



Sergio Becerra

Introducción. ¿Literatura de imágenes, cine de palabras?

César Alzate Vargas

Cine y literatura en Colombia: anotaciones para una historia

Fernando Ramírez Moreno

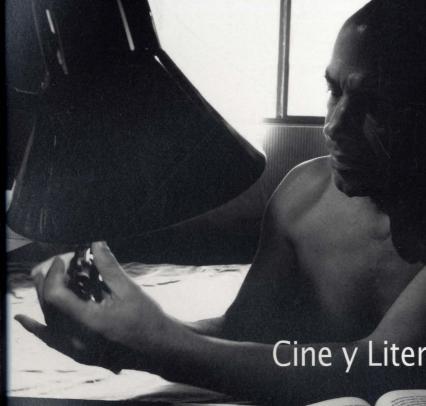
Cine y literatura, relaciones peligrosas

Un análisis de la adaptación de Satanás y Paraíso travel

Felipe Gómez Gutiérrez

"Un embeleco del siglo XX": Fernando Vallejo y el cine

















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 <u>DISTRITAL</u>

Adelfa Martínez Bonilla DIRECTORA DIRECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO

Sergio Becerra Cira Mora Juan Guillermo Ramírez COORDINACIÓN EDITORIAL

César Alzate Vargas Fernando Ramírez Moreno Felipe Gómez Gutiérrez COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Beatriz Cadavid CORRECCIÓN DE ESTILO

David Reyes DISEÑO Y MAQUETACIÓN

> Adriana Cupitra ICONOGRAFÍA

FOTOGRAFÍA CARÁTULA

Damián Alcazar en Satanás, Andy Baiz, 2007. Foto fija: Juan Antonio Monsalve. Archivo Dynamo Producciones

FOTOGRAFÍA RETIRO CARÁTULA

llona llega con la lluvia, Sergio Cabrera, 1996. Foto fija: Patricia Rincón. Archivo Marianella Cabrera

FOTOGRAFÍA CONTRACARÁTULA

Afiche de La virgen de los sicarios, Barbet Schroeder, 2000. Archivo Tucán Producciones

FOTOGRAFÍA RETIRO CONTRACARÁTULA

Alejandra Borrero y Flora Martínez en *Rosario Tijeras*, Emilio Maillé, 2005. Archivo Compañía Rosario Forever

ONOGRAFÍA INTE

Archivo BECMA- Cinemateca Distrital (Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales), Archivo Augusto Bernal,

© Archivo Biblioteca Nacional de Colombia, © Archivo Marianella Cabrara, © 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 Rosanio Forever, © Archivo

Starfilms S.A. y Celmira Zuluaga Apanicio, © 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, Sergio Becerra CINE DE PALABRAS?

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 Maiakovsky

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 Victor Maiakovsky [bajo el alias de A. Vlodimerov], El cinematógrafo y la literatura, en Kino-journal, Moscú, 1915. Citado por François Albéra, en La vanquardia 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 antiquo 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 guisiera 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 meiores vientos, vuelcos y retratos para la cinematografía local, en tiempos en los que es meior 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 v absoluta virtualidad. La imagen mental, viento y arcilla, antecede a los "lenguaies" 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, movilizando mecanismos 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 v a veces, en abierta v 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, Grifith 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

Anthronos Barcelona 193 255 n

componentes el elemento primordial de esta

Podría ser difícil afirmarlo, especialmente en momentos en los que el modelo de producción imperante casi nos convence que sin adaptación no hay paraiso 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 iustamente 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 quionistas, o co-quionistas, 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 iustamente 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 quión 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-

tre cine v literatura, intuido más arriba como "imagen", y llamado por el autor como "signo" Según Pasolini, "este es a la vez oral (fonema), escrito (grafema) v 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 guisiera, 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 visivas 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-

No solamente el cine no procede de la litera-

cinematográfico".8

6 Ibid., p. 33.

lbid., p. 34.

8 lbid., p. 34.

lenguaies escritos o hablados, el metalenguaie

además las relaciones cine/literatura no son de

Aguí 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 metalenquaie 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 va 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-

cada parte, para deiar sentados los antecedentes y la evolución histórica del maridaje que nos convoca, a través de un recuento detallado v 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.

pectivas. Invitamos a seis autores, tres por

Por supuesto, y estando en Colombia, no podíamos deiar de dedicarle un esfuerzo particular, de estudio de caso, desarrollado también por tres autores, a la historia de amor, va 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 quiones 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 hava tenido la suficiente generosidad para compartir con nosotros los avances de su

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

tura, así las películas ilustren novelas, sino que

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 lenguaie, o meior, al metalenguaie.

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 filmica (2000, dir. Barbet Schroeder), cuyo guión Vallejo mismo escribe, redefiniendo la relación del público con su obra literaria, relanzando el interés por su obra filmica, 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 v 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 construve la certeza de guerer 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 cuva 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 filmico comienza sutil y lentamente a supeditarse a lo literario, aunque a la par de novelas. también es va, escritor de guiones, en los que, a pesar de la exhuberancia de su imaginario visual v 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 deiado 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, v 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 hav

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.



Máximo Calvo, director de La María

Uno: antecedentes y terminología

La historia de las relaciones entre el cine y la literatura colombiana no se inicia en Colombia, sino en México, con una película fundacional del cine argumental de ese país y de la que no se conservan más noticias que el hecho mismo de su realización: una adaptación de la *María* de Jorge Isaacs filmada en 1918 por Rafael Bermúdez Zataraín. Bueno, dicho inicio puede situarse en esa película si circunscribimos tales relaciones al ejercicio de adaptar obras literarias, pero ya veremos en las próximas páginas que entre el cine y la literatura se ha tejido en Colombia un sistema de relaciones que se remonta por lo menos al siglo XIX. Fenómeno que, desde luego, no es exclusivo de nuestro país.

Para empezar, es importante proponer algunas definiciones, con el fin de contribuir a la comprensión del asunto.

En primer lugar, el *Diccionario* de la Real Academia Española¹ dice que la literatura es el arte que emplea como medio de expresión una lengua. Un anónimo redactor de la enciclopedia digital *Encarta* agrega que el término se refiere a un acto peculiar de la comunicación humana y lo identifica con la expresión escrita, anotando de paso que deriva del latín *litterae*, cuyo significado es "letras, caracteres, escrito, obra literaria". Reconoce

el enciclopedista que el arte literario engloba también aquellas creaciones artísticas expresadas con palabras y que no se han escrito, con lo cual se da carácter de arte literario a elementos del saber popular como los cuentos y leyendas de la tradición oral, las canciones, los chistes y "hasta los proverbios que corren de boca en boca del pueblo". Sin embargo, es necesario advertir que no todo lo escrito es literatura, pues para ello se requiere de una intención artística y de una elaboración del lenguaje que den lugar al valor estético, aunque la valoración de lo estético está sujeta a los códigos de una época e incluso a los de un lector o crítico: "El paso del tiempo es quien dirime este asunto", concluye el redactor enciclopedista.

Muchos escritores modernos, entre ellos Albert Camus y Gabriel García Márquez, argumentan que disciplinas emparentadas con la palabra escrita, como el periodismo de género narrativo, deben recibir también el reconocimiento de arte literario. Un ejemplo excelso sería **Noticia de un secuestro**, reportaje novelado de García Márquez, publicado en 1996 y que en este momento se encuentra en proceso de trasvase al cine.

En este acercamiento entre periodismo y literatura es preciso contar unas disciplinas afines a los dos y que también interesan en nuestro recuento: la historia y las memorias personales. La historia como memoria colectiva, las memorias como historia individual, ambas muy cercanas al periodismo en la noción de verdad y fidelidad a los hechos, y los tres, hay que insistir, en últimas como géneros literarios. Por eso la mención aquí de películas como El lado oscuro del nevado, de Pascual Guerrero (1980), que se basa en las memorias de Eric Leupin, ciudadano canadiense y cónsul honorario de Holanda que años antes fue secuestrado por las Farc; y, desde la historia y su prima hermana la leyenda, un cortometraje como Luisa, Luisa de José María Arzuaga (1975), cuyo argumento parte de la tradición de la Villa de Guaduas.

Vigésima Segunda edición, 2001.

Puede hablarse de un siglo para enmarcar en un periodo de tiempo la historia de las relaciones entre cine y literatura en nuestro país. Un siglo, porque si bien la primera adaptación de una obra literaria colombiana al cine data de 1918 con la María del mexicano Bermúdez Zataraín, hace justamente noventa y dos años, lo cierto es que entre nuestro cine y nuestra literatura se inició una suerte de hibridación con la llegada misma del cinematógrafo en 1897. No en vano Hernando Salcedo Silva insinúa la posibilidad de un primer bosquejo fílmico —un "esquema", define el crítico— precisamente de María va en 1899, año en que se documenta la primera filmación en nuestro territorio. Dicha filmación se hizo en Cali y se trató de un noticiero (Salcedo, 1981: 20). En cuanto a la sospecha de aquel primer esquema fílmico de la gran obra de Isaacs, no hay indicio alguno que permita corroborarlo, pero lo cierto es que, independientemente de que el mismo existiera o no, la hibridación entre las dos artes comenzó a darse entre nosotros tan pronto como se produjo la invención de los hermanos Lumière





e incluso antes, cuando se desarrollaron las escuelas literarias que en el siglo XIX antecedieron, y fundamentaron, a la narración cinematográfica. Y en el mundo, desde luego, ocurrió igual. Entre el cine y la literatura se ha producido una fusión de sus naturalezas en apariencia distintas: tanto en el desarrollo de ambos por separado, influenciándose y nutriéndose uno a otra, como en la muy grande cantidad de oportunidades en que el cine ha tomado historias de la literatura y las ha traducido, trasvasado o adaptado a su propio lenguaje.

Traducir, trasvasar y adaptar son los tres verbos que los críticos, académicos y realizadores de cine usan con mayor frecuencia para definir el proceso de conversión del argumento de una obra literaria en obra cinematográfica.

Por traducir se entiende el procedimiento de búsqueda de equivalencias entre el universo literario y el cinematográfico que permitan a la película resultante constituir una obra en sí misma, con su propio sistema expresivo y sin depender del referente literario para su juicio y disfrute por parte de los espectadores. Lo más interesante del uso de esta expresión es que vale no solamente para la elaboración del universo visual que en la cinta equivalga al universo escrito de la literatura, sino además para equiparar el mundo narrado en el original literario con el mundo narrado en el filme. Un buen ejemplo de este procedimiento son las películas del realizador antiqueño Víctor Gaviria basadas en textos literarios:2 con excepción de Que pase el aserrador, telefilme³ bastante "fiel" al cuento original, las demás desarrollan un sistema de referentes culturales e históricos que se aparta notablemente —pero equivale a- del texto literario en el cual se originan. Los casos más patentes son Los músicos, cortometraje cuya acción ha pasado del Portugal regido por una dictadura a la Colombia al borde de la guerra civil a mediados del siglo XX, y La vendedora de rosas, largometraje cuya acción

² La vieja guardia (1984), cortometraje basado en el cuento "La quardia dura" de Juan Diego Mejía; Que pase el aserrador (1985), mediometraje para televisión basado en el cuento homónimo de Jesús del Corral; Los músicos (1986), cortometraje basado en el cuento "Los caminantes" del portugués José Cardoso Pires, y La vendedora de rosas (1998). largometraje basado en el cuento "La vendedora de cerillas" de Hans Christian Andersen. Gaviria hizo además, en 1994, la adaptación para la televisión del cuento "Simón el mago" de Tomás Carrasquilla, reeditado en formato de telefilme en 2008. En la actualidad trabaja en la realización de La hora de los traidores, basada en el reportaie novelado de Pedro Claver Téllez y planea proyectos basados en obras de Gonzalo Mallarino Flórez, Tomás González y

³ Por telefilme se entiende una producción televisiva hecha con las ambiciones y mecanismos estéticos del cine.

Heli Ramírez

⁴ Las películas fueron hechas en México en 1918, Colombia 1922, México 1938, Colombia 1966, 1970 y 1972 (la última, coproducción con México), y Puerto Rico en 2010. En la televisión colombiana se hicieron versiones en 1956 (en formato de teleteatro), 1972 (formato de telenovela) y 1991 (formato de seriado).

⁵ De las tres primeras versiones en cine, por ejemplo, escasamente quedan algunos fotogramas en centros de preservación del patrimonio filmico. De las versiones televisivas, la primera no quedó grabada, la telenovela presumiblemente se conserva en los archivos de la casa productora RTI y el seriado en los de RCN. Archivos a los que es virtualmente imposible tener acceso, lo que da pie a una necesaria discusión sobre la condición de patrimonio cultural que es inmanente a determinadas realizaciones de la televisión

ha pasado de la Dinamarca de comienzos del siglo XIX a la Colombia de finales del XX. Explica Gaviria (2003: 129-130) refiriéndose a **Los músicos**:

Lo que más se destaca en esta adaptación es la coherencia de la cultura paisa en todos los momentos del relato y por eso sorprende que se trate realmente de un cuento de José Cardoso Pires, un importante escritor portugués, que ocurre en una geografía desértica con árboles de corcho que nosotros hicimos equivaler a Santa Fe de Antioquia, en el occidente antioqueño, que también es desértico, pero que tiene de pronto una imprevista y hermosa fertilidad en las orillas del río Cauca (...). Hicimos 'equivaler' absolutamente todo, es decir, el corcho por el matarratón, un retén por el puente de Occidente, una patrulla de soldados por un grupo de campesinos que trabajaban para las rentas de licor y tabaco, y así hicimos una equivalencia entre las culebras de Portugal y las culebras de Urabá, entre el humor del cuento de Pires con un chiste antioqueño contado con toda la forma antioqueña.

Trasvasar es el término que utilizan muchos estudiosos para referirse al paso de un argumento de un medio a otro. Múltiples historias mudan de la novela al teatro, de la radio a la televisión, del cómic al cine, y de éstos a aquéllos, en un incesante cruce de lenguajes. Ejemplo notable de ello es la novela Una mujer de cuatro en conducta, de Jaime Sanín Echeverri, que fue publicada en 1948 y ha sido sucesivamente trasvasada a los formatos de radionovela en los años sesenta, filme en 1961 y telenovela a finales de los años setenta: cada medio y cada época la reinterpretan a la medida de sus intenciones estéticas y económicas y esta reinterpretación se torna más interesante cuando se trata de una misma obra trasvasada en distintos momentos históricos. El caso más notable es el de María, novela de la que existen siete versiones cinematográficas y tres televisivas:4 si se tuviera acceso a cada una de estas realizaciones. 5 la confrontación entre ellas permitiría



La María (Máximo Calvo, 1922). Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

entender cómo cada época, de acuerdo con sus códigos vigentes, interpreta y se apropia de la obra de Jorge Isaacs. Por ejemplo, en la adaptación para televisión dirigida en 1991 por Lisandro Duque y escrita por Gabriel García Márquez, Eliseo Alberto Diego y Manuel Arias, se explora el complejo político-social que subyace en el relato de Isaacs, mientras que en la última versión en cine, la que acaba de dirigir en Puerto Rico el mexicano Fernando Allende, con guión suyo y de Jessielly Olivero, prevalece una lectura de la novela basada en un romanticismo ramplón, menos propio del texto de Jorge Isaacs que de la industria de la telenovela mexicana.

Para comprender la naturaleza del *trasvase*, vale la pena tener presentes estas palabras del académico español José Luis Sánchez Noriega (2000: 24):

Es evidente que no todo trasvase tiene la misma entidad, al menos en tanto que la diferencia radical entre los medios expresivos exige hacer una obra original —no se puede trasladar un cuadro a una obra musical— y en tanto que el genio artístico desborda el mero comentario para pro-

⁶ Un caso de este tipo en Colombia es la historia de la dama criolla Inés de Hinojosa, que aparece por primera vez en el siglo XVII en el capítulo X de El carnero de Juan Rodriguez Freyle y luego ha sido re-contada, sin alterar los sucesos históricos, en el siglo XIX por Temistocles Avella Mendoza en su relato Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa y en el XX por Próspero Morales Pradilla en la novela Los pecados de Inés de Hinojosa (que fue objeto de adaptación televisiva).

poner una creación genuina. Por ello habrá que distinguir los trasvases en general —que no pueden sino dar lugar a una obra nueva— de las adaptaciones, que, en principio, necesariamente son subsidiarias de la obra original.

El estudioso toca aquí de soslayo otro asunto que es necesario tener en cuenta al hablar de las relaciones literatura-cine, v es el de la fidelidad de la obra cinematográfica a la literaria. Según Sánchez Noriega, cuando el sistema expresivo de la película varía notablemente con respecto al del texto en que se origina, sería preciso hablar de trasvase. No obstante lo anterior, él mismo reconoce (47) que "hablaremos indistintamente de adaptar, trasladar o transponer para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente. También diremos adaptación literaria (al cine) o adaptación cinematográfica (de textos literarios) a sabiendas de las limitaciones del propio concepto", y trae a colación una idea de André Helbo según la cual puede hablarse de adaptación independientemente del hecho de que el proceso se dé en el interior de un género (literatura a literatura, por ejemplo),6 o entre géneros distintos (literatura a cine), o incluso si el proceso implica la reelaboración del universo contenido en la obra original (las películas de Víctor Gaviria).

Aunque es necesario conocer el uso que se da a los tres términos, preferimos por lo que se dice en los párrafos anteriores hablar de *adaptación*. Éste es el que de manera más convincente nomina todas las posibilidades de la hibridación entre el cine y la literatura.

En Colombia no existe todavía un estudio amplio sobre el complejo tramado de relaciones que durante el siglo XX y en lo que va corrido del XXI se ha producido entre la literatura y el cine:

Aunque se han escrito cientos, y quizá miles, de artículos al respecto, y también uno que otro capítulo de tesis, la bibliografía que aborda las problemáticas relaciones entre el cine y la literatura en nuestro contexto no es todo lo amplia ni todo lo satisfactoria que la mayor parte de los investigadores espera antes de iniciar sus pesquisas. Si uno está interesado en el asunto, le es preciso sumergirse en la búsqueda muy paciente de esa miríada de artículos dispersos y encontrar la aguja en el pajar de los pocos que dan cuenta de algo más que la opinión impresionista de unos tratadistas casi nunca lo bastante metódicos. De esta manera, el primer mito que ha de superar el investigador es aquel según el cual 'en Colombia se ha escrito mucho sobre el tema' (Alzate, 2007a: 131-132).

Una revisión atenta de las historias de la literatura colombiana permite detectar la total ausencia en ellas de capítulos o apartados sobre la relación con el cine. A lo sumo, cuando algunos autores se refieren a escritores cuyas obras han sido objeto de adaptación mencionan este aspecto sin detenerse en él ni analizar, por ejemplo, lo que su conversión —o reinterpretación— a un lenguaje tan diferente como el cinematográfico significa para el proceso de recepción de la obra literaria.

En este sentido, el único aporte más o menos significativo es el de las investigadoras María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. En el tercer volumen de su compilación de ensayos sobre la literatura colombiana⁷ incluyen sendos ensayos de Jesús Martín Barbero, María Helena Rueda y Jacques Gilard sobre las relaciones entre la literatura y la televisión y la literatura y el cine en Colombia y sobre las relaciones entre el cuento "Oriane, tía Oriane" de Marvel Moreno y la película **Oriana** (1989) de la directora venezolana Fina Torres.

Reviste especial importancia el ensayo "La letra vs. el cine en la conformación del imaginario cultural colombiano", de María Helena Rueda. La autora hace un rápido recorrido por la historia de las adaptaciones colombianas, advirtiendo de entrada —y esto vale tanto para el cine colombiano en general como para

7 Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX está compuesto por tres volúmenes: I. Nación moderna. Identidad. II. Diseminación, cambios, desplazamientos. III. Hibridez, alteridades.

Adaptación cuya posibilidad la autora niega de entrada, al titular este fragmento de su artículo como "La película que nunca veremos". Existe sin embargo un pequeño corpus de películas inspiradas en esta novela e incluso una que pretende ser su adaptación, todas ellas sin autorización de García Márquez: los cortometrajes argumentales La matanza de las bananeras y

argumentaies La matanza de las bananeras y Vida, pasión y gloria de Remedios la bella, de la colombiana María Victoria Vélez (ambos fechados en 1979), y el largometraje Adiós al arca (Saraba Hakobune) del japonés Shuji Terayama (1984).

- ⁹ Entrevista concedida al autor en junio de 2007.
- 10 Éstos son los períodos que propone la Historia de Martínez Pardo: 1900-1928: Los comienzos; 1929-1946: El cine sonoro; 1947-1960: El encuentro de tres tendencias; y 1960-1976 (sin título específico).

las adaptaciones literarias— que "la ausencia de las cintas constituve una muestra de la desidia con la que este país ha contemplado su cine. Como resultado de ello, el cine colombiano de los primeros años existe, más que en las películas filmadas, en textos escritos" (2000: 474). Rueda se desvía del recuento histórico de las adaptaciones para adentrarse en el caso de Gabriel García Márquez, aunque aquí se pierde un poco del obietivo anunciado en el título y las primeras líneas de su ensayo para especular sobre la significación de una hipotética adaptación cinematográfica de Cien años de soledad. 8 Y. en general, sostiene que en el imaginario del país existe una especie de supremacía de la literatura sobre el cine, consecuencia de lo cual es la escasez de adaptaciones: "Estos datos parecen bastar para postular que existe una relación de dependencia de la literatura con respecto al cine nacional o, al menos, que se presenta una mayor valoración de lo literario frente a lo cinematográfico en el imaginario cultural de los colombianos"

Desde los estudiosos de lo audiovisual, sucede con el cine que son pocos los esfuerzos por historiarlo exhaustivamente. Dice el crítico Orlando Mora: "La bibliografía sobre cine es tan incipiente como nuestro cine", y agrega que los de por sí escasos libros sobre el tema tienen una circulación de pocos ejemplares que además se restringe al ámbito académico.

En cuanto a la existencia de historias, la propuesta más importante es la *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo, publicada en 1978. Este reconocido crítico hace un recorrido histórico por los fenómenos que han marcado la vida cinematográfica de Colombia, desde la llegada del cinematógrafo al país en 1897 hasta el año en que se publica el libro, proponiendo incluso una periodización y una inmersión en los fenómenos de mayor relevancia. Ninguno de estos fenómenos de mayor relevancia es, para Martínez Pardo,

la adaptación literaria. Ello no significa, por supuesto, que no mencione el asunto en aquellos casos en que habla de películas cuyo argumento proviene de una obra literaria: ningún autor, y mucho menos uno tan riguroso como éste, desconoce la particularidad de que las dos primeras películas argumentales de largometraje que se hicieron en el país fueron de hecho adaptaciones de obras literarias cuyo prestigio habría de garantizar el interés del público en los filmes (María en 1922 y Aura o las violetas en 1924).

La Historia de Hernando Martínez Pardo no ha conocido segunda edición. Existe sin embargo otra Historia, si bien menos completa: la que escribe Luis Alberto Álvarez para el volumen VI ("Literatura, pensamiento, artes, recreación") de la Nueva Historia de Colombia, publicada por el grupo editorial Planeta en 1989. Fiel a la idea general del proyecto Nueva Historia, Álvarez se preocupa más por identificar hitos que por proponer periodizaciones y, menos aun, listados completos de obras realizadas. A la adaptación de obras literarias le presta la misma atención que Martínez Pardo: "El recurso hacia la literatura popular y de gran difusión parecía ineludible"

Aura o las violetas (Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico, 1924). Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



(Álvarez, 1989: 241), comenta hablando de **María** y **Aura o las violetas**, y poco más adelante, refiriéndose a la adaptación de la pieza teatral **Como los muertos**, de Antonio Álvarez Lleras (1925), advierte sobre uno de los fenómenos que marcarán en adelante, y hasta hoy, a las películas que son adaptación de obra literaria: "[el guionista y codirector Pedrol Moreno Garzón escribió un guión adaptado a las exigencias del medio cinematográfico y atrajo con ello la indignación del autor literario, quien se sintió traicionado en su creación" (243). Queja análoga a la de Álvarez Lleras, aunque menos vehemente, es la de Fernando Quiroz cuando comenta que el final de la versión cinematográfica de **Esto huele mal**, dirigida por Jorge Alí Triana (2007), se distancia del que él le da a la novela.

Otros dos trabajos pueden considerarse historias del cine colombiano, aunque ninguno de ellos se presente como tal. El primero es la conferencia "Cine colombiano: uno se mira para verse" dictada por Diego Rojas en el transcurso de la VII Cátedra Anual de Historia "Ernesto Tirado Restrepo" organizada en 2002 por el Museo Nacional y vertida al libro memoria Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia. El segundo de estos trabajos es el catálogo editado por Pedro Adrián Zuluaga para la exposición ¡Acción! Cine en Colombia del Museo Nacional en 2007. Ambos textos son de alta calidad; sin embargo, Rojas y Zuluaga se ocupan de las relaciones del cine con la literatura en términos similares a los de Martínez Pardo y Álvarez. Por esta razón no ahondaremos en la descripción de sus propuestas.

Otros textos se han publicado sobre distintas temáticas relacionadas con el cine. En cuanto a su relación con la literatura, cabe mencionar *La memoria visual de la narrativa colombiana en el cine*, de Álvaro Cadavid Marulanda (2006). Si bien en los anexos el autor hace un listado de piezas literarias colombianas traducidas

a piezas cinematográficas, la preocupación de Alvaro Cadavid no es la búsqueda historiográfica y en cambio avanza por los terrenos de la reflexión ensayística. Su libro está compuesto por cuatro capítulos. Éstos abordan desde el concepto mismo de memoria visual, pasando por la "controversia" entre la literatura y el cine y adentrándose en el territorio de la crítica, hasta la evaluación del concepto de literatura y cine nacional.

Finalmente, en el campo de las relaciones cineliteratura es preciso mencionar a Jaime García Saucedo, autor de un libro que, aunque útil, es bastante criticable debido a su abundancia de inexactitudes. Por su carácter pionero, el Diccionario de literatura colombiana en el cine es a pesar de sus falencias la fuente documental más consultada cuando se trata de averiguar por adaptaciones de la literatura colombiana. Apareció en 2003 con información actualizada hasta el año 2001. García Saucedo elabora un compendio de películas que tienen base en obras de la literatura colombiana, sea cual sea la nacionalidad de la producción y la duración o formato de cada filme, pero en cambio no tiene en cuenta las películas colombianas basadas en textos extranjeros. El Diccionario es más o menos exhaustivo: le falta por reseñar una buena cantidad de cortometrajes y hasta unos cuantos largometrajes — Una mujer de cuatro en conducta (1961), de Carlos Cañola Tobón; Bajo la tierra (1968), de Santiago García—. De aquí se colige que lastimosamente está plagado de carencias e imprecisiones. En algunos casos, presenta como adaptaciones películas que en realidad son guiones originales. Dos ejemplos de esto: en el primero, la película Alma provinciana (1926) se presenta como adaptación de la pieza teatral Con el nombre de Isabel en los labios. realizada por el propio autor de dicha pieza, Félix Joaquín Rodríquez:11 en el segundo, Canaguaro, dirigida por Dunav Kuzmanich, la dirección se le adjudica a Pepe Sánchez y se presenta como adaptación de la obra testimonial Las

11 El error de identificar a **Alma provinciana** como adaptación de la pieza teatral del mismo Rodríguez cundió hasta el estreno de la restauración total de la película, en 2001. La restauración estuvo a cargo de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, que irónicamente comete el mismo error cuatro años más tarde, en su libro *Largometrajes colombianos en cine y video*, 1915-2004.

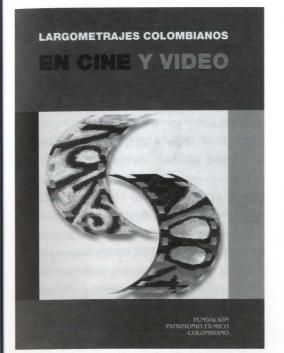
¹² El propio Dunav Kuzmanich explicaba, en entrevista personal (Medellin, junio de 2007), que Las guerrillas del Llano sirvió de inspiración a una primera versión del guión de Canaguaro. Sin embargo, la película que terminó rodándose es resultado de un guión distinto al primero y en el que el libro de Eduardo Franco Isaza es apenas un lejano referente de carácter documental. **guerrillas del Llano** de Eduardo Franco Isaza.¹² Muchas más imprecisiones aquejan al *Diccionario* de García Saucedo, pero no daremos cuenta de ellas en este artículo.

Otro libro importante para la búsqueda de información relacionada con el cine y la literatura en nuestro país es *Largometrajes colombianos en cine y video*. 1915-2004, elaborado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, así como su actualización en la página web de Proimágenes en Movimiento. Contiene fichas completas de todas las producciones de más de setenta minutos realizadas en el país durante el período indicado en el título. Como su especificidad es el cine nacional, no contiene información sobre las películas extranieras basadas en textos colombianos.

Información útil sobre el tema puede hallarse también en el libro *Literatura y cine. Una tradición de pasiones encontradas*, editado en 2003 por Augusto Escobar Mesa para la caja de compensación Comfama de Antioquia, y en múltiples ediciones de las revistas *Cuadernos de Cine Colombiano* y *Kinetoscopio* y de los catálogos de los festivales de cine de Santa Fe de Antioquia, Medellín y Cartagena.







Portada de Largometrajes colombianos en cine y video, Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, 2005.

Dos: el cine es hijo de la literatura

En un arrebato verbal que es de reconocer más cercano a la poesía que al error, Gabriel García Márquez señala en *De sobremesa*, de José Asunción Silva, la influencia imposible del cine. Imposible, porque cuando Silva estaba concluyendo la escritura de su única novela en la lejanísima Bogotá de 1896, ¹³ el cinematógrafo de los hermanos Lumière era un bebé tecnológico de escasos meses que, sí, maravillaba a las masas en Europa y emprendía una veloz seducción del mundo, pero no pasaba de constituir una atracción de feria que si acaso registraba en bruto las imágenes de la realidad y se hallaba de la narración de historias tan distante como la capital colombiana del cosmopolitismo. El cine no solo no estaba en ese momento en capacidad de influir en novelista alguno, sino que además empezaba a beber,

para desarrollar luego sus propias habilidades, de las mismas fuentes de las que bebía un escritor pretencioso y bien formado como Silva: del romanticismo en sus últimos hálitos, del impresionismo, del realismo y de un emergente modernismo.

De esta manera, y dada la enorme precedencia temporal de ésta sobre aquél, fue la literatura y no el cine quien produjo las primeras influencias de un arte en el otro. La posibilidad misma de contar historias fue un descubrimiento que los cineastas hicieron a partir de su conocimiento de la literatura cuando el esquema inicial de filmar imágenes en bruto, acaso con intención documental, comenzó a agotarse en el interés del público. Y pasado algo más de un siglo puede parecer un contrasentido, pero fue la literatura quien además le enseñó al cine a narrar en imágenes. Así que cuando en la secuencia inicial —y aguí sí que vale el término— de la novela del poeta el lector presencia la descripción de un espacio y unos personajes, y la narración equivale a lo que en una película sería un movimiento de paneo, no se está ante una prematura muestra de lo que a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI será tan común: la escritura de pasajes novelísticos como si fueran cinematográficos; como si el escritor narrara con una cámara en vez de con una máguina de escribir o un computador. El mismo García Márquez ha declarado en varias ocasiones que algunas de sus obras se concibieron primero en términos de guión y que al escribir pensaba en ellas como películas, y de hecho títulos como La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada fueron guión antes que relato literario. 14

Aquí se torna pertinente una digresión para hacer referencia al asunto del guión, que al entender de estudiosos del tema de la adaptación literaria al cine como el español Imanol Zumalde Arregi (cit. Cervantes, 2005), se constituye a la vez en un paso intermedio entre la obra literaria y el filme y en un tercer texto, indepen-

¹³ Personajes cercanos al poeta aseguran que *De sobremesa* fue en realidad una de al menos siete novelas escritas por Silva, todas perdidas en el célebre naufragio del buque en que regresaba de Caracas en 1895. El abogado Hernando Villa, uno de sus amigos más íntimos y de hecho la última persona que lo vio con vida el 23 de mayo de 1896, cuenta (1994: 375) que la novela supérstite fue reescrita por sugerencia suya y terminada poco antes del suicidio del autor.

¹⁴ Esta novela corta devino cine bajo el título de **Eréndira**, a cargo del realizador mozambiqueño Ruy Guerra y con guión del propio García Márquez en 1983.

diente y de alguna manera complementario de los otros; esto es, del literario y del fílmico. Así, aunque las películas por lo general tienen como génesis un guión, al cual el director se ciñe en un alto porcentaje de su trabajo, una vertiente interesante del estudio de adaptaciones literarias al cine podría ser el análisis comparativo entre la obra literaria y el guión y entre éste y la película.

No son pocos los estudiosos del hecho cinematográfico que incluso colocan al guionista en el lugar de verdadero autor de una película, por encima del director, cuando no se da el que uno y otro sean el mismo individuo. Sin embargo, Fernando Mora (2003: 64) recoge los conceptos de muchos tratadistas al decir: "Los quiones literarios, en cuanto textos, quedan absorbidos por la realización cinematográfica y no pueden considerarse piezas literarias". La guionista mexicana Paz Alicia Garciadiego, quien ha desarrollado la mayor parte de su carrera al lado del director Arturo Ripstein y quien escribió el quión de El coronel no tiene quién le escriba (1999), reconoce la cercanía del guión a la categoría de obra literaria, pero es clara sobre el problema de la autoría: "A final de cuentas", categoriza, "la película es del director". 15 Concluye el periodista Juan José Hoyos que el guión es "una forma de literatura sin patria que condena a sus escritores a vivir como fantasmas" (2008: 4a) y cotejando la relación del guión y la obra literaria con la película trae a colación una cita del guionista mexicano Guillermo Arriaga según la cual "es en la obra escrita donde se ponen la sangre, la carne y los huesos de la historia que va a ser filmada"

Volviendo a la novela de Silva, García Márquez resalta que además del comienzo narrado como en un movimiento de cámara se advierten en ella un concepto del espacio, un manejo expresivo de la luz, una estrategia en la presentación de los protagonistas y una ilación de tiempos paralelos, que son modos propios de contar en cine. "Más aun", puntualiza, "son hallazgos que el cine

15 Entrevista concedida al autor. Medellín, agosto de 2007. Publicada en el catálogo del IX Festival de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia (2008).

mismo se demoró para utilizar". Y, por supuesto, reconoce enseguida (1996: XIII) que estas características de la narración "son pura clarividencia del poeta", pues por los días de la muerte de Silva el cine ni siquiera empezaba a explorar sus posibilidades como medio de expresión de historias argumentales, las que lo llevarían hacia la ficción.

El análisis de García Márquez no menciona la particularidad de que De sobremesa nunca ha figurado en los planes de realizador cinematográfico alguno, mientras que en cambio varios de los poemas de Silva han inspirado cortometrajes de carácter argumental. "Una noche". la más famosa pieza lírica del poeta bogotano, fue adaptada en 1975 bajo el título de Nocturno por José María Arzuaga, con guión de Fernando Laverde. Y los poemas conocidos como "Nocturnos" fueron reunidos en el cortometraje El último romántico por el director Jorge Gaitán Gómez y el guionista Alfonso Acevedo en 1980.

Iqual que en su poesía, el novelista José Asunción Silva se muestra vanguardista. A nada de lo que se hava hecho antes en el país se parece su novela v, como puede inferirse de lo dicho en las páginas anteriores, en cambio sí a buena parte de la novelística posterior. Aquí desde luego no es de interés analizar la influencia de

Vicky Hernández y Frank Ramírez en Cóndores no entierran todos días (Francisco Norden, 1983). Foto fija: Nereo López. Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



Silva en las subsiguientes generaciones de escritores, salvo por esos aspectos que muchos de ellos heredaron no de él sino del cine: la narración literaria a manera de imágenes fílmicas y el uso de procedimientos y referentes de evidente extracción cinematográfica.

Estos usos son los más comunes en el proceso de hibridación de las dos artes. Son muchos los escritores que en Colombia (y, por supuesto, también en el resto del mundo) han llenado de cine sus relatos. Explica Edwin Carvajal Córdoba (2006: 83):

Puede afirmarse que el cine le aportó a muchos escritores de América Latina, y de otros contextos culturales, instrumentos nuevos o renovados para profundizar en ciertas variaciones de la sintaxis narrativa, experimentar nuevas variedades en la construcción de las historias, mezclar de manera ilusoria el onirismo y la realidad, para re-presentar la vida desde nuevas perspectivas, así como para implementar temporalidades diversas; instrumentos que al día de hoy se hacen vigentes y que constituyen elementos de homología estructural para la interpretación de la influencia, cruce, o confluencia entre estas dos artes.

Al decir de Carvajal (96), se da el caso de autores como Andrés Caicedo (1952-1977) que emplean "un lenguaie que supura formas fílmicas en cada historia". Esto es: si en el caso de José Asunción Silva la presencia de formas filmicas en su narrativa es en realidad producto de su relación con las fuentes literarias propias del tardío siglo XIX europeo, ochenta años después, en Caicedo, ya lo es de una apasionada relación con el cine que da como resultado, además de la compenetración de dichas formas en el armado de sus obras literarias. la permanente referencia a películas vistas o la narración de la historia de ciertos personajes en función de dichas películas. Es oportuno recordar que Andrés Caicedo llegó a emprender —aunque no a concluir— con su compañero de generación Carlos Mayolo una adaptación de su relato Angelita y Miguel Ángel.

¹⁶ Por supuesto, la identificación y mención de todos los escritores colombianos que han asumido en su creación la influencia del cine sería un proyecto de proporciones desmesuradas. Ese no es el objeto del presente estudio, y las menciones anteriores se hacen a quisa de ejemplo.

La mención de Andrés Caicedo se vuelve pertinente porque al lado de García Márquez, y a pesar de sus proyectos no concretados de hacer películas, es el escritor colombiano que ha tenido una relación más amplia con el cine. Esto no excluye desde luego a muchos otros que han participado de este proceso de hibridación con entusiasmo y buenos logros. Hay quienes incluso han ido más allá de escribir cuentos y novelas con claros referentes fílmicos, para adoptar en sus obras la estructura esencial del cine. 16

En este sentido es necesario traer a colación al catedrático español Jorge Urrutia (2000: 15), quien en el prólogo al libro De la literatura al cine, de José Luis Sánchez Noriega, habla de un antes y un después de la literatura en relación con el cine: "El cambio en los modos de concepción del mundo y de la realidad que el cine introduce obliga a considerar la existencia de una literatura con tantas variaciones con respecto a la anterior al cine que resulta lícito denominarla postliteratura. Los escritores fueron conscientes de ello desde muy temprano".

Sánchez Noriega sostiene que en busca de los antecedentes literarios de la imagen cinematográfica habría que remontarse a Platón "y su célebre metáfora de la caverna para comprobar que los escritores se han valido de descripciones visuales, representaciones del movimiento, etc., que posteriormente con el cine adquieren una entidad singular", y cita a autores de épocas diversas — Alessandro Manzoni, Tirso de Molina. Dámaso Alonso, Fray Luis de León—como cultores de textos visuales "v modos narrativos v descripciones que posteriormente el cine ha puesto de manifiesto como procedimientos privilegiados de su forma narrativa"

Tres: recuento

En Colombia, los primeros intentos de conformación de una industria cinematográfica se dieron en las dos décadas iniciales del siglo XX. Y como en el resto del mundo, los comienzos de la industria nacional fueron con películas de carácter documental y corta duración, y no fue hasta 1915 que se hizo en el país un largometraje: El drama del 15 de octubre, de Vincenzo Di Doménico. 17 Y va —o apenas, si se compara con lo sucedido en otros países del área latinoamericana— en la tercera década se dio inicio a la adaptación de obras literarias y con ella, de hecho, al cine argumental. Es importante anotar que, sin embargo, la primera adaptación en nuestro país no se hizo de una obra en prosa ni se convirtió en un argumental ni en un largometraje; fue un mediometraje documental, cuyo texto literario de origen era una poesía: Tierra caucana (1921), poema de Ricardo Nieto y película de Donato Di Doménico. Pero al parecer la intención de Di Doménico con los versos de Nieto era más usarlos para acompañar unas imágenes filmadas por él en el departamento del Valle del Cauca y el resultado de su trabajo fue una especie de noticiero. De hecho, según se colige del testimonio del director (Salcedo, 1981: 38-39), el encuentro en su película entre las imágenes fílmicas y los versos de Ricardo Nieto fue más producto de la casualidad que de la preparación.

En 1922 el ex fraile franciscano Antonio J. Posada estrenaba como productor una versión de tres horas de la María, dirigida por Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro. Dos años después, en 1924, el antioqueño Samuel Velásquez estrenaba una adaptación de su propia novela Madre, que se había publicado en 1897, en tanto que Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno Garzón hacían lo propio con Aura o las violetas de José María Vargas Vila (publicada en 1889). La acción y los diálogos —las viñetas, desde luego— de Velásquez adoptan un tono totalmente contrario al romanticismo circunspecto y trágico de Isaacs, Vargas Vila y sus adaptadores.

En las primeras secuencias de Aura o las violetas¹⁸ el héroe regresa tras larga ausencia a su hogar, baña

¹⁷ Se trata de una reconstrucción documental del asesinato del general Rafael Uribe Uribe, ocurrido en Bogotá en 1914. Lo más llamativo es que en la reconstrucción del crimen participaron los propios asesinos. De esta película apenas se conserva un fotograma y sobre su contenido hay menos noticia que sobre la polémica que suscitó.

en pétalos de flores a su madre y lamenta las malas pasadas del destino. "Pero el amor de Aura no era el mismo", nos cuenta una de las primeras viñetas. En cambio, en Madre nos encontramos a una heroína bastante adelantada a su tiempo, una que entra en rebeldía ante las imposiciones precisamente de su madre, y el escritor-adaptador la dota de un humor renegrido. Vemos en las viñetas:

"Buenos días, mujer divina, fantasmagórica y eléctrica", la saluda el pretendiente impuesto por la madre.

"Cómo te va, hombre simplón, rezandero y cándido", responde la para nada dulce Inés.

De este largometraje se conserva un fragmento de 19 minutos y 58 segundos, a 18 cuadros por segundo, y la noticia de su realización alcanza para ubicar a Velásquez (Sánchez, 2000: 28), al lado del peruano Federico Blume, el mexicano Federico Gamboa y el puertorriqueño Luis Llorens Torres entre los escritores latinoamericanos que durante la segunda y tercera décadas del siglo XX se dedicaron a dirigir películas. Samuel Velásquez ostentó además, durante ochenta años, la particularidad de ser el único escritor colombiano en producir y dirigir la adaptación de su propia novela, hasta cuando Celmira Zuluaga produjo, escribió y codirigió con Julio Luzardo la adaptación de su novela La ministra inmoral (2007) v Gustavo Bolívar hizo lo mismo con su novela Sin tetas no hay paraíso (estrenada en septiembre de 2010).

El resto de la década del veinte fue prolífico en realizaciones cinematográficas, pero no en adaptaciones literarias. Durante las décadas siguientes se hicieron en el país pocas películas y menos adaptaciones, y el cine nacional estuvo en varias oportunidades a punto de perecer. Pero nunca acabó de producirse dicho perecimiento. Antes bien, una v otra vez renació.

Un florecimiento tanto de la industria del cine nacional como de su relación con la literatura se ha dado progresivamente a partir de la década de 1980: "Esta

década conoció el idilio de las dos artes, y durante ella se adaptaron obras de autores como Gustavo Álvarez Gardeazábal, Germán Pinzón, Hernando Téllez. Marvel Moreno, Eduardo Caballero Calderón, Álvaro Mutis v. claro, García Márquez" (Alzate: 2006, 4).

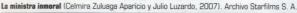
Dicho florecimiento se mantiene en la actualidad. al punto que en marzo de 2010 ha tenido lugar el estreno comercial de la adaptación de una novela de García Márquez (Del amor y otros demonios, dirigida por la costarricense Hilda Hidalgo) y se encuentran en proceso el trasvase de un reportaje del Nobel, Noticia de un secuestro, y de su guión Tiempo de morir. 19 En cambio, han llegado casi al nivel de descarte dos proyectos que hace algún tiempo habían sido anunciados: la adaptación de El otoño del patriarca por parte del director de la ex Yugoslavia Emir Kusturica y la de Memoria de mis putas tristes, que estaba a finales de 2009 a punto de ser filmada en México, pero un escándalo provocado por denuncias sobre la supuesta pedofilia de la historia llevó al retiro del apoyo de García Márquez al proyecto v por tanto a su cancelación.

Así mismo, avanzan los proyectos de llevar al cine sendas novelas de Andrés Caicedo (Que viva la música). Jorge Franco (Mala noche), Laura Restrepo (Leopardo

19 Este quión ya había servido de base para la película mexicana del mismo título realizada en 1965 por Arturo Ripstein y para los trasvases hechos en Colombia por Jorge Alí Triana en televisión en 1982 y en cine en 1985. La nueva versión ha sido anunciada por el hijo del escritor, Rodrigo García Barcha. Vale la pena anotar que otro proyecto surgido en el universo García Márquez es la película Frontera, que rodará el productor y actor mexicano Rodolfo de Anda a partir de un guión que el entonces joven escritor compuso a comienzos de los años sesenta y que estaba destinado a ser dirigido por el desaparecido Luis Alcoriza.

al sol), Fernando Molano Vargas (Un beso de Dick), Carolina Sanín (Todo en otra parte), Jorge Enrique Botero (Espérame en el cielo, capitán), Héctor Abad Faciolince (Fragmentos de amor furtivo), Germán Espinosa (La tragedia de Belinda Elsner), Antonio García Ángel (Recursos humanos), Miguel Torres (El crimen del siglo) y Efraím Medina Reyes (Érase una vez el amor pero tuve que matarlo), el relato La hora de los traidores de Pedro Claver Téllez y el testimonio El río del norteamericano Wade Davis. También se habla de versiones en proceso de Melodrama de Franco, Opio en las nubes de Rafael Chaparro Madiedo, Según la costumbre de Gonzalo Mallarino Flórez, Primero estaba el mar de Tomás González La noche de su desvelo de Helí Ramírez. Mi hermano Pablo de Roberto Escobar Gaviria, El oro y la oscuridad de Alberto Salcedo Ramos y dos reportajes de Germán Castro Caicedo (El hurakán y El alcaraván).

Ciertamente, la hibridación cine-literatura se produce a la escala del país. Esto quiere decir que, siendo la industria cinematográfica colombiana precaria —a pesar del actual período de bonanza—, la cantidad de películas que se inspiran en obras literarias no es muy grande. En el intrincado ámbito de las relaciones entre la literatura y el cine, donde muchos tratadistas se pierden por laberintos ideológicos y académicos en los que intentan sin éxito hallar la preeminencia de un arte sobre el otro, los más lúcidos finalmente identifican la adaptación de obras literarias a la pantalla como la fusión de dos lenguajes. Uno de ellos utiliza el texto escrito y el otro utiliza el texto visual. Lo fundamental es que esa fusión de lenguajes viene a constituir una forma de expresión que en vez de causar alteraciones enriquece a las dos artes: a la literaria mediante su posibilidad de recepción a través de un universo de expresión totalmente nuevo. a la cinematográfica mediante el recurso obvio de la provisión de argumentos, y a ambas mediante el aporte de provechosas técnicas narrativas.





¹⁸ De esta primera versión fílmica de la obra de Vargas Vila sobreviven diecisiete minutos de imágenes. El realizador boyacense Gustavo Nieto Roa hizo en 1973 una nueva

La variable literaria ha aportado valiosos recursos estéticos al cine colombiano y en bastantes casos cuando en otros países se han emprendido adaptaciones de obras literarias colombianas— al internacional. Hablando de largometrajes, la adaptación de novelas, cuentos, piezas teatrales, crónicas periodísticas y hasta canciones, ha significado aproximadamente el veinte por ciento de la producción fílmica nacional.²⁰ Esta proporción está sin embargo lejos de experiencias como la estadounidense, cuya industria cinematográfica, la más poderosa del mundo, se nutre de historias provenientes por lo menos en un cincuenta por ciento de la literatura; o, dicho de otro modo, allí parte inmanente del proceso de recepción de casi toda obra literaria es su adaptación al medio fílmico.

Aunque todavía lejos de la experiencia norteamericana, el boom que en apariencia vive la literatura colombiana —en especial la novelística— empieza a significar la exploración de modos alternativos de recepción, siendo el principal de ellos la adaptación de las obras al cine, la televisión e incluso el teatro. De hecho, los contratos de publicación incluyen desde hace algunos años cláusulas que obligan a los escritores a contar con las editoriales en las eventuales negociaciones que tiendan a la adaptación. También empieza a darse el caso de escritores formados en escuelas de cine que usan en sus novelas un lenguaje deliberadamente cinematográfico, tendiente sin duda a hacer más fácil un proceso de adaptación. El caso más notable es el de Jorge Franco. Su segunda novela, Rosario Tijeras, se convirtió en 1999 en un bestseller que en menos de cinco años llegó al cine en la forma de una superproducción internacional. La siguiente novela de Franco, Paraíso Travel, fue publicada en 2001 y de inmediato sus derechos de adaptación negociados (la versión fílmica se estrenó en 2007). Y la más reciente, Melodrama, apareció en 2005 y también de inmediato los representantes del escritor iniciaron

18

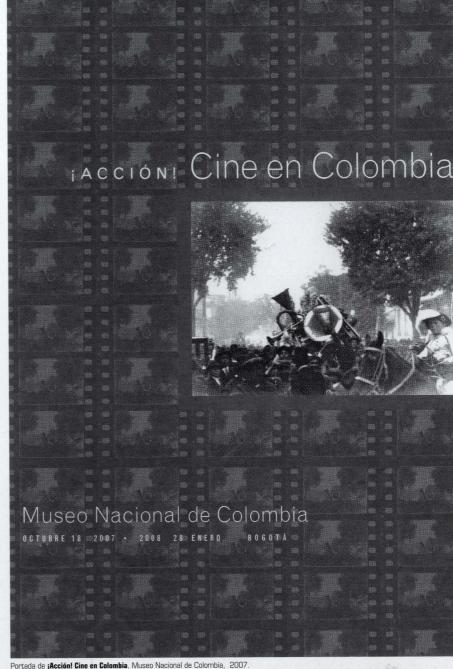
20 Este dato resulta de cotejar la totalidad de películas reseñadas en el libro Largometrajes colombianos en cine y video. 1915-2004 con la cantidad de ellas que son adaptaciones de obras literarias. Para el caso no se tienen en cuenta los cortometrajes.

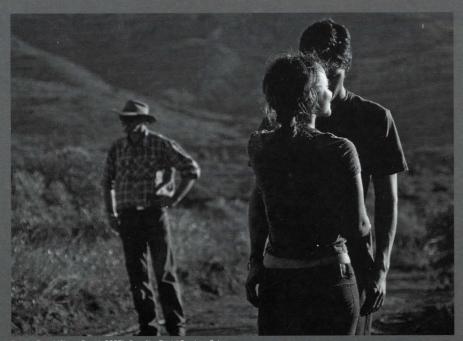
contactos con productores brasileños a fin de llevarla al cine, aunque Franco dice que Melodrama es la menos cinematográfica de sus novelas. Incluso avanza el proceso de adaptación de la primera novela de Franco, Mala noche. En todos los casos el escritor ha sido pieza importante en la escritura del guión.

Bibliografía

- Álvarez, Luis Alberto (1989). "Historia del cine colombiano". Nueva Historia de Colombia. T. VI. Bogotá: Planeta.
- Alzate Vargas, César (2006). "Literatura y cine". El Colombiano: Sup. Generación. Medellín: Agosto 20.
- (2007). "Un ensayo sobre literatura y cine en Colombia". Kinetoscopio 77. Medellín: Centro Colombo Americano. p. 131
- Arnheim, Rudolf (1990). El cine como arte. Barcelona: Paidós.
- Cadavid Marulanda, Álvaro (2006). La memoria visual de la narrativa colombiana en el cine. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Carrillo Hernández, Adriana María y Cira Inés Mora Forero (2003). "Acevedo e hijos". Cuadernos de cine colombiano nº 2. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Carvajal Córdoba, Edwin (2006). "La textura cinematográfica en los cuentos de Andrés Caicedo". Estudios de Literatura Co-Iombiana núm. 18. Medellín: Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.
- Cervantes, Cristina (2005). "El coronel sí tiene quién le escriba" Razón y palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en tópicos de comunicación. México. (http://razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/cervantes.html. Última consulta: abril 30 de 2007).
- Escobar Mesa, Augusto (ed.) (2003). Literatura y cine. Una tradición de pasiones encontradas. Medellín: Comfama.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2005). Largometrajes colombianos en cine v video. 1915-2004. Bogotá.
- García Márquez, Gabriel (1996). "En busca del Silva perdido". Vallejo, Fernando (recopilador). Cartas. José Asunción Silva. Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- García Saucedo, Jaime (2003). Diccionario de literatura colombiana en el cine. Bogotá: Panamericana.
- Gaviria, Víctor (2003). "La adaptación de la literatura al cine". Escobar Mesa, Augusto (ed.). Literatura y cine. Una tradición de pasiones encontradas. Medellín: Comfama.
- Hoyos, Juan José (2008). "La última película". El Colombiano. Medellín: Agosto núm. 17.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo (comp.) (2000). Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Volumen I. La narración moderna. Identidad. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Martínez Pardo, Hernando (1978). Historia del cine colombiano. Bogotá: Librería y Editorial América Latina.

- Mayolo, Carlos (2002). ¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine. Bogotá: Oveja Negra.
- Meiía, Juan Diego (2003). "El fantasma de la verdad en el cine y la literatura". Escobar Mesa, Augusto (ed.). Literatura y cine. Una tradición de pasiones encontradas. Medellín: Comfama.
- Mora Forero, Cira Inés y Adriana María Carrillo (2003). Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Mora Meléndez, Fernando (2003). "La noción de personaje en el cine y en la literatura". Con-Textos. Revista de Semiótica Literaria núm. 30. Medellín: Universidad de Medellín, enero-junio.
- Rojas, Diego (2003). "Cine Colombiano: Uno se mira para verse". Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia. Bogotá: Aguilar.
- Ropars-Willeumier, Marie-Claire (1971). Ensayos de lectura cinematográfica. Madrid: Fundamentos.
- Rueda, María Helena (2000). "La letra vs. el cine en la conformación del imaginario social colombiano". Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo (comp.). Literatura y cultura. Volumen III. Hibridez, alteridades. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Salcedo Silva, Hernando (1981). Crónicas del cine colombiano. 1897-1950. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). De la literatura al cine. Barce-Iona: Paidós.
- Silva, José Asunción (1996). De sobremesa. Bogotá: Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República.
- Torres, Rito Alberto y Jorge Mario Durán (2001). Alma provinciana de Félix Joaquín Rodríguez, 1926 (folleto). Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Urrutia, Jorge (2000). "Prólogo". Sánchez Noriega, José Luis. De la literatura al cine. Barcelona: Paidós.
- Villa, Hernando (1994). "Recuerdos de Silva". Cobo Borda, Juan Gustavo (comp.). Levendo a Silva. Tomo I. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Serie "La Granada Entreabierta".
- Zuluaga, Pedro (ed.) (2007). ¡Acción! Cine en Colombia. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.





Paraíso Travel (Simón Brand, 2007). Foto fija: Daniel Santiago Salguero



Desde sus inicios el cine ha bebido de las fuentes de la literatura, a partir del momento en que David Griffith optó preferencialmente por un carácter narrativo al estilo de la novela decimonónica, recordemos que Griffith estaba fuertemente inspirado en Dickens, el cine no ha podido sustraerse al hechizo de la novela. Sin embargo esta relación ha sido siempre problemática, contradictoria y compleja. A menudo cine y literatura han sido un matrimonio mal avenido y algunas pocas veces han tenido sus lunas de miel.

¿Por qué la literatura hechiza al cine?
Se pregunta Alfonso Méndiz en el prólogo al texto de Linda Seger, "El Arte de la Adaptación". Básicamente porque los dos son medios temporales. Más sencillamente porque los dos narran historias, aunque lo hacen en dos lenguajes completamente distintos. Se trata en ambos casos del manejo de un tiempo ficcional, pero con sistemas de signos distantes.

Creemos, al igual que muchos cineastas que los relatos del cine deben nacer en el propio cine y no provenir de otro medio, pero aceptemos que en la historia podemos hablar de algunas conversiones afortunadas. La adaptación cinematográfica de textos escritos parece moverse en dos extremos: O se es fiel al texto original, con lo cual la película queda supeditada al lenguaje escrito y pierde sus posibilidades audiovisuales o la película se aleja del texto literario con lo cual gana en expresión audiovisual, pero distorsiona la obra original.

¿Por qué partir de un texto literario si vamos a pervertirlo? Surgen varias respuestas, una de las más honestas y contundentes es que generalmente se adaptan obras literarias reconocidas, con lo cual la película parece tener un público ganado de antemano, se trata entonces de una estrategia de mercado. A nadie le cabe duda de que esto ha pasado con muchas de las obras de García Márquez adaptadas. Otros toman la novela porque ha adelantado una investigación, con lo cual el cinematografista gana terreno, también se adapta porque se percibe en ciertas novelas una historia potencialmente adecuada para el cine y otros, más escasos, porque se ven seducidos por la historia contada o por el punto de vista del autor y se identifican íntimamente con él.

En realidad en medio de estos dos extremos en los que puede moverse la adaptación quedan muchas variantes que pueden clasificarse según el tipo de relación que se establece entre el hipotexto o texto base, la novela y el hipertexto o texto derivado, la película. El cuento corto de Cortázar, Las Babas del Diablo dio origen a una gran película que redefinió la historia del cine: Blow up (1966). Aquí Antonioni se aleja de una adaptación obediente y dócil y genera un texto nuevo, autónomo y con una expresión propiamente visual. Antonioni hace una relectura del texto de Cortázar y crea una obra independiente pero indudablemente heredera de la anterior. El cineasta opta por ser fiel a la tesis de Cortázar que está en el subtexto del cuento. El adaptador rescata lo subyacente y construye otras circunstancias, siendo coherente con el carácter de obra abierta que propone Cortázar. Es por lo tanto una interpretación del texto escrito, lejos de una adaptación ilustrativa. Podemos considerarla como un palimpsesto ya que entre líneas podemos ver las huellas del maravilloso cuento de Julio Cortázar.

Teresa Gutiérrez en Satanás (Andrés Baiz, 2007). Foto fija: Juan Antonio Monsalva. Archivo Dynamo Producciones.

OBIDIO teca Nacional de Colombia-OBiblioteca del Cine Colombiano

La adaptación de La Insoportable Levedad del Ser (1988, de Philip Kaufman) de Milán Kundera, rescata la historia, la trama de la novela y deja de lado la profunda y conmovedora reflexión filosófica del escritor. Se queda con la parte más obvia y más visual, comportamental diríamos. Es una traducción que pone en escena los acontecimientos de la película, traspasando los medios de la novela a medios audiovisuales. Es una adaptación como transposición, pero el resultado banaliza el texto original.

El cine colombiano no ha sido ajeno a esta influencia literaria. Hasta el punto de que a menudo ha sido excesiva, no tanto por el número de adaptaciones, sino porque los guiones colombianos, a lo largo de la historia, han estado impregnados de lenguaje literario ya sea por el exceso de verbalización de los personajes, por descripciones muy retóricas o por sus pretensiones grandilocuentes.

El cine nacional ha ido muchas veces detrás de la literatura nacional en la medida en que esta última, ha tenido un mayor desarrollo

y más reconocimiento internacional. El valor de la literatura nacional en nuestra cultura ha eiercido una influencia avasalladora sobre el cine que muchas veces ha querido contagiarse de la calidad, acudiendo a ella. En Colombia se han realizado adaptaciones tan notables como: Cóndores no entierran todos los días (1984, de Francisco Norden), basada en la novela homónima de Álvarez Gardeazábal; Tiempo de Morir (1965, de Arturo Riupstein; 1985, de Jorge Alí Triana), basada en el texto de García Márquez; o adaptaciones tan discutidas como Caín (1984, de Gustavo Nieto Roa), basada en la novela de Eduardo Caballero Calderón.

En los últimos dos años 2.007 y 2.008, se han llevado al cine dos novelas que han tenido una amplia resonancia en los medios masivos y amplio reconocimiento entre el gran público: Satanás (2007, de Andy Báiz), de Mario Mendoza y Paraíso travel (2008, de Simon Brand), de Jorge Franco. Por el impacto social de estos dos textos, se hace importante realizar un análisis crítico de estos dos procesos de trasplante de

un lenguaje a otro. Dicho análisis exige estudiar la propuesta literaria de estas dos novelas con el ánimo de entender a través de él su naturaleza discursiva, el espíritu de estas adaptaciones y su aporte a las complejas relaciones entre literatura y cine colombianos.

Paraíso travel y Satanás son dos novelas colombianas recientes, publicadas a inicios del siglo XXI y que de diversas maneras representan su momento histórico y social. Las dos han sido escritas por escritores contemporáneos ióvenes que se sintonizan con la actualidad y con su público. Ellos recogen no sólo actitudes, mentalidades, formas de vida y circunstancias que están en el ambiente en el momento que les ha correspondido vivir. Al referirse a las relaciones entre texto y sociedad, David Perkins señala: "El simple refleio o expresión es por supuesto la suposición más antigua de la humanidad: los textos expresan lo que los escritores observaron o sintieron en su mundo histórico. Esta teoría no es de ninguna manera obsoleta" (Perkins, 2.003; pág. 242).

Satanás es una novela de fuerte acento urbano, no sólo porque transcurre en la ciudad, sino porque es testigo de formas de vida, representaciones y usos que pertenecen a la cultura urbana. "Ciudades únicas y ciudades dentro de ciudades buscan ser expresadas y apresadas en la literatura. Lo más importante sin embargo no está en su geografía sino en la visión de su mundo" (Giraldo Luz Mary, 2003; pág. 243). El autor busca presentar diversas formas de violencia y miseria humana a través de los personajes que construyen la trama y desemboca en el caso de Campo Elías, ex combatiente de Vietnam causante de la matanza de "Pozzeto"

hecho real y parte de nuestra leyenda urbana al mismo tiempo. A través de estas historias Mendoza teje un panorama desolador de las angustias económicas, vitales y existenciales de los habitantes de Bogotá que están invadidos por una supuesta maldad.

Por su parte, Paraíso travel muestra la desesperación de muchos jóvenes por emigrar del país en busca de oportunidades y retrata también la forma de vida, sueños y realidades de los emigrantes colombianos en USA. Indudablemente estas historias muestran situaciones potentes y cruciales en nuestra historia reciente. Se trata sin duda de relatos con los cuales muchos colombianos se han identificado y han reconocido su entorno.

Estas novelas han tenido una gran resonancia mediática, debido a los temas que han tocado, a la popularidad de sus jóvenes autores que ya habían publicado otras novelas conocidas y también asociada a razones publicitarias y de

En el caso de Jorge Franco, su novela, Rosario Tijeras, va había sido adaptada al cine (2005, de Emilio Maillé) con relativo éxito, lo cual ha dado prestigio o popularidad al autor. Hoy en día los lectores se precipitan sobre la obra después de la adaptación, el cine actúa como medio de amplificación de la recepción de la novela.

El hecho de que Paraíso travel y Satanás hayan sido adaptadas al cine, puede deberse también a que su lenguaie (por razones de época, generación o motivaciones también comerciales —hacerlas más fáciles para el gran público—) está de antemano emparentado con un lenguaje audiovisual. Cuenta también la acogida de estas novelas, independientemente de

su calidad, para que hayan sido adaptadas a un medio tan importante, masivo e influvente como el cine.

Estas novelas y sus respetivas películas han constituido un fenómeno cultural y mediático importante durante la primera década de este presente siglo y el cual propone determinadas formas y concepciones de hacer encontrar dos

En el desarrollo histórico del cine se ha visto que las primeras adaptaciones de obras literarias eran condensaciones de la acción e intriga de ellas. Se establecían una serie de momentos encadenados que constituían la temporalidad. Muchas veces para dotar a los personajes literarios de psicología al pasarlos a la pantalla se les recarga de diálogos. Se plantean situaciones



John Leguizamo en Paraíso travel (Simón Brand, 2007). Foto fija: Daniel Santiago Salguero. Archivo Paraíso Pictures.

lenguaies artísticos como son el cine y la literatura en este caso nacionales. Este fenómeno de fusión de la literatura y del cine no es nuevo, pero sí adquiere nuevas formas y maneras de ser entendido. Dada la repercusión masiva que han tenido estos productos culturales literarios, es importante conocer las lógicas internas de esta operación de trasvase cultural, las motivaciones y la manera como se ha llevado a cabo; sus resultados y la idea de literatura y cine que subvace tras esta operación. Este caso nos permite también estudiar la compleja relación entre lenguaje escrito y lenguaje audiovisual a partir de un caso de literatura y cine nacional que recrea momentos y hechos claves de nuestra historia reciente.

De acuerdo con Jean Mitry: "La adaptación en su origen no fue otra cosa que una garantía de valor que esperaba darse a una película aprovechando la notoriedad de las obras adaptadas" (Mitry Jean; 424). El cine buscaba un estatus de arte que no poseía, va que había nacido como expresión popular ligada a las ferias de pueblo; pero al recurrir a la literatura connota una especie de dependencia de ésta, una suerte de inferioridad

Blas Jaramillo en Satanás (Andrés Baiz, 2007). Foto fija: Juan Antonio Monsalve. Archivo Dymano Producciones



de naturaleza literaria, pero que trasplantados a otro lenguaje pierden su esencia. Este tipo de adaptaciones persiste aún hoy en día. Los valores significados no existen independientemente del sistema expresivo con el cual se presentan. Al pasar de un sistema de valores a otro, los valores cambian.

"Al ser consecuencia las significaciones del sistema adoptado, los mismos elementos adquieren otro sentido muy distinto y las cosas significadas son de una naturaleza muy diferente" (426).

La mediación es una forma de entender y organizar el mundo, un "valor" dado a una obra sólo existe dentro de la lógica de la forma que lo ha creado y le da sentido. Otra forma de expresión que diga lo mismo, dota a eso mismo, de otro sentido, otra significación.

En la perspectiva de Jean Mitry resulta absurdo pretender pasar de un lenguaje a otro y por lo tanto, este crítico no cree en el proceso de adaptación de la literatura al cine. Lo que hay que considerar es que la adaptación no puede entenderse desde la perspectiva de la equivalencia del significado. Sin embargo Mitry rescata algunas adaptaciones y no niega que esa operación sea una vía para el cineasta, lo que deplora es que el cineasta se refugie detrás del prestigio de la novela o de la aceptación masiva de ella para justificarse. Muchas adaptaciones son principalmente operaciones de mercado. va que el gran público cree que si se lleva una novela a la pantalla, la película ya tiene una calidad garantizada.

No obstante el problema es aún más complejo por cuanto, puede suceder, como ha quedado demostrado, que de novelas menores y de poca calidad literaria, puedan surgir grandes obras audiovisuales. El célebre director de cine François Truffaut afirmaba que prefería hacer adaptaciones de novelitas populares y ligeras, obras de consumo, de cuyos contenidos tomaba prestado el argumento, la acción que sucede y transcurre de una manera más visual. Agregaba Truffaut que él a estos textos, puede enriquecerlos con su punto de vista, su visión de mundo y su concepción estética, con los cuales los dota de una densidad que no poseían; de hecho ocurre con algunas de sus más grandes películas como **Jules et Jim** de 1961, basada en una novela de Henri Pierre Roché y **Las dos inglesas y el Continente** de 1964, basada en el mismo autor.

Nos enfrentamos así a varios fenómenos del proceso de adaptación.

- a. La diferencia de sistemas expresivos que modifican el sentido.
- b. El empobrecimiento del texto literario cuando se trabaja bajo el sistema de equivalencias.
- c. La supeditación de lo cinematográfico a lo literario
- d. La adaptación como una operación de tipo comercial o artístico.
- e. La construcción de un texto audiovisual de calidad y artístico a partir de un trabajo literario no muy destacado o reconocido.

Esta última tendencia puede resultar más honesta y desprendida de veleidades comerciales, ya que la obra original no posee un estatus previo para transmitirle a la película, ni un ámbito cultural o de espectadores, que favorezca su difusión.

El cine fue durante un lapso de tiempo una sucesión de imágenes más o menos estáticas. Sólo hasta la llegada de David Griffith, fue adoptando su carácter narrativo, estructurado según los modelos de la narrativa decimonónica, traídos de la literatura. De hecho Griffith se inspiró fundamentalmente en las novelas de Charles Dickens. Este modelo narrativo proveniente de la literatura es el hegemónico hoy, tanto en el cine artístico como en el comercial. Pocas obras cinematográficas han logrado desprenderse de la secuela literaria —la linealidad de la acción, la verosimilitud. la causalidad de la acción— tales como El Perro Andaluz (1928) y La Edad de Oro (1931), las dos de Luis Buñuel, que se liberan de la estructura literaria para buscar horizontes más visuales relacionados con la asociación libre de las imágenes. Hoy parece impensable que el cine deje de ser narrativo, de ahí su continua tentación a recurrir a la novela como punto de partida creativo.

"Tal como han ido las cosas en el cine desde la irrupción de Griffith, según se ha visto hasta ahora, cualquier relato, para ser narrado en forma de film, ha debido estructurarse siguiendo el patrón de la novela decimonónica, sólo esporádica v tardíamente sustituido por otros patrones más recientes (nouveau roman francés, técnica de monólogo interior, etc.)" (Gimferrer Pere, 2.000: 53). A partir de esta afirmación Gimferrer se formula: "puesto que el lenguaje de la narración literaria y la narración fílmica, emplean recursos paralelos u homólogos, pero el material es tan distinto, ¿qué es lo que realmente se adapta al llevar una novela al cine?, ¿podemos hablar no sólo de adaptación sino de creación nueva y autónoma?" (Pago 54).

No siempre la mejor adaptación es la más fiel. Para Gimferrer "una adaptación genuina debe consistir en que por los medios que le son propios —la imagen— en el cine, llegué a producir un efecto análogo al que mediante el material verbal —la palabra— produce la novela en el lector". No se trata de reproducir o imitar los recursos literarios, sino alcanzar mediante recursos fílmicos un efecto similar. Según Gimferrer esa ha sido la clave de adaptaciones fílmicas acertadas y ha permitido a veces incluso que de un material literario mediocre, pueda resultar una película notable.

Al tema de las convergencias y diferencias de los lenguajes literario y audiovisual, el autor José Luis Sánchez agrega otros elementos que nos ayudan a clarificar aspectos centrales para la adaptación. Para él, si bien es cierto que la palabra es abstracta y la imagen representacional, es necesario matizar esta afirmación, ya que aunque la imagen cinematográfica sea representacional, no es unívoca, sino ambigua: "Por otra parte el conjunto del relato fílmico tiene capacidad para la abstracción en tanto que puede proporcionar a la imagen un valor simbólico a través del montaje" (Sánchez Noriega José Luis, 2.000, pág. 39).

De otra parte, en el relato cinematográfico se dan simultáneamente diálogos, acciones y espacios que el relato verbal ha de proporcionar en forma sucesiva, asimismo, otro elemento central y reconocido a la hora de la escritura de guiones es que en el cine la acción transcurre en un presente, mientras que el relato literario

tiende a referirse a acontecimientos que están en el pasado.

En el cine la imagen es a la vez descriptiva y narrativa, mientras que en la novela es posible separar la descripción del espacio de los personajes o de la narración de los acontecimientos. El cine podría abstraer el espacio para bloquear la descripción mediante artificios tecnológicos que romperían la naturaleza de la expresión fílmica.

Habría que decir que si la comparación lingüística entre cine y literatura no resulta pertinente por su gran diferencia de medios, si es posible aproximarse a la comparación desde la estructura del relato, ya que en este campo si existe una familiaridad en cuanto son artes de "acción" en el sentido que da al término Aristóteles en La Poética: una relación que se teje entre una serie de acontecimientos, una secuencia de hechos que acaecen a unos personajes dentro de una organización argumental.

Con todo, el término adaptación no es para algunos el más acertado para definir la relación intertextual que se establece entre literatura y cine. Sin embargo es el que nosotros acogemos en primera instancia, para acercarnos después a otros que señalan la misma operación como "relecturas" o "adecuación". Adaptación se refiere a textos literarios y filmicos que cuentan la misma o similar historia. "Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por

el cual un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, diálogos, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico" (Sánchez, 2.000; pág. 47).

En este punto surge como un aspecto importante y novedoso, tener en cuenta lo que se ha denominado en el cine. "La Política de Autor". Concepto construido por la Nueva Ola Francesa en los años 50s y 60s, en torno a la revista Cahiers du cinéma, según el cual el cine de autor es aquel que logra expresar un universo sensible, personal, particular y profundo del realizador. En la práctica y en su estilo el autor revela su propia cosmovisión a través de una mirada particular implícita en un relato. El relato de autor es a menudo original y creado por el mismo director de la película, pero no excluye la adaptación cuando el autor logra transmitir su universo a través de un texto anterior o un texto base. Este aspecto determinaría la parte creativa de la obra una vez establecidas las relaciones de estructura narrativa, enunciación y aspectos espacio-temporales.



De la visión sobrenatural a la visión realista

La película **Satanás** relata la historia de tres personaies: María joven humilde que trabaja en la plaza de mercado. Ernesto sacerdote en crisis de vocación y Eliseo un profesor de inglés perturbado. Dos hombres le proponen a María que sea su cómplice para atracar ejecutivos que ella debe seducir en discotecas y bares. El padre Ernesto confiesa a una muier desesperada quien afirma que desea liberar a sus hijas del sufrimiento y el hambre; más adelante vuelve a donde el padre para decirle que los asesinó.

Posteriormente María es violada por dos hombres y ella le pide a sus compañeros delincuentes que la ayuden a vengarse, matándolos. El padre Ernesto decide renunciar al sacerdocio, mientras Eliseo delirante lee obsesivamente la novela El Dr. Jekyll v Mister Hyde. María después de la venganza decide llevar una vida normal en un restaurante, allí llega Eliseo, quién enloquecido ha dado muerte a su propia madre, a su alumna de inglés y a la mamá de la joven estudiante. Eliseo termina su cena y luego se levanta y dispara contra los clientes del restaurante, causando la muerte a la mayoría, entre ellos al La novela se extiende más en los detalles descriptivos, las acotaciones psicológicas de los personajes, así mismo puede ser más generosa en la multiplicidad de situaciones o acciones en las que están envueltos los personajes. Adicionalmente, algunas novelas abundan en el pensamiento o monólogo interior de los personajes. Las necesidades del formato cinematográfico obligan en la mayoría de los casos, a compactar todo esto en noventa minutos, duración estándar del largometraje

Sánchez Noriega, denomina a este procedimiento reducción: "es el procedimiento habitual de adaptación de las novelas al cine, porque del texto literario se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de quión, se unifican acciones reiteradas" (Sánchez Noriega: 69,70).

En el caso de Satanás, esta estrategia corresponde a toda una concepción general de la adaptación del texto a la imagen. Iremos desglosando por partes las características de esta transformación, para después caracterizar su visión general.

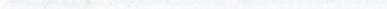
La condensación o reducción en este caso tiene varios aspectos, uno de los principales se refiere a los personajes. Andy Baiz, guionista y director de la película, opta por suprimir dos de los personajes principales de la novela: Andrés, el pintor y la niña poseída y escoge quedarse con tres personajes solamente: María, el padre Ernesto y Campo Elías que en la película se llamará Eliseo. Esta reducción, le permite manejar la temporalidad de la película de una manera más limpia, con menos vericuetos o dispersiones. La novela permite una mayor dispersión y multiplicidad de los hechos y acontecimientos. De hecho, multiplicidad es uno de los conceptos eie que propone Calvino para la narrativa de este milenio: "La excesiva ambición de propósitos puede ser reprochable en muchos campos de actividad, no en literatura. La literatura sólo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda posibilidad de realización... Desde que la ciencia desconfía de las explicaciones generales y de las soluciones que no sean sectoriales y especializadas, el gran desafió de la literatura es poder entretejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo" (Calvino Italo: 126). Hay sin embargo, otras razones de peso

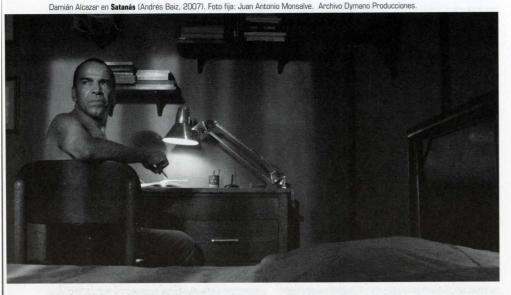
para esta condensación de personajes. Los personajes que decidió suprimir el adaptador coinciden en tener unas dimensiones "sobrenaturales", "paranormales". Esta dimensión no realista, es barrida por el director en la versión para cine. Baiz propone entonces, no sólo una adecuación al formato de cine, sino una relectura de fondo de la propuesta literaria en la cual el elemento sobrenatural desaparece casi por completo. Este nuevo punto de vista sobre el que volveremos con más profundidad es un elemento fundamental de este proceso de adaptación. De manera que los personajes de Andrés, el pintor, y la joven poseída, no caben en esta nueva mirada.

Los personajes

de delirio y alucinación del personaje previo a la explosión de la violencia. Según Andy Baiz, lo que quería representar es que Eliseo entendía en ese momento que debía pasar de la lectura de la novela, El Dr. Jekyll y Mr. Hyde, a la acción. Aunque la metáfora es ambigua y poco efectiva en ese sentido.

Baiz opta por suprimir todas las alusiones a los recuerdos que Campo Elías-Eliseo tiene de la guerra de Vietnam ya que no quería crear escenas artificiales de guerra, que no eran coherentes con la atmósfera urbana del film. Seguramente para esta decisión se tuvieron en cuenta también razones de producción, fundamentalmente de costos. Esto lleva al adaptador a formular unas escenas de condensación que resumen estas situaciones. Una es la de Eliseo revisando las fotos de su pasado militar. Pero la que resulta más interesante es aquella en que alucinado Eliseo contempla las chispas de fuego de una soldadura eléctrica en una calle de Bogotá. El fuego remite a las armas, a la querra y despierta en él su instinto asesino. Esta imagen metonímica, que por extensión nos





El padre Ernesto está invadido por el deseo carnal y sostiene relaciones sexuales con su asistente Irene, esto le plantea un dilema frente a su vocación sacerdotal. El tercer personaie es Eliseo, vive solo con su madre, no puede tener relaciones normales con una mujer, se siente frustrado y confundido.

padre Ernesto, a su amante y a María quién se desempeñaba como mesera.

Condensación

Es una de las operaciones más comunes en la adaptación cinematográfica de obras literarias dada la diferencia de medios de expresión.

Otro aspecto importante es que el guión cinematográfico dará mayor fuerza, más potencia y más importancia, al personaje del psicópata asesino, basado en Campo Elías Delgado. En la novela sólo aparece en el capítulo V y vuelve



a aparecer en el capítulo X. En la película es-

tá presente en treinta y seis de las setenta y

tres escenas, adquiriendo una preponderancia

mucho mayor, en la cual este actante es el

factor desencadenante del desenlace fatal. En

la película el personaje de Eliseo está a todo lo

largo de la narración, desde la introducción,

es fundamental para marcar el nudo, el clímax

y el desenlace. Eliseo está presente a partir

de la cuarta escena. Aquí el adaptador por el

contrario dilata la presencia de este personaje

semioculto en la novela. A lo largo del film se

van contando dosificadamente las acciones

narradas en el diario de Campo Elías. Éstas

aparecen intercaladas, a través del recurso

cinematográfico de las acciones paralelas, con

las situaciones de los otros dos personajes.

Asimismo la versión cinematográfica agrega

algunas situaciones nuevas de este personaje

que no están en la versión original, con la finali-

dad de transmitir mensajes más conceptuales.

Por ejemplo en la escena cuarenta y seis, Eliseo

ve unas hormigas en el libro que lee, puede in-

terpretarse esta imagen, como un mayor grado



©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

lleva a la candela bélica, condensa visualmente una gran cantidad de información, contenida en el texto literario.

Por otra parte, el personaje de María, aparece también compactado. La versión audiovisual suprime todo el pasado de la mujer que en la novela está presentado a través de la analepsis o retroceso: "Luego vinieron los años duros, la vida de la calle, el vagabundeo, la mendicidad el robo ocasional. Se fugó de la guarnición a los siete años, exactamente por el mismo muro agujereado por donde había salido su hermana dos años atrás. Un grupo de gamines la acogió en sus filas v empezó la supervivencia urbana. el entrenamiento para no dejarse aplastar por ese monstruo malévolo de millones de cabezas humanas que cada día la insultaba más (...)" (Mendoza: 88-89).

En el guión la historia de María se desarrolla en un presente continuo sin nunca mirar atrás por medio del flash back, equivalente cinematográfico de la analepsis literaria. El relato de este personaie femenino avanza intercaladamente a través de las acciones paralelas, hasta su desenlace. El personaje fílmico posee una presencia actualizada y es a través de sus acciones del presente como se explican y comprenden las motivaciones y la psicología de María. El pasado es elíptico o debe ser supuesto por el espectador o simplemente no es requerido para las necesidades de comprensión de las acciones del actante. Sus actos no parecen poco verosímiles o poco sólidos a pesar de la ausencia de ese pasado construido por Mendoza en la novela. Allí María ha quedado huérfana como consecuencia de un ataque violento a su familia campesina y posteriormente es adoptada y cria-



Marcela Mar en Satanás (Andrés Baiz, 2007). Foto fiia: Juan Antonio Monsalve.

da por el padre Ernesto, lo cual ni se menciona en la película. Adicionalmente, la versión fílmica suprime varios acontecimientos del presente de María: Después de su violación y posterior venganza, en la novela María sostiene una relación amorosa con otra mujer, atribuyéndole estereotipadamente un rol de lesbiana como consecuencia de su violación. Este episodio no existe en la película, como tampoco se mostrará que María vuelve al final en busca del padre Ernesto para pedir su ayuda y consuelo. En cambio María encuentra un empleo como mesera en el restaurante en donde todos confluirán al final.

A pesar de esta fuerte condensación del personaje de María, este personaje es portador de una gran carga de significado y de emoción ya que conserva los sentidos que inicialmente le otorga la novela. María representa a una muchacha cansada de su vida miserable que en consecuencia opta por el delito para meiorar su status. Se convierte en objeto del deseo de los hombres a quienes engaña para robar. Encarna también el sentido de la venganza, que conduce a una espiral de violencia mayor y finalmente el deseo de redención o expiación, cuando abandona su vida delictiva, para buscar un trabajo

"honrado". Puede decirse que el quión mantiene el espíritu y sentido del personaje pero concentrándolo en lo esencial por requerimientos del formato y de la concepción de las historia.

En el caso del padre Ernesto ocurre algo

similar va que algunas escenas del presente

del personaie novelesco, se obvian en la ver-

sión fílmica, siendo la más significativa, la línea narrativa de la niña poseída por el demonio que el sacerdote intenta exorcizar. No obstante el adaptador hace una transferencia del sentido de este personaje a otro que sí aparece en la película: se trata de la muier que asesina a sus hijos y en la cárcel provoca y seduce al cura. Este personaie secundario, la madre que asesina a sus hijos al principio de la película, es en el original un hombre que no vuelve a aparecer en toda la obra. En el guión se le da continuidad a esta mujer apareciendo en nuevas escenas en la cárcel en las que seduce al cura. Este personaie es una transformación del personaje de la niña poseída por el demonio, pues también la mujer está invadida por el mal, pero la gran diferencia, y aguí Baiz se distancia de la perspectiva de Mendoza, es que la mujer del guión se halla en ese estado como consecuencia de frustraciones

sociales y como parte de su psicología humana no de extrañas razones mágicas. En síntesis, de alguna manera en el guión se trasladan características de la niña poseída a este personaje de la madre desesperada y lujuriosa que incita al religioso al mal, pero suprimiendo toda la carga sobrenatural o mágica del actante de la novela.

Sin embargo el personaje del padre Ernesto

conserva rasgos esenciales del prototipo literario: su eje temático central es la crisis vocacional, el dilema de arrojarse a la vida amorosa y luiuriosa con su amante o conservar sus votos religiosos. Es un ser contradictorio que desea hacer el bien, pero tiene arrangues de furia. En la película Andy Baiz agrega una polémica escena en la que el cura patea a un mendigo en la calle. Una potente imagen que muestra la dualidad de este hombre del clero, calificada como excesivamente efectista por algunos. En la obra audiovisual el padre Ernesto, es también un hombre gobernado por el deseo sexual y la luiuria, que no puede contener sus instintos y finalmente opta por vivir con Irene, su amante y abandonar el sacerdocio.

Contrariamente a como ocurre en la novela en donde Mendoza hace esfuerzos, a veces artificiosos, por enlazar a los personaies convirtiéndolos en parientes o amigos, en la película estos sólo se vinculan tangencialmente. María y el cura no tienen un pasado común, sólo coinciden espacialmente y por razones más casuales que causales en el mismo espacio: el restaurante llamado Pozzetto en la novela, a donde llegará Eliseo a asesinarlos de una manera también casual. El vínculo de Eliseo y el cura, se mantiene similar en las dos versiones; el potencial asesino acude a la iglesia, al borde de la desesperación y

el cura le ofrece su ayuda. Campo Elías-Eliseo se marcha, y aunque un día llama al sacerdote por teléfono éste no puede responder su llamado.

Temporalidades

La temporalidad de la novela es más intrincada que la del film. En aquella se van intercalando las historias que saltan de un presente a un pasado evocado por el narrador o por los personajes y luego intercala el relato pasando de un personaje a otro, saltando esporádicamente.

La intercalación de relatos de los personajes, también tiene lugar en la película, pero en ella no se recurre al elemento del flash back o retorno al pasado. La narración en el texto fílmico es más fluida y despejada, con menos recovecos, los cuales puede permitirse la novela por su naturaleza ya que es un medio de recepción lenta en la que el lector puede volver sobre sus páginas o detenerse en ellas. La narración de la película Satanás está basada en el recurso de las acciones paralelas, es decir contar dos

Marcela Valencia en Satanás (Andrés Baiz, 2007). Foto fija: Juan Antonio Monsalve, Archivo Dynamo Producciones,



o más acciones que ocurren simultáneamente. intercalándolas de una a otra. Este recurso correspondería al mientras tanto literario y fue introducido por primera vez por David Griffith al cine, quién lo trajo de la literatura de Charles Dickens. "Cuando los dirigentes de la Biograph mostraron su sorpresa, y quizá su relativa alarma, ante las innovaciones que Griffith introducía en la forma de contar historias en el cine, el realizador arguyó en su defensa que no hacía sino proceder exactamente como Dickens, sólo que sirviéndose de imágenes" (Gimferrer Pere: 13).

El punto de vista

En cuanto a la focalización o punto de vista, puede decirse que el adaptador contaba con una ventaja desde la novela, ya que ésta se centra en un punto de vista exterior a los acontecimientos. lo cual facilità el trabajo para la escritura del quión. La película Satanás mantiene esa focalización omnisciente, que además se adecua mejor a su sentido, ya que los tres personajes viven existencias paralelas e independientes y parecen ser vistos por alguien superior que determina sus destinos dentro de un mundo al cual pertenecen. Este microcosmos es Bogotá, una ciudad pintada como oscura, dura y agresiva, tanto en el film como en la novela. El punto de vista omnisciente ayuda a crear la atmósfera novelesca en la cual estos personajes están gobernados por fuerzas exteriores, que los llevan a su destrucción. Una dificultad mayor al ser trasplantados al cine presentan los capítulos V v X, va que están escritos en primera persona. recurso muy ajeno a la escritura del guión. Aguí el adaptador debe hacer un doble esfuerzo para convertir lo monologal y reflexivo del personaje

de Campo Elías en dramático y visual. Andy Baiz toma algunos de los recuerdos del psicópata y los convierte en acciones del presente continuo de la película, escenas dramáticas en acción y no evocaciones mentales:

La película relee el texto adecuándolo a su formato, pero sobre todo dando una mirada nueva a la historia en la que no sólo se agregan o suprimen personajes y acciones, sino sobre todo se modifica el enfoque del autor y se crea una premisa distinta que permite una distancia creativa con el texto original.

La novela de Mendoza parte de la base de que hay unas fuerzas malignas sobrenaturales que planean sobre la ciudad de Bogotá e invaden a los personaies. Andy Baiz en cambio desecha el carácter sobrenatural y mágico de la historia, conserva sólo las situaciones y personajes más realistas y enfoca su premisa hacia la naturaleza humana. La maldad como una condición más psicológica e individual, que de condición abstracta y sobrenatural.

Teniendo en cuenta las tipologías de adaptación construidas por Vannoye y Sánchez Noriega, podemos decir que ésta no es por lo tanto una adaptación como ilustración o adaptación fiel (Sánchez: 64) va que no plasma los personaies y acciones que contiene la historia en forma literaria, cambiando solamente lo que debe adecuarse a la puesta en escena o relato fílmico. Esta adaptación más bien, conserva la esencia de la historia, pero busca que el texto fílmico tenga identidad por sí mismo y por lo tanto sea autónomo respecto al literario. Implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que sin embargo expresa la obra literaria

30

con similares cualidades estéticas, culturales e ideológicas. Por lo tanto corresponde más a la tipología de adaptación como transposición.

Tampoco podría clasificarse como adaptación interpretativa, ya que mantiene aspectos centrales de la trama, algunos personajes y situaciones, no se separa notoriamente del relato, aunque plantea un nuevo punto de vista y contiene algunas transformaciones. Esto hace valiosa e interesante esta adaptación ya que hay creatividad, libertad y aparece allí el punto de vista personal, propio y auténtico de un individuo que es el director, es decir una mirada de autor. Una relectura crítica de un artista.

Paraiso travel, la reconstrucción de un tiempo cinematográfico

El desarrollo temporal de la novela Paraíso travel, es muy complejo, va que enlaza múltiples tiempos, varios pasados dentro del pasado, creando una amalgama de momentos que saltan ininterrumpidamente de uno a otro. Traspasar este uso de la temporalidad al cine sería poco adecuado, ya que obligaría a una narración audiovisual muy fragmentada y discontinua. Por ello una de las labores de adaptación más dispendiosas que tuvo lugar en este traslado de novela a película, fue el de reconstruir temporalmente la historia, creando una narración audiovisual más fluida, más directa y cuyos saltos resultaran más claros para el espectador, quién debe captarlos rápidamente por las condiciones de recepción.

En primera instancia vemos que la novela tiene un tiempo eje o central, el presente desde el cual se narra todo. Este tiempo central es el viaje que emprende Marlon, el protagonista, para reencontrarse con Reina en Miami. La versión cinematográfica desecha ese tiempo eje y sólo muestra esa acción al final de la película. Ese constante ir de la novela a tiempos pasados; recientes, menos recientes y antiguos y volver al presente del viaie, se modifica totalmente

Los guionistas Juan Cárdenas y Jorge Franco explican que la razón principal para no incluir como tiempo base el viaje de Marlon a encontrarse con Reina, es que con esto se daría a entender desde el inicio que él la encontraría, con lo cual se mataría la expectativa, el elemento sorpresa que es esencial para la narración cinematográfica con el fin de mantener el interés del espectador durante el transcurso del relato fílmico. Este recurso de ida y vuelta podría también resultar muy monótono para el espectador de la pantalla grande.

La novela inicia en el momento en que Marlon corre huyendo de la policía de Nueva York, mientras que la película comienza cuando Mar-Ion y Reina llegan a la residencia de Nueva York,

la novela está narrada en la página once, en la película antecede a la huída de Marlon, reconstruvendo la temporalidad natural y cronológica de este acontecimiento. Vale la pena desglosar este ejemplo como en el orden de narración de la novela y del guión para entender la operación de organización narrativa de la adaptación que caracteriza toda la obra. A partir del análisis de los cambios en el orden temporal de estos dos primeros capítulos se busca ejemplificar la lógica de soluciones adaptativas que caracterizan la obra audiovisual en lo que concierne a este aspecto del manejo de la temporalidad. En la novela: 1 Marlon recuerda a Reina, que cuando se enfu-

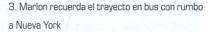
recía, decía meior matémonos y luego recuerda que tuvo que comenzar a correr para huir de la policía.

llaman a una prima, discuten, Marlon sale de la

habitación, se encuentra con los policías y huye.

La escena de la residencia neoyorquina que en

2. Marlon recuerda la primera vez que estando en Medellín Reina le dijo que guería ir a Nueva York.



- 4. Marlon recuerda el cuartucho a donde llegaron en Nueva York
- 5. Marlon vuelve a recordar cuando Reina trataba de convencerlo de viaiar a Nueva York. temporalidad 2.
- 6. Marlon vuelve a recordar la discusión en el cuartucho de Nueva York y cuando sale a la calle, en donde se encontrará con la policía. Temporalidad 4.

Como vemos aquí la novela nos pasea por lo menos por cuatro tiempos distintos, entrelazándolos intercaladamente. Veamos la solución de la película:

- 1. Marlon y Reina en la pensión, llaman por teléfono. Se dirigen al cuarto discuten y él sale a la calle.
- 2. Marlon en la calle fuma un cigarrillo, lo abordan unos policías y él asustado sale a correr.
- En el guión se le da un orden de continuidad cronológica a las situaciones y se muestra como un presente continuo, se obvian de momento los otros recuerdos del pasado, pero algunos de ellos aparecerán en otros momentos.

La concepción de los adaptadores al trasplantar al cine es conseguir una organización espacio-temporal distinta a la de la novela. Se trata sobre todo de un ejercicio de simplificación o reducción de las diferentes capas de tiempo de la obra literaria con el fin de despejarla y hacerla más legible para los espectadores de cine. El escritor uruguayo Rafael Courtoisie, en conferencia dictada en la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional sostiene que la narrativa es sobre todo la construcción de un tiempo ficcional. Si tenemos en cuenta esta

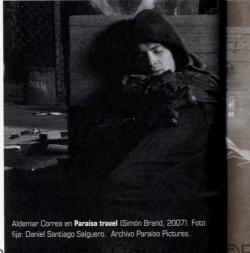
apreciación, el tratamiento de este elemento se vuelve crucial para el estudio de los trasvases narrativos

En la versión cinematográfica, solamente después de ver al protagonista deambulando perdido por Nueva York, se introducirá por primera vez un flash back en el que nos remiten a Medellín al momento en que Marlon y Reina son novios y están en casa de ella, luego salen a jugar billar y allí ella le propone ir a Estados Unidos, como sea, mientras lo seduce y le promete acostarse con él. pero en Nueva York.

En adelante la película jugará con dos temporalidades. El presente de Marlon en Nueva York, sus peripecias de inmigrante perdido en la gran manzana y el pasado de Marlon en Medellín cuando se enamora de reina y planean el viaje a Estados Unidos. Este pasado avanzará hasta mostrar las peripecias de ambos y de sus compañeros de viaje, para entrar como "ilegales" a Los Estados Unidos. Es decir, las múltiples temporalidades de la novela que incluso recuerdan la infancia de Marlon y Reina, en el quión se condensan en dos tiempos fundamentales que se irán intercalando y avanzando paralelamente.

Punto de vista del narrador

Aparentemente la novela Paraíso travel está escrita en un lenguaje que es muy visual v por lo tanto muy cercano al cine. Jorge Franco pertenece como él mismo lo señala, a una generación formada tanto en el cine como en la televisión y esto influye su estilo literario. Rafael Courtoisi en la conferencia dictada en la Universidad Nacional, afirma que los paradigmas audiovisuales actuales, han modificado los paradigmas escriturales. Sin lugar a dudas



esta presencia del cine y la televisión está en las páginas de Paraíso travel, aunque Mario Vargas Llosa considera que esta influencia de las pantallas "resta profundidad y audacia a la escritura" (Vargas Llosa, El Tiempo. Sección 2 Pág. 2, mayo 21-09). Sin embargo mirada con detalle la escritura de esta novela, aunque basada en la acción y con fuerte estilo dramático, posee otros elementos en los que se aleja de la escritura del quión. Ya vimos esto en el punto anterior con la profusión de tiempos. Otro aspecto es el punto de vista o enfoque narrativo. La novela está casi totalmente en primera persona. La escritura del guión rehúye la escritura



Aldemar Correa en Paraíso travel (Simón Brand, 2007). Foto fija: Daniel Santiago Salguero. Archivo Paraíso Pictures

en primera persona y busca crear un punto de vista neutro o en tercera persona, por lo que los adaptadores tuvieron que convertir todo lo que es unipersonal, a una perspectiva en tercera persona y además tratar de pasar lo que es reflexión o monólogo interior a acción o a diálogo o simplemente suprimirlo:

"Creo haber dicho que cuando desperté mi pesadilla se partió en dos. Despertar no me produjo el alivio que tienen los soñantes cuando descubren, en lo que se tarda sentirse despiertos, que lo que creían verdad era sólo un mal sueño (...).

(...) De pronto me consoló la idea de que ya nada podía empeorar, y un falso alivio cuando apareció Patricia con el desayuno y le conté, muy por encima, lo que estaba pasando" (Franco: 60).

En la película esto se resuelve en la escena 12. Patricia entra con el desayuno, le pregunta a Marlon que le ocurrió, él le dice que se perdió. Entra Pastor y discute con Patricia por tener a Marlon en el sótano. Toda la reflexión en la que Marlon expresa sus sentimientos se obvia y sólo se muestra a partir de las actuaciones o expresiones del muchacho.

Aunque en el quión no se escriba en primera persona, en el desarrollo de la película sí puede crearse una construcción narrativa que esté enfocada desde un personaie en particular. Es el caso de la célebre película Rashomon de Akira Kurosawa (1951). En ella se narra el mismo acontecimiento desde varios puntos de vista, desde la óptica de distintos personajes.

Tanto en el cine como en la literatura una forma de concretar este enfoque es que, como indica Eric Sulla, el personaje conoce tanto de la situación narrada como el lector. Es decir, el lector va conociendo los acontecimientos sólo a través de lo expresado o vivido por el personaje. No hay otras fuentes de información o narración que nos den nueva y distinta información. Esto es lo que ocurre con el personaje central de Paraíso travel. El espectador conoce su relato al tiempo que él lo vive o cuenta. Por lo cual en ese sentido la película trata de ser fiel al punto de vista del texto original

La versión cinematográfica conserva esencialmente los mismos personajes de la novela

No hay supresiones o creaciones novedosas o distintas. El sentido y las funciones de estos personajes dentro del relato también se conservan casi intactos con pequeñas variaciones.

Los cambios que veremos en la configura-

ción de los personajes, responden más a nece-

sidades de puesta en escena que a conceptos

fundamentales o de significados esenciales.

Estas modificaciones muy puntuales y con-

cretas, también fueron hechas por razones de producción o de mercado y no necesariamente como soluciones estructurales o estéticas. Por eiemplo: el personaje de Raquel, la madre de Reina que en la mayor parte de la novela está tácito y se le menciona sólo por ausencia, aparecerá al final cuando Marlon ubica a Reina en Miami. Raquel vive con ella y al igual que en la película es una borracha decadente. Pero en la película resulta que este personaje es el mismo que Marlon se ha encontrado en Nueva York en una posada para gente indigente a donde él llega. La mujer que intenta violarlo en la noche, que en la novela es un personaje completamente aparte, en la película aparece como si fuese la misma Raquel. La fusión de estos dos personaies en uno, respondió, como lo revelaron Franco v Rendón, a razones de producción, en este caso el deseo de permitir que la actriz Margarita Rosa de Francisco, tuviera un papel más largo y destacado en la película para poder atraer al público con su notorio papel, en el cual para algunos está demasiado sobreactuada. Como se ve, se trata de una decisión más de mercado y no de carácter estructural o estético.

Un caso similar ocurre con el personaje de Roger Pena. En la novela es un emigrante homosexual que sobrevive en Nueva York de diversas

maneras. En la película es un heterosexual promiscuo. Este giro no fundamental para la historia, tuvo lugar por razones circunstanciales. va que el actor, el célebre John Leguizamo, se rehusaba a hacer un papel de homosexual, ya que en su carrera ha realizado muchos personaies gays y prefirió modificarlo por un personaie hétero y agregarle improvisadamente nuevos rasgos que no están en la novela. Esto surge más de la creación particular de un actor que de modificaciones sustanciales del guión.

Otras modificaciones siguen una lógica similar a la del personaje de Raquel. Giovanny por ejemplo, en la novela es un joven colombiano que vive hace tiempo en Nueva York y en la película se convierte en cubano, con el fin de romper el localismo de la historia y crear interés en otros sectores de la comunidad latina. Igual fenómeno sucede con el personaje de Milagros, que en la versión fílmica se convierte en mexicana, para buscar un interés por la historia en el mercado de ese país, por lo que se contrato a una actriz reconocida allí. Son soluciones pensadas en complacer al espectador, estrategias de venta y promoción, que intervienen en el relato. Sin embargo la función narrativa y la relación de estos actantes con los otros se mantiene casi idéntica. Giovanny es el ayudante, el amigo que apoya y acompaña al protagonista en su aventura de sobrevivir en Nueva York; Milagros es también una ayudante y además una esperanza de encontrar un nuevo amor. En lo que sí difiere el enfoque de este personaje es que la novela termina con el encuentro frustrado de los protagonistas y con el reconocimiento de Marlon de que esta experiencia lo ha formado para enfrentar la vida. En la película en cambio



Angélica Blandón en Paraíso travel (Simón Brand, 2007), Foto fija: Daniel Santiago Salguero. Archivo Paraíso Pictures.

se da a entender que Marlon vuelve a buscar a Milagros. Es decir la película hace una concesión al final feliz como estrategia comercial para complacer las expectativas del público masivo.

En la obra audiovisual Marlon conserva sus rasgos fundamentales. Como en la novela se trata de un héroe pasivo, no activo; es por tanto un héroe más contemporáneo que se sale del molde del héroe invulnerable, decidido y valiente. Marlon al contrario se deja llevar por las decisiones de su amante; es un sujeto inmaduro, atraído por el deseo sexual: las acciones lo envuelven, él no las provoca; especialmente las acciones principales del relato: viajar a Estados Unidos, el objetivo central que es encontrar a Reina, pero la encuentra más por el azar que por su propia búsqueda. Es un joven inexperto y bonachón como en la novela; es un antihéroe que en el transcurso de la historia se deia arrastrar en unos viajes que lo transforman en un hombre más maduro v curtido.

Reina también conserva los rasgos originales. Es una jovencita ambiciosa cuyo fin primordial es viajar a Estados Unidos, para ello seduce

y engatusa a Marlon.; es una mujer objeto del deseo y que recurre a sus atractivos para lograr su propósito; Reina es manipuladora y sin escrúpulos y tanto en la novela como la película se da una visión negativa de este personaje. Una lectura de género podría revelar aspectos interesantes de esta visión del personaje femenino. La representación y lectura de Reina es fiel a la propuesta del texto literario, incluso conserva los rasgos físicos básicos: Ojos de distinto color, pelo rubio, etc. El personaje femenino opuesto a Reina, en cuanto a la visión de la mujer es Patricia. Al igual que en el libro, este personaje representa el amor comprensivo, la mujer cuidadora, el instinto materno y protector. Es la principal ayudante de Marlon, en los términos de la estructura del relato de Propp. Ella le ofrece comida y abrigo en el restaurante que se llama Tierra Colombiana. Pastor su marido, es un hombre desconfiado que rechaza a Marlon, como en la novela irá evolucionando en el transcurso de la historia hasta convertirse en un hombre solidario con el protagonista

El trabajo de trasvase de Paraíso travel conserva la trama fundamental de la novela manteniendo el conflicto central, los hechos principales, el desenlace, los personajes y las ideas centrales del relato original. Las modificaciones que se ven, se han hecho más para adecuar la historia al medio nuevo, para facilitar su acomodación y en consecuencia, son principalmente modificaciones de puesta en escena. Asimismo la solución estética busca ser fiel al espíritu de la novela; por eso dentro de la clasificación de Sánchez Noriega se ubica más como una adaptación ilustrativa o adaptación como ilustración. "También se habla de adaptación

©Biblioteca

Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

literal, fiel o académica y de adaptación pasiva. Tiene lugar con textos literarios cuyo interés descansa en la historia (el qué) mucho más que en el discurso (el cómo). Se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio del discurso... Para ello suelen sacrificarse los aspectos comentativos (...)" Sánchez Noriega: 64).

La adecuación temporal, que como vimos es un trabajo arduo de organización y condensación en esta operación de adaptación, sin embargo respeta el sentido y desarrollo de la historia. Las modificaciones realizadas en lo que toca a personajes o espacios, son muy puntuales y concretas y no obedecen a una reinterpretación de la esencia del texto sino más bien a razones de marketing o de producción. Los pequeños cambios buscan llegar a generar mayor empatía entre espectadores de otra nacionalidad en el caso de Giovanny y Milagros, o atraer más público con el trabajo de una actriz reconocida y famosa o complacer las expectativas del espectador al proponer un final feliz. La importancia dada en el guión a las estrategias de mercado, muestra que la película se inclina hacia la realización de un cine popular o masivo, más que hacia uno artístico o de autor. La película busca fortalecer los elementos de fórmula cinematográfica para garantizar la conexión con el público. Los cambios no apuntan hacia una visión nueva y autónoma del adaptador, o una visión que implique un comentario sobre la obra original o una relectura o revisión de la misma, sino su ilustración, buscando resaltar los elementos de gancho. No se aprecia por tanto una mirada

de autor en esta obra cinematográfica, sino más bien la visión de un buen realizador que es capaz de plasmar adecuadamente una historia y ser fiel a ella a pesar de moverse en otro medio de expresión. Es posible que este excesivo respeto al texto base, tenga que ver con el hecho de que el mismo escritor Jorge Franco, participó en parte del proceso de adaptación. También es posible que simplemente el director Simón Brand no tenía otro punto de vista para ofrecer que el que plantea el escritor.

Conclusiones

Las dos novelas escogidas para el análisis coinciden en una escritura que algunos han reconocido como cercana al lenguaje fílmico, tanto por tener historias muy fuertes con desarrollos y desenlaces claros, como un gran componente de acción y desarrollo visual; es decir encadenamiento de acciones de carácter exterior. Asimismo contienen diálogos —estilo dramático— directos y sencillos en su mayoría. Los dos escritores pertenecen a una generación va muy formada desde la infancia con medios audiovisuales y es de suponer que esta sobreexposición a estos medios modifica la forma de narrar de las personas que han sido permeadas nor el montaje audiovisual, por el zapping televisivo y por la velocidad del video clip y la tele. En el caso de Jorge Franco, sus estudios de cine en Inglaterra le dieron un espíritu más audiovisual. Es de suponer, como señala el escritor uruguayo Rafael Courtoisie, que los nuevos paradigmas narrativos han modificado el paradigma escritural en los últimos años.

Si bien es cierto que esta supuesta cercanía con el lenguaje de la imagen ha permitido que

estas novelas se vean como potencialmente atractivas para ser adaptadas al cine, también es cierto que su trasvase a pesar de las apariencias no resulta sencillo, ya que entrados en el análisis puede verse que la diferencia de sistemas expresivos pesa mucho para resolver el paso de un medio a otro y lo que parece de antemano similar puede resultar discordante. Me refiero por ejemplo al manejo del tiempo, que en los dos casos tuvo que adecuarse completamente al nuevo medio tratando de conservar la concepción de la obra original, pero modificando fuertemente el orden, la cronología y sacrificando múltiples segmentos especialmente del pasado de los personajes.

El otro elemento que parece familiar, en

primera instancia, pero que puesto sobre el otro medio no necesariamente funciona de manera mecánica, son los diálogos. Aunque en las dos novelas, se trabaja un diálogo coloquial, directo v más o menos cotidiano, muchas veces suena artificial, demasiado explicativo o retórico en el cine. Por lo cual en algunos casos se suprime para no redundar o se modifica adecuándolo al espectáculo fílmico. Los diálogos de la literatura en general tienden a ser más estilizados, retóricos y en la medida que no vemos las cosas, también pueden ser más descriptivos y detallados. Esto sin olvidar que la literatura recurre constantemente a lo reflexivo, al pensamiento del personaje o al monólogo interior que el cine busca evitar.

La novela *Paraíso travel* está narrada completamente en primera persona, recurso eminentemente literario, ya que el guión se escribe de manera neutra o tercera persona y en presente. Esto hace que la novela tenga un buen previa, no necesariamente para traicion distorsionarlo sino para simplificarlo y contente de manera neutra o tercera persona y en presente. Esto hace que la novela tenga un buen previa, no necesariamente para traicion distorsionarlo sino para simplificarlo y contente distorsionarlo sino para simplicarlo distorsionarlo sino para simplificarlo y contente distorsionarlo sino para simplificarlo y contente distorsionarlo sino

número de partes de pensamiento del personaje central Marlon Cruz, que en la versión de cine tuvieron que ser suprimidos, dardos a entender en la actuación del personaje o convertidos en diálogo que él expresa verbalmente a otros personajes. Sin embargo la película conserva el enfoque de primera persona, ya que el espectador conoce o sabe tanto como el personaje central.

En el caso de *Satanás*, esta novela está escrita en su mayor parte en presente continuo y en tercera persona o a manera de narrador omnisciente, lo que facilita la adaptación. No obstante dos capítulos, el V y X, están en primera persona, ya que hacen parte del diario de Campo Elías. El adaptador halló la forma para convertir esto en estilo directo y adecuar al presente lo que Campo Elías Delgado recordaba en el diario a manera de analepsis.

La reconstrucción de la temporalidad tamhién es un aspecto fundamental de este transplante de lenguajes. En Paraíso travel, la novela, el relato sique la técnica del "Stream o Conciousness" en el cual el pensamiento del personaje divaga y pasa por varias capas de tiempo de manera fragmentada y discontinua. Esta forma de escritura es propiamente literaria, su adecuación al cine es prácticamente imposible, por lo que se encontró una formula para convertir este rompecabezas tempo-espacial en un discurso con dos tiempos básicos, un presente y un pasado. Las adaptaciones por tanto crean un tiempo ficcional nuevo y distinto al de la obra previa, no necesariamente para traicionarlo o distorsionarlo sino para simplificarlo y desenredarlo. El de Paraíso travel, es finalmente un tiempo ficcional hereditario de la novela y que le

Un criterio predominante para la adaptación de estas obras escritas al cine, no ha sido precisamente la calidad, sino la popularidad del texto y de su escritor, el reconocimiento y el eco que los medios le han dado a estos trabajos y sus autores. A la hora de seleccionar estas obras también ha contado el que la historia sea fuerte, contundente, llamativa y cerrada. No se escoge por los valores estéticos del lenguaje. Asimismo se tiene en cuenta el carácter de adaptabilidad de la obra. Es decir que su escritura sea compatible con el lenguaje de la imagen. Es de suponer que obras cuya fuerza esté en lo reflexivo, o lo introspectivo podrían perder su trasfondo buscando potenciar la acción, el acontecimiento.

En conclusión, el proceso de adaptación de Satanás va más allá de la operación mecánica de adaptar el relato al formato audiovisual. Hay en esa adaptación una nueva lectura, una interpretación personal del adaptador que revela un punto de vista personal y de autorSe trata por tanto de una recreación o un rediseño de una obra anterior, es decir un palimpsesto.

La adaptación de Paraíso travel configura una tipología muy distinta, ya que no posee esta independencia, no se genera una obra nueva v cuestionadora de la novela. Al contrario, la película traduce en planos, movimientos de cámara v montaje lo que en la novela está en lenguaje escritoEs por lo tanto un procedimiento ilustrativo, que guarda excesivo respeto por el original. La opción estética de Paraíso Travel, se aleja de una perspectiva de autor y se alinea más hacia un cine poco arriesgado, que hace concesiones a formulas de mercado como la de agrandar un personaje de la novela para fortalecer el papel de una actriz que tenga gancho, modificar el final abierto por un final feliz para complacer las expectativas del espectador más básico o modificar las nacionalidades de los personaies para atraer mercados internacionalesEn conclusión, estamos ante dos planteamientos estéticos bien distintos que no obstante, parten de fuentes literarias más o menos coincidentes o con muchos aspectos comunes.

Aldemar Correa y John Leguizamo en Paraíso travel (Simón Brand, 2007). Foto fija: Daniel Santiago Salguero. Archivo Paraíso Pictures.





Barrio de campeones (Fernando Vallejo, 1981). Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.



Crónica roja (Fernando Vallejo, 1978). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.



En la tormenta (Fernando Vallejo, 1980). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.



La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo (Luis Ospina 2003). Archivo Luis Ospina.

'UN EMBELECO DEL SIGLO XX': FERNANDO VALLEJO LO POT Felipe Gómez Gutiérrez

I. Introducción

Es sin duda paradójico que la fama internacional alcanzada por Fernando Vallejo como escritor literario se deba en gran medida al cine. La adaptación de su novela La virgen de Ins sicarios (1994), que dirigiera Barbet Schroeder en el año 2000, con guión del mismo Valleio, fue un trampolín que dio a conocer no sólo la novela en cuestión, sino mucha de su producción anterior. De la misma manera, un documental sobre su vida exhibido por la televisión francesa alrededor de esta misma época, y posteriormente el documental de Luis Ospina La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo (2003), fueron los primeros en darle visibilidad a la imagen del escritor. La paradoja reside no sólo en el hecho de que Vallejo hubiera logrado pasar casi desapercibido para el gran público y la crítica durante varias décadas de dedicarse a la escritura de textos entre los que se enquentran, además de sus novelas, obras de gramática, filosofía, teatro, biografía, y otras que se adentran en la biología, la física, el cine, los estudios literarios y la religión; sino además, en el hecho de que Vallejo había para entonces realizado estudios de dirección en Italia e intentado hacer películas en Colombia, Nueva York y México, con saldo de un par de cortometrajes documentales y tres largometrajes de ficción realizados entre fines de os sesentas y principios de los ochentas. Esta experiencia, tras la cual había abandonado el cine y renegado de él, fue una que el autor no dudaría en calificar de amarga, frustrante y fallida, entre otras cosas porque dos de sus largometrajes fueron censurados en Colombia, prohibida su exhibición pública por contener una supuesta apología del delito e incitación a la violencia

Nacido en Medellín en 1942, pero residente en México desde 1971, hoy por hoy Vallejo es identificado por muchos como un escritor provocador, misógino y misántropo que decidió donar "a los perros abandonados de Caracas" el nada despreciable monto en metálico que acompañaba al Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, otorgado en el año 2003 a su libro *El desbarrancadero*. Que Vallejo (apodado "El monstruo" por muchos en Colombia) es un personaje controversial, nadie lo negaría. Gran parte de los epítetos que se encuentran por doquier a propósito de él, y que oscilan entre la apología, la condena y la incomprensión, surgen como reacción a la virulencia, el humor negro y el antinacionalismo que exhibe en sus discursos públicos. Además de conocérsele como un detractor de la especie humana, y en especial de los colombianos, a Vallejo se le ha tildado de fascista racista, reaccionario, extremista, nihilista y homosexual, narciso, cáustico, iconoclasta e irreverente, y por supuesto, polémico y polifacético, en especial por su tono crítico y sus retahílas en prosa, que han sido llamadas escandalosas y repugnantes. Especialmente en Europa, donde su obra ha recibido grandes elogios, ha sido comparado con otros autores "políticamente incorrectos", como una alternativa bienvenida al realismo mágico. Algunos de los críticos de su obra literaria encuentran en sus textos (en varios de los cuales cuenta la historia de sí mismo y de su familia de tal forma que Vallejo ha dicho que no son obras autobiográficas sino auto hagiográficas; y en las que el narrador constantemente amenaza al lector con morirse o estar muerto, o con dejar la literatura), las miserias y los fracasos del hombre como condición inexorable y fatídica de toda



La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo (Luis Ospina, 2003). Archivo Luis Ospina.

empresa colombiana y latinoamericana. También se valora su obra como respuesta ética y estética frente a la desesperanza, producto de la polarización extrema del conflicto social y político de la cultura colombiana, y su postura insolente e iconoclasta se incorpora en una tradición de ideas reaccionarias llegadas a Colombia y a América desde las luchas de independencia y en una genealogía contestataria de la intelectualidad antioqueña en la que se incluirían también Tomás Carrasquilla, Porfirio Barba Jacob, Fernando González, Epifanio Mejía y Gonzalo Arango, barruntándose que "como ellos, utiliza el escándalo, el extremismo y el sarcasmo para sacudir una cultura anguilosada" (Alzate 206; cf. Jaramillo 408) Por otra parte, se sitúa a Vallejo como uno de los inventores de la tradición literaria queer en América Latina, especialmente por su trabajo en las dos biografías que escribe sobre Barba Jacob, en las que Vallejo "recupera lo que puede saberse de la cultura gay latinoamericana en las primeras décadas del siglo" (Balderston, "Los

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

caminos" 120). A pesar de que las categorizaciones sobre su carácter a menudo cubren también su obra cinematográfica, se centran en las obras escritas, sobre todo las literarias, que están disponibles y son casi ubicuas hoy en día. En contraste, las películas han sido tradicionalmente de difícil consecución, y la relación de Vallejo con el cine, especialmente como director, permanece mayormente inexplorada.

Una razón para lo anterior es que, desde el momento en que decidió abandonar el cine, Vallejo se inclinó por la que hoy considera su verdadera vocación, la literatura. "La literatura, al lado del cine, es un gran arte. Y al lado de la música es un arte menor" ha dicho Vallejo con frecuencia (Entrevista de Delgado). Fue, según ha insistido, su interés y amor por Colombia lo que le impulsó a seguir escribiendo hasta llegar a permear su obra literaria. Este interés también puede rastrearse y desglosarse en sus películas, y vale la pena darle una mirada a esa historia para hacerlo.

II. Los caminos a Roma: su experiencia en Cineccità

El camino de Vallejo en el cine se inicia, según sus propias palabras, en funciones de cine a las que asistió de la mano de su padre en el Medellín de su infancia, para ver películas clásicas como El Corsario Negro. 1 Esa temprana afición por el cine, idealizada en la memoria mediante recuerdos plenos de emoción en que "[lla salita, pequeña, abarrotada, palpitaba con la tibieza de las iglesias en misa de madrugada, si bien era el atardecer" y en que oscuridad, humo de cigarrillos Pielroja y ruidos de batalla se entremezclaban con el rumor de la música tropical proveniente de los cabarets y bailaderos vecinos, se convertirá al cabo de unos años en el deseo de perseguir una carrera como director, según lo relata en su novela Los caminos a Roma (336). Vallejo viajó a Roma en 1965, con la intención de aprender a hacer

cine. "Esa tarde de domingo, en esa salita abarrotada." al abordaje en un entrechocar de sables, así y ahí y entonces nació mi amor al cine. Por eso ahora estoy aquí, en Roma, en la plaza Navona, en el Tre Scalini, a un paso del mismísimo Sartre" (337).

En las páginas de esta misma novela, al poco tiem-

no de haber aterrizado en Roma, el narrador relata la pregunta que le hace el cónsul de Colombia sobre el norqué de su intención de estudiar cine allí y su respuesta: "porque la literatura al lado de la imagen vale un carajo" (328). Vallejo forma parte de una generación que ha visto en el cine un nuevo y poderoso medio de comunicación artística y social que venía evolucionando gracias a avances científicos y tecnológicos a los que se incorporaron elementos y recursos narrativos de la literatura, la representación teatral, componentes de las artes plásticas, la danza, la fotografía y la expresión acústica.2 (Cadavid Marulanda 19-20). Por otra parte. desde finales de la década de los cincuentas, y hasta el momento en que Vallejo toma la decisión de estudiar cinematografía, el consumo del cine y su exhibición han venido cambiando en América Latina, especialmente con respecto a la apreciación del significado cultural del cine. Estos cambios se deben en parte a la aparición de cineclubes, revistas especializadas y festivales, muchos de los cuales habían surgido gracias al interés en las nuevas dinámicas del cine-arte europeo y sus alternativas factibles al modelo de Hollywood. Las nuevas dinámicas incluían al neorrealismo italiano, la Nouvelle Vaque francesa y el cine soviético, y contribuirían con su adaptaciones literarias. influencia al desarrollo del Tercer Cine y el Nuevo Cine Latinoamericano. Se podría argumentar que ninguna de estas ideas fue tan influyente en América Latina como lismo en el ámbito latingamericano se había dado por el neorrealismo italiano.3 Sus películas constituyeron una parte gracias a los primeros directores que viajauna definitiva revelación para aquellos que buscaban ron a realizar estudios de cinematografía en el Centro crear cines nacionales en condiciones limitadas por la Sperimentale di Roma entre los años 1952 y 1955, y pobreza económica y por problemas en el desarrollo de especialmente al argentino Fernando Birri y los cubanos

una verdadera industria, como era sin duda el caso de Colombia. Los delineamientos básicos del neorrealismo planteaban la necesidad de hacer un cine enfocado en la realidad social, dando representación a quienes antes no habían sido representados por el cine, rechazando el modo de producción de Hollywood y planteando en su lugar un modelo que posibilitaba hacer cine con bajos presupuestos, actores no profesionales, y filmación en locaciones naturales; exigían asimismo una concientización sobre los vínculos entre producción y expresión cinematográfica, y sostenían una posición moral desde la cual mirar al mundo, hábilmente sintetizadas por Rosellini al llamar al neorrealismo un cine moral y estético.

El estilo del neorrealismo se mantenía muy cercano al del documental, iluminando en lo posible con luz natural, filmando con cámaras portátiles, y privilegiando la observación y el análisis. El desarrollo de este modelo italiano había sido a su vez generado como respuesta no sólo a Hollywood y a las limitaciones económicas de la posguerra, sino además como reacción al estilo de hacer cine impuesto por la dictadura de Mussolini.4 La postura moral y estética contra el fascismo exigía de los neorrealistas (entarimados en los estudios de Cinceccità que Mussolini mismo había construido con el objetivo de establecer la escuela de cine italiano) hacer un cine enfocado en su propia naturaleza y papel social, y enfrentar al público con su propia y "verdadera" realidad nacional. Con la vista puesta en este objetivo, se decidió además prescindir de hacer cine a partir de

La decisión de Vallejo de estudiar en Roma no fue aleatoria ni ocurrió en el vacío. La influencia del neorrea-

⁴ Para los directores Neorrealistas. Il Duce se había planteado mediante directrices políticas divorciar al cine de la realidad social v política, preocupándose especialmente por mostrar ante el mundo una cara positiva de Italia, despojada de cualquier imagen relacionada con el crimen o la inmoralidad, y dándole cabida a un estilo de melodramas de clase media que luego se conocería como las "películas de teléfono blanco". Otro elemento en el que el neorrealismo se alejaba del cine nacionalista de Mussolini era precisamente en su definición de "lo nacional", ya que el nuevo modelo, consolidado a partir del declive del fascismo hacia, y después de, la finalización de la Segunda Guerra, revelaba estratificaciones y divisiones existentes dentro de la formación nacional, incluvendo desde la natural diversidad de los dialectos regionales hasta antagonismos viscerales de raigambre económica y política. Véase Hayward, págs. 201-3; A. López 135-40.

⁵ Por su parte, Birri regresaría a formar la Escuela de Cine de Santa Fe, mientras que Gutiérrez Alea y García Espinosa trabajarían juntos en El megano, cuya exhibición fue prohibida por Batista. Espinosa luego lideraría el "Cine rebelde" en su activa función insurgente contra esa dictadura.

⁶ Sobre las revistas y los visitantes, véase Stam, pág. 94. En Brasil, el cine contaba va con condiciones favorables para el desarrollo de una postura nacionalista que se remontaban a los periodos de gobierno de Getulio Vargas, y que se habían nutrido de la democratización posibilitada en el gobierno de Kubitschek. Véase Rich, págs 275-6. En esas condiciones, dos Santos. discípulo de Cavalcanti, publicó una serie de artículos y dirigió Juventude y Rio 40 Graus, sus primeros corto y largometraje respectivamente, en los cuales se hacía evidente la fuerte influencia del modelo neorrealista y de las ideas de Gramsci. Esta última película se constituiría en una obra fundacional del Cinema Novo y de la "estética del hambre". Las condiciones favorables de las que se benefició dos Santos serían cortadas de tajo por el golpe militar de 1964.

Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, guienes desde mediados de los cincuentas produieron algunas de las obras más importantes entre las precursoras del Nuevo Cine y el Tercer Cine Latinoamericano. Es de conocimiento general que Gabriel García Márquez también realizó sus estudios de cine allí por esa época, y aunque a su regreso decidió dedicarse fundamentalmente a la literatura, su papel como director de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y de la escuela de San Antonio de Los Baños, las adaptaciones de sus textos para el cine, y la escritura de sus propios guiones, fueron su propia contribución al momentum.⁵ Pero la influencia del neorrealismo en el cine latinoamericano no vino únicamente de la mano de quienes habían logrado acceder al privilegio de viajar directamente a Roma. Hubo revistas especializadas a través de las cuales se difundieron las ideas del movimiento. Además, algunos de sus teóricos cruzaron el océano para pregonar personalmente sobre los fundamentos de este tipo de cine y sus ventajas y aplicabilidad a las condiciones existentes en Latinoamérica.6

El neorrealismo se encontraba ya en decadencia para el momento en que Vallejo llegó a Roma, y los críticos consideraban que su momento había ya pasado. A partir de su experiencia. Vallejo desarrolló una postura nada sorprendente en contra de esta forma de hacer cine, así expresada en Los caminos a Roma:

"[...] el neorrealismo es una estafa. Eso de querer meter la realidad cotidiana en la sala oscura ja quién se le ocurre! si la vida es gris y el cine luminoso. Traición al gran principio de la epopeya y la novela, el de lo extraordinario, el neorrealismo acabó en el cine con toda la magia. Sólo lo extraordinario se debe contar; lo demás por sabido sobra. ¿A quién le importa el vieito pensionado de la esquina o que te robaron la bicicleta? A ti y a él, tal vez; a mí no" (407). A pesar de ello, la atracción de los colombianos y

los latinoamericanos por realizar una carrera de cine en

¹ Puede hacer alusión tanto a Black Swan (El Cisne Negro) (1942, USA, dir. Henry King), como al Corsario Negro (1944, México, dir. Chano Urueta), ambas cintas clásicas, taquilleras y de piratas. N. del E.

² Véase Cadavid Marulanda, págs. 19-20.

³ Movimiento cuyos exponentes principales fueron Luchino Visconti, Roberto Rossellini y Vittorio de Sica, y cuyas principales obras fueron producidas entre 1942 y 1952.

Italia seguían vigentes, y no eran pocos los que allí se encontraban realizando la misma aventura que Vallejo, entre ellos el documentalista colombiano Roberto Triana, quien llevaba años estudiando allí.⁷ Pero a criterio de Vallejo, la experiencia tampoco le dejó ningún beneficio en lo concerniente a su intención de aprender a dirigir películas:

"En cuanto al Centro Experimental, no sirve; desde el primer día lo vi. Alumnos y profesores allí son unos sabios necios, unos intelectuales [...] entiendo que si alguna cosa no aprenderé allí con [el profesor], con nadie, es el oficio del cine. El cine, creo yo, se aprende viéndolo hacer; si la vida no le da a uno esa oportunidad, pues lo aprende uno sólo, a la diabla, haciéndolo. Yo al Centro Experimental no le debo ni el mínimo conocimiento" (Los caminos a Roma. 399).

Sin embargo, con un narrador como Vallejo, no es conveniente tomar las palabras sin cuestionarlas. Al indagar un poco en sus películas, podrá verse que en especial los largometrajes, sin ser propiamente ejemplos del cine neorrealista latinoamericano, sí contienen unos de los elementos que definen este estilo, como por ejemplo el evitar en muchos casos la filmación en estudios, optando más bien por hacerlo con luz natural y en locación natural (incluso cuando no es la misma en que se sitúa la historia): el verismo preferido para las escenas, que en ciertos casos acercan el estilo de la obra al documental; y en todos los casos excepto en la dirigida por Barbet Schroeder (con quión de Vallejo), el evitar las adaptaciones de obras literarias. Vale la pena entonces revisitar la historia y el contenido de estas obras, muchas de las cuales han sido vistas por pocos. para adentrarse más en estos y otros de sus elementos.

III. Los cortometrajes: made in Colombia

Vallejo regresa a Colombia con la intención de hacer lo que no había podido en Europa: dirigir películas. Era plenamente consiente de que no sería una tarea fácil en ⁷ Triana regresó a Colombia después de 1972, luego de haber trabajado en la televisión italiana, para colaborar en el nuevo período de producción cinematográfica nacional, dirigiendo documentales como *Madre tierra y Bolivar*. Otro de sus trabajos más importantes es *El retorno pasa por México*, documental producido por el Ministerio de Relaciones Exteriores que presenta a Vallejo y a Porfirio Barba Jacob junto a otros tres escritores que han vivido el exilio en México: Álvaro Mutis, Laura Restrepo y Gabriel

García Márquez.

el contexto de la historia del cine colombiano, como la resume él mismo en **Años de indulgencia** con la hipérbole característica:

"[...] ni una sola película, pero ni una en cincuenta años se había podido terminar a cabalidad, hasta la exhibición al público. Las unas se quedaban en la filmación, las otras en el copión, las otras en la edición, las otras en la sonorización... A medias todas, inconclusas, como coitus interruptus... Y truncas se quedaban, atrancadas, porque a quienes las hacían se les acababa en el camino la fe, el impulso, el optimismo, el fluido vital, la plata: la plata, don dinero, para salir del atolladero.

Pues en efecto: vendida la casa, el carro, la finquita, y quemado en unos cuantos días de filmación el esfuerzo de toda una vida, el patrimonio de la mujer y los hijos, ¿de dónde sacar más para continuar?" (494).

De los cortometrajes realizados por Vallejo se sabe poco, y quizás se deba a que el mismo Vallejo no ha escrito ni hablado mucho sobre ellos: lamentablemente son documentos relegados al olvido. En 1968, tras su regreso a Colombia, se vinculó a la empresa Roquin Films, de propiedad de Roberto Quintero, y allí realizó **Un hombre y un pueblo**, cortometraje que al parecer se halla extraviado. En **Años de indulgencia** lo describe como un "documental sobre Gaitán el demagogo, que filmé con plata de mi hermano, que casi dejo en la calle [...] En la salita de proyección va pasando la imagen muda, mientras el locutor va leyendo, y Carlitos [el ingeniero de sonido] va grabando, el texto que yo escribí, porque [...] el documental es un cine limosnero que necesita de las palabras de un narrador para hacer sentido" (505).

Por esa misma época, Vallejo entra a trabajar al ICODES (Instituto Colombiano de Desarrollo Social), fundado y dirigido por el padre Gustavo Pérez con el fin de erradicar la pobreza mediante el desenmascaramiento del subdesarrollo. ⁸ Con equipos donados por europeos, y uno de los pocos laboratorios en el país, para alcanzar

este fin el ICODES se propuso la realización de películas de 16 mm. en blanco y negro, y Vallejo participó en calidad de director de Una vía hacia el desarrollo (1969). La descripción que hace Vallejo de este documental sobre el marginalismo financiado por un filántropo holandés hace pensar en el cine de pornomiseria, ágilmente satirizado por Mayolo y Ospina en su célebre película de "docuficción" **Agarrando pueblo** (1978). Dice el narrador de Vallejo en **Años de indulgencia**, mientras recuerda estar filmando con la ayuda de un par de reflectores (sun guns) que son utilizados "para iluminarle la cara a la miseria cuando uno se meta a un tugurio a filmar [...] voy por estos barrios sin agua, sin ley, sin luz, sin alcantarillas, filmando con excitación rabiosa lo que encuentro: niños barrigones, viejos borrachines, perros sarnosos, charcos con moscas, putas preñadas, gallinas, basura, cerdos" (512).

El contenido y la organización del documental se irán estructurando en la mente de Vallejo para luego ser dialéctica y tajantemente censurados por el cura Pérez:

"[...] se me enciende el foco, la imaginación: ya sé lo que debo hacer, lo que debo filmar: un tugurio en llamas. Un tugurio incendiándose en la noche. ¡Qué delirio! ¡Qué poema! Lo viro al rojo y que Carlitos me le ponga en su consola crepitar de fuego. Pero el padre Pérez, que no es gente de cine, lego, laico, no visualiza, sólo conceptualiza. Y no ve lo bello que puede ser nuestro documental, lo conmovedor, lo eficaz, el arma que tenemos entre manos contra el subdesarrollo: desenmascararlo quemándolo. Yo le ruego y él que no, que no hay que intervenir tan directamente en la realidad. Así mi documental sobre el inframundo se va arrastrando sin pena ni gloria, sin una chispa que lo encienda, con prosaísmo de sociólogo" (512).

En las secuencias iniciales de este cortometraje, realizado en blanco y negro, la vía hacia el desarrollo la va abriendo un tren que avanza con su máquina poderosa y humeante por entre montañas y sabanas, trayendo consigo el progreso y dirigiéndose, imparable, de izquierda a derecha hacia el porvenir. Las vacas, tan impasibles como siempre, apenas siguen en su lento rumiar, algo para lo cual el tren no tiene tiempo. Si ha de detenerse, que sea brevemente en la estación en la que se ven algunos campesinos "enruanados". Unos aguardan para desplazarse, otros admiran el portento, y unos más descienden de los vagones. Dirá Vallejo: "Y para acabar de ajustar, para rematar, en la estación del ferrocarril campesinos llegando a la ciudad. Llegan con sus mujercitas, sus niñitos, sus animalitos, sus piojitos, sus mañitas. Dizque los desplazó 'la violencia'" (512).

IV. Tres largometrajes mexicanos

Con un par de cortometrajes realizados, y algunos meses de trabajo en "Cine, TV, Films", ⁹ en donde se dedica a grabar "actualidades" y oficia en ocasiones de iluminador, Vallejo viaja a Nueva York, donde tampoco logra su sueño de hacer cine. De allá pasa a México, donde encuentra una nueva posibilidad. Las tres películas de largometraje escritas y dirigidas por Vallejo en México, **Crónica roja** (1978), **En la tormenta** (1980), y **Barrio de campeones**



Crónica roja (Fernando Vallejo, 1978). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.



En la tormenta (Fernando Vallejo, 1980). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.



Barrio de campeones (Fernando Vallejo, 1981). Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.

⁹ Cine, TV, Films fue la compañía productora de Tres cuentos colombianos y El río de las tumbas de Julio Luzardo. También Alberto Mejía trabajó allí. Contaba con una reveladora especialmente construida para el largometraje de Luzardo (que no se volvió a utilizar) y un costoso pero deficiente laboratorio de sonido.

(1981), fueron filmadas en color y 35 mm. Para el rodaje se emplearon locaciones en los estados de Veracruz y México. Vallejo ha dicho de las dos primeras que su intención era filmarlas en Colombia, pero que ante un sinnúmero de obstáculos burocráticos tuvo que resignarse a intentar ambientar de la mejor manera posible los paisajes, idiosincrasias, costumbres e iconografías colombianas en su nueva patria. Así lo relataba en el famoso discurso en el que anunciaba su renuncia a la ciudadanía colombiana:

"[...] en pocos años conseguí que Conacite 2, una de las tres compañías cinematográficas del Estado mexicano, me financiara mi primera película. **Crónica roja**, de tema colombiano. Entonces regresé a Bogotá a tratar de filmarla con el dinero mexicano, ilmposible! Ahí estaba el Incomex para impedirme importar el negativo y los equipos; la Dirección de Tránsito para no darme los permisos que necesitaba para filmar en las calles: el Ministerio de Relaciones Exteriores para no darme las visas de los técnicos que tenía que traer de México: la policía para no darme su protección durante el rodaje y el permiso de que mis actores usaran uniformes como los suyos y pistolas de utilería pues había policías en mi historia... Y así, un largo etcétera de cuando menos veinte dependencias burocráticas con que tuve que tratar y que lo más que me dieron fue un tinto después de ponerme a hacer antesalas durante horas. Entonces resolví filmarla en México reconstruyendo a Colombia. En Jalapa, la capital del Estado de Veracruz. por ejemplo, encontré calles que se parecían a las de los barrios de Belén y de la Candelaria de Bogotá y allí filmé algunas secuencias. Con actores y técnicos mexicanos, con dinero mexicano e infinidad de tropiezos logré hacer en México mi película colombiana a la que Colombia se oponía, soñando que la iban a ver mis paisanos en los teatros colombianos" ("Carta de renuncia").

Desde diciembre de 1977, Vallejo filma **Crónica roja**, una película de 91 minutos. Aunque la historia

está ambientada en la Colombia de los años cincuenta. se realiza enteramente en México (Estudios América. Estado de Veracruz y Laguna de Zempoala, tren de Cuernavaca y la colonia Santa María la Ribera en México. D.F.), y con un elenco casi totalmente local. En ella, dos jóvenes hermanos recorren una trayectoria homicida que en repetidas ocasiones conduce a la cárcel al mayor, Manuel (Gerardo Vigil), y al reformatorio a Mario (Mario Saavedra), aún adolescente. En sus primeros momentos de cautiverio tras ser acusado de ladrón, Manuel asesina a los dos celadores que lo custodian y huye con ayuda de Mario y su madre (Leonor Llausás). Al día siguiente, su padre ove la noticia por la radio en el momento en que llega la policía, registra su casa y se lo lleva preso por encubrimiento. Poco después la madre se lleva tanto a Mario como a su hermana pequeña a vivir con ella en casa de un viejo comerciante quien es también su amante. Mario había sido ya expulsado de la escuela por golpear a un compañero que llamó asesino a Manuel. Entristecido por esta serie de circunstancias. Mario visita a su padre en la cárcel, sin atreverse a contarle nada de su madre. No sucede lo mismo cuando visita

Crónica roja (Fernando Vallejo, 1978). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales
-BECMA- Cinemateca Distrital.



a Manuel, quien se encuentra nuevamente en la cárcel. Manuel aprovecha para presentarle a sus amigos, Fabio Alberto y el carismático José Luis, quien pronto saldrá libre. El día en que Manuel será conducido a un juzgado, éste aprovecha para engañar a los vigilantes y escapar con la ayuda de Mario. Tiempo después, mientras Mario le lleva ropa a una cantina, son descubiertos y detenidos por la policía, aunque no sin oponer resistencia. Mario es enviado a un reformatorio religioso, donde sus compañeros lo respetan por ser hermano del afamado Manuel.

Al cabo de unos meses. Mario sale libre mientras Manuel es juzgado y declarado culpable. Mario, José Luis y Fabio Alberto planean una fuga para Manuel, la cual se realizará en una secuencia clave de la película: en la prisión, los hermanos dialogan de pie a ambos lados de una puerta blindada y enrejada. Aprovechando un descuido de los guardias, Manuel logra cruzar el umbral, obteniendo el apoyo armado de Fabio Alberto, quien esnera sentado en la antesala. Éste dispara sin clemencia contra los uniformados y civiles que se les atraviesan, hasta que logran ganar la calle, y una vez allí, los tres abordan el auto blanco en el que espera José Luis. Emprenden la huída, perseguidos por algunos uniformados a pie y otro en motocicleta, dejando a su paso un reguero de muertos. Muere también Fabio Alberto en el intercambio de disparos. Mientras avanzan por vías, calles y callejones coloridos que recuerdan algunos pueblitos y barrios coloniales de las grandes ciudades colombianas, llueve, y las vías tienden a encharcarse, haciendo que se mezcle el agua de la lluvia con toda la sangre.

La noticia de la huída causa revuelo en todo el país. Después de movilizarse en automóvil, bus y finalmente en tren y de atravesar con éxito varios retenes, Manuel, Mario y José Luis llegan hasta un barrio de las afueras, donde la mujer de este último ha alquilado un cuarto en casa de una familia, sin saber que se encuentra bajo vigilancia de la policía y el ejército. Al día siguiente el

10 Jaramillo, Mora (citado en Jaramillo) y O'Bryen hablan del bandolero conservador Efraín González (también conocido con los motes de Curí, Almanegra, Caminero v Carevieia) como el personaje real en que se basa la historia. Para mayor información sobre González, incluyendo su climático final ocurrido el 9 de junio de 1965, el apoyo popular al bandolero y el rechazo a la acción militar, pueden consultarse el libro de Sánchez y Meertens y el texto de Steiner, También sobre la erección de un templo informal y lugar de peregrinación en el lugar en que fue abatido, y el empleo de su historia para tema de novelas, guiones y corridos. En contraste, el gobierno conservador de Guillermo León Valencia, quien había declinado darle una amnistía a González debido a las presiones de sectores liberales en el contexto del Frente Nacional, ofrece a los policías y soldados participantes varios galardones: "[clomo reconocimiento a su 'valeroso desempeño' durante la acción, el comandante del operativo, el general Gutiérrez Ospina, y el teniente Harold Bedoya Pizarro recibieron el más alto honor nacional: la Cruz de Boyacá. A los soldados muertos les fueron concedidos ascensos póstumos" (Steiner 232). También se encuentra parte de esta historia en el primer capítulo de Los jinetes de la cocaína.

¹¹ Nótese el contraste entre el nombre del guión y el de su cortometraje anterior: Una vía hacia el desarrollo. La idea de la vía cerrada y la falta de provenir es una constante en la obra vallejana, cuya tercera película iba a llamarse La derrota. lugar es rodeado por las autoridades y desalojados los alrededores, en espera de que la familia salga para iniciar el ataque. Manuel se defiende desde la azotea, pero la policía mata a José Luis, tras lo cual se le acaban las balas a Manuel y éste se rinde. Mario y Manuel salen de la casa desarmados, pero la policía los acribilla a tiros en climáticas dramáticas secuencias finales que hacen pensar por momentos en **Bonnie and Clyde** (1967, dir. Arthur Penn) o **Plata quemada** (2000, dir. Marcelo Piñeyro).

El argumento de **Crónica roja** se basa en la vida de un célebre bandolero conservador de la época de la Violencia, Efraín González, cuyos enfrentamientos con las autoridades llenaron con ríos de tinta la página roja de los medios por varios años. ¹⁰ De allí el nombre definitivo de la película, cuyo guión original se titulaba "Vía cerrada". ¹¹

La película se estrenó el 13 de diciembre de 1979 en los cines Cuitláhuac. Variedades y Acapulco en México y se sostuvo en cartelera durante dos semanas. Aunque no fue un éxito de taquilla, en lo cinematográfico es considerada por críticos y comentaristas una cinta bien llevada y bien ambientada, razones por las cuales recibió dos premios Ariel otorgados en 1979 por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas a la meior ópera prima y meior ambientación, al igual que la nominación al premio Diosa de Plata para el mejor quión original que otorgan los Periodistas Cinematográficos de México (PECIME). El bogotano Mario Saavedra, quien contaba entonces con 14 años de edad, fue escogido por Vallejo para realizar el papel de Mario, y su actuación (junto con la de Gerardo Vigil) fue igualmente reconocida con Diosa de Plata a la revelación masculina.

Para el comentarista mexicano Juan Carlos Vargas, Vallejo logra en esta película una crónica realista sin amarillismo ni sensiblería, a pesar del visible énfasis en las acciones violentas y la abundancia de disparos, cuchilladas, sangre y muertos. Loa también el trabajo

de ambientación, resaltando que se hace verosímil que la historia suceda en Colombia, e incluso que "los personajes se hablan siempre de usted" ("Crónica roja" 147). Sin embargo, Vargas opina que los actores (muchos de los cuales, como Gerardo Vigil y Carlos Cardán, participarían en una o ambas de las demás películas dirigidas por Vallejo) se desempeñan con poca calidad, y que la realización de Vallejo es "poco inspirada y demasiado estática a veces" (147). Hay además secuencias que a su juicio rompen, de manera discordante, con el tono realista y el ritmo de la película. Algo en lo que hace mucho énfasis es en las similitudes de esta película con Los olvidados (1950) de Buñuel, sugiriendo que Vallejo estaría rindiéndole homenaje. 12 Fuera o no así. la temática de los jóvenes marginados y su relación con la violencia es una de las constantes en su obra en cine. que aparecerá tanto en su siguiente película como en la que realizara con Barbet Schroeder

Si bien en México recibió premios y reconocimiento crítico, en su relación con el gran público, en cambio, la suerte de esta película es distinta: hoy por hoy son pocos los que han tenido la oportunidad de ver Crónica roja. Para el abogado y crítico de cine también antioqueño Orlando Mora, en la película de Vallejo "lo que no podía gustar a muchos era el tono explicativo de la vida de los protagonistas y además el rudo verismo de las secuencias finales" (citado en Jaramillo, 413-414: y en "Fichero" 89). Estos elementos tuvieron incidencia sobre la apática recepción del público en México, así como sobre las decisiones que al nivel gubernamental se tomaron sobre ella en Colombia. En efecto, la película fue prohibida en Colombia por considerársele una apología de la violencia; la resolución 0496 del Ministerio de Comunicaciones, firmada por Lina María Hoyos de Taboada, Amparo B. de Silva y Rubén Fernando Morales en Bogotá el 21 de septiembre de 1979, ofrece una lista de razones para su censura. La resolución misma

está plagada de una sarta de errores de redacción y ortografía que habrán hecho las delicias del "último gramático de Colombia":

"En las escenas finales se coloca a las víctimas en un estado de indefensión total configurándose el asesinato, también se hace incitación y apología del homicidio agravado
en el Artículo 363 del Código Penal: Se exalta la conducta
de los militares que se toman la justicia por su propia
mano para reprimir la conducta delictiva cometida por los
jóvenes delincuentes. El espectador, al ver las escenas no
repudiaría estas conductas sino simplemente podrían ser
determinantes para cometer un delito de ésta naturaleza
tan reprochable en la sociedad y tan exaltado en la película"
(sic) ("Fichero" 88-9).

Vallejo no sólo no ha encontrado en su patria los medios y los recursos para realizar su película, sino que además, cuando finalmente la termina y piensa en exhibirla, es prohibida por la Junta de Censura. ¹³ Así lo relata él de manera enfática e incansable:

"¿Saben entonces qué pasó? Que mi mezquina patria la prohibió aduciendo que era una apología al delito. Una apología al delito que se basaba en hechos reales que en su momento la opinión pública conoció y que salió en todos los periódicos, la del final de los dos hermanos Barragán, unos muchachitos a los que la policía masacró en un barrio del sur de Bogotá. A cuantas instancias burocráticas apelé, empezando por la Junta de Censura y acabando en el Consejo de Estado, la prohibieron. Nadie en Colombia, ni una sola persona, levantó su voz para protestar por el atropello, que no era sólo a mí sino al sueño de todos los cineastas colombianos, quienes por lo demás, sea dicho de paso, también guardaron silencio" ("Carta de renuncia").

En una de las escenas que rompen con el estilo realista y el ritmo de la narración de **Crónica roja**, el personaje de un notario parlanchín (Guillermo Orea) cuenta otra noticia criminal: la masacre realizada por la policía contra un autobús lleno de pasajeros. Una ma-

sacre similar es el tema de **En la tormenta**, el segundo largometraje de Vallejo (35 mm., 80 minutos, color), una nueva muestra de sus preocupaciones sociales y políticas y de su interés específico por representar la época de la Violencia. La dirección, la ambientación, el argumento y el guión corrieron por cuenta de Vallejo, quien decidió además construir una banda sonora que incluía obras de Mozart alternadas con "La piragua" de José Barros, "Fiesta en corraleja" de Rubén Salcedo, "Boquita salá" de Pacho Galán y el tema "Satanás" de A Abarca.



En la tormenta (Fernando Vallejo, 1980). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.

La acción se ubica en los años cincuentas entre los pueblos de Cajamarca y Calarcá. Los campesinos a bordo de un bus escalera que atraviesa la cordillera hablan durante todo el trayecto de las masacres e injusticias cometidas tanto por cuadrillas de "pájaros" (conservadores) como de "chulavitas" (liberales) en su lucha por el poder. Entre los pasajeros se encuentran el ateo y bromista peluquero liberal, Verardo Echeverri (Carlos Riquelme), su amigo conservador Martín; Toña, directora de un asilo (Carmen Montejo) y su sirvienta

(Fernando Balzaretti) junto con su esposa y nueve hijos. Al tiempo que viajan, un grupo de jóvenes y adolescentes liberales salen de una cantina para reunirse con su líder Jacinto Cruz (Carlos Cardán), también conocido como "Sangrenegra". Entre los jóvenes se encuentra Pedro Rubiano (Gerardo Vigil), alias "El pajarito", cuyo personaje nos remite, mediante una serie de flashbacks, a un episodio en que un grupo de "godos" armados con rifles y machetes violan y asesinan a los habitantes de un caserío humilde, incluyendo a la familia de él. Tras recibir armas de Sangrenegra, los jóvenes detienen el bus a la altura de La Línea y separan a liberales y conservadores con la ayuda de un niño que delata a los que ocultan su ideología. Cuando Verardo intenta defender a Martín, ambos son asesinados, y a este suceso le siguen la violación de Anita, el robo de las pertenencias de los pasaieros, y una masacre generalizada en que no hay piedad ni para mujeres y niños. Las armas, encabezadas por el pavoroso machete, son empleadas de manera brutal y sin remordimiento por los verdugos para manifestar y sostener su ideología partidaria. En las secuencias finales, mientras se masacra a la familia, uno de los victimarios interroga al mayordomo, machete en mano, sobre sus filiaciones políticas. "La única política que tengo es una mujer y nueve hijos que comen como un demonio", responde éste, pero su comentario es replicado por una ráfaga de disparos en el pecho, acompañados de una risa diabólica. "¡Uno menos pa' alimentar!", exclama el ejecutor. En una secuencia que podría recordar el final de Rojo amanecer (dirigida por Jorge Fons, 1989), la cámara hace entonces un paneo para mostrarnos a un niño que observa la escena aterrorizado mientras el resto de los pasajeros es asesinado.

Anita (Gina Moret): v el mayordomo de una hacienda

Vallejo encuentra en esta historia claros motivos con los cuales ilustrar la película que quiere hacer desde hace años sobre la Violencia:

1º Entre otras similitudes, Vargas señala que "(Ila subtrama de reclusión de Mario evoca a Pedro, el personaje de Alfonso Mejía en la cinta de Buñuel; Saavedra (el actor) viste como Mejía y también le atormenta un sueño, aunque sin edipismo"

13 Las juntas de censura para el cine operaban por ley en Colombia desde 1946. Durante la dictadura de Rojas Pinilla se aprobó la ley 197 que institucionalizaba y unificaba la Junta de Censura, bajo el nombre de Junta de Clasificación. Durante los años setentas, y en medio de una agitada polémica que duró años, se creó una junta paralela "para aligerar el trámite de clasificación", la Junta de Control de Calidad. Véase al respecto Martinez Pardo.

"[...] como si me la estuvieran pasando en un proyector vi mi película: la que no necesitaba adaptar de ningún libro. la que no me tenía que escribir nadie, la mía, la única, la que llevaba adentro. En el lapso de un relámpago la vi completa, un instante de iluminación que abarcaba la hora y media que duraría y el siglo y medio que representa. Vi a Colombia: el genocidio del Dovio, el genocidio del Fresno, el genocidio del Líbano [...] Vi los decapitados. Decenas. centenas de cuerpos sin cabeza, descalzos, camisas de manga corta y pantalones de dril. Y las cabezas acomodadas a la buena de Dios, como un piadoso ejercicio, como un monstruoso acertijo, intento de adivinar cuál correspondía a quién. Y la casa mía ardiendo y ardiendo mi vereda y el fuego siguiéndome por los cafetales y con el fuego el machete, en alto, fulgurando en la noche contra el resplandor del incendio su brillo. Vi en los ojos del niño el terror y en los del bandolero el odio: Almanegra, Sangrenegra, Tirofijo, Capitán Centella, Capitán Veneno, nombres para usted tal vez vacíos, de una fantasmagoría grotesca, y sin embargo verdaderos. Va la sangre derramada bajando al río y el río se la lleva, y se lleva los decapitados con su revuelo de gallinazos encima [...]" (Los caminos a Roma 397-8).

Tanto en la historia de Efraín González y su hermano como en ésta, especialmente en la decisión de presentar, de forma paralela, a los dos grupos de conservadores y liberales, Vallejo logra comunicar una violencia irracional y fanática generada desde la ideología política pero cuyas víctimas son siempre los campesinos (Jaramillo 414). 14 El carácter cíclico de esta violencia es subrayado por los niños que sobreviven como testigos mudos de las masacres, entre los cadáveres de sus padres y hermanos, y que se insinúan como los huérfanos que en pocos años perpetuarán esa violencia (414). El final aterrorizante de la película es entonces también un nuevo comienzo, y el destino de esos personajes deja de ser individual para volverse colectivo. De tal forma, la anécdota esbozada en el argumento amplía su significación para convertirse en una metáfora del estado de las cosas en el cual puede reconocerse un país desgarrado por un tipo particular de violencia política.

La película fue estrenada en abril de 1982 y exhibida por una semana en los cines Variedades, Santo Degollado, Popotla, Bahía y Maravillas de México. En la tormenta, cuya ambientación hizo a Vallejo acreedor de otro premio Ariel en 1981, fue filmada desde junio de 1980 en los Estudios América, en el Ajusco, México D.F., v en locaciones del estado de Veracruz. En Colombia el destino de esta película fue el mismo de la anterior: prohibición por el Comité de Censura del Ministerio de Comunicaciones. Al referirse a esta nueva prohibición, Vallejo escribió en Años de indulgencia:

"Veintitreintitantos años me pasé rogando, implorando, suplicando que me dejaran hacer mi película, la de los decapitados, y cuando por fin la pude hacer (con plata ajena en un país ajeno), en Colombia, para la que la hice, me la prohibió la censura: que era una apología al delito, una incitación a la violencia, una mentira, que Colombia no era así Allá todos morían a los ciento veinte años de viejos en su cama, tristes de irse pero felices por haber vivido" (495).

En retrospectiva, Enrique Pulecio considera que. aunque "desde el punto de vista del estilo, se le puede reprochar su forma rudimentaria y sus limitados recursos narrativos, ella impone desde el punto de vista del narrador tal fuerza en los acontecimientos, que esa misma forma inacabada termina siendo parte de un planteamiento que nace del motivo mismo de la película". Los personajes, en su concepto, son "reales, vivos, entrañables, tratados con humanidad y naturalidad". Rory O'Bryen a su vez encuentra méritos en una visión poderosa de la Violencia que se hace efectiva gracias a una "perturbadora alternación, de encuadres muy largos a close-ups extremos" (Powerful portrait). En su reflexión señala también deficiencias en el maquillaie (las muchas escenas en que brota la sangre son especialmente patéticas en este respecto), pero quizás haya sido esto In que buscaba Vallejo, por alejarse de un realismo que habría sido inconducente. Las críticas mexicanas a esta nelícula fueron por lo general mucho menos generosas que las que recibió su largometraje anterior. Para García Riera "El tema es más interesante que la realización" (112), mientras que Juan Carlos Vargas considera esta obra un "fallido, hiperviolento y ambicioso thriller" (En la tormenta, 280). Vargas centra su crítica en la "constante verborrea", es decir, el desproporcionado número de escenas dialogadas y estáticas que totalizan más de la mitad del tiempo de duración de la película y que producen un efecto discursivo, reiterativo y demagógico. También reprocha el "anticlimático flashback" con que se interrumpen esas escenas, por estar torpemente filmado y fragmentado, y por carecer de fuerza dramática para justificar las acciones vengativas de "El pajarito". Finalmente, condena la "marcada tendencia al sensacionalismo" de Vallejo y las "escenas gratuitas de asesinatos, incluso de niños, en las que el director se regodea presentando la forma en que las víctimas son degolladas a machetazos" (280).

Crónica roja y En la tormenta son dos películas sobre un mismo eje temático, y comparten en muchos casos los mismos actores y otras características, entre ellas el que ambas hayan sido prohibidas en Colombia. Luego de esta prohibición, y dada la pérdida de interés posterior de Vallejo por sus películas, ha habido pocas oportunidades de verlas nuevamente en Colombia, limitándose esta posibilidad a "algunos seguidores incondicionales o cinéfilos recalcitrantes" (En la Feria). Tan es así, que no aparece mención de ellas en los textos de historia del cine colombiano ni sobre el cine en Medellín. Aparte de esporádicas presentaciones en los festivales de cine de Cartagena, Bogotá y otros durante los ochentas y noventas, recientemente surgieron oportunidades extraordinarias de verlas en diferentes espacios públicos de Medellín, en el marco del 5º Festival de Cine Colombiano, organizado por la Corporación Festival de cine Santafé de Antioquia. También se han visto en cinematecas y cineclubes universitarios, han sido presentadas en TV por canales públicos, y pueden hallarse algunos fragmentos en Internet.

Valleio ha expresado su inconformidad y frustración con las películas, además de la sorna que le produce esa prohibición. En La desazón suprema de Luis Ospina, Vallejo opina:



Fernando Vallejo y Luis Ospina (Fotografía: Barbet Schroeder). Archivo Luis Ospina.

"Las dos películas colombianas que hice me quedaron muy regulares, pues los paisajes de Colombia, las montañas inmensas, los ríos tormentosos, fantásticos, qué los iba a tener aquí. Yo lo que logré plasmar era una décima parte de lo que tenía en la cabeza y en el corazón. [...] Y después Colombia me las prohibió, cuando, en su momento, hubieran podido tener algún impacto y decirle algo a la gente de Colombia. Ahora son películas viejas. Entonces son dos películas de fracaso, de muerte y de desesperanza las que yo hice. ¿En Colombia eso los ofendía mucho? ¿Qué querían que filmara? ¿Florecitas? ¿Paisajitos? ¿Riitos? ¿O qué querían que filmara?"

¹⁴ El papel de la superestructura política bipartidista en los motivos, la dominación y la definición de ésta y todas las violencias colombianas, que sobresale en estas películas de Vallejo, también es explorada en Campesinos (1975) de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Véase además el análisis de O'Bryan al respecto.

En este mismo documental, el escritor, crítico e intelectual mexicano Carlos Monsiváis tampoco es benévolo con estas películas en su apreciación. Para él, "las películas fueron recibidas mal, no se preparó debidamente y Vallejo en materia de encantar a los medios masivos en aquella época era simplemente un desastre, no era un hechicero de serpientes, entonces las películas pasaron más o menos inadvertidas". Hoy en día, sin embargo, y especialmente después de la producción de la película basada en La virgen de los sicarios v del premio Rómulo Gallegos, ha existido una tendencia a reevaluar y valorar para el público colombiano estos largometrajes, especialmente por su contribución al estudio de la Violencia. En criterio de Jaramillo.

"El tono, la intención y el punto de vista de las películas son descarnados y veristas, refleja sin ambigüedades la compleja y polémica situación política y social de la época. Se muestra la irracionalidad y el fanatismo del pueblo y la parcialidad del ejército que protegía a la clase alta. Las películas de Fernando Vallejo, como su narrativa, señalan sin recato la miseria moral y la corrupción en el país" (415). 15 Jaramillo retoma la idea de Asbel López. 16 guien ve

a Fernando, el narrador de Vallejo, como la conciencia de Colombia, y va aún más lejos para decir que en sus películas también se señala nuestra propia responsabilidad colectiva en la violencia, responsabilidad que debemos aceptar (415).

En su estudio sobre la Violencia en la literatura, el testimonio y el cine colombianos, Rory O'Bryen considera que estas dos películas son parte del deseo constante en Vallejo por contrarrestar la censura efectuada sobre este tema tanto a través de la banalización de la violencia mediante la repetición, como de la cooptación de la televisión (y el cine) por los militares durante la dictadura de Rojas Pinilla. O'Bryen encuentra en las narraciones de Vallejo sobre su experiencia con el cine una visión traumática que es personal ser un recuerdo



Barrio de campeones (Fernando Vallejo, 1981). Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.

15 Una cita casi textual de esta apreciación. sin aclarar su procedencia, aparece en "Fichero" de Kinetoscopio, en un comentario firmado por PRB (quien también firma el comentario sobre la tercera película de Vallejo, Barrio de campeones). Las notas aparecen a propósito del homenaie a Fernando Vallejo como director de cine. organizado por la revista Gaceta v el Ministerio de Cultura.

16 Asbel López, "El gusto de perseguir lo real", Gaceta 42-43, 1998: 26-33. Citado

y el producto de su experiencia (52). Para Valleio, el cine sería un medio de re-presentar el espectro de la Violencia, aunque este espectro sea "en un sentido." siempre ya fílmico, mediado por la mirada cinematográfica" (52). Aunque ambas películas tratan la Violencia en términos del conflicto entre liberales y conservadores, ambas también desplazan las lecturas partidistas de la Violencia para revelar su dimensión como una locura colectiva que únicamente amplió la brecha entre ricos y pobres. O'Bryen considera que la explícita pretensión de Vallejo de re-presentar tiene una ambigüedad que Jaramillo no percibe cuando afirma que la intención final de Vallejo es nominar las posibilidades de la violencia y la miseria para exorcizarlas: más que eso, O'Bryen postula que al querer re-presentar esa violencia, Vallejo busca tanto presentarla de nuevo como encarnarla, ser su representante (55). Por lo tanto, concluye, conjurar el espectro de la violencia es para Vallejo más un deseo de aterrorizar a su audiencia que de repeler ese espectro, lo que se presta para la conformación de una estética del pánico y el terror. "Cuando Vallejo convoca al espectro de la Violencia su prosa adquiere aires de un conjuro diabólico y una agresión directa al espectador" (56).

Si las dos películas anteriores han sido vistas pocas veces, lo ha sido menos la tercera, en que Vallejo se aparta del tema colombiano y el estilo que iba cultivando. Tras los elogios y premios otorgados a la ambientación de las anteriores, la acción de ésta se localiza esta vez en el mismo México, en particular en el tradicional y marginal barrio (colonia) de Tepito. El argumento, basado en un guión escrito por Vallejo en colaboración con Kado Kostzer, trata sobre el mundo del boxeo y las ilusiones que genera en una familia conflictiva y en el harrio mismo. Enmarcada en un ambiente arrabalero, la historia se narra bajo las convenciones del melodrama con énfasis en la cotidianidad de los habitantes del vecindario. Uno de los papeles protagónicos, el de la madre soltera dueña de una fonda en torno a quien giran muchas de las situaciones del barrio, se le da a Katy Jurado, y el otro es el de uno de sus hijos, un típico boxeador tepiteño (Enrique Macín). El único de los otros hijos que ha logrado establecerse económicamente, ha tenido un hijo deforme. La familia entera sueña con resolver todos los problemas económicos con el dinero que traería un triunfo en las peleas.

Como diría García Riera de la anterior, una vez más la película es interesante, pero su realización es débil. De acuerdo con él, se ve en la derrota culminante del boxeador un símbolo del destino de su grupo social. A pesar de que no sea un tema exclusivamente colombiano, la película puede agruparse con una tradición de largometrajes realizados por colombianos que tratan del boxeo, un deporte que ha servido en ocasiones para unificar comunidades en torno de la idea de nación y que ha sido además un mecanismo de ascenso social y una escapatoria de la pobreza para personajes célebres v recordados. 17 Pero si se mira en un contexto más amplio, al tiempo que enfocado hacia el colombiano, puede adivinarse en su argumento además un intento de intertextualidad con El coronel no tiene quien le escriba de García Márquez, en particular con respecto a la esperanza que produce en el pueblo del coronel su gallo de pelea. Allí donde la novela del Nobel acaba con una palabrota, suspendida la narración en la esperanza eterna de que el gallo gane, el púgil que nos presenta Vallejo es uno que sin poder perder, pierde, estrellándose tanto personaies como espectadores contra lo elusivo de la fantasía.

Para esta película, Vallejo tenía en mente el título de "La derrota", pero la compañía productora no permitió el título porque se había filmado ya una cinta con el mismo título, que fue estrenada en 1982. Además, argumentaban los productores, titular así una película sería vender la historia (Ciuk 622). Con certeza este detalle. en apariencia mínimo, contribuyó a la conformación del recuerdo de esos años que tiene Vallejo. En entrevista con María de Lourdes Ramírez Ugalde, quien le pregunta sobre el saldo de la experiencia de haber dirigido sus tres largometrajes, Vallejo responde:

"Frustraciones. En el cine que conocí en Italia había un gran profesionalismo y una gran pasión de todos los que lo hacían: de los camarógrafos, de los escenógrafos, de los utileros, de los gerentes de producción. Vine a dar a México, donde había una industria cinematográfica, a tratar de hacer lo que no se podía en mi país. Pues aquí me tocaron los últimos suspiros del cine mexicano, cuando el Estado lo había tomado en sus manos. Mis tres películas las filmé con un circo enorme de inútiles que me imponían los sindicatos cinematográficos, que no tenían ningún amor ni respeto por su trabajo y que me hicieron la vida imposible. Me harté de tanta gentuza y me dedigué a la literatura y pasé entonces a tratar con otros de la misma calaña" (Ciuk 623).

Nótese para empezar el contraste con sus apreciaciones anteriores sobre las escuelas de cine en Italia. Sin embargo, si lo medimos según el panorama del cine mexicano para esa época, debe decirse que Vallejo salió

¹⁷ Moreno Gómez elabora una interesante lista de largometrajes con este tema, incluvendo la co-dirigida por Vincenzo Di Domenico, una igualmente realizada en México pero dirigida por un colombiano, y otra con quión de Jairo Aníbal Niño. En cuanto a cortometrajes, incluye los dirigidos por Alberto Giraldo y Julio Nieto Bernal. Aunque sean posteriores a la película de Vallejo, también se debe tener en cuenta la importante tradición de melodramas con

bien librado al lograr hacer sus tres películas. Durante el periodo de gobierno de José López Portillo, al que muchos Ilaman el Sexenio Negro y Francisco Sánchez apoda "el naufragio", la hermana misma del presidente es nombrada directora de cine, radio y televisión, y efectúa una "gestión de tutelaje", que en opinión del cineasta Paul Leduc fue más bien "una labor de desmantelamiento". 18 La época está caracterizada por el retiro del apoyo estatal, la imposición de una moral rígida, y el cierre de varias instituciones clave, además de un ambiente de amenaza, persecución y represión que concluyó en el trágico incendio de la Cineteca Nacional y su acervo en los estudios Churubusco. La política de producción cinematográfica contenía como sus puntos fundamentales el importar cineastas para "proyectos de calidad" y privatizar la producción local. En un suplemento de El Universal de 1980. F. Sánchez describía:

18 Sobre esta época del cine mexicano, véase F. Sánchez 139-150.

¹⁹ Schroeder nació en Teherán pero pasó

parte de su infancia en Medellín durante

la década de los cuarentas (incluvendo el

9 de abril, del cual tiene un vivo recuerdo,

con decapitado incluido). Reside en París

desde los años 50 y ha sido colaborador

Jean-Luc Godard. En su larga travectoria

como productor y director se encuentran Barfly (Mariposas de la noche) y el remake

norteamericano de El beso de la muerte.

A mediados de los ochentas Schroeder

intentó filmar en Colombia una película

sobre narcoquerrilla llamada Machete,

coguionistas y Néstor Almendros como

director de fotografía, pero no pudo

encontrar quién la produjera.

con Pascal Bonitzer y Myron Meisel como

de Cahiers du Cinema y ayudante de

"Durante el rodaje, el cineasta tendrá que aguantar la supervisión constante, con su lluvia de sugerencias, del director de la empresa productora, y de muchos de sus subalternos, pesadilla que se prolongará en la edición y demás pasos técnicos y de laboratorio. No está de más recordar que los funcionarios también participan en la selección de los actores, en la elección del título de la obra y asumiendo otras facultades del autor cinematográfico de las cuales éste se ve despoiado" (147).

Como se ha visto, para hacer Crónica roja (a la cual Sánchez incluye dentro del listado de películas que se salvaron del naufragio), al igual que En la tormenta y Barrio de campeones. Vallejo tuvo que experimentar esta situación en carne propia. A la luz de esto sorprende menos que despotrique del cine de manera retrospectiva. llamándolo en la entrevista de Azancot "un embeleco del siglo XX que está durando más de la cuenta, y con el que perdí varios años". Con la ácida mirada retrospectiva que le caracteriza, Vallejo se desentiende de su antiqua idealización del recuerdo, para ahora reprochar

como ilusión al cine y a su propio trabajo con él. Vallejo opina en otra entrevista, hecha por Delgado, que el cine

"[...] no es un arte como se pretendió ni es un gran lenguaje, como se dijo. Es un lenguaje infinitamente limitado. Eso de que, como dice el proverbio chino, una imagen vale por mil palabras, es falso. Al contrario, las palabras no son traducibles en imágenes. ¿Cómo vas a decir 'eternidad' en imágenes? En cine, salvo que pongas un letrero, tienes que hacer maroma y media para dar a entender que ha pasado una semana o un mes. El gran lenguaje del hombre es la palabra, que es además la que nos distingue de los animales".

Yendo incluso más lejos, afirma: "A mí el cine no me interesa [...] Lo del cine es un lenguaje muy pequeño al lado de la palabra, es un lenguaje muy artificioso. La palabra no es artificiosa, la palabra está íntimamente ligada a lo que es el ser humano [...] Terminé desilusionándome del lenguaje del cine" ("Fernando Vallejo, director").

V. Vallejo guionista: La virgen de los sicarios (2000)

Con semejantes opiniones, y luego de casi dos décadas de abandonar el cine para dedicarse a la literatura. fue una sorpresa que Vallejo retornara a la pantalla grande, esta vez en calidad de guionista. Según se relata, fue Luis Ospina quien sugirió al director francés Barbet Schroeder el nombre de Vallejo cuando éste le preguntó por alguien que pudiera escribir un guión para una película que lograra comunicar las múltiples dimensiones de la violencia y el horror en que se haya sumida la sociedad colombiana. 19 Habiendo leído la traducción al francés de la novela La Virgen de los sicarios (editada mucho antes de que se difundiera en español en Argentina, España o México), Schroeder se dedicó a leer el resto de la obra de Vallejo en español en busca de un texto adaptable a la pantalla.

En concordancia con el resto de su obra literaria, la novela está escrita en primera persona. Es conocido el



Crónica roja (Fernando Vallejo, 1978). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -RFCMA- Cinemateca Distrital.



En la tormenta (Fernando Vallejo, 1980). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.



Barrio de campeones (Fernando Vallejo, 1981). Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales

discurso desarrollado por Vallejo en contra del uso del narrador omnisciente, y en él se apoya para explicar las decisiones tomadas al respecto en esta novela:

"El narrador omnisciente que todo lo sabe y todo lo ve es el camino más trillado y miserable de la literatura. Un sicario es alguien que a duras penas sabe hablar. ¿Cómo puede escribirse entonces un libro sobre los sicarios en primera persona? Se resuelve haciendo que sean el instrumento del narrador, los que van librándolo del prójimo, dado que, como dijo Sartre, el infierno son los otros. A todos los que matan en el libro y en la película yo ya los maté en mi corazón" (Todos sus muertos).

Pero a diferencia del resto de su obra literaria, que fue hecha en México. Vallejo escribió la primera mitad de La Virgen de los sicarios en la casa de su familia en Medellín durante uno de sus viajes de regreso a Colombia, en 1993, "en medio de un martilleo continuo en el edificio de al lado, que estaba en construcción y que pertenecía a unos narcotraficantes" (Vallejo, Todos sus muertos). El título del libro se le había ocurrido al escuchar sobre el creciente culto a María Auxiliadora entre los jóvenes sicarios y sus peregrinaciones a la iglesia de Sabaneta, cercana al lugar donde quedaba la finca de sus abuelos y donde Vallejo afirma, en Los días azules (1985), haber pasado los días más felices de su infancia. Le interesaba también el nuevo uso que se le daba a la antiqua palabra "sicario" para denominar a estos jóvenes asesinos a sueldo a partir de los años 80, con el auge del narcotráfico, quizás por invención de Pablo Escobar.

La novela ha tenido un impacto profundo en el área de los estudios literarios al nivel latinoamericano y global. Como el resto de su obra, ha encontrado detractores como Óscar López, quien argumenta en contra del narrador del texto y "el material inflamable de su diatriba, vital en la escritura que exhibe y que lo exhibe" (147); y promotores como Fernández L'Hoeste,

quien considera que este libro, "retrata, de manera escueta y frontal, los orígenes del descalabro social de la nación colombiana" (758) y que la novela es un nuevo ejercicio vallejano "de la memoria, una lucha contra el tiempo. Por algo da inicio a su historia en medio de un apartamento repleto de relojes detenidos, paralizados, como quien se burla de la eternidad o se empeña en negar el avance de las cosas" (760). Uno de los más interesantes elementos que suscita es que, a pesar de ser narrada por un gramático, la novela se resiste a una idea purista del lenguaje, incorporando con pericia el vocabulario callejero y el caló de la violencia y de los sicarios al lenguaje literario (Fernández 764; Jaramillo 433; Manzoni 50).

Barbet Schroeder también halló algo profundamente valioso en esta novela. Luego de informarle a Vallejo que viajaría a México para dialogar con él sobre las posibilidades de realizar una película basada en su obra literaria, inicialmente realizó un documental durante varias semanas con una cámara Mini-DV, como lo había hecho con Charles Bukowski, Mientras tanto, exploraba con Vallejo la posibilidad de hacer una película con quión original, aunque le gustaba la idea de adaptar La virgen de los sicarios. Se encontró con la buena disposición del escritor, pero también con la advertencia de que no quería una película hecha con voz en off. Esto significaba un desafío, pues como se ha dicho la novela está narrada mediante un monólogo en primera persona. Otra preocupación era la del número de muertos, pues en la novela hay decenas, y en el cine, para Schroeder, cada muerte es parabólica y por lo mismo está amplificada. Luego de las negociaciones, Vallejo se dedicó a escribir el quión. El resultado, dice el director, fue perfecto y sorprendente: "otra versión de la misma historia, más cercana a su verdad autobiográfica" (Zeiger). Vallejo también se ha manifestado satisfecho por la película filmada: En la entrevista realizada por Berjon, manifiesta: "he recordado mi pueblito de Medellín con sus calles, sus parques, su gente, su música, sus sueños, sus horrores, y su profunda desdicha" (27).

El rodaje de la película (una coproducción colombo-francesa) se realizó en apenas dos meses en las comunas y el centro de Medellín, bajo presiones de secuestros, robos y asesinatos, al punto que del equipo de técnicos franceses con los que viajó, Schroeder fue el único que permaneció. Habiendo tomado la decisión de filmar en alta definición (HD) por las posibilidades dramáticas que posibilitaba su gran profundidad de campo. Schroeder intentaba "llevar al cine esa idea guerida por Vallejo de la realidad enloquecida a fuerza de una híper-realidad lograda con estas nuevas posibilidades de captura de imagen" (Osorio). Por otra parte, el uso de varias cámaras a la vez permitiría hacer varios planos diferentes y continuados. Sin embargo, varias cajas que contenían equipos, cámaras y lentes llegaron vacías a Bogotá, obligando a aplazar el rodaje una semana. Según consta en los diarios del director, durante el periodo de filmación estuvo siempre protegido por policías de uniforme y de civil y varios escoltas que actuaban también como conductores y le acompañaban a donde fuera, a menudo variando rutas y en vehículos diferentes. En cada lugar de rodaje hubo siempre un carro blindado. listo para llevarlo en caso de problemas. Los equipos se acondicionaron en un móvil para garantizar rapidez en



Crónica roja (Fernando Vallejo, 1978). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA-Cinemateca Distrital.

los desplazamientos. Para las escenas en el centro de la ciudad, Schroeder hizo traer unos micrófonos especiales que permitieran grabar en situaciones de mucho ruido y diseñó un complejo sistema utilizando un falso equipo de filmación que funcionaba como señuelo, mientras a cincuenta metros se realizaba el verdadero rodaje, con total discreción, y apoyado por un grupo de mendigos que atosigaba a los transeúntes y posibles espectadores para ahuyentarlos.

El actor seleccionado para interpretar al personaje de Fernando, el bogotano Germán Jaramillo, tenía una larga trayectoria teatral, pero no había actuado en el cine ni la televisión. Anderson Ballesteros y Juan David Restrepo, los actores naturales que interpretaron a Alexis y Wilmar, los sicarios, fueron "reclutados" en las comunas. Cuenta Schroeder:

"Anderson vendía incienso en la calle, ya había estado en la cárcel y vivía en los barrios más altos, en un lugar prácticamente inaccesible, en parte controlado por la guerrilla. Vivía con un hermano suyo de trece años y nos llevó su tiempo convencerlo para que viniese con nosotros. Prácticamente empecé a vivir con él día y noche. También hice lo mismo con Juan David, que era de un barrio parecido" (Zeiger).

Anderson tenía problemas recientes con la Justicia (que evitó mencionar en su momento) y fue citado por secuestro y ataque a mano armada mientras se encontraba en el rodaje. El nombre de Juan David, quien vivía en la comuna de Bello, estaba incluido en la lista negra de un grupo de "limpieza social" y varios miembros de su banda, así como miembros de su familia, fueron asesinados en esas semanas. A la hora de hacerles cicatrices de maquillaje, se descubrió que ambos tenían ya como mínimo cinco, además de grandes tatuajes. Como en las películas que dirigió Vallejo, en ésta también había abundancia de sangre falsa, lo cual parecía de hecho agradar a alqunos de los pobla-

dores de las comunas, quienes decían que no estaba mal para variar. Schroeder describe el momento en que se filma la escena con la lluvia de sangre, en que los efectos especiales se excedieron, tinturándolo todo de rojo. La reacción, inesperada, fue que los niños empezaron a llamar a gritos a sus amigos y familias para que vinieran a verlo, y muchos se sintieron conmovidos por el happening conceptual, especialmente las madres de ióvenes caídos en los enfrentamientos entre bandas. "Si lo hubiese sabido, habría hecho un plano general en vez de planos cortos de pies bajando peldaños entre los ríos de sangre", dice que pensó Schroeder (Zeiger). En la película, Fernando, el protagonista malhumorado quien se autodenomina "el último gramático de Colombia", vuelve a mediados de los años 90 al Medellín de su infancia para morir allí. La ciudad que encuentra no se parece en nada a ese paraíso perdido: entre los escombros se encuentra la descomposición dejada por la muerte de Pablo Escobar y la fragmentación del cartel de Medellín. Los sicarios, adolescentes organizados y entrenados por Escobar, se encuentran ahora desempleados pero armados y motorizados, y se enfrentan por el control de las calles o por la simple necesidad de matar. A veces las víctimas son policías, por cuyas cabezas se ofrecen jugosas recompensas, pero otras, la mayoría, se trata de civiles de los que acostumbramos llamar víctimas inocentes, aunque Fernando alegará en contra de esa presunta inocencia. Para armarse de valor, o para pasar el rato, se consume bazuco y licor en cantidades. Fernando inicia una relación con uno de estos sicarios, de nombre Alexis, después de recibirlo como "regalo" en la fiesta de un amigo, y llega a enamorarse de él y asignarle la doble función de quía y ángel exterminador durante sus recorridos. En el texto de la novela se compara a este personaje con Jacinto Cruz, "Sangrenegra", personaje mítico de la Violencia y protagonista de En la tormenta. Alexis corresponde a

amor y los presentes que le ofrece Fernando brindándole protección armada en su deambular por la ciudad, y acribillando a todo aquél que le sea molesto o incómodo. Fernando, que no es ninguna perita en dulce, se desdice con irreductible negatividad y cinismo en constantes improperios contra lo sagrado y lo profano. Y Alexis escucha, y sigue lo que escucha al pie de la letra, haciendo que se desenvuelva la trama de asesinatos que los irá cercando, hasta que Alexis sea fulminado por los sicarios de una comuna rival.

Durante tres cuartas partes de la película, el escritor pasea acompañado por Alexis en trayectos que calcan el circular descenso al infierno dantesco, que en este caso sería Medellín, habitada por muertos vivientes (Fernández L'Hoeste). Además de los paseos por Medellín y las varias escenas de asesinatos, hay también en la película secuencias filmadas en las iglesias de la ciudad y otros sitios tradicionales de Medellín, como el legendario Patio de Tango del Gordo Aníbal o la morgue. En los últimos tramos de la película, Alexis será reemplazado por Wilmar, un nuevo amor de Fernando, quien resulta ser el asesino de Alexis.

Esta película establece continuidad con una obra anterior, **Rodrigo D., no futuro** (1990), una película de Víctor Gaviria. No obstante esta continuidad, y el hecho de que la película hubiera sido bien recibida por lo general en el extranjero (había obtenido la medalla de oro al mejor director en el Festival de Venecia 2000 y el premio al mejor director en el Festival de La Habana ese mismo año), en Colombia las críticas fueron tan mordaces como Fernando mismo, especialmente en la víspera del estreno de la obra. Varios fueron los que llamaron a sabotear y prohibir la película, especialmente desde la oficialidad de la política y los medios de comunicación. Vallejo, a su vez, fue acusado de racista, anticolombiano, corruptor de menores, "loca escandalosa", etc. Uno de los orquestadores de esta moción fue Germán Santa-

54

²⁰ Ambas tienen temáticas similares

enmarcadas en la misma época y en el

espacio de Medellín, aunque su tratamiento es marcadamente diferente. Gaviria

realiza la suya también con los habitantes del margen, dándoles protagonismo

(letrado) tradicional, en un estilo de lo que puede denominarse "películas narrativas

testimoniales" (Shouse). Vallejo y Schroeder logran, de manera complementaria parodiar

las limitaciones de lo que Ángel Rama llamó

la ciudad letrada, desde la perspectiva trágica de un letrado reaccionario cuvo

efecto ha dejado de sentirse en la ciudad (Shouse 127). Para un detallado análisis

comparativo entre La virgen de los sicarios y las películas de Gaviria, véase Jáuregui

para narrar la crisis de la modernidad

colombiana y generando narraciones que desafían la autoridad del intelectual

maría, quien desde una editorial de la conservadora *Revista Diners*, tomaba el lugar de la ya extinta Junta de Censura, para exhortar: "Vamos a decirlo de manera directa, casi brutal: hay que sabotearla, y ojalá se prohíba su exhibición pública". La polémica no se hizo esperar, y los medios no tardaron en echarle más leña al fuego; Vallejo, a su vez, hizo lo propio, aprovechando su intervención en un congreso de escritores para reiterar sus posturas.

La opinión pública, sin embargo, se opuso de forma masiva a la prohibición y la cinta se estrenó. La crítica posterior fue en general favorable a la película, enfatizando su austeridad y sobriedad, el guión, que alcanzaba tono universal al hablar del tiempo y el proceso del retorno, y el uso del video digital de alta definición en la filmación. Desde Argentina, Claudio Zeiger opinaba que era "una película que se hace fuerte en los diálogos, en su atenuada sensualidad y en el trabajo de cámara para captar los matices de los actores y registrar los colores y texturas de la ciudad" pero que además lograba "una armonía sumamente equilibrada entre las palabras y las imágenes". Pero las opiniones contrarias se sostuvieron, especialmente en Medellín, y especialmente desde una aproximación literalista. Desde el ámbito académico. Carvajal Córdoba juzgaba que la obra era frustrante, pues no alcanzaba la dimensión encantadora de la novela impresa, en parte por el uso de "actores aprendices" y un "guión forzado e impuesto que oscila entre lo documental y lo ficcional sin dejar claro el componente estético o artístico que lo soporta" (52). Su opinión hacía eco de voces críticas como la de Martha Ligia Parra, quien no le hallaba a la cinta méritos artísticos y la consideraba irrespetuosa e utilitaria, conectándola con el "rentable negocio de volver a la miseria humana obieto de consumo": o José Gabriel Baena, quien la denominaba "una mala historieta de pistoleros, un comic latino soso y mal dibujado" y "una película artificiosa,

mentirosa, llena de baches" cuyos actores no hablaban como se habla en Medellín ("La virgen desde adentro").

Aunque no fueron hechas con el objetivo de generar aceptación ni aplausos, la novela y el guión de Vallejo presentan una obra honesta que no acepta la realidad de la violencia, confrontando a la sociedad paisa y la colombiana con su doble moral y al ámbito de los sicarios (como exponentes de la violencia nacional) con su disfrazado machismo. En ese sentido permiten trazar una continuidad con sus películas anteriores. El examen que hace Camila Segura Bonnett del cinismo/kinismo de Vallejo y su narrador es útil en este respecto sobre todo en la idea que desarrolla del sicario como criminal o bandido siguiendo una etimología original que abarcaría a cualquiera que se salga de la ley. El bandido social, por su parte, sería el "considerado como un criminal por el Estado pero estimado por su gente como un héroe, un vengador, uno que pelea por la justicia" (115). Según esto, tanto Pablo Escobar como sus sicarios, así como los personajes que aparecen en Crónica roja y En la tormenta, serían bandidos sociales, y éste sería uno de los puntos de interés para Vallejo: el bandido social, como parte del "exceso de esa tensión incómoda que le genera

Crónica roja (Fernando Vallejo, 1978). Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- Cinemateca Distrital.



el criminal al burgués" (117). Esa tensión es digna de exploración, y Shouse acierta al sospechar de las ideas políticas de Fernando, el narrador de la novela, pero no de las intenciones de Vallejo y Schroeder de provocar una discusión abierta sobre temas que se consideran tabú como el genocidio, el terrorismo y la limpieza social que en Colombia rara vez se expresan muy abiertamente pero están siempre por lo menos de forma tácita presentes en discursos privados y públicos (Shouse 135).

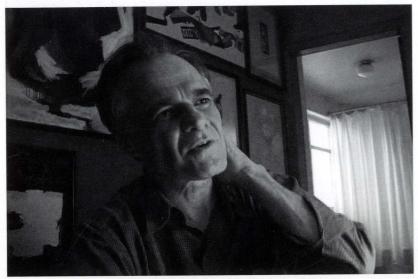
VI. Vallejo interpreta a Vallejo: *La desazón* suprema

En el 2003 Fernando Vallejo hizo el papel que todavía le faltaba, presentándose como intérprete de sí mismo. El cineasta Luis Ospina, tras haberse encargado del *making of* de **La virgen de los sicarios**, y por sugerencia de un par de amigos, decidió pedirle a Vallejo que le dejara filmarlo para hacer un documental. **La desazón suprema: Retrato de incesante de Fernando Vallejo** (2003) es el resultado de los 20 días que Ospina convivió con él en su casa en México, armado con una liviana cámara digital Sony VX 2000, y con permiso para filmarlo todo.

En la tormenta (Fernando Vallejo, 1980). Archivo Pel-Mex Colombia.



©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano



La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo (Luis Ospina, 2003). Archivo Luis Ospina.

En este documental, Ospina emplea una estructura literaria para intercalar obras de Vallejo y de otros escritores en un prólogo y nueve capítulos, cada uno con un epígrafe. La primera parte del título elegido por el director proviene de un poema de Barba Jacob, sobre quien, como se recordará, Vallejo ha escrito dos biografías. Durante el documental, filmado en color, la audiencia puede ver a Vallejo en la cotidianidad de su vida en México, en la amorosa y cuidadosa relación con su perra, o hablando de los métodos empleados para deshacerse de los recuerdos. En el estilo característico de los documentales de Ospina. 21 éste realiza un resumen visual de los temas y el tono de Vallejo, ofreciendo porciones de entrevistas, intercalando imágenes de archivo en color y blanco y negro, ya sea de decapitados y cortes de machete o de las películas de Vallejo, al lado de opiniones de escritores como Carlos Monsiváis v Elena Poniatowska. Incluye además declaraciones de Barbet Schroeder v materiales documentales aportados por él, con testimonios de sus familiares, e intervenciones del mismo Vallejo en eventos literarios y programas de radio. El resultado de este comprehensivo y cálido acercamiento es un "retrato intimista" (Suárez 186) que revela a Vallejo como un individuo de portentoso conocimiento, irreverente, sagaz y burlón, pero también capaz de infinita compasión y ternura.

El documental de 90 minutos, escrito, dirigido y producido por el mismo Ospina, fue realizado con el apovo del Ministerio de Cultura (a través de premios de la Convocatoria Cinematográfica y del Programa de Estímulos a la Creación y la Investigación del Ministerio de Cultura de Colombia, ambos en 2001) y el Consejo Nacional de Cultura-Conaculta de México (a través de la Beca de Residencias Artísticas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México-Fonca). Parte de la Selección Oficial del Festival Internacional de Cine de Miami (USA) y del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, BAFICI (Argentina), el documental ha sido ampliamente premiado en Colombia y en el exterior con galardones al Mejor Documental de Radio Francia Internacional (RFI), Festival Encuentros de Cine de América Latina (Toulose, Francia, 2003), Premio Nacional de Medios Audiovisuales del Ministerio de Cultura de Colombia. Mención en el Festival de Cine y Video Latino de Toronto AluCine (Canadá), el Premio de la Asociación de la Prensa de Cádiz, Cádiz, doc. en la 3ª Muestra Internacional del Documental Independiente (España), y el Premio al Mérito en Cine LASA-Latin American Studies Association, entre otros.

Con estas dos obras con que vuelve al cine, aunque no ya en calidad de director, la complicada saga de Vallejo y el cine continúa, y habrá que ver si es éste el capítulo final. Aun si lo fuera, amén de su innegable huella en la literatura y del valor documental que puedan tener sus cortos, Vallejo ha contribuido a la historia del cine colombiano con dos largometrajes que ahondan en la problemática de la Violencia y que pueden ser piezas

fundamentales para su estudio. En su calidad de guionista, ha ayudado a consolidar igualmente una película cuyo valor reside en niveles múltiples, uno de los más importantes de los cuales podrá ser el estudio de las marcas dejadas por el narcotráfico sobre la ciudad, la sociedad y sus lenguajes, tanto en Medellín como en Colombia. El documental elaborado por Ospina sobre la vida y obra de Vallejo es en ese sentido clave para evaluar esa obra en su conjunto, dejando de lado los prejuicios que se tejen sobre el personaje para contemplarlo en toda su dimensión humana y artística.

Películas escritas, dirigidas y/o protagonizadas por Fernando Vallejo

- Vallejo, Fernando, dir. Barrio de campeones. Conacite 2. México, 1981.
- —. Crónica roja. Conacite 2. México, 1978.
- —. En la tormenta. Conacite 2. México, 1980.
- Una vía hacia el desarrollo. ICODES. Bogotá, 1969 (cortometraje).
- Un hombre y un pueblo. Bogotá, 1968 (cortometraje).
- Vallejo, Fernando, adaptación. La virgen de los sicarios. Por Fernando Vallejo. Dir. Barbet Schroeder. Les films du Losange et al. 2000.
- Vallejo, Fernando, protagonista. La desazón suprema: Retrato incesante de Fernando Vallejo. Dir. Luis Ospina. Documental. Video digital. 2003.

Bibliografía y videografía secundaria

- Alzate, Gastón (2008). "El extremismo de la lucidez: San Fernando Vallejo". Revista Iberoamericana LXXIV. 222 (enero-marzo 2008)
- Balderston, Daniel (2004). "Ética y sexualidad en la ficción autobiográfica de Fernando Vallejo" en: El deseo, enorme cicatriz luminosa: Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas. Serie Ensayos Críticos. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora. 2004.
- —. (2006). "Los caminos del afecto: La invención de una tradición queer en América Latina". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. 63-64 (1º/2º semestres de 2006).
- Cadavid Marulanda, Álvaro (2006). La memoria visual de la narrativa colombiana en el cine. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Carvajal Córdoba, Edwin (2004). "La Virgen de los sicarios: entre el

- encanto literario y la frustración fílmica". Estudios de Literatura Colombiana 15 (julio-diciembre, 2004).
- Ciuk, Perla (2000). "Vallejo Rendón, Fernando". Diccionario de directores del cine mexicano. México, D.F.: CONACULTA: Cineteca Nacional.
- Correa Tascón, Mario (2009). "Vallejo, poeta del racismo". El Colombiano. http://www.elcolombiano.com/proyectos/virgendelossicarios/vallejo.htm. Acceso junio 23 de 2009.
- De la Vega Alfaro, Eduardo; Emilio García Riera, et al. (2005) "Crónica roja".
- De la Vega Alfaro, Eduardo; Emilio García Riera, et. al. (2005) Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1977-1978.

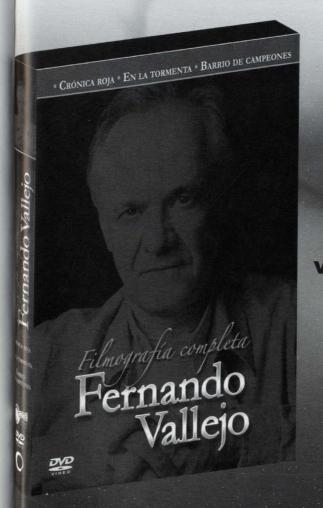
 Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Conaculta & Gobierno del Estado de Jalisco.
- Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1979-1980.
 Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Conaculta
 & Universidad Veracruzana, 2008.
- De la Vega Hurtado, Margarita, y Felipe Gómez Gutiérrez. "Documentary Third Cinema in Colombia: The Case of Luis Ospina". En: Rethinking Third Cinema, Ekotto & Koh (comps.), de próxima publicación.
- "En la Feria, Medellín vuelve a ser la capital del cine colombiano".
 Corporación Festival de Cine Santa Fe de Antioquia. S. f. http://www.festicineantioquia.com/capital_cine_colombiano. html. Acceso junio 15, 2009.
- De la Vega Alfaro, Eduardo; Emilio García Riera, et. al. (2008) "En la tórmenta".
- Fernández L'Hoeste, Héctor D. (2000) "La Virgen de los Sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo". Hispania 83.4 (diciembre, 2000): 757-67. http://www.jstor.org/ stable/346446. Acceso junio 8, 2009.
- "Fernando Vallejo, director de cine". Corporación Festival de Cine Santa Fe de Antioquia. S. f. http://www.festicineantioquia. com/5festivalferiaflores/fernando_vallejo.html. Acceso junio 15, 2009.
- "Fichero". Kinetoscopio 9.45 (1998): 88-89.
- Galán, John Jairo (2009). "Vallejo, Fernando". Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores. Tomo de biografías. *Biblioteca Luis Ángel Arango*. http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/vallfern.htm. Acceso: junio 2, 2009.
- García Riera, Emilio, y Fernando Mácatela. (1984) La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la televisión 1919-1984. Mexico: Editorial Patria.
- Hayward, Susan. (2001) Cinema Studies: The Key Concepts. Key Guides. London and New York: Routledge, 2001. 2.
- Jáuregui, Carlos y Juana Suárez (2002). "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad 'desechable' en Rodrigo D: no futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios". Revista Iberoamericana (abril-junio, 2002).
- Jaramillo, María Mercedes (2000). "Fernando Vallejo: Desacralización y memoria". Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo

²¹ Sobre la trayectoria y la obra documental de Ospina, y su papel en la conformación de Caliwood y el desarrollo del Nuevo Cine, véase De la Vega Hurtado y Gómez Gutiérrez.

- XX. Vol. II. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- (2000). "La virgen desde adentro". Revista Semana, diciembre 25, 2000. S. pág. Semana.com. http://www.semana.com/ noticias-cultura/virgen-desde-adentro/15789.aspx. Acceso iunio 9 de 2009
- López, Ana M. "An 'Other' History: The New Latin American Cinema" en: Michael T. Martin (ed.).
- López, Óscar R (2006). "Fernando Vallejo: o falacias de un narciso que dice regresar a morir para no morir". Estudios de Literatura Colombiana. 18 (enero-junio, 2006)
- Manzoni. Celina. "Fernando Vallejo y el arte de la traducción". Cuadernos Hispanoamericanos. 651: 45-55.
- Martin, Michael T. (ed.) New Latin American Cinema. Vol. 1: Theory, Practice, and Transcontinental Articulations. Detroit (EE. UU.): Wayne State University Press, 1997.
- Martínez Pardo, Hernando, Historia del cine colombiano, Bogotá: Guadalupe, 1978.
- Moreno Gómez, Jorge Alberto (2009). "El deporte colombiano en el audiovisual (IV). Boxeo". Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/069.htm. Acceso iunio 12, 2009.
- Muñoz Sarmiento, Luis Carlos (2001). "La virgen de los sicarios". Revista Universidad de Antioquia. 265 (julio-septiembre, 2001): 112-14.
- O'Bryen, Rory (2008), Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia. Colección Támesis. Serie A: Monografías. Ed. Stephen M. Hart. Vol. 269. Woodbridge (R.U.): Támesis.
- -. "Powerful portrait of terror and collective madness", 17 March 2006. En: http://www.imdb.com/title/tt0277692/#comment. Acceso junio 12, 2009.
- Osorio, Jaime. "La virgen detrás de cámaras". Entrevista de Orlando Mora, El Colombiano, http://www.elcolombiano.com/proyectos/virgendelossicarios/claqueta.htm. Acceso junio 25, 2009.
- Ospina, Luis (2007). "Mi desazón suprema". Palabras al viento. Bogotá: Aguilar.
- Parra, Martha Ligia (2000), "La virgen de los sicarios" en El Colombiano. Sección Claqueta del Literario Dominical. http://www. elcolombiano.com/proyectos/virgendelossicarios/claqueta. htm. Acceso junio 25, 2009.
- Pulecio, Enrique (1999). "El siglo del cine en Colombia". Revista Credencial Historia. (Bogotá, Colombia) abril 1999. núm. 112. http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/ abril1999/112elsiglo.htm. Acceso junio 13, 2009.
- Rich, B. Ruby, "An/Other View of Latin American Cinema" en: Michael T. Martin (ed.).
- Sánchez, Francisco (1989). Crónica antisolemne del cine mexicano. Serie Divulgación. Xalapa (México): Universidad Veracruzana.
- Sánchez, Gonzalo, y Donny Meertens (1983). Bandoleros, gamonales y campesinos: El caso de la Violencia en Colombia. Bogotá: El Áncora.

- Scheib, Ronnie (2004), "The Supreme Uneasiness: Incessant Portrait of Fernando Valleio (La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo". Variety. Jun. 21-Jun. 27, 2004; 395, 6: Arts Module pág. 42.
- Schroeder, Barbet (2009), "Así se filma en Medellín". Sección Radar. http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-08/01-08-05/nota1.htm. Acceso junio 4, 2009.
- Segura Bonnett, Camila (2004). "Kinismo y melodrama en La virgen de los sicarios y Rosario Tijeras". Estudios de Literatura Colombiana 14 (enero- junio de 2004).
- Shouse Torino, Corey (2006). "Medellín at the Movies: Film Narrative and the Crisis of National Lettered Culture in Colombia". En: Jorge Febles (ed.) Into the Mainstream: Essays on Spanish American and Latino Literature and Culture. Newcastle (RU): Cambridge Scholars Press.
- Stam, Robert (2000). Film Theory: An Introduction. Malden, Massachussets (EE. UU.): Blackwell.
- Steiner, Claudia (2006), "Un bandolero para el recuerdo: Efraín González, también conocido como 'El siete colores". Antípoda. 2 (enero-junio, 2006).
- Suárez, Juana (2004) "La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo". Chasqui.
- Vallejo, Fernando (1999). Años de indulgencia. 1989. El río del tiempo. Santafé de Bogotá: Alfaguara.
- —. "Carta de renuncia a la nacionalidad colombiana". México: mayo 6 de 2007 en: http://amoresbizarros.blogspot.com/2007/05/ la-renuncia-de-fernando-vallejo.html. Acceso junio 11, 2009.
- "Declaraciones alarmantes del escritor Fernando Vallejo". Entrevista de Manuel Delgado. Acceso 7 junio, 2009. http://www. clubdelibros.com/archifernandovallejo2.htm
- "El lector es una puta. Es voluble, pasajero..." Entrevista de Nuria Azancot, El Cultural. 15/11/2007: Sin paginación. El Cultural.es. Acceso junio 8, 2009. http://www.elcultural.es/ version papel/LETRAS/21672/Fernando_Vallejo.
- "Encuentros en Casa de América". Entrevista de Ana Solanes. Cuadernos Hispanoamericanos. 680.
- (2006). "Entretien Avec Fernando Valleio". Entrevista de Jean-Christophe Berjon. L'Avant-Scène Cinema. 552 (Mai 2006).
- -. (2009) Los caminos a Roma. 1988. El río del tiempo. Santafé de Bogotá: Alfaguara.
- -. "Todos sus muertos". Sección Radar. Shttp://www.pagina12.com. ar/2001/suple/Radar/01-08/01-08-05/nota1.htm. Acceso iunio 17, 2009.
- Zeiger, Claudio (2009), "En la ciudad de la furia", Sección Radar, http:// www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-08/01-08-05/ nota1.htm. Acceso junio 17, 2009.

Ya está disponible la Filmografía completa de Fernando Vallejo.



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

न्रीवागांकानान प्रना

Distribuye Circulo



INETOSCOPIO CON LA REVISTA PARA LOS QUE AMAN EL CINE CON CONTRA LOS QUE AMAN EL CINE CONTRA C

Suscripción \$40.000 Anual años"

Fjemplar \$13.000

Mayores informes

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

Encuéntrala en:

Bogotá: Librería Lerner - Art DVD - Librería Síglo del hombre (Biblioteca Luis Ángel Arango)
Black María escuela de cine - 24 Imágenes por segundo - ARCCA - Alejandría Libros - Biblos Librería
Casa Tomada Libros y Café - Centro Cultural Gabriel Garcia Márquez

Medellín: Librería Universidad Pontifica Bolivariana - Librería Universidad de Medellín - Librería Otraparte
Museo de Arte Moderno de Medellín - Librería Al pie de la Letra - Librería Universidad Ealit
Librería Universidad de Antioquia - Centro Compinatorio Compina

César Alzate Vargas

Escritor y periodista. Ha publicado las novelas *La ciudad de todos los adioses* (2001) y *Mártires del deseo* (2007), la compilación de textos periodisticos y crítica cinematográfica *Para agradar a las amigas de mamá. Periodismo, cine y otras futilidades* (2009) y el libro de cuentos *Medellinenses*. Catedrático de la Universidad de Antioquia. Coordinador de comunicaciones del Festival de Cine Colombiano "Ciudad de Medellín" y del Festival de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia. Actualmente prepara la investigación *Cine y literatura en Colombia, recuento histórico y estado del arte*, que el autor realiza a instancias de las Becas Nacionales de Investigación en Cine del Ministerio de Cultura, convocatoria 2008, y que será publicada en formato de libro en 2010.

Fernando Ramírez Moreno

Realizó estudios de cine en la Escuela de Medios Audiovisuales de Barcelona, España y cursó estudios de doctorado en Comunicación en la Universidad Autónoma de la misma ciudad. Es realizador de cine, ha dirigido varios documentales para televisión. Fue director de Canal Capital. Dirigió el documental de largometraje El destino en 2007. En la actualidad es profesor de planta de La Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional y coordina el área de guión de la Maestría de Escrituras Creativas de la misma Universidad. Prepara su tesis de maestría en literatura sobre las relaciones entre cine y literatura.

Felipe Gómez Gutiérrez

Estudió literatura en la Universidad de los Andes y es doctor en Lenguas y Literaturas Romances de la Univeridad de Michigan (EE. UU.). En la actualidad se desmpeña como profesor asistente de Estudios Hispánicos en Carnegie Mellon University (Pittsburgh, EE. UU.). Recientemente compiló y publicó con Juan Duchesne Winter un volumen de artículos a propósito de la obra, vida y muerte de Andrés Caicedo: *La estela de Caicedo: Miradas críticas*. Entre sus otras publicaciones recientes figuran "Adelántate a la muerte, pídele una cita: la autodestrucción como estrategia en tres escritores de la contracultura latinoamericana", en Carmen Elisa Acosta et al. (eds.), Literatura, prácticas críticas y transformación cultural: Jalla Bogotá. Tomo 2 (Bogotá, 2009); "Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical", en IKALA: Revista de Lenguaje y Cultura, 11.17 (enero-diciembre 2007). De próxima aparición: (con Margarita De la Vega-Hurtado) "Documentary Third Cinema in Colombia: The Case of Luis Ospina", en Ekotto & Koh, (eds.), Rethinking Third Cinema.

Sergio Becerra

Realiza una licenciatura en la universidad Lumière Lyon II y estudios de maestría en la Universidad Sorbonne Nouvelle París 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), JCAIC: 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).



