptimo

arte: rodajes, guiones, colaboraciones, adaptaciones, proyectos. Demasiada cercanía e involucramiento, para alguien celebrado y premiado esencialmente por su actividad literaria. Hay, eso sí la definición de una muy clara pasión, de un amorío. ¿Correspondidos?

Luciano Castillo, investigador e historiador cinematográfico, director del Centro de Documentación de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, retoma estos caminos que comienzan a truncarse y analiza, ya no al García Márquez hombre de cine, sino al escritor confirmado, en su laberinto por definir si se encuentra más cerca del *neorrealismo* o de su propia versión mágica y literaria de esta vertiente. Del método creativo a la creación estética. Lo fílmico comienza sutil y lentamente a supeditarse a lo literario, aunque a la par de novelas, también es ya, escritor de guiones, en los que, a pesar de la exhuberancia de su imaginario visual y metafórico, en su vertiente de escritor, no logra definir una identidad propia, según los retos y exigencias del cine.

Esto genera una enorme contradicción, fruto de estudio y debate hasta hoy en día, retomada y trabajada por Frank Padrón, escritor, ensayista y crítico cubano, especialista en cine latinoamericano, en cuyo texto se analiza el pasaje del cine como método e influencia creativos, al guión como práctica de escritura, y finalmente a las películas finalizadas, al grado de intervención en ellas por parte del guionista, y a su valoración estética. Dichas obras, diferentemente recibidas y evaluadas por el público y la crítica, comparten sin embargo una huella

indeleble de estilo y de factura en común, que atraviesa los autores de las mismas, muy por encima de sus posibles diferencias culturales, desde un Ruy Guerra (Mozambique), hasta un Francesco Rosi (Italia), haciendo de casi todas ellas un cuerpo muy homogéneo, en el cual, generalizando una apreciación de Hugo Chaparro, primaría más la tradición gramatical que la cinematográfica.⁹

Todas las películas, a excepción tal vez de la única que ninguno de los articulistas anteriores cita, y que extrañamente es celebrada no sólo por la crítica de su país de origen, sino a nivel mundial por sus grandes calidades cinematográficas. Se trata de la adaptación no autorizada de *Cien años de soledad*, única obra sobre la que García Márquez ha dejado claro que nunca cederá los derechos de adaptación, dirigida por el polémico cineasta japonés y hombre de teatro experimental Shuji Terayama, y titulada **Saraba Hakobune o Despedida del arca** (1984). Tal vez su éxito resida justamente en el hecho de no ser el resultado de la intervención del escritor de la novela en su proceso creativo, y por ende resulte un ejercicio totalmente genuino y libre de interpretación, no de copia mecánica ni de transposición. Ubicada en la era Meiji en el archipiélago de Okinawa, violando por completo cualquier pretensión de verosimilitud con relación a la inspiración inicial, **Saraba Hakobune** conserva sin embargo esa misma calidad de sorprender al espectador a través de lo extraordinario como posible, presente en la novela del caribeño, lo que desvirtúa por completo la tesis escuchada mil veces, según la cual hay

obras literarias que no son aptas a su empoderamiento cinematográfico. Falso. Toda obra es susceptible de devenir otra y mejor, siempre y cuando surja de su propia expresión. El cine viene del cinema, y viene del cine.

Siempre será un misterio, frente a obras como *Cien años de soledad*, el tener la impresión de estar ante pedazos de gran inspiración cinematográfica, como la masacre de la estación de tren en las bananeras, dueña de un ritmo trepidante, propio de unas gradas de Odessa en el **Acorazado Potemkin** (1925). Y al mismo tiempo, frente al mismo autor, tener la impresión duradera, película tras película, que sus guiones provienen de la literatura. Prácticas y territorios truncados.

Contradicción que habita la gran mayoría de las obras en formato cine extraídas de adaptaciones recientes realizadas en Colombia, cuyas novelas iniciales poseen certeras calidades cinematográficas, y sus guiones, efectuados por las mismas plumas, al igual que sus posteriores trasvases, no son cosa distinta a literatura en celuloide.

Esperamos que estos *cuadernos* dobles, despejen por su contenido y aporte al debate, estas dudas de percepción, o por lo menos ayuden a instalar pistas certeras de discusión, alrededor de una temática rica en posiciones encontradas. Tal vez, por medio de una práctica cada vez más profunda y conciente en términos estéticos, cada expresión vuelva a su territorio sensible, y dejemos de tener más literatura en imágenes que cine de palabras.

⁹ Ibid., p. 6.

EN EL CUARTO DE GABRIEL BUSCANDO TEXTOS DEL CINE Y LA LITERATURA DE GARCÍA Y MARQUEZ

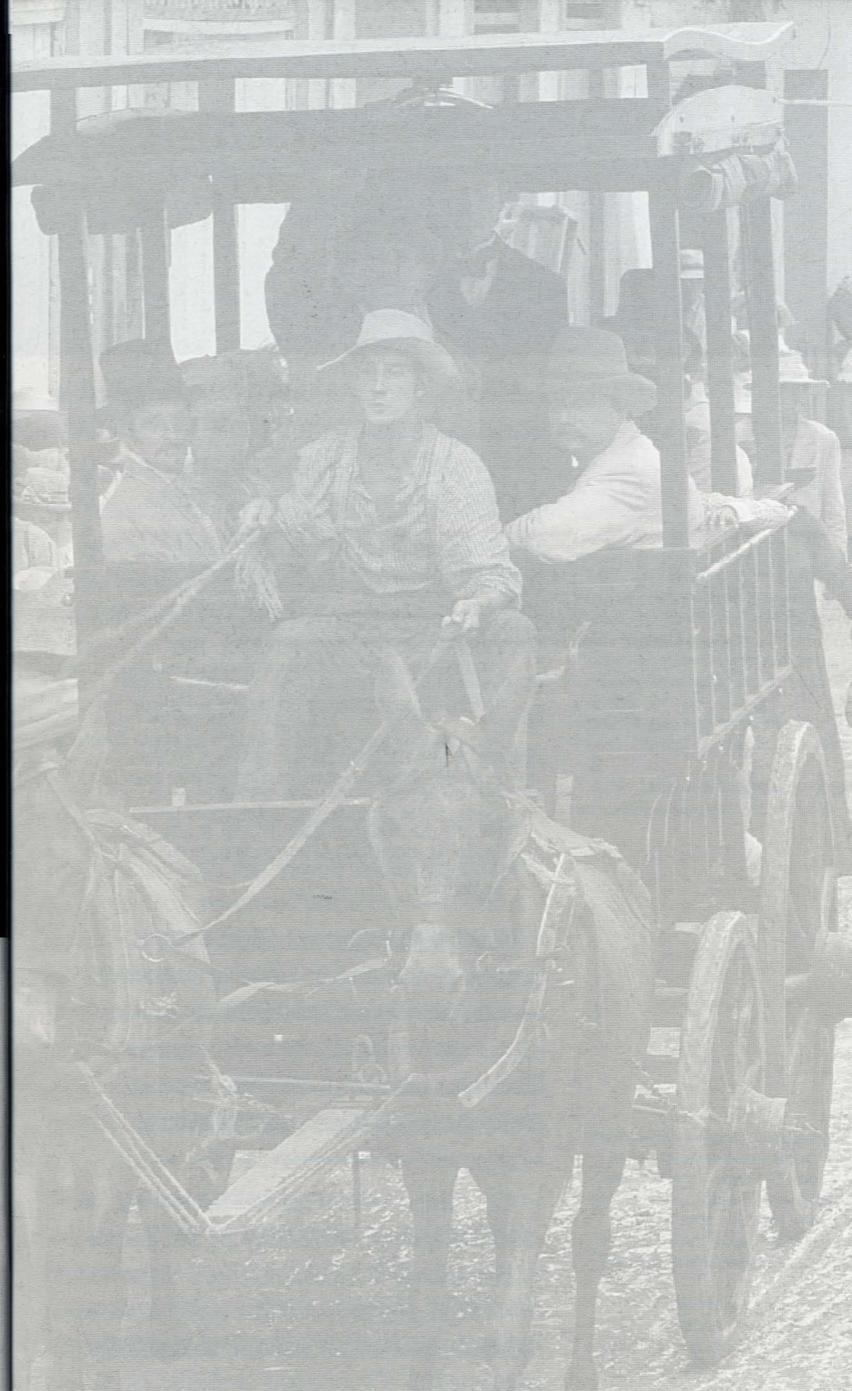
por Augusto Bernal Jiménez

[...] Paula había puesto en la cabeza de la Venus una especie de sombrero por el estilo del que usaba la vulgarota vampiresa carioca Carmen Miranda”.

Del cuento *Venus Calipigua*, de Ramón Vinyes¹

Los escritos de Gabriel García Márquez llevados al cine siempre suscitan críticas: “la de un matrimonio mal avenido” y por muy insatisfactorio que parezca, “las de quien no ha podido vivir, ni con el cine, ni sin el cine”. De estudiante de Derecho de la Universidad Nacional de Colombia, a escritor en ciernes, a periodista, a crítico de cine, a estudiante de cine, a guionista y a escritor... son actividades que se atribuyen a quien pertenece a una banda aparte, la del cine.

¹ Vinyes, Ramón. *Venus Calipigua*. Entre *sábanas y bananas*, pág. 48. Norma. 1985. Bogotá, Colombia.



El amor en los tiempos del cólera (Mike Newell, 2007). Archivo El Tiempo.

En sus primeras crónicas para el diario *El Universal* de Cartagena, Junio de 1948, en su columna “Punto y aparte”,² escribe acerca de un curioso pergamino oriental exhibido en un museo de Nueva York, donde se alude que los chinos fueron los inventores del cine. Lo singular de la nota, es la cita que hace a Thomas Alba Edison, dándolo como verdadero inventor y catalogando el pergamino como el bisabuelo de las tiras cómicas de Benitín y Eneas, Don Fulgencio o Superman. Sin ser un gran experto en la historia del cine, acierta al incorporar las tiras cómicas, a los llamados juguetes ópticos y las tiras de imágenes que conformaron el invento de Honner conocido como el Zootropo. Sin percatarse en su nota hacía referencia al conocido teatro de sombras, que se alimentaba de las sombras chinescas y de las celebres fantasmagorías del siglo XIX que tanto asombro causaron a los primeros espectadores.

En una crónica posterior, septiembre de 1948, se refiere al cine norteamericano como “ese arsenal de procedimientos aparatosos, de tempestades a bordo de una bañera [...]”,³ al tiempo que muestra una admiración por el renovado Charles Chaplin en *Monsieur Verdoux* (1947) y Orson Welles. Coincidencia o no la participación de Welles en el guion de *Monsieur Verdoux*, es conocida por el interés del primero en insistirle a Chaplin por la realización de un semidocumental basado en la vida y muerte de Henri Landru (1869-1922), celebre seductor francés que defrauda a cerca de 283 mujeres y asesino a casi diez de ellas hasta que fue guillotinado.

Existía un interés de Welles por dirigirlo con Chaplin de actor. Sin embargo el protagonista ficticio de esta idea fue Henri Verdoux (1880-1937), empleado bancario, quien al perder su empleo emprende una

² Obra Periodística. Vol. 1. Textos costeños 1. Gabriel García Márquez. Pág. 73. Oveja Negra. 1981. Bogotá, Colombia.

³ *Ibidem*. El cine norteamericano. Pág. 97.

particular carrera criminal: se casa con mujeres ricas, a las que mata para despojarlas del dinero. Al compadecerse de una de sus víctimas es arrestado y finalmente juzgado y ejecutado luego de justificar su accionar, aludiendo que el crimen hace parte de la lógica de los negocios.

Posiblemente el interés de García Márquez, por Chaplin radica en el cambio del personaje de Charlot quien se despejo de su célebre figura, bastón y sombrero para ser simplemente un actor más, restando importancia al hecho, sin hacer referencia en su crónica al fracaso económico de la cinta. Su interés por Welles puede explicarse en el estreno de **El extranjero** (1946) y **La dama de Shanghai** (1948), sus obras más representativas.

Su periplo costeño abarco crónicas para los diarios *El Universal* de Cartagena (1948 -1949) y *El Heraldo* de Barranquilla (1950 -1952). Con el seudónimo de Septimus,⁴ escribe para *El Heraldo* una columna titulada "La jirafa": "el animal vulnerable a los más imperceptibles resortes editoriales".⁵ En estas crónicas su animadversión por el cine norteamericano se hace más evidente, al tiempo que crece su aprecio por el cine europeo y las citas a las tiras cómicas.

Para esta época, "el viejo que había leído todos los libros", Ramón Vinyes escribía sus últimas crónicas para el diario *El Heraldo* y ejercía una influencia intelectual sobre el grupo, *porque estuvo media vida en la calurosa trastienda, garrapateando su escritura preciosista en*

⁴ García Márquez se apropió del seudónimo Septimus que es un complejo personaje de la novela de Virginia Woolf, **La señora Dalloway**. García Saucedo, Jaime. Asuntos sobre cine. Pág. 171. Jaime García Saucedo Editor. Bogotá, Colombia. 2009.

⁵ *Ibidem*. **La peregrinación de la jirafa**. Pág. 261.

⁶ Fuenmayor, Alfonso. Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla. Págs. 30-31. Colecciones Regionales. Atlántico. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, Colombia. 1981.

tinta violeta..., decía el joven García Márquez de su futuro sabio catalán.

La Librería Mundial de Barranquilla fue vital en la formación del llamado "grupo" (de Barranquilla), en las crónicas sobre la formación de estas reuniones de intelectuales, Alfonso Fuenmayor, trae una cita acerca de la relación que tenía García Márquez con Faulkner:

"Un día Gabito se mostró seriamente preocupado. Estaba literalmente enfrascado en la lectura de Faulkner. Para ese entonces lo último que había llegado de él era **El villorio**, en donde, si mal no recuerdo, Snopes está enamorado de una vaca. No tardamos en descubrir la preocupación de Gabito. Lo inquietaba el temor de que Faulkner estuviera estafándolo.

"¿Y si, después de todo —dijo de pronto—, resulta que el viejo Faulkner no es más que un malditísimo retórico, que nos tiene embrujados con su palabrería? ¿Si después de todo no viene a ser más que un Gabriel Miro menos relamido? Estas cosas no se saben en un principio a ciencia cierta y yo creo que casi siempre estamos en el principio de las cosas".

"La verdad es que esa reflexión no dejó de inquietarnos y tengo la impresión de que algo de eso sospechábamos casi todos. Nos habíamos zambullido en el torrente faulkneriano, unos chapoteaban, otros nadaban, otros apenas boyaban, quizás algunos se ahogaban".⁶

"Cuando se escriba la historia del cine colombiano, la labor de García Márquez merecerá un capítulo aparte, no por unas realizaciones que nunca tuvo tiempo de llevar a cabo, sino por su labor de crítico de cine", palabras del francés Jacques Gilard, recopilador y prologuista de su obra periodística.⁷ Sin embargo, el persistente miedo de ver convertido al cine en un arte tributario de la literatura, hace que limite sus crónicas y críticas, a un angustioso referente de la forma como el cine está adaptando las obras literarias.

"El maestro Faulkner es un hombre técnicamente bruto. De una brutalidad elemental, primitiva, que ha permitido llevar a la creación literaria un personal y arbitrario concepto del mundo y de las dimensiones. Su desbordada manera de presentar los hombres y los hechos, es un tiempo lógicamente desordenado y no estrictamente en el pre juicioso tiempo cronológico, era una dificultad para los libretistas. No para el cine: para los libretistas."⁸

Se refería a la adaptación de la novela de Faulkner, **"Intruder in the dust"** (Clarence Brown. USA, 1949) que se estrenó bajo el título de **Rencor**. Una reflexión similar recibía la adaptación realizada en la Argentina de la novela del escritor norteamericano Richard Wright, **Sangre negra**, presentada como **Native Son** (Pierre Chemal, Argentina, 1951) o la versión argentina de **Madame Bovary** de Flaubert, estrenada como **La seductora** (Carlos Schelieper, Argentina, 1947).⁹ Al respecto

⁷ *Ibidem*. Obra periodística. Vol. 1. Textos costeños 1 Gabriel García Márquez. Prólogo. Pág. 60 Editorial Oveja Negra. 1981. Bogotá., Colombia.

⁸ *Ibidem*. El maestro Faulkner en el cine. *El Heraldo*, Barranquilla, Julio de 1950. Pág. 303.

⁹ *Ibidem*. "Sangre negra" en el cine. *El Heraldo*, Barranquilla, abril de 1950. Pág. 195.

¹⁰ *Ibidem*. **Ladrones de bicicletas**. *El Heraldo*. Barranquilla, octubre de 1950. Pág. 363.

el recopilador de su obra periodística, Jacques Gilard, referencia "una preocupación por algo que nos puede parecer impreciso, pero que debía ser muy claro en la mente de García Márquez: un concepto de escritor, que habría de resultar muy productivo en su creación posterior", periodo que denominó como de "la silenciosa formación" que abarca de octubre de 1950 a febrero de 1954, donde el reconocimiento e interés por el cine se hace más necesario, para lo cual trae a acotación la impresión que tuvo al ver la película **Ladrones de bicicletas** (Vittorio De Sica, Italia, 1948), donde para Gilard, "García Márquez encontró el cine...".

El descubrimiento del neorrealismo italiano, marcó un sentido por "lo humano" en sus posteriores críticas y referencias al cine que se verán plasmadas al inicio de su periodo mexicano como guionista al lado de Arturo Ripstein. La idea de comprender la realidad dentro de un modelo singular se convirtió en su obsesión por mirar lo desbastador de la guerra en medio de una Italia desolada, "los italianos están haciendo cine en la calle, sin estudios, sin trucos escénicos, como la vida misma... los actores fueron sacados de la vida, por un momento, y sumergidos después en la misma salsa, en donde el único elemento extraño eran las cámaras y los demás artefactos técnicos".¹⁰

Esta formación silenciosa, de crítico y "cineísta" (como el mismo se denominaba), se debe en parte a su gran amigo, Álvaro Cepeda Samudio, (conocido

EN EL CUARTO DE GABRIEL BUSCANDO TEXTOS DEL CINE Y LA LITERATURA DE GARCÍA Y MÁRQUEZ

también dentro del grupo de amigos como “El caballón Cepeda o el Nene Cepeda), quien desde su regreso de los Estados Unidos en 1950 le hizo ver que “el cine no era una cuestión de actores sino ante todo un asunto de dirección técnica y artística”.¹¹

Son muchas las influencias que a través de testimonios se recogen en torno a la formación cinematográfica de García Márquez: Alfonso Fuenmayor desde su columna del diario *El Herald*, con sus notas de cine; el joven intelectual y posterior crítico de cine, el cartagenero, Gustavo Ibarra Merlano; la correspondencia entre Germán Vargas con el “sabio catalán” Ramón Vinyes, donde explicaban como le enseñaron a leer los carteles de cine, en referencia al cartel de una cinta exhibida en Barranquilla, basada en una novela de Faulkner. Sin embargo existe un periodo silente de esta formación, que es posterior a la ya mencionada proyección de Ladrones de bicicletas, donde la influencia del segundo sabio catalán, Luis Vicens,¹² lo guía mediante una serie de lecturas entre las que se cita: **La historia mundial del cine** de Georges Sadoul, artículos de la revista del teórico marxista Guido Aristarco, **Bianco e Nero** y de **Écran Français**, dirigida por Georges Sadoul.

Su trabajo como redactor y luego como crítico de cine a cargo de la columna “*Estrenos de la semana*” y “*Cine en Bogotá*” en el diario *El Espectador* entre 1953 y 1955, denotan un estilo de crítica “esencialmente periodística, condensada, directa, con cambios o cor-

¹¹ En junio y noviembre de 1950 escribe sendos artículos con relación a la llegada de Álvaro Cepeda Samudio, quien llega de N.Y luego de estudiar periodismo en Columbia University. Cepeda Samudio conformara un grupo cinematográfico en Barranquilla conjuntamente con Luis Ernesto Arocha y Diego León Giraldo a mediados de los años sesenta con el “Noticiero cinematográfico del Caribe”.

¹² Luis Vicens Mestre, director de cine, actor, librero de origen catalán. Fundador del cine club de Colombia y la Cinemateca Colombiana el 6 de septiembre de 1949. Director del cortometraje **La langosta azul** en 1954 con miembros del Grupo de Barranquilla, Enrique Grau, Cepeda Samudio, el fotógrafo Nereo López y Alejandro Obregón.

tes repentinos donde da la impresión de abandonar un aspecto de la película para regresar a él desde un nuevo punto de vista”, decía el historiador Hernando Martínez Pardo en su historia del cine colombiano al referirse a García Márquez.

Cabe anotar un interés por lo político en su última etapa, luego de sendos enfrentamientos escritos con distribuidores nacionales quienes expresaban “que el autor de esta sección estaba prevenido contra el cine norteamericano”. Un ejemplo contundente se aprecia en la crítica efectuada a la cinta **Pickup on South Street** (1953), de Samuel Fuller la que describe como “[...] una película hecha exclusivamente para demostrar que en los Estados Unidos hasta los rateros son patriotas y sobre todo anticomunistas”.

El “cineista” catalán Luis Vicens, Álvaro Cepeda Samudio, los pintores Enrique Grau y Enrique Obregón, acompañados por Cecilia Porras y el fotógrafo Nereo López, más los miembros del Grupo, rodaron en el corregimiento de La Playa, cerca de Barranquilla, **La langosta azul** (1954), trabajo experimental donde aparece García Márquez en créditos “amistosos”. “Experimento surrealista, cuyos mejores momentos son el reportaje fílmico, cuando el personaje, sale por las calles en búsqueda de la langosta —que un gato le ha robado— y en su deambular recorre calles y casas del pueblito. Reportaje visual del ambiente: el perro, la mujer que

cocina, los niños y la cometa [...]”. Era el año de 1954 y García Márquez estaba en Bogotá.

“Sería el año de 1955. Yo fui a *El Espectador* y me dijeron que Gabo se había ido como corresponsal a Europa a estudiar cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma”, recuerda el cineasta Guillermo Ángulo. José Salgar editor del mismo diario recuerda: “Él tenía una gran ilusión de conocer Europa y de ir a ver y a hacer cine. Se presentó la coincidencia de la cumbre de los cuatro grandes, y él se consiguió creo, una invitación para hacer cine en Italia”.

Como no encuentra en ese país la especialidad que buscaba, se matricula en dirección por ser la más parecida. “Fue un año totalmente perdido”, dice, “yo lo que quería era que me enseñaran a escribir guiones y de eso nunca se trataba; tenía unas clases, desde las ocho de la mañana de filosofía cinematográfica, eran una especie de incongruencias, no se aprendía nada.” Conoce al argentino Fernando Birri, fundador del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral y a Cesaré Zavattini quien lo invita al rodaje de **El Techo** de Vittorio De Sica, 1956.

El periodo europeo le permite asumir un doble rol: el de escritor y el de guionista. El futuro del escritor de cine, dice “está en la gloria secreta de la penumbra, y sólo el que se resigna a ese exilio interior tiene alguna posibilidad de sobrevivir sin amargura”. Le queda tiempo para asistir como representante de la Cinemateca

Colombiana a la reunión anual de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos en Varsovia en 1955. Una necesidad, de ilusión que pone en práctica al llegar a México en el año de 1961.

La Edad de Oro del cine mexicano, cargada de mitos y de orgullo nacional donde la revolución dio paso a una nación que se reconstruye política e ideológicamente, principalmente durante el llamado sexenio del presidente Lázaro Cárdenas (1934 -1940), apunta a un periodo de industrialización que se acentúa durante el inicio y final de la II Guerra Mundial con un espíritu proteccionista que en la industria del cine mexicano será visto desde un cambio de lo agrario a lo urbano.

Lo anterior se define mediante un cambio de roles de actores, directores, historiadores y críticos emigrantes de España, como Buñuel, Alcoriza, García Riera, Ascott, Vicens, quienes crearon un entorno intelectual que sirvió de cultivo a un “desconocido” interesado por la industria cinematográfica en los roles de guionista y analista cinematográfico.

¿Qué encuentra en la industria mexicana? Son innumerables los géneros: baladistas con figuras como Cesar Costa y Enrique Guzmán; el prototipo de la llamada “**Novia de México**” con Angélica María; el repunte del **Enmascaramento de Plata, El Santo** y su afirmación del género de luchadores; el resurgimiento de los cómicos Viruta y Capulina y Antonio Espino “**Clavillazo**” y del galán Mauricio Garcés. Dos películas son determinantes en este panorama: **Ma-**



Ignacio López Tarso en **El gallo de oro** (Roberto Galvador, 1964). Archivo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica -ICAIC-.



El gallo de oro (Roberto Galvador, 1964). Archivo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica -ICAIC-.

carrio (Roberto Gavaldón, 1959) y **El esqueleto de la sra. Morales** (Rogelio A. Gonzales, 1960). Tema indigenista para el primero y comedia dramática para el segundo, siguiendo una temática y un tratamiento impuesto por Luis Buñuel a finales de los cincuenta conjuntamente con su guionista Luis Alcoriza y el productor Manuel Barbachano Ponce. Nombres que serán definitivos en el proceso formativo de García Márquez.

"Cuando Gabo llega a México su primer contacto no fue con la literatura, sino con el cine y la publicidad... era un estupendo publicista. Existía un producto llamado *Calmex*. Abreviatura de California-México. Para el cual hizo su primera campaña y no estoy seguro, si allí nació su amistad con Álvaro Mutis", comentario de Guillermo Ángulo, cineasta colombiano y amigo personal.

El llamado cine de calidad de la década de los sesenta en México se justifica a partir de necesidades impuestas por la industria:

- Guiones producto de adaptaciones de obras literarias conocidas (**El gallo de oro**, **Rosa blanca**, **Pedro Páramo**).

¹³ *Las que hicieron nuestro cine*, núm. 13 "La prodigiosa década de los sesenta", primera parte. Serie dirigida por Alejandro Pelayo Ángel. Unidad de Televisión Educativa y Cultural. México 1985.

- Fotografía de Gabriel Figueroa, gran director durante la Edad de Oro del cine mexicano.

- Productores con experiencia (Barbachano Ponce, Walerstein, Ripstein Sr) y actores (Julio Alemán, Columba Domínguez, Ignacio López Tarso).

Las cintas representativas de este periodo del cine mexicano manejan temas a partir de adaptaciones literarias, **Rosa blanca** (Roberto Gavaldón, 1961), con la actuación de Ignacio López Tarso y fotografía de Figueroa, planteaba el tema de la nacionalización del petróleo durante el periodo del presidente Cárdenas, al tiempo que marcaba la lucha por la tierra entre campesinos despojados y las multinacionales que las usurpaba. Prohibida su exhibición durante 11 años, se convirtió en una insignia política del cine de la década de los sesenta. **El gallo de oro** (Roberto Gavaldón, 1964), basado en un cuento de Juan Rulfo con la adaptación de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, y actuación de Ignacio López Tarso, Lucha Villa y Narciso Busquets. Con fotografía a color de Gabriel Figueroa.¹³

"García Márquez con especial interés, porque él es gallero de corazón. En todos sus libros aparece un gallo por ahí como un motivo muy importante" dice Ignacio López Tarso, que interpreta a Dionisio Pinzón, el gallero enamorado de Bernarda, "La Caponera".¹⁴

Pedro Páramo (Carlos Velo, 1966), el mundo interior de Juan Rulfo, su amada Cómala es recreada por una adaptación de Carlos Fuentes y el productor Barbachano Ponce, acompañado por la fotografía en blanco y negro de Gabriel.

Figueroa. La interpretación de **Pedro Páramo**, recayó en John Gavin, Ignacio López Tarso, como Fulgor Sedano y Pilar Pellicer como Susana San Juan.

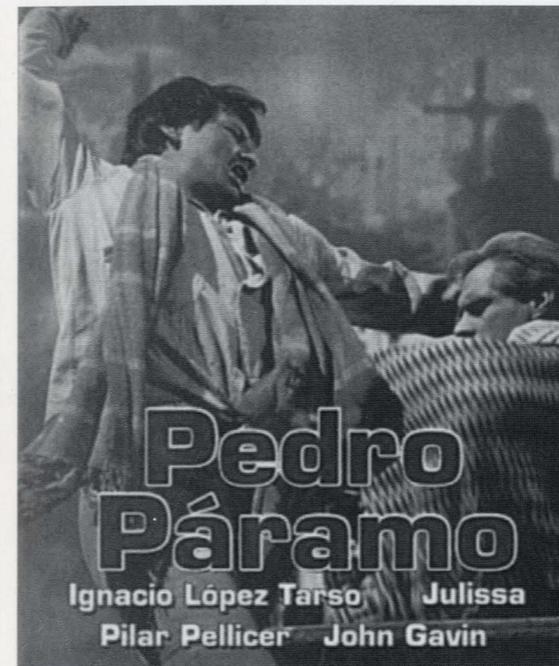
"La producción quería que **Pedro Páramo**, fuera interpretado por Pedro Armendáriz. Para mí el indicado era Anthony Quinn, pero estaba rodando con Federico

¹⁴ *El coronel no tiene quien le escriba*, fue escrito en París en 1957 y publicado en 1961. Su referente es presentado por Ignacio López Tarso en el capítulo 13 de la serie dirigida por Alejandro Pelayo Ángel, durante la entrevista sostenida en relación a Arturo Ripstein y el cine de la década de los sesenta en México.

¹⁵ *Ibidem*. *Las que hicieron nuestro cine*, núm. 13.

¹⁶ *Ibidem*. *Las que hicieron nuestro cine*, núm. 13.

¹⁷ Entre los directores de estas primeras generaciones cabe destacar a Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, José Rovirosa, Francisco y Albert Bojórquez, Alfredo Joskowicz, Lombardo López.



Afiche del filme **Pedro Páramo** (Carlos Velo, 1966). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

Fellini y su reemplazo fue John".¹⁵ La película cumplió con las exigencias del cine de calidad que marcó esta época. Sin embargo su fracaso fue total, la crítica fue implacable con la adaptación de Carlos Fuentes:

"Juan Rulfo, nunca quiso que su historia fuera llevada al cine, no estuvo interesado en participar en la adaptación. Se escogió a Carlos Fuentes, porque acababa de publicar su novela *La región más transparente*...".¹⁶

El círculo mexicano se cierra en torno al segundo sabio catalán, Luis Vicens, quién conforma a inicios de los sesenta conjuntamente con Jomi García Ascott, José de la Colima, Salvador Elizondo, José Luis González de León y Emilio García Riera el grupo Nuevo Cine. Movimiento teórico y renovador dentro del cine mexicano de este periodo, que propendía por un cine más culto siguiendo las directrices teóricas de la *Nouvelle Vague* francesa y la revista *Cahiers du Cinema*. Editaron una revista del mismo nombre de la cual sólo se publicaron siete números. Su aporte cinematográfico se realizó con la cinta **En el balcón vacío** (Jomi García Ascott, 1961). Trabajo autobiográfico de María Luisa Elio, en torno al exilio español. Cinta intimista y personal con la figuración de todos los miembros del grupo y la actuación del escritor Álvaro Mutis. A Jomi García Ascott y María Luisa Elio, asiduos visitantes de "La Cueva de la Mafia", el escritorio de García Márquez en su casa del barrio de San Ángel Inn, está dedicada la novela *Cien años de soledad*.

La creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1963, por el licenciado Manuel Gonzales Casanova, es de vital importancia para el cine mexicano de esta década y su futuro, al converger múltiples disciplinas representadas en la literatura, el teatro, el cine. Sus primeros profesores eran el escritor José Revueltas, guión; Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, análisis cinematográfico y Jorge Elizondo.¹⁷



Luis Buñuel sermoniza al pueblo en secuencia de **En este pueblo no hay ladrones** (Alberto Isaac, 1964). Archivo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica -ICAIC-.

Este mismo año se lanza el Primer Concurso de Cine Experimental, auspiciado por la Sección de Técnicos y Manualidades del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica. Se presentaron 36 proyectos de los cuales se seleccionaron 12 para ser producidos. Los primeros lugares fueron para **La fórmula secreta** (Rubén Gámez, 1965) y **En este pueblo no hay ladrones** (Alberto Isaac, 1964). El tercer puesto se adjudicó a **Parque hondo del viento distante** (Salomón Laiter, 1965) adaptación de los poemas de Jorge Emilio Pacheco. Se destaca en este primer concurso la alta participación de escritores en el rol de guionistas y productores de los diferentes proyectos ganadores. Un ejemplo, es el texto original escrito por Juan Rulfo para el proyecto de Rubén Gámez, **La fórmula secreta**.

El historiador y crítico de cine Jorge Ayala Blanco, en su texto "La aventura del cine mexicano", reconoce una codificación propia de ese llamado cine mexicano de la década del sesenta y posteriores donde la predominancia de películas con adaptaciones o guiones realizados por escritores del llamado boom latinoamericano es importante definir, por la presencia de Carlos Fuentes, Juan Rulfo, José Revueltas, Gabriel García Márquez, José Ibarigüengoitia, Jomi García Ascott, Vicente Leñe-

¹⁸ Ayala Blanco, Jorge. La gran aventura del cine mexicano. Págs. 390 a 394. Cine Club ERA. México, D.F., México. 1968.

En este pueblo no hay ladrones (Alberto Isaac, 1964). Archivo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica -ICAIC-.



ro. Dentro de esta clasificación se refiere a un cine de poesía subjetiva que se mira en su interior; un cine de tendencia europeizante, por estar interesado en salir de su propio subdesarrollo; una tendencia a un cine digno y aseado, que se aleja de lo artesanal y se desvincula del devenir histórico y un cine de carácter instintivo, de aquellos directores formados dentro de la industria, capaces de descubrir y "pensar en términos de cine, imaginar y animar hechos cinematográficos".¹⁸

El aparente éxito del Primer Concurso de Cine Experimental, no revistió en la industria del cine mexicano un cambio tan radical, como se insinuó en sus inicios. La incursión del joven realizador Arturo Ripstein, con apenas 21 años de edad, hijo de productor Alfredo Ripstein, Jr. dueño de la productora Alameda Films, generando un revolcón en la industria de la época, llevando "al entonces muy desconocido Gabriel García Márquez, que tenía cuatro o cinco libros publicados, de los cuales solamente uno o dos, quizás habían llegado a México:



Tiempo de morir (Arturo Ripstein, 1964). Archivo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica -ICAIC-.

El coronel no tiene quien le escriba y *Los funerales de la Mama Grande*.¹⁹

"García Márquez sugirió otro guión que él estaba escribiendo para otro director, y que finalmente no hizo: **Tiempo de Morir**. Se lo llevé a mi papá quien lleno de sospechas y dudas con respecto al autor colombiano de novelas y cuentos que no había hecho realmente cine, finalmente accedió. Pero con condiciones: la película era sobre gente rural y agrícola y entonces él me hizo cambiarlo por vaqueros, porque era comercialmente viable"²⁰.

El título original de **Tiempo de morir** se cambió por *El Charro*, drama de venganza entre el hijo que desea cobrar la muerte de su padre y el asesino que acaba de salir de la cárcel, recordaba a **Los hermanos de hierro** (Ismael Rodríguez, 1961), donde una madre por venganza convierte a sus hijos en asesinos, inaugurando el llamado anti western del cine mexicano.

Sin embargo la evocación literaria impuesta por García Márquez al guión, hace que el productor imponga a Carlos Fuentes como coguionista y dialoguista,

¹⁹ García Tsao, Leonardo. Entrevista a Arturo Ripstein. Revista *Nosferatu*, núm. 22. Pág. 82. Septiembre de 1996. Barcelona, España.

²⁰ *Ibidem*. Pág. 82.

²¹ **Los Hermanos del Hierro** (Ismael Rodríguez, 1961) guarda una similitud en relación a la ópera prima de Ripstein con un guión de García Márquez. El tema de la venganza se justifica en una madre interpretada por Columba Domínguez, quien educa a sus hijos para que al ser adultos puedan vengar la muerte de su padre y de esta forma los destruye. Interpretaciones de Antonio Aguilar y Julio Alemán, como los Hermanos del Hierro y Emilio, "El Indio" Fernández, como el asesino.

²² *Ibidem*. Revista *Nosferatu*, núm. 22. Pág. 21.

²³ *Ibidem*. Revista *Nosferatu*, núm. 22. Pág. 34.

regresando a su título inicial de **Tiempo de morir**, rodado en 1965, con la participación de Marga López y Jorge Martínez de Hoyos, interpretando a Juan Sayago. El grupo de extras estaba conformado por Alfredo Ripstein Jr., Alberto Isaac, Emilio García Riera y Gabriel García Márquez.

Sin pretender ser un western tradicional, era un western clase B, porque "era el cine comercial", e impone un género no clasificado aún: el realismo mágico. A su personaje "**Juan Sayago no le entran las balas**".

Aunque en esta época se producían muchos *westerns* en México, esta incursión dentro del género, justificó la creación de un subgénero llamado *guaracho western* y el *zarape western*, cuyo principal promotor fue Alberto Mariscal con los filmes **El Tunco Maclovio**, 1969 y un remake de **Hermanos del Hierro** llamada **El sabor de la venganza**, 1970.²¹

La considerada por los críticos como la única comedia de la obra de Ripstein surge de un guión de García Márquez, "**HO**" (Arturo Ripstein, 1966), como parte del largometraje de episodios **Juego peligroso**. "La productora Alameda Films tenía inmovilizado en Brasil una cierta cantidad de dinero que era imposible sacar del país... de esta manera se produjo una coproducción mexicana / brasilera con este capital. Era una comedia de tres episodios cuyos directores serían Luis Alcoriza, Arturo Ripstein y Sergio Vejar, quien nunca rodó".²² Es la historia del publicista de televisión Homero Olmos, quien viaja a Río de Janeiro y en el camino encuentra una pareja de recién casados a los que se les ha dañado el carro. La situación lleva a enredos entre Homero y la joven casada, sin saber que es víctima de un chantaje.

"Es probablemente la película mía... que peor ha envejecido, la que peor resiste el paso del tiempo, la más determinada por una serie de tics de la época, una película de la que puede decirse una sola palabra", dice su autor.²³



Patsy, mi amor (Manuel Michel, 1969). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.

De los guiones más representativos de su periodo mexicano, **En este pueblo no hay ladrones**, Alberto Isaac, 1965, sobre un cuento de García Márquez con adaptación del propio director y Emilio García Riera, posee el mejor reparto de actores secundarios del cine latinoamericano: Luis Vicens, dueño del billar, José Luis Cuevas, billarista. García Márquez, taquillero de un cine; Luis Buñuel, cura del pueblo, Carlos Monsivais y Abel Quezada como jugadores de domino. Su director la define como "las ilusiones vicarias de mis amigos" y Carlos Monsivais la coloca "como la quinta esencia de la provincia mexicana".

Otros trabajos menores de su filmografía como guionista y adaptador son: **Lola de mi vida** (Miguel Barbachano, 1965) adaptación de un cuento de Juan de la Cabada; **Cuatro contra el crimen** (Sergio Vejar, 1965). Con el realizador Albero Mariscal inicia la escritura de **El caudillo** en 1968 de la cual no tiene acreditación para finalmente cerrar la década con una comedia que sirvió

²⁴ Torres M, Augusto. GGM y el cine. Revista *Hablemos de Cine*, núm. 47, Mayo/junio de 1969. Pág. 56. Lima, Perú. Su relación con Benacerraf es especial debido a la importancia de su obra **Araya**. Dada la importancia de esta dentro del contexto documental mundial equiparable a la obra de Robert Flaherty, **Nanouk, El esquimal**, **Las Hurdas** de Luis Bunuel o **Borjé** de Joris Ivens.

²⁵ Torres, Miguel. "El novelista que quiso hacer cine" entrevista con G.G.M. Revista *Cine Cubano*, núm. 35. La Habana, Cuba.

de lanzamiento a la futura estrella, Ofelia Medina, cuyo tema era el enamoramiento de una hija hacia su padre, **Patsy, mi amor** (Manuel Michel, 1968), una producción de Cinematografía Marte, futura productora independiente que descollaría en los años setenta con trabajos de los alumnos de García Márquez, de la primera y tercera promoción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

"En medio de sus fracasos mexicanos, escribe Augusto M. Torres, el escritor Gabriel García Márquez trabaja en un guión para Margot Benacerraf, realizadora venezolana de **Araya** (1959), después de unos años de escribir nada para el cine y una promesa de no volverlo a hacer jamás. Sólo he vuelto a hacerlo, dice, porque esta vez tenía absoluta libertad y porque siendo Margot también la productora tengo garantías de que la película quedará bien".²⁴ El guión al que se hace referencia es el celebre proyecto inacabado de la novela de García Márquez, **Cien años de soledad**. En una entrevista con el director cubano Miguel Torres, durante el Festival de Pesaro (Italia), García Márquez sostenía que su obra literaria estaba construida sobre una idea cinematográfica: "el relato de **El coronel no tiene quien le escriba**, tiene una estructura completamente cinematográfica y su estilo narrativo es similar al del montaje... la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos como si los estuviera siguiendo una cámara... Me doy cuenta de que todos mis trabajos anteriores a **Cien años de soledad** son cine".²⁵

Su segundo periodo mexicano que abarca los años setenta se abre con **Presagio** (Luis Alcoriza, 1974). El éxito de Alcoriza alcanzado por **Mecánica nacional** (1972), le permite a García Márquez trabajar sobre uno de sus argumentos más fuertes de la mano del propio Alcoriza, con el mismo reparto de **Mecánica nacional** y actores colombianos residenciados en México como los Hermanos Gálvez y el productor Ramiro Meléndez. Sin



Presagio (Luis Alcoriza, 1975). Archivo Pel-Mex Colombia.

Presagio (Luis Alcoriza, 1975). Archivo Pel-Mex Colombia.



ser un referente del llamado "realismo mágico", **Presagio** recupera toda la idiosincrasia de la violencia colombiana de los años cincuenta, recurriendo a los elementos particulares de ésta como los fetiches, las palabras del cura, la sequía, la miseria y la soledad. Sus diálogos recuperan el mejor sentido de su literatura:

"calla, no se deben contar sueños en ayunas"; "Aquí no se dicen misas por superstición"; "los niños rezan un interminable padre nuestro al tiempo que una maestra los castiga con una enorme vara" **Presagio**, dentro de la obra de García Márquez es tal vez la más comprometida consigo misma, por sus diálogos y el reparto encabezado por David Reynoso, Gabriel Retes, Lucha Villa y Pancho Córdoba.

De finales de la década de los setenta está el argumental dirigido por el mexicano Felipe Cazals, miembro del grupo cine independiente, inspirado en la novela

Diario del año de la peste de Daniel Defoe, **El año de la peste** (1978). "Como cineasta Cazals se caracteriza por ser un cineasta de excesos y extremos de violencia y crueldad, entendido en víctimas y victimarios",²⁶ hecho que lo relaciona con la idea de García Márquez frente a la exageración como imaginario y la idea de la peste como otra de sus obsesiones, ya entendida muy someramente y tratada por Alcoriza en **Presagio**. El cineasta chileno Miguel Littin, exilado desde 1973, "busca en el drama de la raíz latinoamericana, pasando por la adaptación de textos literarios de los escritores del "boom" hasta llegar al corazón de ciertas realidades cruciales de Latinoamérica, como la Revolución Nicaragüense, un aporte a la cinematografía del continente".²⁷ En este aparte es determinante la relación de Littin y García Márquez por la complicidad existente entre política y literatura tomando en cuenta que en la adaptación de **la Viuda de Montiel**, el escritor no intervino; los trabajos anteriores de este cineasta como **Actas de Marusia** (1975) y **El recurso del método** (1978), sobre la obra homónima

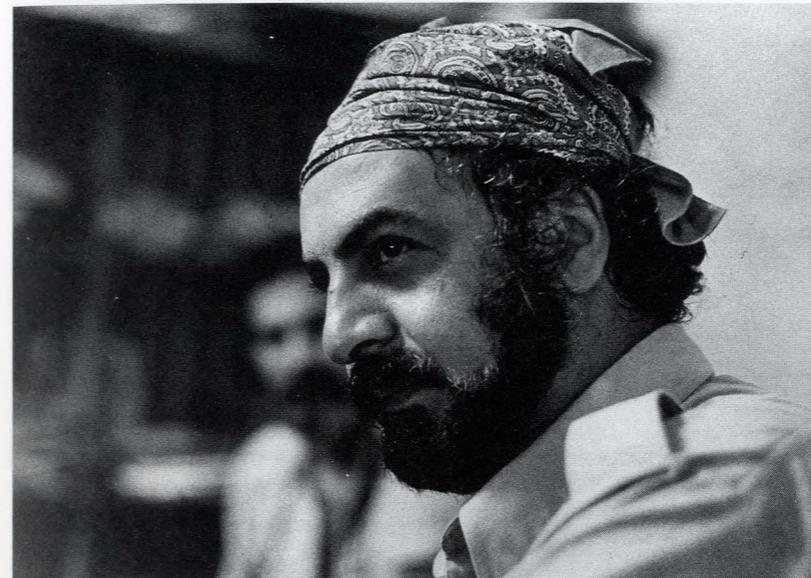
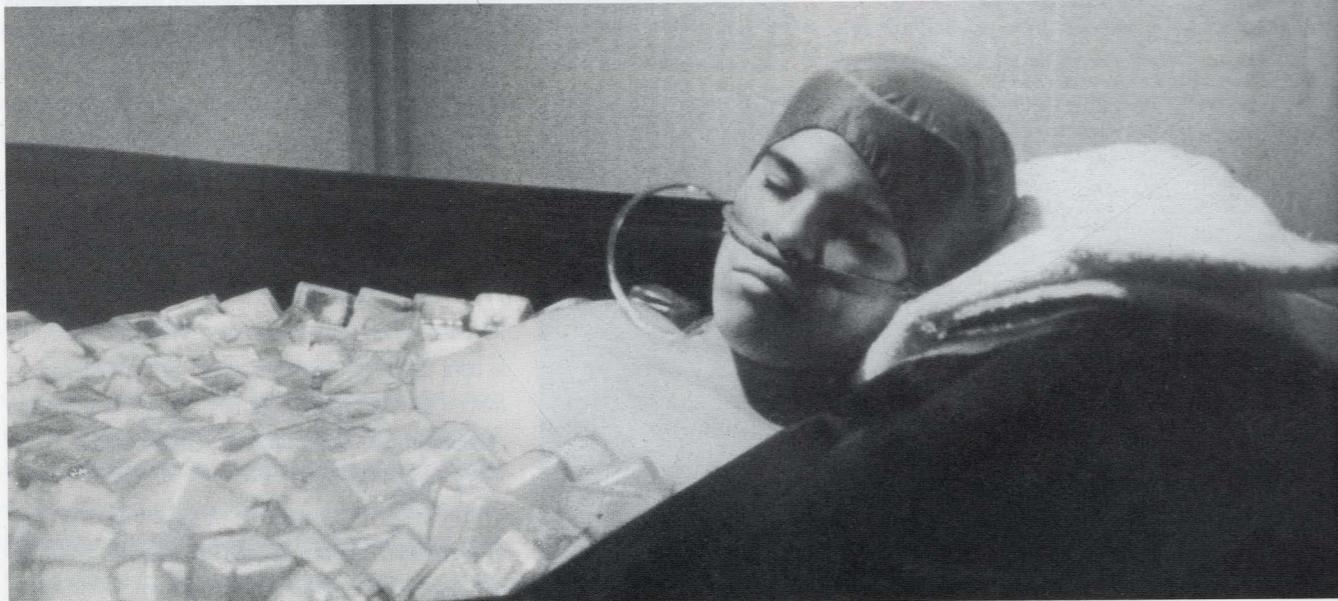


El año de la peste (Felipe Cazals, 1978). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

²⁶ Cazals, Felipe. Muestra de Felipe Cazals. Folleto de la retrospectiva. Casa de América. Enero-Febrero de 1998. Madrid, España.

²⁷ Littin, Miguel. Muestra de Miguel Littin. Folleto de la retrospectiva. Casa de América. Enero de 1997. Madrid, España.

El año de la peste (Felipe Cazals, 1978). Archivo Pel-Mex Colombia.



Miguel Littin dirigiendo **La viuda de Montiel** (Miguel Littin, 1979). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.

²⁸ *Ibidem*. Pág. 25

Geraldine Chaplin y Nelson Villagra en **La viuda de Montiel** (Miguel Littin, 1979). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.



de Alejo Carpentier, lo convierten en "un cineasta latinoamericano", escogido como director del un cuento de García Márquez: **La Viuda de Montiel** (1978), cuyo guión fue realizado por el propio Littin y José Agustín.

"De la mano de García Márquez hice **La Viuda de Montiel**. Allí estaba el sentido de la aventura, de lo imprevisible. La naturaleza, como una proyección de lo interno, pero también de lo futuro".²⁸

El futuro que hace alusión a un aparente espíritu de Macondo logrando parcialmente una mezcla de política y realismo mágico, se aprecia en su siguiente trabajo como una "verdadera aportación en ese campo: *Alsino y el Cóndor* (1982), novela del chileno Pedro Prado, donde se fusiona la magia, la política y lo latinoamericano que quedó "baldío en la **Viuda de Montiel**...". El aporte político al que se hacía referencia en las cintas anteriores se ve justificado en su tetralogía documental de casi cuatro horas, **Acta general de Chile** (1986), que ofrece aspectos de la vida de los chilenos bajo la dictadura del general Augusto Pinochet y cuya publicación se hizo casi paralela en un libro a manera de crónica, escrito por García Márquez, donde describe la producción y filmación en Chile, "dándole a la película un lanzamiento mundial sin precedentes dentro del cine latinoamericano". El texto original —cuyo título es **Aventura de Miguel Littin clandestino en Chile**— apareció publicado en varios diarios como *El País* de Madrid, *La Jornada* de México, *El Espectador*, *El Heraldo* y *El Mundo* de Colombia. Su publicación al tiempo del estreno de la cinta hizo que se quemaran cerca de quince mil libros de García Márquez, por orden de la autoridad militar del puerto de Valparaíso, como parte de la retaliación del régimen hacia la película.

María de mi corazón (Jaime Humberto Hermsillo, 1979), crónica periodística de García Márquez convertida en guión cinematográfico por uno de sus alumnos más avanzados de la época de profesor del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos



María de mi corazón (Jaime Humberto Hermsillo, 1979). Archivo Pel-Mex Colombia.

²⁹ Dossier: Solveig Hoogesteijn. Ambretta Marrousu, Pedro José Martínez y Eloy Pasolobo. Revista ENCUADRE, núm.28. Enero-Febrero de 1991. Pág. 27. Caracas, Venezuela.



El mar del tiempo perdido (Solveig Hoogesteijn, 1979). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

(CUEC). Hermsillo como en toda su filmografía, maneja los temas de la familia clase media, la sexualidad y la ruptura moral. En **María de mi corazón**, se ve más abocado a la línea de la crónica como relato dejando de lado su notorio talento para la crítica social y sobreponiendo lo periodístico del autor a un drama urbano donde se destaca la actuación de María Rojo, al tiempo que permite al autor del texto periodístico experimentar en la adaptación de la crónica al cine.

El trabajo con Hermsillo, le permitió concebir una nueva forma de trabajar guiones, que ha usado con otros directores al adaptar sus obras: los directores redactan y se reúnen con él y afinan ideas, escenas, diálogos y situaciones, hasta lograr de manera visual y literaria la forma como piensa que debe ser.

Fiel a una línea de trabajo con directores, explora en medio del universo femenino, complejo, y tan personal como literario, de la directora sueca radicada en Venezuela Solveig Hoogesteijn, adaptando **El mar del tiempo perdido** (1980), una de las obras más representativas dentro del contexto de adaptaciones cinematográficas suyas y la menos exhibida por problemas de derechos. En **El mar del tiempo perdido** no hay individuos autónomos, sino colectividad como personaje unitario, en bloque. "Es una subjetividad, sí, pero social, colectiva, que opaca los sujetos particulares... son los integrantes de una colectividad imaginaria, a partir de la cual es construida por la ensoñación de unos olores, por la convicción de que el aire se hace tan denso que permite a los cuerpos flotar en él".²⁹

"En esa ocasión llegaron con una mujer tan gorda que cuatro indios tenían que llevarla cargada en una mecedora, y una mulata adolescente de aspecto desamparado que la protegía del sol con un paraguas..." "Es una historia a la que llevaba dando vueltas desde hacía algún tiempo y que no conseguía escribir porque estaba constituida íntegramente por ideas visuales

imposibles de transcribir, pero en cuanto comencé a desarrollarla en forma de guión, comenzó a funcionar automáticamente".³⁰

Nos referimos a *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y su abuela desalmada*, rodada bajo el nombre de **Eréndida** (Ruy Guerra, 1980). Fue un proyecto que tardó diez años en realizarse y cuyo primer destinatario iba a ser la venezolana Margot Benacerraf a partir de un guión escrito por García Márquez. Sin embargo el mundo de Ruy Guerra es el más cercano a las permanentes alegorías de Macondo, no en vano es el director que más obras de este escritor ha llevado al cine. Dos elementos visuales contrastan la idea de la Cándida Eréndida: la belleza de la brasilera Claudia Ohana y la voluptuosidad y carácter de la griega Irene Papas.³¹

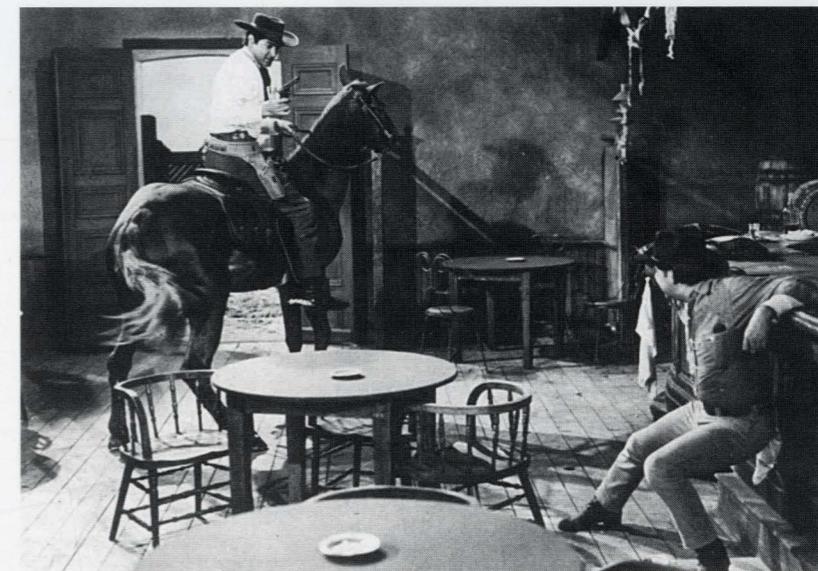
Las absurdas historias de las adaptaciones repetidas dentro de dos épocas y contextos diferentes hicieron que **Tiempo de morir** (Jorge Alí Triana, 1985) recurriera al contexto de la violencia política colombiana como argumento, dieron a esta nueva versión una idea de venganza tan peculiar como absurda, sobre todo si tenemos en cuenta que se rodó una versión de la misma para televisión. **Crónica de una muerte anunciada** (Francesco Rossi, 1987), cumplió con las expectativas de una gran coproducción y amplió la gran brecha ya existente entre la literatura de García Márquez y el cine al sobreponer valores "foráneos" a una historia sacada de su hábitat. La incursión del narrador en la cinta produce un distanciamiento tan real como absurdo a la narración de los hechos mismos.

Un capítulo especial merece la serie de los **Amores difíciles**, 1987, conformado por seis relatos cortos producidos por la Televisión Española (TVE) y el auspicio de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Proyecto que amplió la cobertura de producción de la recién



Claudia Ohana en **Eréndida** (Ruy Guerra, 1983).

³⁰ *Ibidem*, Torres M., Agosto. Pág. 57.
³¹ Del rodaje de *Eréndida*, se realizó el cortometraje documental **Del viento y el fuego** (Adolfo García Videla y Humberto Ríos, México, 1983).



Tiempo de morir (Arturo Ripstein, 1964). Archivo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica -ICAIC-.



Me alquilo para soñar (Ruy Guerra, 1992). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.



Hanna Schygulla como Alma en **Me alquilo para soñar** (Ruy Guerra, 1992). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

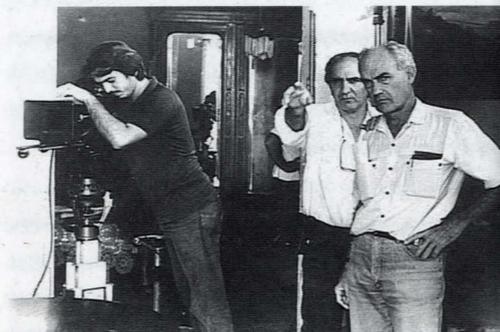
creada Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, Cuba. Dentro de esta plataforma de producción se gestaron los proyectos de **Un señor muy viejo con unas alas enormes** (Fernando Birri, 1988-89) y el proyecto del taller de guión de la misma escuela con el título de **Me alquilo para soñar** (Ruy Guerra, 1989)³².

La serie de los **Amores difíciles** estaba integrada por: **Fábula de la hermosa palomera** (Ruy Guerra, Mozambique); **Milagro en Roma** (Lisandro Duque, Colom-

³² La serie **Me alquilo para soñar**, fue dirigida por Ruy Guerra, 22 capítulos para televisión.



Lisette Revilla maquillando a Victor Laplace para el rodaje de **Cartas al parque** (Tomás Gutiérrez Alea, 1988). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.



Tomás Gutiérrez Alea, Mario García Joya y Rafael Solís en el rodaje de **Cartas al parque** (Tomás Gutiérrez Alea, 1988). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

bia); **El verano de la señora Forbes** (Jaime Humberto Hermsillo, México); **Yo soy el que tú buscas** (Jaime Chavarrí, España); **Cartas del parque** (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba) y **Un domingo feliz** (Olegario Barrera, Venezuela).

Los guiones fueron realizados a partir de cuentos y de artículos de prensa de García Márquez, por ejemplo **La fábula de la hermosa palomera**, se encontraba en *El amor en los tiempos del cólera*, el caso de **Yo soy el que tú buscas**, parte de las tres primeras líneas del texto anterior. El guión de **Milagro en Roma** parte de una crónica de prensa titulada *La larga vida feliz de Margarito Duarte*, convertida en guión y luego en cuento bajo el título de *La Santa*, que figura en *Doce cuentos peregrinos*.



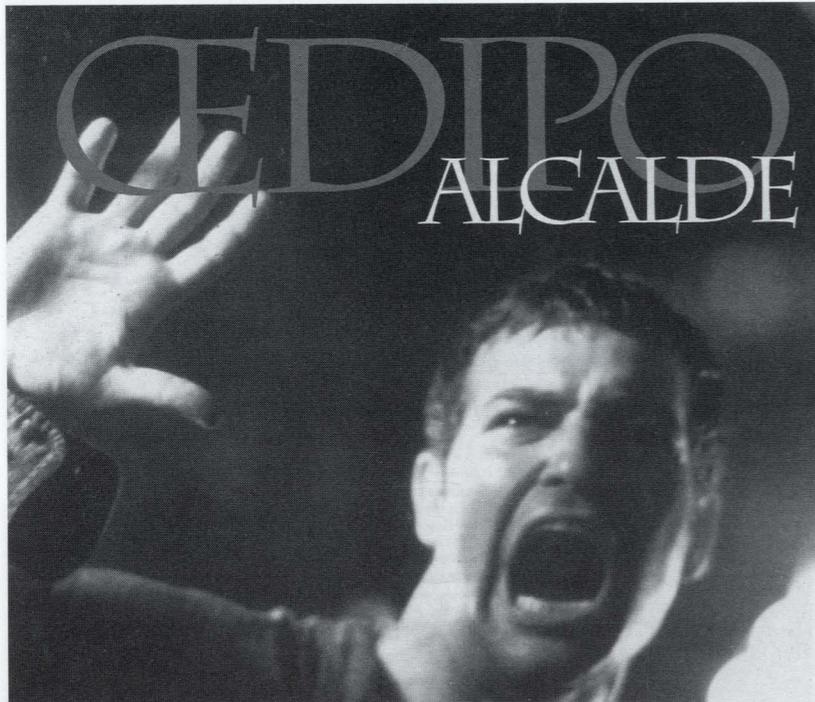
Ivonne López como María en **Cartas al parque** (Tomás Gutiérrez Alea, 1988). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

La crítica especializada avaló el proyecto como un gran todo sostenido por el dinero de Televisión Española. Sin embargo observándolos de manera individual, los planteamientos formales estaban más determinados por la escogencia casi impuesta de García Márquez que por las posibilidades reales de sus directores en relación con su realización y desarrollo autoral. Las palabras del venezolano Olegario Barrera en torno a la propuesta parecen elocuentes: "Yo creo que sí es posible hacer a

³³ Mora, Orlando "García Márquez visto por sus directores" Revista *Kinetoscopia*, núm. 38. Julio-Agosto de 1998. Medellín, Colombia.

García Márquez en el cine, cuando la historia está bien escogida... Creo que él mismo lo tiene claro... Lo que identifica al realismo mágico es que si bien está lleno de hechos fantásticos, al mismo tiempo la gente que los vive los asume de una manera muy cotidiana, como una cosa que está integrada a sus vidas en la mayoría de las ocasiones".³³

Ni siquiera el destino es inocente: Memorias de una tragedia colombiana, con este título la coguionista de

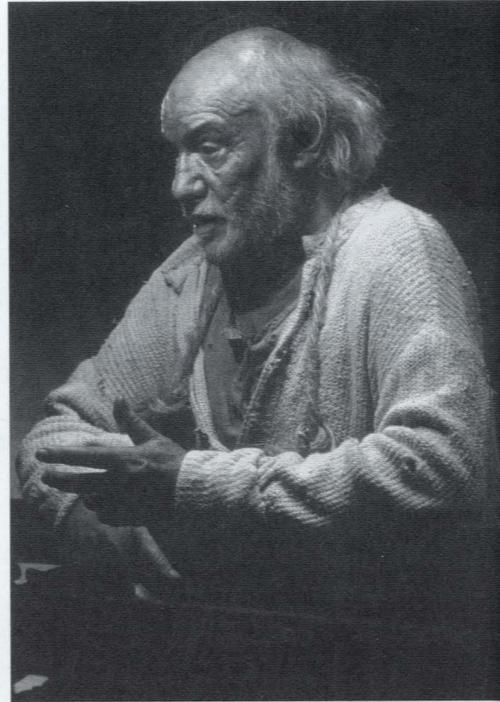


Afiche de la película **Edipo alcalde** (Jorge Ali Triana, 1996). Archivo Augusto Bernal.

Edipo alcalde (Jorge Ali Triana, 1997), Stella Malagón Gutiérrez, egresada de EICTV, recuerda el trabajo que sostuvo con su profesor de escuela Gabriel García Márquez para adaptar a la realidad colombiana la obra *Edipo Rey* de Sófocles. El mismo García Márquez afirmó que "la más perfecta trama policial era la de *Edipo Rey*, de Sófocles, donde el detective termina siendo el criminal, y donde de un modo admirable la investigación conduce inexorablemente hacia el hombre que investiga".³⁴ En este caso la realidad cobró por adelantado a su detective, lo acusó de realismo mágico.

El mozambiqueño Ruy Guerra, es el único director que ha adaptado cerca de cinco obras de García Márquez al cine y la televisión. Entre sus últimos trabajos figura una magnífica adaptación de *La mala hora* (de la que existe una versión para televisión producida por

³⁴ Press book de la película **Edipo Alcalde**



Paco Rabal en **Edipo alcalde** (Jorge Ali Triana, 1996). Archivo Augusto Bernal.

Jorge Perugorria y Ángela Molina en **Edipo alcalde** (Jorge Ali Triana, 1996). Archivo Augusto Bernal.



R.T.I Televisión), el título de esta nueva versión embriagadora y seductora es **O veneno de madrugada** (Ruy Guerra, 2005).

Las mezclas de diferentes realismos o realismos mágicos convirtieron la novela más publicitada y cuasi biográfica de García Márquez, **El amor en los tiempos del cólera** (Mike Newell, 2007) en una efemérides de trucos de vestuario y actuaciones tan rimbombantes como onerosos por parte del director inglés Mike Newell, quien atribulado por sus anteriores obras, como la saga de **Harry Potter and the Goblet of fire**, 2005 y las televisivas series del **Joven Indiana Jones**, 1999, convirtió esta novela en un mundo de sherezada tropical.

Resta conocer los trabajos y preparativos de la costarricense, Hilda Hidalgo, egresada de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba (EICTV), sobre la adaptación personal asesorada por su autor de **Del amor y otros demonios**, 2009.³⁵

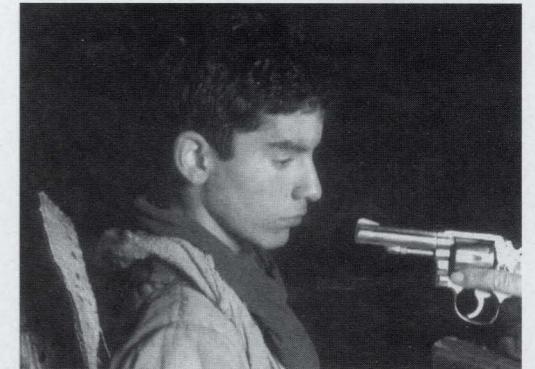
En busca de un equilibrio lógico entre literatura y cine o cine y literatura, escogí este trozo de una crónica costeña de Gabriel García Márquez para dirigir la discusión acerca de quién es más perfecto: el cine, la literatura o la crítica.

"Cuando el hombre logro ponerle pedales a su propio equilibrio, inventó la bicicleta. No hizo más que eso, pues ni siquiera las ruedas eran indispensables. Las ruedas existían ya, en alguna parte del mundo, aguardando que los hombres aprendieran a mover los pies en el aire, mientras descansaban cómodamente sentados en su centro de gravedad [...]".

³⁵ Estrenada en el 49 Festival de Cine de Cartagena, Colombia. Marzo de 2009.



Edipo alcalde (Jorge Ali Triana, 1996). Archivo Augusto Bernal.



Manuel José Chavéz en **Edipo alcalde** (Jorge Ali Triana, 1996). Archivo Augusto Bernal.



Jorge Perugorria y Ángela Molina en **Edipo alcalde** (Jorge Ali Triana, 1996). Archivo Augusto Bernal.

FILMAR O NO FILMAR AL NEORREALISMO MA GIGLO: NOTAS AL PIE DE LA IMAGEN.

por Luciano Castillo

¹ César Augusto Montoya: "Gabriel García Márquez, el crítico de cine". *Kinetoscopio* núm. 38, Medellín, julio-agosto 1996, pág. 82. Estudiosos del periodismo de GGM apuntan que valoró alrededor de 200 filmes en las 64 salidas de "El Cine en Bogotá. Estrenos de la semana", primera sección fija dedicada a la crítica cinematográfica en Colombia.

² Aunque algunas fuentes han publicado que el Gabo figuró como guionista y director, en entrevista personal concedida en abril de 1998 por el pintor Enrique Grau, coautor del guión con el catalán Luis Vicens y Cepeda Samudio, declaró que la participación del Gabo se limitó a la idea original narrada oralmente en el bar "La cueva" a su amigo Cepeda. No intervino en lo absoluto en el guión escrito por ellos y mucho menos en la dirección, pues no se hallaba en Barranquilla durante el rodaje.

El destino del escritor de cine está en la gloria secreta de la penumbra, y sólo el que se resigna a ese exilio interior tiene alguna posibilidad de sobrevivir sin amargura.

GGM

Muchos años antes de que "frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía recordara aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo", ya Gabriel García Márquez —a instancias de Álvaro Mutis, el hacedor de **Maqrol, el gaviero**— se había rendido a su influjo. La "música de la luz" cumplía sus primeras seis décadas de vida cuando los difusos contornos del inexistente Macondo con toda su galería de personajes aún no se vislumbraban. Para entonces, era pionero de la crítica cinematográfica en Colombia y desde su columna en *El Espectador*, se impuso la misión de "crear proselitismo hacia el Séptimo Arte, sin concesiones a los gustos masivos".¹

El nombre de Gabriel García Márquez figuró en los créditos de **La langosta azul** (1954), un cortometraje en blanco y negro, sin sonido.² Había sido realizado por el Grupo de Barranquilla, encabezado por su entrañable amigo Álvaro Cepeda Samudio. Ese año en que publicó **La hojarasca**, su primera novela, García Márquez viajó a Roma, una ciudad menos abierta al viento renovador del milagroso neorrealismo italiano, y cursó estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografia. Unos meses antes, retornaron a Cuba, Julio García-Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, con quienes se vincularía años más tarde. Recorrieron juntos las mismas callecitas secretas del Trastévere que aquel Margarito Duarte, perenne personaje en busca de su autor, donde retumbaba la voz del tenor sangileño Rafael Ribero Silva en "Una furtiva lágrima". Cuatro años antes acogían al santafecino



Tarso **El gallo de oro** (Roberto Galvador, 1964). Archivo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica -ICAIC-

Fernando Birri, todavía un señor nada viejo al que no le habían crecido las alas.

Antes de escribir en México —adonde viajó también por la ilusión de hacer cine—, la primera línea de una novela titulada aún **La casa**, en la que invertiría dieciocho meses, García Márquez sucumbió a la tentación cinematográfica, y aceptó el reto de adaptar la prosa de su muy admirado Juan Rulfo en **El gallo de oro** (1964). Entraba al cine por la puerta grande conducido por ese patriarca entonces nada otoñal que fuera Manuel Barbachano Ponce (1924-1994), el futuro productor de **María de mi corazón**. Este célebre mecenas de varios notorios títulos (*Raíces*, 1954, dir. Benito Alazraki, *Nazarín*, 1958, dir. Luis Buñue), buscaba afanosamente un escritor que compartiera su furibunda pasión por la obra rulfiana, hasta que Álvaro Mutis los presentó.

Sólo que, no obstante tratarse de una adaptación fidedigna al universo de Rulfo, los diálogos fueron escritos "en colombiano", y Carlos Fuentes fue contratado para

mexicanizarlos. No amilanaron a Gabo los resabios del anquilosado Roberto Galvador (1909-1986), si bien los guionistas terminaron por hartarse y abandonar su trabajo para que el director "hiciera con él lo que le diera la real gana".³ El fracaso artístico aunque no comercial de **El gallo de oro**, tampoco amedrentó a Barbachano Ponce quien en su obstinación por ver una Comala creíble en pantalla, volvió a reunir al binomio Fuentes-García Márquez para la adaptación de **Pedro Páramo** con destino a Carlos Velo (1909-1988). La intervención de tantas manos, tornaron el texto en un engendro devastador para todos los participantes en la aventura.

Frente a la impotencia manifestada por el costero para "trabajar con analfabetos" que lo humillaban, el autor de *La muerte de Artemio Cruz* le recordó en repetidas ocasiones, que el único fin de esa labor era financiar las novelas que proyectaban escribir. Por este tiempo García Márquez consiguió vender por primera vez los derechos cinematográficos de una obra suya: *El coronel no tiene quien le escriba*, pero la carencia de gancho para la taquilla del personaje central frustró la filmación. Gabo había coincidido con Fuentes, ya un afamado novelista, durante aquellos fines de semana a lo largo de 1961 en los cuales asistió a la filmación de un título tan significativo para el nuevo cine mexicano como **En el balcón vacío** (1961), de Jomí García Ascot y María Luisa Elío. Con esta pareja de exiliados republicanos, dos de sus primeros amigos en México, estrecharía los lazos afectivos al extremo de dedicarles *Cien años de soledad*. Asistir a ese rodaje, fue el primer —aunque muy tímido— acercamiento en serio a la producción cinematográfica de Gabriel García Márquez, determinado ya a "demostrar que él podía no sobrar en el cine mexicano".⁴

Mientras estaba imbuido en el absorbente proceso de gestación de *Cien años de soledad*, el 9 de septiembre de 1965 se estrenó la versión fílmica de su cuento

³ Miguel Torres: "El novelista que quiso hacer cine": revista *Cine Cubano* núm. 50, La Habana, 1969, pág. 16.

⁴ Dasso Saldiván: *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*, Ediciones Santillana, S.A., Madrid, 1997, pág. 419.

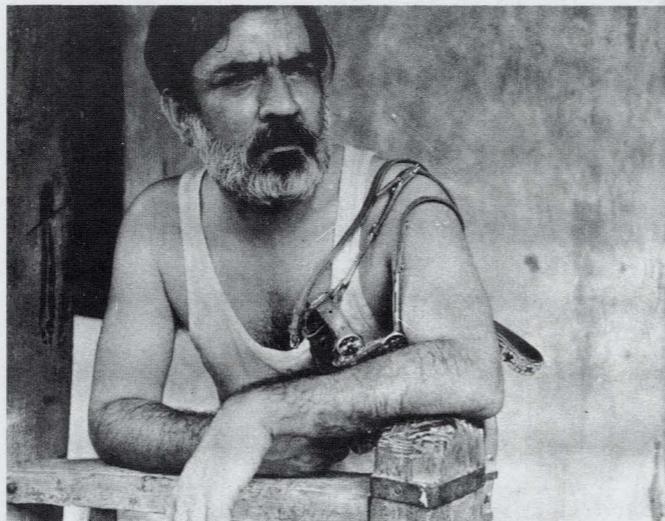


En este pueblo no hay ladrones (Alberto Isaac, 1964). Archivo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica -ICAIC.

En este pueblo no hay ladrones (1964), dirigida por Alberto Isaac (1923-1998). Gabo había cedido los derechos para que Isaac y Emilio García Riera lo adaptaran, pero no se limitó a esto y, además de colaborar entusiasta en la edición, apareció fugazmente como el taquillero del cine. Con su **vejez juvenil**, Buñuel accedió, por única vez, a vestir los hábitos eclesiásticos desde un púlpito en el que increpó a los fieles.

Juan Sáyago, ensangrentado, prefiere no responder a las provocaciones al volver a su polvoriento pueblo, luego de una prolongada condena, en la que aprendió a tejer. Retornaba con el ánimo de vivir en paz sus últimos años, a **Tiempo de morir**. Esta historia sofocliana, puesta en pantalla por un novel Arturo Ripstein —que aún hoy no descarta la posibilidad de retomarla con mayor fidelidad al espíritu original y menor aliento de Deste— no se inspiraba en ningún cuento contenido en *Los funerales de la Mama Grande* ni en personajes de *La mala hora*, publicados en 1962, o en un relato de otro autor, como el de Juan de la Cabada, que adaptara para

⁵ Según el historiador Emilio García Riera, el guión *El charro* fue escrito por Gabo para que José Luis González de León lo dirigiera y participara en el primer concurso de cine experimental. El título *Tiempo de morir* se lo puso Ripstein.



Gustavo Angarita en *Tiempo de morir* (Jorge Ali Triana, 1985). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinematoteca Distrital.

Lola de mi vida (1964), de Miguel Barbachano Ponce. Tampoco se trataba de un trabajo alimenticio o de mera supervivencia: era su primer tema escrito expresamente para el cine. Desde un principio, **Tiempo de morir** fue una idea cinematográfica largamente acariciada por muchos años. Le bastó apreciar las imágenes de un viejo pistolero, ex presidiario, diestro en el tejido, y la de un matón que esgrimía las agujetas en un suéter desde su puesto de portero en su casa para que surgiera con el título inicial de **El charro**.⁵

Juan entra al pueblo. El sol abrasante. La calle con antiguas casas de muros blancos, parecen desiertas. De los aleros cuelgan guimaldas de papel descolorido, rastros de una fiesta remota. Algunos hombres duermen la siesta en los portales. La cegadora luz del verano reverbera en la calle y en esa luz está Juan, taciturno y sudoroso, con el envoltorio bajo el brazo. De pronto, sin ningún anuncio, pocos metros más allá de la cruz, Juan se detiene, y empieza a derrumbarse ceremoniosamente. Es como si no se derrumbara todo el cuerpo, sino como si cada uno

de sus miembros se fuera deshaciendo, uno tras otro, en una desintegración silenciosa y solemne. En el armónico transcurso de aquella caída interminable, el polvo se va levantando con igual solemnidad, con la misma apariencia de ingravidez monumental con que el cuerpo se ha ido desmoronando, reintegrándose al polvo original, hasta que cuerpo y polvo se confundan en una especie de silenciosa, infinita y majestuosa conflagración.⁶

La lectura de este pasaje culminante del guión de **Tiempo de morir** (1965), evidencia elementos sobre los que se ha insistido reiteradamente, determinantes en su obra posterior: la precisa riqueza literaria del texto, el papel protagonista y alegórico adquirido por los objetos y, sobre todo, por contener en estado embrionario, con esa soledad preeminente que alcanza categoría de personaje, algunas claves de ese tan definido como indefinible término de “lo garciamarquiano”. El escritor, bisoño guionista, se empeñó en convertir en literatura las descripciones, pero por fortuna tuvo el privilegio de contar con personas capaces de traducirlas al lenguaje cinematográfico, como Ripstein y el fotógrafo Alex Phillips. Sin caer una sola gota de lluvia que aplacara el polvo en sus calles, por primera vez, el fantasmal Macondo, como un estado anímico “donde cualquier cosa puede ocurrir porque todo está dentro de las posibilidades”,⁷ aparecía reconocible en la geografía del cine.

Tiempo de morir, resultó *rara avis* de este período pionero del Gabo en el cine mexicano, y aún conserva cierto encanto. Salvo ese guión, los restantes que él escribió fueron filmados pero son inservibles por completo. Para **Juego peligroso** (1966), coproducción con Brasil, concibió y adaptó el argumento del primero de sus dos relatos: *H. D.*, un temprano traspiés de Ripstein. **Divertimento**, el segundo cuento, no fue nada sobresaliente pese a estar dirigido por Luis Alcoriza, el reputado colaborador de Buñuel, con quien García Márquez escribió tres guiones y urdieron varias histo-



Patsy, mi amor (Manuel Michel, 1969).

⁶ Eduardo García Aguilar: *García Márquez: la tentación cinematográfica*, México, Filmoteca de la UNAM, 1985, págs. 49-50.

⁷ Virgilio López Lemus: *García Márquez: Una vocación incontestable*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982, pág. 63.

⁸ Gabriel García Márquez: “La penumbra del escritor de cine”. Reproducido por Eduardo García Aguilar: op. cit., pág. 105.

rias a instancias del productor Antonio Matouk, luego abandonadas. Otro título intrascendente, **Cuatro contra el crimen** (1967), de Sergio Véjar (1928-2009), contó con un guión coescrito con Fernando Galiana y Alfredo Ruanova, en el cual intervino el colombiano, cada vez más consciente de las limitaciones del séptimo arte, agravadas por los caprichosos vaivenes e intereses de productores y directores.

El hálito garciamarquiano no se advierte en ningún minuto de **El Caudillo** (1967), que escribió en unión del realizador Alberto Mariscal ni en **Patsy, mi amor** (1968), de Manuel Michel, sobre un argumento original de amores adolescentes ubicado en la clase media, en el que la construcción dramática, los personajes y las situaciones y mucho menos los diálogos, impiden entrever a alguien que se aprestaba a poner patas arriba la literatura latinoamericana con la gestación de una singular novela. En su conjunto constituyen esos guiones “que luego no reconocía en la pantalla”.⁸

El desencanto experimentado por el guionista primerizo en sus idas y venidas de una compañía mexicana a otra con el rechazado mamotreto bajo el brazo, dejó una honda huella en él. Se negaba a compartir la suerte que corrieran en similar empeño desde Bertolt Brecht y Scott Fitzgerald, a Faulkner y Borges, por no mencionar los **encabronamientos** de Hemingway frente a las versiones “Made in Hollywood” de su literatura. **Aura** de Carlos Fuentes transpuesta por Damiano Damiani como **La bruja en amor** (1966), significaría la ofrenda inútil de la noveleta al dios celuloide, todo lo contrario a la fortuna de Cortázar cuando “Las babas del diablo” cayó en manos de Michelangelo Antonioni y Tonino Guerra para nutrir con inteligencia la base dramática de **Blow up** (1966). Las páginas del relato original tratado con absoluta libertad, se desdibujaban en idéntica proporción a las sucesivas ampliaciones fotográficas.

Desde entonces, trátase de una versión cinematográfica de una de sus novelas o relatos, cuando no de la puesta en cámara de una idea esbozada expresamente para el cine, ese punto de partida de una imagen visual tan referido por García Márquez, en general no ha llegado en toda su plenitud al espectador. En sus conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, el escritor delimitó que una novela "es la representación cifrada de la realidad. Una especie de adivinanza del mundo. La realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre en los sueños".⁹

Sin apelar al tan llevado y traído concepto del realismo mágico, preferimos, en el caso de la presencia de Gabriel García Márquez en el cine, redefinirlo en términos de neorealismo mágico, tanto por la prédica zavattiniana como por la preferencia en uno de sus discípulos por llevarla a la práctica al otro lado de un mundo poblado también por limpiabotas, Umbertos D y criaturas dotadas para acciones milagrosas, no solamente circunscritas a Milán. Aquellos que volaban sobre la realidad italiana posbélica tenían mucho que ver con los relatos de esa abuela para quien los mitos, las leyendas y las creencias de la gente formaban parte de una vida tan cotidiana en la cual era absurdo deslindar las desproporcionadas e imprecisas fronteras entre realidad y fantasía. La desmesura ha sido concretada por el novelista como otra parte integrante de la realidad circundante, poseedora de esa fantástica virtud de plantear serios problemas a quienes pretenden acercarse a ella, por la insuficiencia de las palabras.

Gabriel García Márquez admitió la estructura filmica de *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) y la similitud de su estilo narrativo al del montaje cinematográfico: "Los personajes no hablan apenas, hay una gran economía de palabras y la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos como si los estuviera

⁹ Plinio Apuleyo Mendoza: *El olor de la guayaba*, Oveja Negra Ltda., Bogotá, 1982, págs. 35-36.

¹⁰ Miguel Torres: op. cit., pág. 16.

¹¹ Reproducido por Eduardo García Aguilar: op. cit., pág. 51.

¹² "El oficio": Gabriel García Márquez: *La soledad de América Latina*, escritos sobre arte y literatura, 1948-1984, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1990, pág. 588.

¹³ Armando Durán: Entrevista. *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, septiembre de 1968. Citado en artículo de *Kinetoscopia*, págs. 86-87.

siguiendo una cámara".¹⁰ Consciente de su vocación de cineasta, al releer un párrafo de su novela, el escritor percibió la presencia de una imaginaria cámara y se percató de que todas sus obras anteriores a *Cien años de soledad* eran *cine*. Todo realizador que la ha leído conserva en la imaginación su propia versión filmica de esta película que no requiere filmarse y acerca de lo cual expresó el novelista, que la mejor solución fue por la que optó Glauber Rocha, cuando le dijo: "Mira, yo no quiero llevar tu novela al cine porque es imposible, pero te advierto que cada vez que esté filmando una película y sea oportuno, le inserto un elemento sacado de tu novela".¹¹

El demiurgo de Aracataca, en una entrevista concedida en septiembre de 1968, convino en la existencia de "un inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas, y hasta una obsesión por señalar los puntos de vista y el encuadre".¹² Luego añadió que en medio de su trabajo para el cine, no obstante la insatisfacción experimentada en general, se percató no sólo de lo que se podía hacer, sino también de lo que no se podía: "Me pareció que el predominio de la imagen sobre otros elementos narrativos era ciertamente una ventaja, pero también una limitación, y todo aquello fue para mí un hallazgo deslumbrante, porque sólo entonces tomé conciencia de que las posibilidades de la novela son ilimitadas. En ese sentido, mi experiencia en el cine ha ensanchado, de una manera insospechada, mis perspectivas de novelista".¹³ Para alguien provisto de la increíble capacidad de animar toda una interminable galería de caracteres en torno a un siglo de soledad, *El otoño del patriarca* que no por gusto espoleara el talento de Akira Kurosawa y con el que no cesa de soñar Emir Kusturica, es el libro que desde siempre quiso escribir, en el cual llevó más lejos sus confesiones personales.

Vivir con el cine o sin el cine, que le enseñó a *ver en imágenes*, es un dilema confesado por Gabriel García Márquez. Por su tremendo poder visual lo conceptuó

como "el medio expresivo perfecto" que, según él, entorpeció todos los libros precedentes a los de esa novela fundacional poblada por su autor de una inmensa compasión por todas las pobres criaturas que desfilan en sus páginas. "Escribí *Cien años de soledad* para demostrar que el cine no es todopoderoso —reveló en 1977— que en literatura uno puede llegar mucho más lejos y dar al mismo tiempo un impacto visual, auditivo y de toda índole".¹⁴ Más tarde reconoció haber escrito "una novela con soluciones totalmente literarias, una novela que es, si se quiere, las antípodas del cine".¹⁵

Poco más de tres decenios después de **En este pueblo no hay ladrones**, Gabo ha tenido en el cine mayor número de hijos que los diecisiete concebidos por Aureliano Buendía, y con gestores diferentes: de México, Chile, Mozambique, Venezuela, Colombia, España, Cuba, Argentina, Italia, China, Inglaterra o Costa Rica. Un creador de la talla del español Luis Alcoriza (1918-1992), fue hábil para a partir de una idea verdaderamente mínima, recrear la atmósfera inquietante de un pueblo pequeño en un lugar indeterminado del que huyen los habitantes, víctimas de un pavoroso **presagio**: algo terrible va a pasar. Este párrafo seleccionado al azar ilustra los borrosos o inexistentes límites entre literatura y guión: "Incapaz de contenerse más, se echa sobre ella y le besa los labios húmedos de baba. Rufina entreabre los párpados y le lanza una turbia mirada de ciego; pero vuelve a caer en el embrutecimiento".¹⁶

Felipe Cazals tenía a su haber tres demoledores títulos rodados en 1976: **Canoa**, **El apando** y **Las poquianchis**, cuando Gabo le sugirió dirigir su mirada hacia **Diario del año de la peste** que Defoe posibilitaba extrapolar hacia una metrópoli contemporánea. "Desde el principio estaba perfectamente entendido que García Márquez pensaba que la peste no era más que un pretexto... —Expuso Cazals— Este pretexto permite deletrear la metodología de la burocracia en el poder



El año de la peste (Felipe Cazals, 1978). Archivo Pel-Mex Colombia.

¹⁴ *Ibidem.*, pág. 86.

¹⁵ César Augusto Montoya: "Gabriel García Márquez, el crítico de cine": *Kinetoscopia* núm. 38, Medellín, julio-agosto 1996, pág. 86.

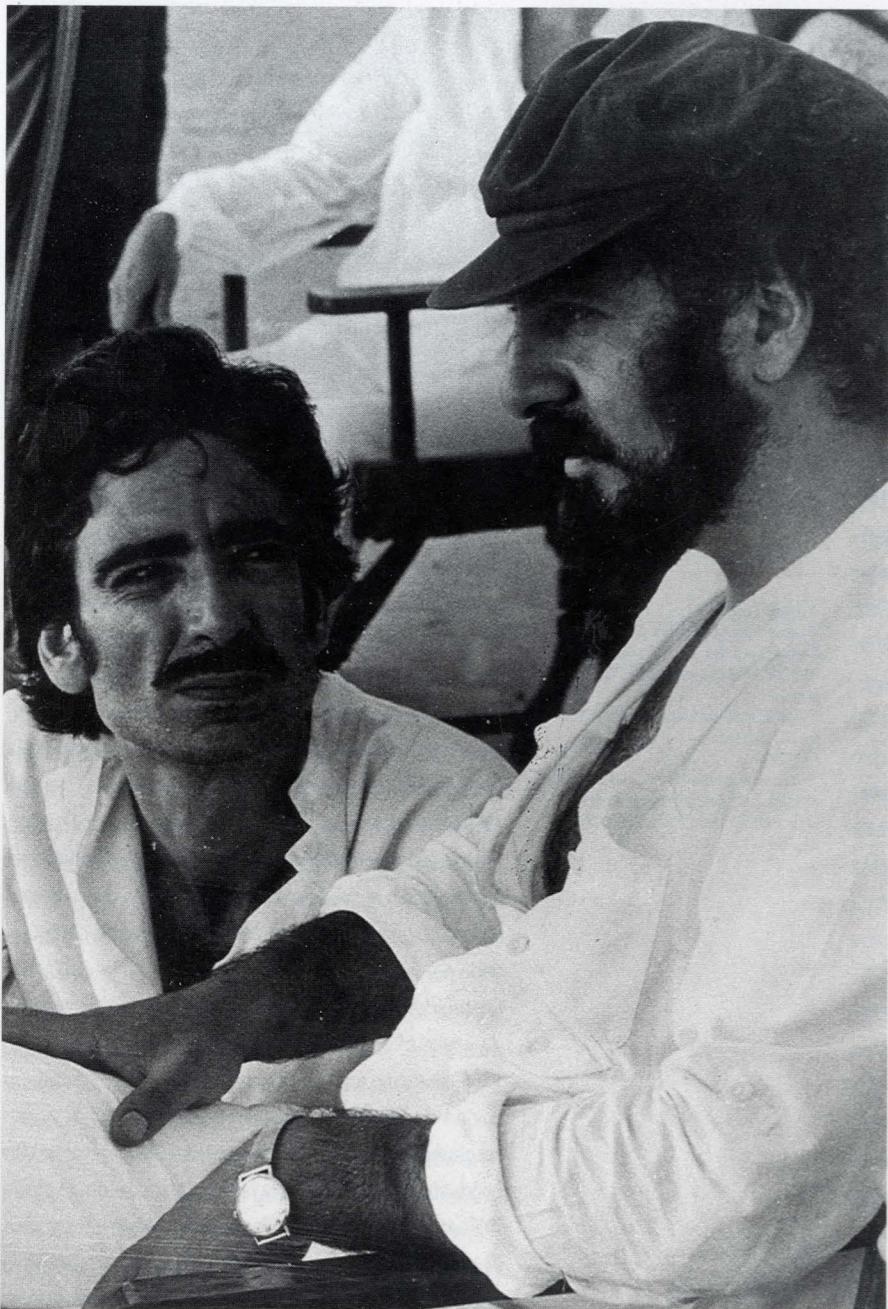
¹⁶ Reproducido por Eduardo García Aguilar: op. cit., pág. 55.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Gonzalo Restrepo Sánchez: *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?*, Ideas Gráficas Ltda., Barranquilla, 2001, pág. 68.

que se encarga de que no haya información acerca de una peste educacional, de un conflicto, de un homicidio masivo, de cualquier hecho que pueda alterar el orden y poner en conflicto y en peligro su estructura de poder".¹⁷ Al lado de los filmes precedentes, **El año de la peste** (1978), con guión de Gabo y Juan Arturo Brennan y diálogos de José Agustín, quedó como una obra menor, que no consiguió superar las expectativas ni satisfacer al novelista y al realizador. Éste reconoció que se trató de una experiencia única, fuera de serie, y subrayó al cabo del tiempo: "Ni siquiera la película fue el resultado apetecido, porque la presencia literaria de Gabriel es muy fuerte".¹⁸

Decepcionado, como tantos otros, por la imposibilidad de filmar íntegra *Cien años de soledad*, acaso un capítulo, y con las reticencias del Gabo para que un productor mexicano financiara su versión de *El otoño del patriarca*, el chileno Miguel Littin, vistió a Geraldine Chaplin con el luto de esa *viuda, frágil, lacerada por la superstición*, la única que, a diferencia de todo el pueblo, no se sintió vengada por la muerte de don José Montiel.



Miguel Littin dirigiendo *La viuda de Montiel* (Miguel Littin, 1979). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.

Para algunos estudiosos de la literatura garciamarquiana, *La viuda de Montiel* (1979), se basa en uno de sus relatos más cinematográficos. El cineasta es del criterio de que Gabo "establece la alquimia entre la realidad y la magia, entre la realidad y los sueños, lo evidente y lo no evidente".¹⁹ Justamente, esta transmutación podría señalarse como un obstáculo limitador de que ese mundo único existente en el subconsciente llegue al espectador con todo el poder de sugerencia de la palabra.

"Gabo produce el milagro de hacer consistente ese inconsciente que está en cada uno de sus lectores. —Apuntó el director de *El chacal de Nahueltoro* (1968)— Sin embargo, en el cine, esa alquimia se pierde porque hay un narrador —y narra desde un sólo punto de vista— por lo que baja la intensidad de las pasiones y el relato se quiebra y se pierde esa tremenda tensión que tiene, además, la intensidad de una crónica policial".²⁰ Littin no niega que *La viuda de Montiel* le pareció un cuento que podía ser muy bien adaptado al cine. Pretendió rodar una película provocativa para conmocionar, hacer reflexionar y dejar a los espectadores la libre elección de abrir o no las puertas propuestas. Ante la cuestión de si podría existir un antagonismo entre el lenguaje de García Márquez y el suyo, afirmó: "Tenemos la misma manera de acercar la realidad a su aspecto mágico. Por otra parte, su manera de escribir se acerca a la mía. Pero el cine sugiere a través de medios distintos que los de la novela. Mientras el escritor utiliza palabras, el cineasta dispone de ellas,

¹⁹ *Ibidem*, pág. 77.

²⁰ *Ibidem*.



María Rojo y Héctor Bonilla en *María de mi corazón* (Jaime Humberto Hermsillo, 1979). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

pero también de imágenes y sonidos. Soy el autor de una película inspirada por un texto de García Márquez".²¹

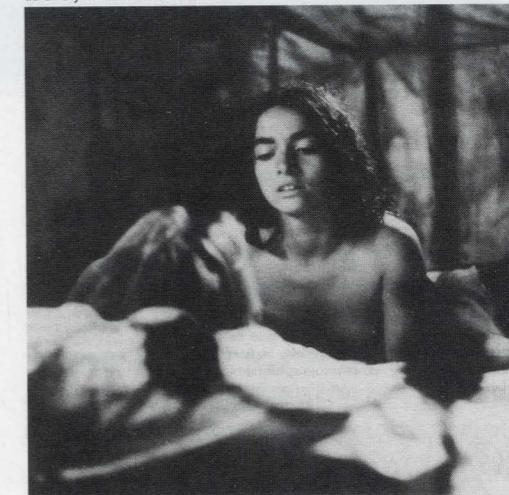
El esporádico Rey Midas mexicano Jaime Humberto Hermsillo convirtió con su toque personal en una pieza estimable la angustia de esa *María* que sólo vino a hablar por teléfono. En el proceso creativo de *María de mi corazón* (1979), García Márquez experimentó un nuevo método de trabajo con el director, a quien dejó la tarea de redactar para reunirse periódicamente a discutir sobre la marcha y trazar pautas para los personajes (clase social, oficios) y su desarrollo. "Escribí muchas cosas que no se usaron, porque a él siempre se le ocurrían cosas mejores, cosas maravillosas. Debo aclarar que nunca me imponía nada", confesó el cineasta. El escritor quedó tan satisfecho con el guión y las ideas para filmarlo que hasta realizó una aparición episódica en una secuencia. Varios años después, Hermsillo

²¹ R. Grelier y José Carlos Avellar: "Entrevista a Miguel Littin", en: *Revue du Cinéma / Image et Son / Ecran* núm. 355, París, noviembre 1980.

erró por completo al describir el verano *nada* feliz de la *fassbinderiana* señora Forbes, quien nunca debió abandonar la isla del Mediterráneo.

Ruy Guerra modificó el sentido descomunal de la abuela desalmada de *Eréndira*, antes de transcribir aquel amor tan difícil como fabuloso por *la bella palomera*, o dejar a Hanna—Alma—Schygulla ejercer su único oficio, el de *alquilarse para soñar* a su antojo. *Eréndira* fue primero un guión cinematográfico que originalmente iba a filmar la venezolana Margot Benacerraf. Con los años, tras abandonarse ese proyecto, Gabo reescribió el guión hasta otorgarle la forma del conocido cuento, Ruy Guerra le incorporó "Muerte constante más allá del amor", con el senador a cuestas y trasladó la trama en el tiempo. Su *Eréndira* (1983), poseedora de secuencias memorables, resultó para unos la versión cinematográfica más próxima al universo de la literatura garciamarquiana. "Un director colombiano hubiera hecho otra película distinta, pero no por eso más acer-

Claudia Ohana en *Eréndira* (Ruy Guerra, 1983). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños.





Crónica de una muerte anunciada (Francesco Rosi, 1987). Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.



El amor en los tiempos del cólera (Mike Newell, 2007). Archivo *El Tiempo*.

tada. —Opinó Edgardo Cozarinsky— Sus soluciones lo acercan más a la tradición brasileña y al final la historia es otra, inédita”.²²

Según algunos criterios, el consagrado director napolitano Francesco Rosi, fue el realizador más indicado para su puesta en pantalla, pero fue impotente —por una vez— para interpretar en imágenes el sugerente tono de un autor en su **Crónica de una muerte anunciada** (1987), para él un largo discurso sobre la muerte, como lo fueran **Salvatore Giuliano** (1962) y **El caso Mattei** (1972). “Esta novela de apenas un poco más de cien

²² Reproducido por Eduardo García Aguilar: op. cit., pág. 61.

²³ Eligio García: La tercera muerte de Santiago Nasar, Editorial La Oveja Negra, Ltda., Bogotá, 1986, pág. 90.

páginas es una síntesis, condensada, de la realidad —Expresó Rosi acerca de su adaptación junto a Tonino Guerra—. Está sustentada sobre una cultura muy particular, la del Caribe, a la cual pertenece García Márquez. La novela refleja toda una larga meditación del escritor sobre la cultura y sobre la violencia que subyace en esa cultura aparentemente pacífica”.²³ La expresión de Gabo de limitarse a escribir su libro y de que al cineasta correspondía realizar *su* película, fue promovida en cuanto texto se publicó sobre una obra que consideraba sólo a Rosi, atraído por la falsa impresión de estar



El productor Santiago Llapur y Tomás Gutiérrez Alea en la filmación de **Cartas al parque** (Tomás Gutiérrez Alea, 1988). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

frente a “un guión escrito en prosa” con la capacidad de filmarla.

Un gran realizador como el cubano Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), privado de filmar *El amor en los tiempos del cólera* por la venta de sus derechos a un productor norteamericano, evidentemente disfrutó tanto como el escribano escapado de unas pocas páginas de esa novela al redactar en Matanzas y no en un portal cartagenero aquellas **Cartas del parque**. Lograba cumplir su ambición de “hacer un filme con una simple historia de amor; una historia en la que se debatieran



El actor argentino Víctor Laplace como el escribano en **Cartas al parque** (Tomás Gutiérrez Alea, 1988). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

sentimientos encontrados, en la que la razón se viera obligada a ocupar su lugar frente al misterio, frente a la vida".²⁴ Pero **Cartas del parque** (1987), es una cinta anodina, totalmente prescindible, tanto en el conjunto de la serie **Amores difíciles**, como en la filmografía de Titón. Está lastrada por un defecto común a casi todos los títulos de la serie: el relato original apenas alcanzaba para un corto o, a lo sumo, un medimetraje. Por haberse excedido el primero en filmar, Ruy Guerra, en **Fábula de la bella palomera**, en el cual la historia sí admitía mayor tiempo, obligó a los restantes, aún en fase de guión, a incorporar elementos superfluos frente a la decisión del productor Max Marambio de extenderlas a la duración de un largometraje.

De todos modos, entusiasmado por ese divertimento que no significó escapar de la realidad, Gutiérrez Alea no dudó con esa pieza excepcional en su obra que es el cortometraje **Contigo en la distancia** (1991) en contribuir con un capítulo a la serie televisiva mexicana **Con el amor no se juega**. Fue producida por el Taller de guiones de Gabo y producciones Amaranta, con el auspicio de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.²⁵



Fábula de la bella palomera (Ruy Guerra, 1988).

Con mayor o menor fortuna, con derroche o parquedad de talento o de recursos, imaginación desmesurada o contenida, despliegue de audacia o incertidumbre, en experiencias frustrantes o no, dando rienda suelta a su libertad creadora, absolutamente ninguno ha soportado la tentativa de traducir al lenguaje de la imagen animada el intranferible mundo personal del autor de *Cien años de soledad*. Las versiones de obras literarias de García Márquez, objeto de adaptaciones pretendidamente fieles y respetuosas, conforman una filmografía pletórica de lealtades estériles y de traiciones fecundas, sin caer

²⁴ "Para una presentación de **Cartas del parque**" (27 de octubre de 1987), del original de T. Gutiérrez Alea, reproducido por José Antonio Évora: *Tomás Gutiérrez Alea*, Festival de Cine de Huesca, 1994, pág. 51.

²⁵ El bolerista de un club que busca la protagonista de este corto está interpretado por el veterano actor mexicano Roberto Cobo (1930-2002), que personificara al Jaibo en **Los olvidados** (1950) de Luis Buñuel.

Fábula de la bella palomera (Ruy Guerra, 1988). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.



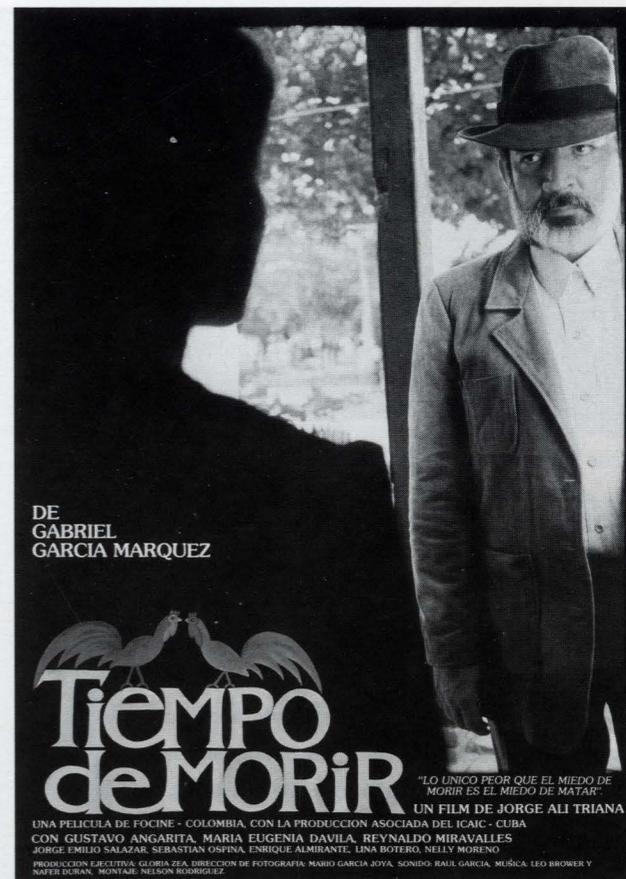
en el frecuente servilismo, ni ser aprisionadas cinematográficamente por su fidelidad a la letra y al espíritu del texto, como también los argumentos escritos por el novelista expresamente para el cine.

Estudiosos del complejo tema de la literatura en el cine coinciden en la divergencia entre las palabras, como medio de expresión de la novela en su carácter de organización verbal de la realidad, y las imágenes en movimiento cimentadoras del séptimo arte con su intrínseco ordenamiento de la realidad visual. La ineptitud de la mayoría de los realizadores para transponer el universo garciamarquiano es atribuido a su condición de pertenecer al lenguaje literario. El objetivo narrado resulta de tal elaboración que torna imposible la obtención de una equivalencia en términos visuales. Difícilmente una adaptación cinematográfica de alguna novela de García Márquez, como la de otros autores intraducibles, por mucho que se aproxime a la recreación de la atmósfera insinuada por la fuente primigenia, suscite en el espectador un efecto equivalente al que provoca la pieza literaria en el lector. Un socorrido lugar común reside en que un personaje literario posee tantos rostros como lectores existan, mientras que uno cinematográfico se restringe a los rasgos de su intérprete, por mucha aproximación que logre en su caracterización física o psicológica con el carácter descrito por su autor.

"No reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos fílmicos, un resultado análogo —no siempre idéntico—, al obtenido precisamente en el libro por aquéllos",²⁶ constituye una suerte de advertencia del catalán Pere Gimferrer. En su lúcido acercamiento a las relaciones existentes entre el cine y la literatura, este poeta y ensayista señala que la esencia de ambos lenguajes deviene al mismo tiempo la cualidad primordial y la principal limitación de cada uno de ellos, terreno resbaladizo y conflictivo como pocos,

²⁶ Pere Gimferrer: *Cine y literatura*, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1985, pág. 61.

²⁷ *Ibidem.*, pág. 77.



Afiche de **Tiempo de morir** (Jorge Alí Triana, 1985). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.

para concluir: "El misterio —que no es tal misterio, sino un hecho que asienta sus raíces en las diferencias específicas entre el lenguaje literario y el fílmico— se acentúa al comprobar que cuando algún gran novelista ha dado origen a películas más valiosas ha sido en los casos en que la adaptación fílmica ha atendido a obras menores o secundarias más que a sus títulos centrales".²⁷

Junto a la versión de **Tiempo de morir** (1986) rodada por Jorge Alí Triana y **Milagro en Roma** (1987), de Lisandro Duque; **En este pueblo no hay ladrones** es conceptualizada por cierto sector de la crítica entre las



Rodaje de **Milagro en Roma** (Lisandro Duque, 1988). Archivo Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica -ICAIC-.



Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri, 1988). Archivo Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.



Yo soy el que tú buscas (Jaime Chávarri, 1988). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

difíciles: "El cuento es mío, pero la película es tuya".³¹ Apenas tres líneas de *El amor en los tiempos del cólera* fueron la génesis de esta historia de una mujer que busca noche tras noche al violador del que se enamoró. A juicio del realizador madrileño —para quien adaptar una obra literaria al cine no era algo excepcional en su carrera por enfrentar en **Bearn o La sala de las muñecas** (1983) una novela del catalán Llorenç Villalonga—, "el juego con el tiempo y con un mundo de sugerencias" propuestos por García Márquez en esas escuetas líneas eran imposibles de expresar. Incapacitado para eludir ese impedimento, realmente, **Yo soy el que tú buscas**, es quizás la cinta más fallida en el quehacer del director de **El desencanto** (1976) y **Las bicicletas son para el verano** (1984).

Aunque el venezolano Olegario Barrera fue el cronista de *un (in)feliz domingo*, persiste en que si se prescinde de ciertas cosas del mundo garciamarquiano, cuando la historia está bien escogida, sí es perfectamente trasladable al cine. Barrera heredó un proyecto concebido primero para su coterránea Fina Torres con escasísimo tiempo para hacerlo suyo por completo. El

Un domingo feliz (Olegario Barrera, 1988). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.



únicas que convocan convincentemente el universo creativo del escritor. Alberto Isaac, su realizador, que no confrontó dificultades con el relato original por ser una trama realista, lineal y clásica, opina que Gabo, como Borges, es uno de los escritores fuera del alcance del cine por su poder para escarbar en ese disparate y ese desafuero de nuestra realidad latinoamericana, pero "es tan concreta la imagen, tan rotunda y la literatura tan evanescente que no puedes tú representar cómo es Remedios la Bella, por ejemplo. Es un tipo de cine que de vez en cuando han abordado Fellini o de pronto otros cineastas de imaginaria, pero que lo han hecho con su propia idea, no usando como trampolín un libro, una obra".²⁸

Birri enuncia como la mayor dificultad al enfrentarse a la obra de Gabriel García Márquez, esa "ambigüedad de la palabra en el mejor sentido que hay en cada palabra y Gabo es el ejemplo por excelencia de eso. La palabra tiene en él una capacidad de evocación desencadenante; creo que por eso es un mago, él lo que hace es fascinar con la palabra. [...] En Gabo la palabra [...] es generadora de realidad, crea una rea-

²⁸ Orlando Mora: "García Márquez visto por sus directores": *Kinetoscopio* núm. 38, Medellín, julio-agosto 1996, pág. 96.

²⁹ *Ibid.*, pág. 95.

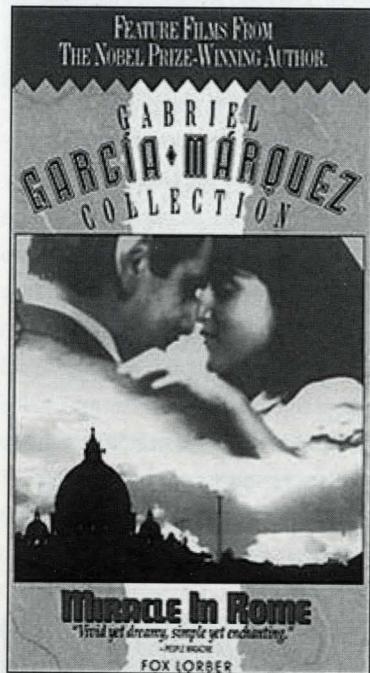
³⁰ *Ibidem.*

lidad".²⁹ Al intentar transmitir esos diálogos en boca de un personaje cinematográfico, resultan totalmente increíbles. Esto es algo que ratificó tras invertir siete años en la concepción de otros tantos guiones para **Un señor muy viejo con unas alas enormes** (1988), sobre un relato que siempre le fascinara. Cómo iban a articular y desarrollar la historia fue la mayor preocupación de Gabo durante ese extenso proceso. Hallar el lenguaje propio del cine, por mucha excitación que provoque al cineasta la prosa del escritor, fue el mayor aprendizaje de Birri, quien indicó: "Uno de los riesgos mayores que se corre queriendo hacer cine de la literatura de Gabo es intentar transmitir en los diálogos las palabras de algunos de sus personajes".³⁰

Según el español Jaime Chávarri, existe la imposibilidad de introducir la magia en un contexto cotidiano porque en cuanto todo quiera ser mágico no hay contraste; Gabo se las arregla para mantener absolutamente intacto su misterio y al encomendarle la realización de **Yo soy el que tú buscas** (1988), por no poder filmarla Pilar Miró como pretendía en un inicio, ni siquiera llegó a decirle, como al resto de sus colegas de la serie **Amores**

³¹ *Ibid.*, pág. 97.

origen de la historia del niño que inventa un autosecuestro era un cuento breve que tuvo como base vieja una crónica periodística escrita en Roma sobre un suceso real objeto de cambios. Observa el realizador que a él le correspondió un argumento carente por completo de los elementos característicos del realismo mágico, particularidad que interesaba en especial al autor, de-

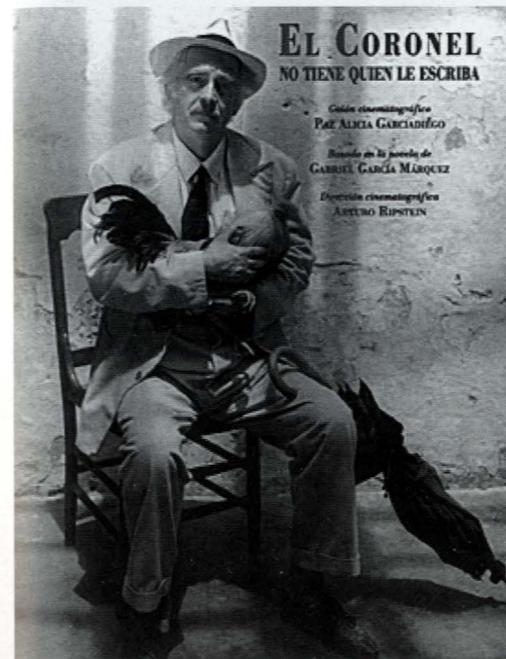


Milagro en Roma
(Lisandro Duque, 1988). Archivo Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica -ICAIC-.

³² *Ibidem.*, pág. 98.
³³ *Ibidem.*, pág. 99.
³⁴ *Ibidem.*, pág. 100.

seoso de “que la gente no la identificara con una historia típicamente garciamarquiana”.³² En relación con la etiqueta endilgada al novelista, plantea este cineasta la exigencia de cuantiosos recursos y efectos especiales para un pedestre traslado al cine porque “Lo que identifica al realismo mágico es que si bien está lleno de hechos fantásticos, al mismo tiempo la gente que los vive los asume de una manera muy cotidiana, como una cosa que está integrada a sus vidas en la mayoría de las ocasiones”.³³

Ruy Guerra —que reincidió con **O veneno da madrugada** (2005), su visión de *La mala hora*— coincide con Gabo en lo engañoso de su literatura, pese a incitar a filmarla por su universo eminentemente visual. “Pero lo que sí es muy cinematográfico es la justeza del diálogo y la mirada que él tiene sobre la vida”.³⁴ Si la increíble y triste historia de la cándida Eréndira, referida en un fugaz episodio de *Cien años de soledad*, fue primero un guión antes de publicarse como relato, para retomar luego su tratamiento original, a Lisandro Duque, para **Milagro en Roma** —acaso el más logrado de los **Amores difíciles** y auténtica pieza de orfebrería en la filmografía garciamarquiana— le correspondió convertir en guión la crónica periodística “La larga vida feliz de Margarito Duarte”. Más tarde, una vez incorporadas algunas anécdotas del rodaje, el argumento fue incluido en su forma final como “La Santa” entre los *Doce cuentos peregrinos*



El coronel no tiene quien le escriba (Arturo Ripstein, 1998).

(2000); si bien Gabo advierte el cuidado que tuvo para separar con pinzas sus propias ideas de las aportadas por los directores durante la escritura de los guiones.

Es precisamente en esta versión definitiva de “La Santa”, donde el escritor hace intervenir como personaje al legendario Cesare Zavattini (1902-1989), “un italiano imaginativo y con un corazón de alcachofa que le

³⁵ Gabriel García Márquez: “La penumbra del escritor de cine”: **La soledad de América Latina**, ed. cit., pág. 489.

³⁶ Gabriel García Márquez: **Doce cuentos peregrinos**. Madrid, Editorial Mondadori S.A., 1992, pág. 72.

³⁷ Orlando Mora: op. cit., pág. 101.

infundió al cine de su época un soplo de humanidad sin precedentes”.³⁵ Describe a su profesor de argumento y guión en términos devenidos clave para vacilar ante la sugestión provocada por su literatura: “Era una máquina de pensar argumentos. Le salían a borbotones, casi contra su voluntad. Y con tanta prisa, que siempre le hacía falta la ayuda de alguien para pensarlos en voz alta y atraparlos al vuelo. Sólo que al terminarlos se le caían los ánimos. ‘Lástima que haya que filmarlo’, decía. Pues pensaba que en la pantalla perdería mucho de su magia original”.³⁶

Autocríticamente, Lisandro Duque llamó a aquellos colegas que se aprestan a filmar el neorealismo mágico garciamarquiano a poner los pies sobre la tierra: “Creo que a los directores se nos ha ido la mano en ventiladores y en efectos especiales, que hemos trabajado mucho una semántica espectacular, una retórica espectacular, que defrauda la semántica casera de esos relatos de las abuelas”.³⁷ Una guionista extraordinaria como Paz Alicia Garcíadiego, quien arrastró a Ripstein a reproducir en **El imperio de la fortuna** el hasta ese momento irrealizable clima de Rulfo, al decidir afrontar el reto paralizante de adaptar una novela tan entrañable y propia para ella y todos sus lectores como **El coronel no tiene quien le escriba**, ante todo la hizo suya. “Tenía que arrebatarla a García Márquez, con amoroso y presuntuoso des-respeto, pero arrebatarla. Porque



Crónica de una muerte anunciada (Francesco Rosi, 1987). Archivo Augusto Bernal.

el cine no admite dos lealtades. Es un dios demandante y presuntuoso. Y yo hago cine".³⁸

Al ser interrogado sobre las adaptaciones cinematográficas realizadas sobre sus argumentos, García Márquez contestó que los directores de cine y televisión al emprenderlas descubren, asombrados:

"[...] que lo que se ve, lo que parece visible y visual en los libros es por la magia de las palabras. Entonces las palabras te hacen imaginar un personaje, un ambiente, una situación. Pero a cada lector se lo hacen imaginar distinto de acuerdo con la sensibilidad y la formación de ese lector. Entonces parece que son cosas que se ven. Pero en realidad cada lector se lo imagina de una manera distinta. En-

tonces, como les resulta tan visual, dicen, no, pero es que es sencillísimo, yo cojo y numero, escena uno, escena dos. Y cuando se meten, se encuentran que se desbaratan las palabras y tienen que convertirlo en imágenes, son otras imágenes totalmente diferentes y que probablemente no produzcan el mismo efecto que produce leído. Entonces ese es precisamente el gran problema que existe con mis libros y la razón por la cual yo me he opuesto a que *Cien años de soledad* se haga en cine, y les dejo dicho siempre a los que la quieren hacer que esperen hasta cincuenta años después de mi muerte que será gratis porque ahí desaparecen los derechos de autor".³⁹

³⁸ Paz Alicia Garcíadiego: "El Coronel y yo": Pressbook del filme.
³⁹ Darío Arismendi: "Entrevista radial con Gabriel García Márquez": Radio Caracol, 1994. Citada en *Kinetoscopio* núm. 38, pág. 8.

Desde tiempos tempranos en su trayectoria, García Márquez evidenció gran ingenio para levantar en novelas y relatos una sólida estructura dramática. La sostienen personajes delineados a medio camino entre la ficción más pura y prototipos reales reelaborados literariamente. El trabajo solitario del escritor frente a la página en blanco cuyo destino final será la expresión de su personalísimo universo mediante el magistral dominio de la palabra, entra en contradicción al desdoblarse en guionista. Por mucho que a lo largo de medio siglo se obstinara en concebir historias e ideas para el cine —aunque algunas las publicara luego como cuentos— pensar en términos de imágenes cinematográfi-

cas para ser proyectadas sobre un rectángulo blanco, de apetito voraz para sacrificar las frases, pasajes y hasta personajes más satisfactorios para un autor, al transferirlos al arte de la imagen en movimiento y de convertir a sus seres en personas de carne y hueso, a juzgar por los disímiles resultados, dista demasiado de su legado a la literatura.

No por gusto han tropezado con el mismo escollo realizadores de la envergadura de Francesco Rosi, Tomás Gutiérrez Alea o Felipe Cazals, por sólo citar tres de ellos. De nada ha valido reasignar la función del narrador y cambiar el desenlace de lugar (**Crónica de una muerte anunciada**); trasladar el argumento en el espacio y el



El año de la peste (Felipe Cazals, 1978). Archivo Pel-Mex Colombia.



Salma Hayek en *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1998).



Lisette Revilla maquillando a Victor Laplace para el rodaje de *Cartas al parque* (Tomás Gutiérrez Alea, 1988). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

tiempo (*El año de la peste*, *Cartas del parque*, *El coronel no tiene quien le escriba*); modificar radicalmente los rasgos físicos de la protagonista (*Eréndira*) o agregar personajes y situaciones que no existen en el original (*El coronel...*): estalla la construcción aristotélica y la arquitectura verbal se resquebraja hasta desplomarse al mero contacto con una cámara. Si Jean Renoir afirmaba que mientras más local se es más universal, podría aventurarse ante el reto de adaptar a García Márquez, que cuanto más distante se sitúen los guionistas y realizadores, mayor será la proximidad.

Tal vez haya que imputar también a la filmografía garciamarquiana cierto carácter de construcción fragmentaria atribuible a su literatura. Gabo tardó mucho en arribar a la convicción de que el cine —como pensara durante tanto tiempo— no sería la válvula de liberación de sus fantasmas. Su obra pertenece a una estirpe condenada a *cien años sin soledad* en la sala oscura de un cine que tiene otra promisoriosa oportunidad sobre la pantalla grande.

¿GABO Y EL CINE: UN MATRIMONIO DISFUNCIONAL?

por: Frank Padrón

A manera de introito

Como premisa, las relaciones entre literatura y cine siempre han sido conflictivas, particularmente lo que concierne a las famosas "adaptaciones" que el segundo realiza de la primera.

¿Fidelidad? ¿Libertad creadora? ¿En qué consiste la consecución artística de una película basada en una novela o cuento?

El colega Rufo Caballero, un estudioso del tema, considera que "la libertad de creación implica una perspectiva amplia y desprejuiciada que va mucho más allá, y acá, de la contracción al específico, o a lo tenido por tal; la libertad del artista es precisamente la audacia que lo invita a sobrevolar territorios imprevistos, y a encontrar, de los involucramientos en ellos, otras resoluciones y hasta posibles inmanencias, muy otras, que reten la propia identidad de su acceder a la cultura".

"Y luego, esa idea de la 'traducción', que es todavía más reprochable que la adaptación. Aun cuando toda traducción puede existir sólo a condición de la interpretación, ese tamiz de lo subjetivo que al reconstruir construye, no basta para referir, de ninguna manera, el muchas veces enrevesado tapiz de la inserción de lo li-

terario en la urdimbre fílmica, ese otro montaje tan lejos de resolverse en la moviola o la edición electrónica".¹

Para mí está muy claro que el referente literario es (o debe ser) tan sólo un punto de partida, el puente de una obra artística a otra, mas nada de ser fiel (al menos como condición "sine qua non"), ni de "traducir", ni siquiera de "adaptar"; quizá sí de "interpretar", pero también, por qué no, de dialogar, de polemizar y hasta de disentir.

Muchas veces, por paradójico que parezca, el ser demasiado "fiel", demasiado apegado a la fuente, deviene el problema fundamental de la lectura fílmica, como veremos a lo largo de las siguientes líneas, y casi siempre, el ceñirse demasiado a la letra extraviando el espíritu del novelista.

Las relaciones entre el cine y la literatura, entonces... ¿Un mal necesario? De cualquier manera, siguen bebiendo (y al parecer lo harán mientras existan las dos artes) los cineastas de los escritores, máxime si estos

¹ Rufo Caballero. En: *Rumores del cómplice*, Ed. Letras Cubanas, 2000, p. 90.

Crónica de una muerte anunciada (Francesco Rosi, 1987). Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



son famosos. Si además son premio Nobel de literatura, y estrechando más el marco, se nombran Gabriel García Márquez, ese matrimonio, (náufrago, zigzagueante, absurdo y otros tantos adjetivos no precisamente alentadores) persiste, pese a todo.

Imposible en unos párrafos agotar el arsenal que significa Gabo leído por la cámara, sus cientos de ilustradas páginas acomodadas, durante décadas al ritmo y la dinámica de la pantalla grande (sobre todo, aunque la TV no ha desestimado tan jugoso botín) desde poéticas y concepciones tan disímiles, pero intentaremos al menos, basándonos en algunas de ellas, ciertas generalidades.

Amor compartido

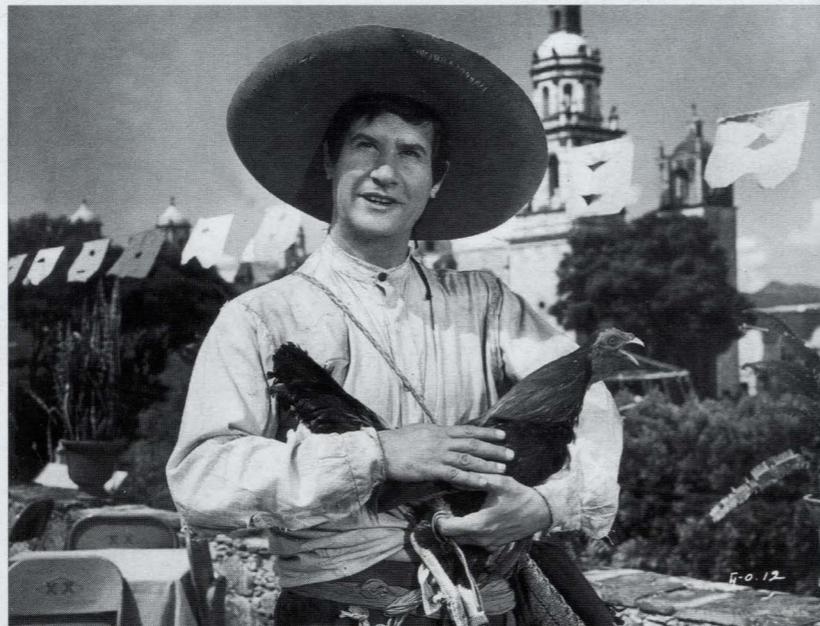
Lo primero por establecer es que con el llamado séptimo arte, la relación de García Márquez no ha sido en lo absoluto pasiva; pocos escritores, al contrario, han llevado con las imágenes móviles una relación tan estrecha y sistemática, al punto de concebir directamente para el populoso medio. Y esto, desde sus inicios.

Cuando joven y estando en Barranquilla, conjuntamente con el pintor Enrique Grau, el escritor Álvaro Cepeda Samudio y el fotógrafo Nereo López, Gabo participa en la realización del corto surrealista **La langosta azul** (1954). En la década de los 50, estudia cine en el Centro Experimentale Di Cinematografía de Cinecittá, en Roma, teniendo como condiscípulos al argentino Fernando Birri y al cubano Julio García Espinosa, que más tarde serían considerados fundadores del llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

Su estancia en Italia sirvió para que el escritor aprendiera varios de los entresijos que comportan el quehacer cinematográfico, al compartir largas horas de trabajo en moviola al lado del realizador César Zavattini, quien se dio a la tarea de afinar en García Márquez una precisión cinematográfica a la hora de narrar con/en

imágenes, técnica que más tarde usaría como parte de su trabajo en Ciudad de México.

No pocos filmes realizados en el México de los años 60, dentro de lo que se consideró el "nuevo cine" en ese país fueron escritos por García Márquez, quien al igual que muchos intelectuales de la época, firmó los guiones con seudónimo. El primero de ellos fue **El gallo de oro** (1964) de Roberto Gavaldón, basado en el cuento homó-



Ignacio López Tarso en **El gallo de oro** (Roberto Galvadón, 1964). Archivo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica -ICAIC-

nimo de Juan Rulfo, coescrito junto con el propio autor y el también mexicano Carlos Fuentes, protagonizado por Ignacio López Tarso, Narciso Busquets y Lucha Villa, y fotografiado por el insigne Gabriel Figueroa.

Entre 1965 y 1985 García Márquez participó escrituralmente en no pocos títulos, una revisión de los cuales arroja desde logros parciales dentro de proyectos absolutamente fallidos, hasta otros suficientemente logrados. Todo indica que la "mano" de Gabo, directamente en el guión y/o la adaptación implica que

su peculiar mundo mágico, sus travesuras lúdicas con el *fatum* y las perversiones humanas, han captado, al menos, el espíritu de ellos al ser animados filmicamente: ese ambiente puede "respirarse" en buena parte de las narraciones:

En este pueblo no hay ladrones (1964), de Alberto Isaac, el "western" **Tiempo de morir** (1965),² de Arturo Ripstein, **Presagio** (1974) de Luis Alcoriza, y **El año de la peste** (1979) de Felipe Cazals (adaptación del libro de Daniel Defoe **El diario de la peste**), tienen en común algo muy típico en Gabo: los pequeños pueblos como centros de maldiciones y por tanto, microcosmos de tipos y caracteres muy especiales, sea por fenómenos naturales como por esos otros "meteoros" que son las supersticiones, los raros misterios y los ensalmos populares. Esa suerte de surrealismo azteca, latinoamericano, detenta en ello credenciales peculiares que el cine logró, de un modo u otro, atrapar; al menos en buena parte de su desarrollo.



María Rojo en **María de mi corazón** (Jaime Humberto Hermosillo, 1979). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

Como en **María de mi corazón** (1979) de Jaime Humberto Hermosillo, y **Eréndira** (1983) de Ruy Guerra, dos mujeres centralizan ambientes kafkianos; la primera en un hospital psiquiátrico que emblemata la alienación urbana típica del DF, la segunda, la prostitución adolescente.



María de mi corazón (Jaime Humberto Hermosillo, 1979) Archivo Pel-Mex Colombia.

² **Conocerá**, como sabemos, un remake en 1985 dirigido por el colombiano Jorge Alí Triana.



Geraldine Chaplin en **La viuda de Montiel** (Miguel Littin, 1979). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

Otros proyectos, sin embargo, se estrellan contra la superficialidad o el marasmo cinematográfico (segmento "Ho" de **Juego peligroso** (1966) de Luis Alcoriza y Arturo Ripstein, **Patsy mi amor** (1968) de Manuel Michel y **La viuda de Montiel** (1979) de Miguel Littin...)

Entonces, parece que la frecuente disfuncionalidad marital entre Gabo y el cine, se produce cuando el escritor simplemente dona el referente, y permanece "cruzado de brazos" esperando (junto a nosotros, en tanto espectadores), los resultados del "saqueo" filmico: una embestida que por lo general abandona el botín del otro lado de la pantalla, captando muy poco o mal, del peculiar universo macondiano, garcíamarquiano, de historias que sin embargo, continúan seduciendo y cautivando desde la ecuanimidad de las letras.

Criterios encontrados

Se ha hablado y escrito mucho (además de rodado, claro) acerca de la "in-filmabilidad" del universo garcíamarquiano.

Los abundantes criterios que sostienen la tesis negativa, afirman aproximadamente que en la peculiar narrativa de Gabo lo más importante es el lenguaje, los recursos morfológicos de la literatura (sus juegos eufónicos, sus diacronías, sus analepsis...) lo cual hace más importante el "cómo" se cuenta que el qué propiamente dicho, lo cual, valga la aclaración, es extensible a toda la literatura fictiva.

Quienes favorecen la adaptabilidad del escritor oscilan entre los que consideran que ello es aplicable a zonas concretas de su obra, y los optimistas que elevan el índice considerando que todo Gabo es perfectamente "cinematografiable", si se nos permite otro neologismo.

Así, entre ambos polos y sus no pocas variantes, ejemplifican el mexicano Alberto Isaac y el venezolano Olegario Barrera.

El primero, que alza la bandera del "Gabo infilmable", argumenta:



Crónica de una muerte anunciada (Francesco Rosi, 1987). Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.



Francesco Rosi dirigiendo a Ornella Muti en **Crónica de una muerte anunciada** (Francesco Rosi, 1987). Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

"Yo, simplemente creo que mis colegas que lo hacen son muy valientes, yo no me atrevería. Es un tipo de cine que han abordado cineastas como Fellini, pero lo han hecho con su propia idea, no usando como trampolín un libro. Yo creo que no hay modo de hacerlo, hay cosas que no se traducen al cine. Y eso a pesar de que la vida latinoamericana está llena de disparates y de que uno de los méritos de Gabriel es el escarbar sobre ese disparate y ese desafuero de nuestra realidad. Pero yo simplemente me siento incapaz [...] Me parece que hay escritores un poco por fuera del alcance del cine, como ha estado por ejemplo, Borges".³

Uno que sí se atrevió (aunque no debió hacerlo) fue el venezolano Olegario Barrera (**Un domingo feliz**) quien por tanto legitima el trasvase. Piensa él que:

"[...] sí es posible hacer a García Márquez (GM) en cine, cuando la historia está bien escogida. Creo que hay cosas del mundo garcíamarquiano que es mejor que no se hagan en cine porque son imposibles. Pero hay otras historias que son perfectamente trasladables al lenguaje cinematográfico. El mundo garcíamarquiano en principio te remite a cosas que requieren de muchos efectos especiales para ser llevadas al cine, pero lo que en verdad identifica al realismo mágico es que si bien está lleno de hechos fantásticos, la gente los vive y los asume de una manera muy cotidiana, como una cosa integrada a sus vidas".⁴

Así, entre una y otra posición, el matrimonio Gabo-cine, más allá de tantas altas y (sobre todo) bajas, amenaza con ser una de esas relaciones "para toda la vida".

Amores (bien) difíciles

El italiano Francesco Rosi, un cineasta versado en sólidas historias, algunas incluso de procedencia literaria (**Las aventuras de Ulises, Salvatore Giuliano, El Caso Mattei, Manos sobre la ciudad...**) que de cualquier modo convirtiera en respetables piezas filmicas, fue uno de los primeros seducidos por el mundo "real maravilloso" de Gabo, de modo que en 1987 adaptó su novela **Crónica de una muerte anunciada** con un lujoso elenco internacional (Ruppert Everett, Ornella Muti, Gian María Volonté, Anthony Delón, Lucía Bosé, Irene Papas...).

La historia es tan sencilla como casi todas las que pueblan la literatura garcíamarquiana: Bayardo San Román, un joven rico viaja a un indeterminado país latino-caribeño en busca de esposa, se enamora de una hermosa joven, Ángela Vicario: la rodea de lujos, atiende sus mínimos caprichos hasta que logra su objetivo. La noche de bodas descubre algo que no le agrada y ahí comienza el verdadero conflicto; sólo un detalle más: consecuencia de ese hecho, ocurre, como revela el propio título, un crimen y lo más significativo: siendo más que advertido y anunciado y por tanto, pudiendo



Crónica de una muerte anunciada (Francesco Rosi, 1987). Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

³ Citado por Joel del Río, en: "Amor y cólera en tiempos de Shakira", en: *Cine Cubano*, No 169, jul-set 208, p. 43.

⁴ *Ibidem*.



Crónica de una muerte anunciada (Francesco Rosi, 1987). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños.

evitarse por muchos (prácticamente todo el pueblo lo sabía) nadie lo impide.

García Márquez discursa en esta novela básicamente sobre dos aspectos: los prejuicios provincianos en torno a la virginidad y los absurdos códigos honoríficos (que pueden arruinar vidas, incluso literalmente) y la "fuerza del destino" que nada ni nadie puede cambiar: eso de que "lo que está escrito" se cumple a pesar de todo. La obra, como casi toda su novelística, posee una fuerza narrativa y una vitalidad que, lamentablemente, el traslado al cine extravía.

En ello no creo influya la complejidad del relato, el cual se despliega en saltos temporales, sino la anemia que padece la trama en casi todo su desarrollo y la impericia de Rosi para atrapar la sensualidad y calidez de los ambientes caribeños; a pesar de la correcta dirección artística en el diseño y reconstrucción del espacio (la geografía, las características arquitectónicas de cualquier pueblo de estos lares) falla el espíritu, pues se trata de una reconstrucción fría, sin alma. Atractiva por algunos raros momentos donde se percibe el delizioso "realismo mágico" de su autor, evidentemente, casi todos, seguiremos prefiriendo la novela.

Y es algo que, lamentable y generalmente, ofrece la tónica de las adaptaciones garciamarquianas al cine, como ocurre también en el próximo paso: un conjunto de relatos que integran la serie **Amores difíciles**. Coproducido en 1988 entre TVE (TV española) y varios países de la región, casi todos los filmes resultaron fallidos, acaso con la excepción de **Milagro en Roma**, dirigido por el colombiano Lisandro Duque.

A Margarito Duarte, un modesto empleado judicial de una pequeña población colombiana, se le muere de repente su hija de siete años, Evelia. Doce años después acude al cementerio a exhumar los restos y la descubre intacta.

Crítica al burocratismo de un Vaticano milenar, a la politización y el oportunismo de una embajada colombiana, referencia a la solidaridad entre la gente común, aunque sea mediante la superstición, **Milagro en Roma** significó entonces un verdadero milagro en las versiones cinematográficas sobre la literatura del Gabo.

La hábil mixtura de la gravedad en el tono con ribetes de sátira socio-política, la ductilidad narrativa de Duque, unida a la expresividad fotográfica de Mario García Joya, coterráneo nuestro, así como las destacadas actuaciones, complementan la potencialidad de la historia y sus implicaciones.

Sus colegas, esos "amores" realmente difíciles como decíamos, no corrieron la misma suerte, sobre todo por un defecto que también los hermanaba: amén de tratamientos endebles, el alargamiento empobrecedor de historias cortas, por sí mismo interesantes pero que no daban casi nunca para un largometraje.

Dentro de ello, uno se topaba con ciertos hallazgos; digamos, la irónica sensualidad que descollaba por momentos en **Fábula de la bella palomera** (del mozambicano radicado en Brasil, Ruy Guerra, como sabemos, uno de los nombres imprescindibles del Cinema Novo), pero en **El verano de la señora Forbes** (del mexicano Jaime



Hanna Schygulla en **El verano de la señora Forbes** (Jaime Humberto Hermosillo, 1988). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

Humberto Hermosillo), **Yo soy el que tú buscas** (del español Jaime Chavarrí), **Un domingo feliz** (del venezolano Olegario Barrera) e incluso, en **Cartas del parque**, de un narrador casi siempre hábil en hilar fino relatos fílmicos como nuestro paisano Tomás Gutiérrez Alea, se descubría ampliamente la falencia anteriormente reseñada.

Otra "fábula" llevada al cine ese mismo año también fracasó: **Un señor muy viejo con unas alas enormes**, que



Rodaje en Matanzas del filme **Cartas del parque** (Tomás Gutiérrez Alea, 1988). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.



Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri, 1988). Archivo Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

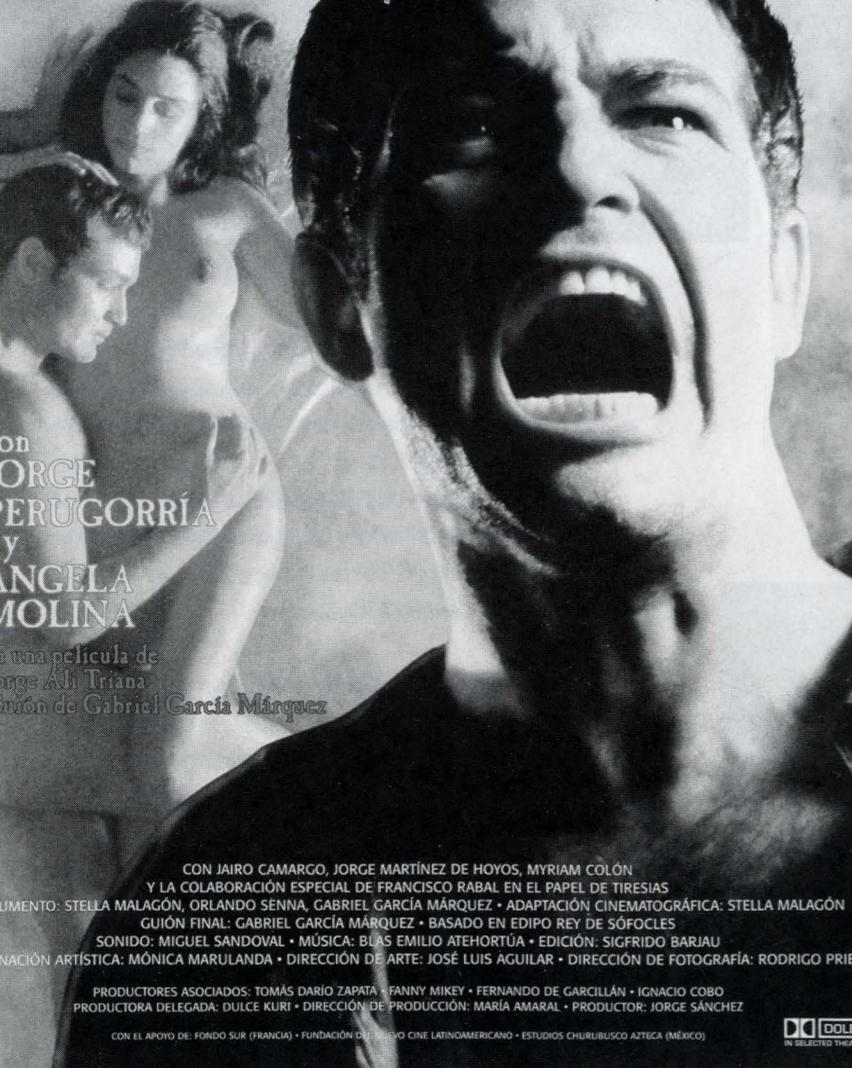
dirigiera y protagonizara el argentino Fernando Birri (ese patriarca del nuevo cine) pues la cálida historia del anciano alado que aterriza en un pequeño pueblo con todas las implicaciones que tal suceso genera, extravió el encanto, la gracia, la magia, la simpática ingenuidad del original tornándose un trayecto farragoso y torpe, donde si acaso se salvaba la preciosa música concebida por el cubano José María Vitier.

Se siguen alquilando sueños

La década de los 90, con todos sus cambios cismáticos y removedores de la "aldea global" sigue convocando cineastas a volcarse al universo de García Márquez. A medida que la sociedad se torna más escéptica y desideologizada, cuando se proclama a voz en cuello los "finales" (de la historia, del autor, etc.) parece más en boga el latinoamericano oriundo de Cartagena de Indias, con sus altas cotas de universalidad dentro de sus peculiares y reducidos espacios.

Así, junto a series más o menos exitosas para diversas televisoras (**María**, en Colombia; **Me alquilo para**

EDIPO ALCALDE



con
 JORGE
 PERUGORRÍA
 y
 ANGELA
 MOLINA
 una película de
 Jorge Ali Triana
 adaptación de Gabriel García Márquez

CON JAIRO CAMARGO, JORGE MARTÍNEZ DE HOYOS, MYRIAM COLÓN
 Y LA COLABORACIÓN ESPECIAL DE FRANCISCO RABAL EN EL PAPEL DE TIRESIAS
 GUION FINAL: GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ • BASADO EN EDIPO REY DE SÓFOCLES
 SONIDO: MIGUEL SANDOVAL • MÚSICA: BLAS EMILIO ATEHORTÚA • EDICIÓN: SIGFRIDO BARJAU
 DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: MARÍA AMARAL • PRODUCTOR: JORGE SÁNCHEZ
 PRODUCTORES ASOCIADOS: TOMÁS DARIÓ ZAPATA • FANNY MIKEY • FERNANDO DE GARCILLÁN • IGNACIO COBO
 PRODUCTORA DELEGADA: DULCE KURI • DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: MARÍA AMARAL • PRODUCTOR: JORGE SÁNCHEZ
 CON EL APOYO DE: FONDO SUR (FRANCIA) • FUNDACIÓN DEL BREVIO CINE LATINOAMERICANO • ESTUDIOS CHURUBUSCO AZTECA (MÉXICO)



Afiche de Jorge Perugorría en **Edipo alcalde** (Jorge Ali Triana, 1996). Archivo Augusto Bernal.

soñar, en España...), el cine prosigue su andadura de rastreos y búsquedas en el viejo y querido Gabo.

Hablando de querencias, **Mi querido Tom Mix** (1991), del mexicano Carlos García Agraz, abre con buen pie el decenio; la cinta triunfa con varios corales en el festival habanero: historia de sueños y quimeras, de iconos en el propio mundo del cine (al que alude el título), en actuaciones inolvidables de Ana Ofelia Murguía y el argentino Federico Luppi; sin embargo, aquí del escritor colombiano hay apenas un eco, pues se trata de una idea suya materializada por la guionista Consuelo Garrido.

Poco después, vuelve el desbarre mediante una malograda adaptación de Sófoeles a la Colombia (por extensión, Latinoamérica toda) contemporánea: **Edipo Alcalde** (1996), de un coterráneo y habitual "manoseador" de las letras y universos de García Márquez, quien esta vez, escribe el guión: Jorge Ali Triana.

Hubiera sido una gran experiencia, pues el relato condensa obsesiones, espacios, ambientes propios del autor: las relaciones entre política y privacidades, las pasiones conducentes a la locura, viudas, matones, destinos cruzados... Macondo revisitado, renovado, reinventado... pero lamentablemente mal traducido a las imágenes móviles... para variar.

Inconsecuencias dramáticas, ripsos del montaje, actuaciones deslucidas (comenzando por nuestro



Edipo alcalde (Jorge Ali Triana, 1996). Archivo Augusto Bernal.



Hanna Schygulla en **Me alquilo para soñar** (Ruy Guerra, 1992). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

paisano Jorge Perugorría) daban al traste con el proyecto.

Menos desatinado, pero tampoco exitoso, fue otro viejo colaborador y compañero de armas de Gabo: el mexicano Arturo Ripstein, esta vez llevando al celuloide en 1999 su admirable relato **El coronel no tiene quien le escriba**.

Tras la primera versión de **Tiempo de morir** (1965) y un remake decoroso sobre **El gallo de oro**, que adaptara Roberto Gavaldón en 1964 (**El imperio de la fortuna**, de 1985) Ripstein se enfrenta ahora a ese relato aparecido en el temprano 1961 donde se anunciaban algunos de los ítems desde entonces recurrentes en la poética de nuestro Nobel: los abruptos contrastes entre vidas pública y privada, la soledad del poder venido a menos, los recuerdos como escudo contra ellos, para lo cual la lluvia, el polvo, el calor y el silencio cabalgan cual nuevos jinetes del Apocalipsis.

Ripstein consigue ambientar con esmero, y diseña más de un pasaje con verdadero peso dramático; condecorador como es, del peculiar mundo del escritor, se rego-



Fernando Luján en **El coronel no tiene quien le escriba** (Arturo Ripstein, 1998). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.



Gustavo Angarita en **Tiempo de morir** (Jorge Ali Triana, 1985). Archivo Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños Cuba.

dea en sus símbolos y metáforas visuales; sin embargo, tropieza una y otra vez con reiteraciones innecesarias, con torpezas de ritmo interior, que le hacen perder considerable fuerza al trayecto fílmico, donde entre los rubros memorables figuran los sólidos desempeños de Fernando Luján y Marisa Paredes.

El amor en los tiempos de Hollywood

El cine norteamericano, claro está, no podía mantenerse al margen de esa suerte de fiebre histórica en lo que a beber de las letras gabianas se trata. Nunca es tarde, pareció decirse, si la dicha es buena, más —preguntamos ahora nosotros— ¿realmente lo es?

Así, en 2007, se llevó a la gran tela **El amor en los tiempos del cólera**, novela escrita en 1985 y para cuya

lectura fílmica se llamó al británico Mike Newell (**Cuatro bodas y un funeral**, 1994) con un elenco también internacional (¡faltaba más!) pero donde estuviera bien presente el elemento latino: así, junto al yanqui Johny Depp (Florentino Ariza) estarían el español Javier Bardem, la italiana Giovanna Mezzogiorno, el norteamericano de origen peruano Benjamín Bratt, y los muy cosmopolitas colombianos John Leguizamo, Angi Cepeda y Catalina Sandino Moreno, más la veterana del Brasil Fernanda Montenegro y la juvenil y sensual mexicana Ana Claudia Talancón. Para que el gran potaje (o como dirían en Colombia, el "sancocho") estuviera completo, se encargó la música a otra colombiana de gran pegada mundial: la popularísima Shakira, sugerida, a propósito, por el propio García Márquez.

Todo eso y claro, mucho más, generó **Love in the Time of Cholera**, que no tardó en convertirse, según datos de Internet, en la más popular de las versiones fílmicas en torno a nuestro Nobel del Caribe.

¿Qué nos deparó en fin este Gabo pasado por aguas hollywoodenses? Una vez más el exceso de literalidad perjudica vastamente el texto fílmico: la grandiosa visualidad de este relato sobre el tiempo que no pasa... al menos para el amor verdadero, que se condensa y multiplica, que vence los obstáculos y se realiza en su propio devenir incorporando pasiones y obsesiones, se traduce en fragmentos literarios que a la hora de ser dichos por los actores se vuelven insufribles, suenan falsos y excesivamente retóricos. Luego, la literalidad de la narración genera un relato cinematográfico que se vuelve cargante, y en el fondo, anémico: pocas veces (¡y miren que ha ocurrido!) la magia de ese sui géneris universo se extravía tanto, se bifurca, se esfuma, mientras la mayoría de los actores, pese a sus ingentes esfuerzos, los del director y sus colaboradores, no logran resultarnos convincentes en sus personificaciones de

esos seres que, en el papel, resultan tan originales, tan exclusivos, tan adorables.

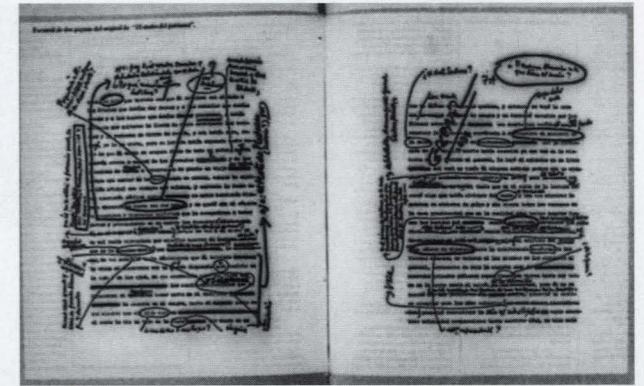
De modo que, si no cólera (esa cotidiana y sinónimo de rabia), **Love in the Time...** provoca algo peor: indiferencia, después que ha convocado al aburrimiento y esa incómoda sensación de que nos han ofrecido gato (no Gabo) por liebre.

Sin embargo...

El cine, a pesar de tantos fiascos, de choques no precisamente productivos con la literatura de Gabriel García Márquez, no se da por vencido. Nuevos proyectos acaban de concluir o se anuncian, algunos incluso

rubricados por nombres muy respetables, como no han faltado en este viejo matrimonio, en esta larga historia de amor-odio.

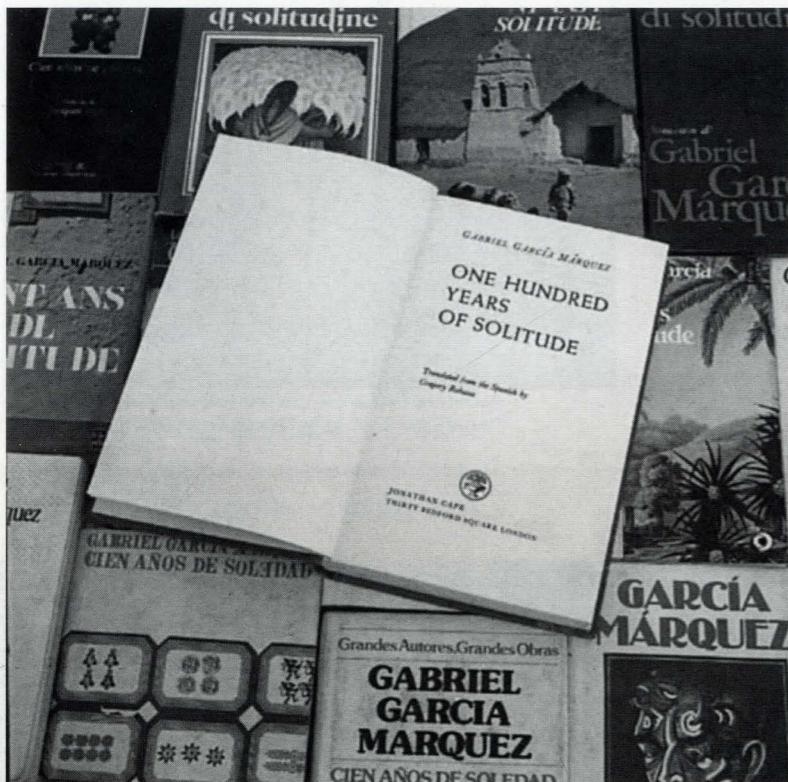
Nada menos que un hijo de Gabo, el exitoso y joven cineasta Rodrigo García (**Nine lifes**, 2005) se siente seducido por la recurrente **Tiempo de morir**, su no menos bisoña colega de Costa Rica, Hilda Hidalgo, dio los toques finales a **Del amor y otros demonios** (2009), el célebre serbio Emir Kusturica (**Underground**, 1995) ya tiene entre manos *El otoño del patriarca*, esa novela que alguna vez Akira Kurosawa, Litty y Ripstein quisieron adaptar, mientras el reciente bestseller *Memoria de mis putas tristes* (2004) fue puesta en guión por el no me-



Facsimil de dos páginas del original del *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez (Nereo López). Archivo Biblioteca Nacional de Colombia.

Elisa Triana en *Del amor y otros demonios* (Hilda Hidalgo, 2009). Archivo *El Tiempo*.





Portadas en varios idiomas de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (Nereo López). Archivo Biblioteca Nacional de Colombia.

nos respetado guionista francés Jean Claude Carrière (quien tanto trabajara con Buñuel) y se maneja para su dirección el veterano cineasta danés Henning Carlsen.

Será cuestión de seguir esperando, incluso que algún día (ojalá realmente no llegue) el autor se decida a romper el sagrado pacto que firmara consigo mismo de no negociar jamás los derechos de filmación respecto a su obra maestra, *Cien años de soledad*.

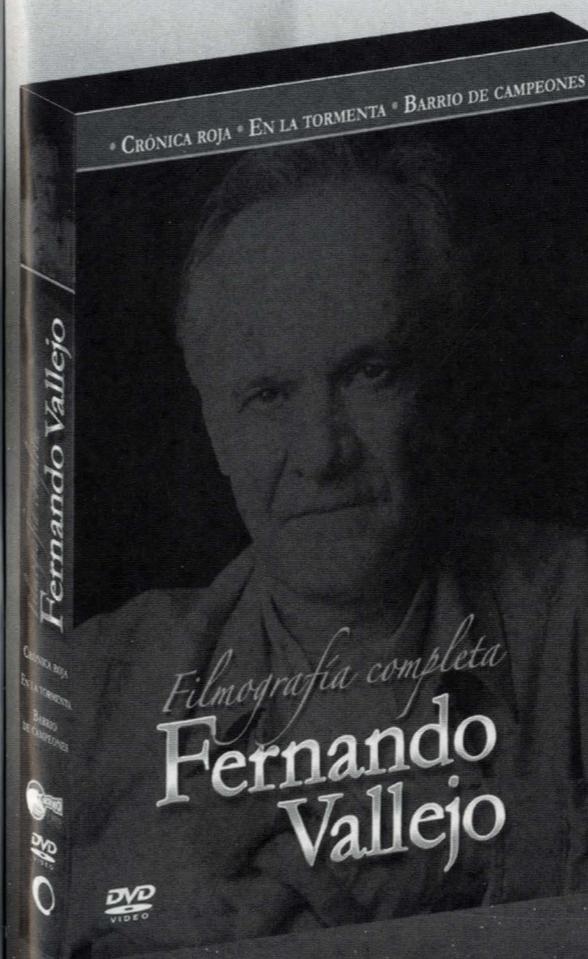
Lo cierto es que, con tantos problemas en el matrimonio Gabo-cine, el imaginario de una de las narrativas más originales y sólidas de América Latina se ha ampliado considerablemente con su constante viaje al cine, al margen de sus victorias y frecuentes derrotas.

⁵ Joel del Río: Ibid.

Como ha escrito el colega y coterráneo Joel del Río, “[...] polémica aparte sobre el valor cinematográfico de esta literatura, lo que está fuera de toda discusión es la preeminencia que alcanzaron numerosas adaptaciones de escritores latinoamericanos, GM incluido, en la época de las dictaduras y la represión institucionalizada, cuando estos reencuentros entre literatura y cine contribuyeron, en no pequeña medida, a sostener la identidad común y los referentes culturales que compartimos, más allá de la censura, las juntas militares y la penetración cultural norteamericana. Con la reinstauración democrática en diversos países latinoamericanos, el desarrollismo neoliberal, los avances de la multiculturalidad y la entronización de la sensibilidad posmoderna, se reforzó el atractivo universal de narraciones que potenciaban la metafísica del delirio, la sensualidad, lo irreal y mágico, lo no materialista e inclasificable”.⁵

En cualquier caso, traicionado, desteñido, suficientemente reconocible o vía hacia inquietudes y fantasmas propios de los cineastas que lo usan, Gabriel García Márquez sigue en pie aún desde la pantalla: sus pesadillas, su recreación de una América Latina mágica y vital, sus aportes al imaginario internacional, sus personajes tan humanos y cercanos, sus narraciones sensuales y esenciales, siempre están, como al parecer su “eterno” matrimonio con el cine. En última instancia, siempre podremos regresar, decepcionados o no (tanto) a sus deliciosas páginas, a su estado natural y primigenio, en blanco y negro.

Ya está disponible la Filmografía completa de Fernando Vallejo.



**Edición de lujo.
Contiene tres películas.
Encuéntrela en las principales
videotiendas y librerías del país.**

¡Adquiérala ya!

Distribuye **Círculo**
de Lectores

INETOSCOPIO

LA REVISTA PARA LOS QUE AMAN EL CINE

20 años



Suscripción
\$40.000
Anual

Ejemplar
\$13.000

Mayores informes

Tel 5134444 Ext. 110 - www.kinetoscopio.com - kinetoscopio@kinetoscopio.com

Encuéntrala en:

Bogotá: Librería Lerner - Art DVD - Librería Siglo del hombre (Biblioteca Luis Ángel Arango)
Black María escuela de cine - 24 imágenes por segundo - ARCCA - Alejandria Libros - Biblos Librería
Casa Tomada Libros y Café - Centro Cultural Gabriel García Márquez
Medellín: Librería Universidad Pontificia Bolivariana - Librería Universidad de Medellín - Librería Otraparte
Museo de Arte Moderno de Medellín - Librería de la Tierra - Librería Universidad Eafit
Librería Universidad de Antioquia - Centro Cultural Antioqueño de Medellín - www.kinetoscopio.com

Augusto Bernal

Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia. Docente, investigador, crítico de cine. Creador y editor de la revista especializada *Arcadia va al cine*. Fue director de la Cinemateca Distrital de Bogotá y del Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Fundador y director de la Escuela de Cine Black María. Publicó en el 2009 "Rodrigo D No futuro: Historias Recobradas", de la Colección: Borradores de Cine, en la Serie Antecedentes del Cine Colombiabno 1, editada por Black María.

Luciano Castillo

Crítico, investigador e historiador cinematográfico cubano. Máster en cultura Latinoamericana. Colabora periódicamente en revistas especializadas de varios países de América Latina. Con sus trabajos y publicaciones sobre cine, entre las que se destacan "Con la locura de los sentidos", "La verdad veinticuatro veces x segundo" y "Carpentier en el reino de la imagen", ha obtenido numerosos premios y reconocimientos. Ha sido invitado como ponente o miembro del jurado en diversos certámenes nacionales e internacionales de cine y video. Editor de la revista *Cine Cubano*. Conductor de programas de radio y televisión especializados en el séptimo arte. Actualmente es director de la Mediateca "André Bazin" de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, y coordina el "Taller Nacional de Crítica cinematográfica" de Camaguey.

Frank Padrón Nodarse

Filólogo, escritor, ensayista, crítico de artes y comunicador audiovisual cubano. Se especializa en cine iberoamericano, asignatura que ejerció durante varios años en la EICTV de San Antonio de los Baños. Conduce y escribe el espacio de TV cubana *De Nuestra América*, y atiende varios programas radiales donde conduce secciones sobre cine. Escribió y animó el espacio *Cine en radio*, de Radio Cadena Habana y tuvo una columna en el telediario *Buenos días*. Miembro fundador de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica, afiliada a la FIPRESCI, organismo por el cual ha representado a su país en varios festivales y eventos internacionales. Colabora sistemáticamente con la prensa periódica y especializada del país. Ha obtenido premios y menciones por sus labores. Entre sus libros se cuentan: *Más allá de la linterna* (2000, ensayos, Ed. Oriente), *La profesión maldita* (2005, Editorial Oriente), *Las celadas de Narciso* (2006, cuentos, Ed. Extramuros) y *Conversación en la luz* (2006, poesía, Ed. Holguín). Ha dictado talleres y conferencias sobre cine latinoamericano en su país, así como en Perú, Brasil, Argentina y Colombia. Con frecuencia ejerce como jurado y/o participante en eventos y festivales nacionales e internacionales de cine, TV, literatura y cultura en general. Tiene en prensa su último libro: *Sinfonía inconclusa para cine cubano* (Editorial Oriente). Actualmente prepara su doctorado en cine latinoamericano.

Sergio Becerra

Realiza una licenciatura en la universidad Lumière Lyon II y estudios de maestría en la Universidad Sorbonne Nouvelle Paris III en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales. Profesor de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes desde 1999, donde ha impartido clases sobre teoría, historia y estética del cine. Ha colaborado con *El Espectador*, *Kinetoskopio* y la revista *Número* en temas de cine. Director de la Cinemateca Distrital, desde donde coordina y coedita las publicaciones y catálogos de dicha entidad, entre los que se cuentan, además de *Cuadernos de Cine Colombiano*, *Jorge Silva-Martha Rodríguez: 45 años de cine social en Colombia* (2008), *Victor Gaviria: 30 años de vida filmica* (2009), *ICAIC: 50 años de cine cubano en la revolución* (2009), y el catálogo-libro de la *Primera Muestra de Cine Medio Oriental Contemporáneo* (2010, edición bilingüe inglés-español).

Biblioteca Cinemateca Distrital



008510

Fondo cinemateca distrital

