

EL CINE, LA OTRA GRAN PASIÓN DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ *

CINEMA, THE OTHER GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ' PASSION

Mercedes Herrero Saiz¹

* Artículo derivado de la tesis doctoral "El cine de García Márquez como parte de su estética literaria" de la Universidad de Sevilla.

Cómo citar este artículo: Herrero Saiz, M. (2023). El cine, la otra gran pasión de Gabriel García Márquez. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 41-59. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.351570>

 mercheherrerosaiz@yahoo.com
Universidad Complutense de Madrid,
España

Resumen: Gabriel García Márquez consideraba que la literatura y el cine eran dos aspectos inseparables, dos caras de una misma moneda en la que todo fluía y se entrelazaba. Para el nobel colombiano, lo primordial era contar una historia, sin importar el medio utilizado. No tenía prejuicios hacia los diferentes formatos, ya que lo fundamental era llegar al mayor número de espectadores posible si la historia era buena. En este artículo se destaca la intertextualidad entre su obra escrita y su obra cinematográfica, siendo esta última una parte integral de su estética literaria.

Palabras clave: Gabriel García Márquez, cine latinoamericano, guion, adaptación.

Abstract: Gabriel García Márquez considered that literature and film were two inseparable aspects, two sides of the same coin in which everything flowed and intertwined. For the Colombian Nobel Prize winner, the most important thing was to tell a story, regardless of the medium used. He was not prejudiced towards the different formats, since the main thing was to reach as many viewers as possible if the story was good. This article highlights the intertextuality between his written and cinematographic works, the latter being an integral part of his literary aesthetics.

Keywords: Gabriel García Márquez, latin american cinema, screenplay and script adaptation.

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 20.10.2022

Aprobado: 16.06.2023

Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



En la segunda mitad del siglo xx, la correlación entre cine y literatura fue muy fecunda en Latinoamérica. Muchos de los escritores del realismo mágico trabajaron como guionistas para la gran pantalla; es el caso de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante y Gabriel García Márquez, entre otros.

El autor de *Cien años de soledad* tuvo un talento natural para el cine y una enorme afición a contar historias, elementos que se conjugaron y fueron un soporte para su obsesión de comunicador. Las reflexiones y escritura sobre este arte maduraron y asentaron su propio estilo literario, incluyendo técnicas cinematográficas en sus textos y superando la idea tradicional del realismo, aportando una visión mágica. Así, la influencia del cine en su formación como escritor es evidente y sus textos de los años cincuenta y principios de los sesenta alimentan la idea de vasos comunicantes entre ambas disciplinas. Este trasvase conseguirá trasladar el universo garciamarquiano al cine, convirtiendo esas cintas en parte de su estética literaria.

Su obra literaria siempre atrajo a los directores de cine y productores por su enorme poder visual. En este artículo vamos a repasar las adaptaciones donde el escritor participó directamente, dejando para otro trabajo las cintas donde solo cedió o vendió los derechos de autor.

Cine y literatura, dos caras de una misma moneda

En sus memorias, *Vivir para contarla*, García Márquez (2002) recuerda que su abuelo, el coronel Nicolás Márquez, lo llevaba a ver el cine del momento, y que fue un italiano quién introdujo el cinematógrafo en Aracataca: “Antonio Daconte nos invitaba a la función tempranera de su salón Olympia, para alarma de la abuela que lo tenía como un libertinaje impropio para un niño inocente” (p. 109). Como agradecimiento, García Márquez lo hizo inmortal en *Cien años de soledad* como Pietro Crespi, benefactor de Macondo, y después con su propio nombre en *El amor en los tiempos del cólera*. Así lo cuenta en su biografía:

Mi abuelo no tenía noción de censura y ni a él ni a nadie le parecía malo que un niño de cinco, seis, siete años fuera a las películas cada vez que había un estreno. Así que me quedaron toda clase de imágenes, pero la más vívida y la que siempre se repite es la del viejo que lleva al niño de la mano (Martin, 2009, p. 76).

A los cinco años, su abuelo lo llevó a ver *Drácula*, un film poco adecuado para esa edad. El efecto de la salida del ataúd produce la impresión de una aparición mágica en un

ambiente gótico, y podemos imaginar el pánico que sufrió en la proyección de esta historia de terror sobrenatural del primer cine sonoro.

Durante la adolescencia, la pasión por el cine de acción siguió alimentando a García Márquez; en esta ocasión en la matiné de los domingos:

Otro hallazgo afortunado fue un aprendiz que pintaba anuncios de películas para el cercano cine de las Quintas. Yo lo ayudaba por el simple placer de pintar letras, y él nos colaba gratis dos o tres veces por semana en las buenas películas de tiros y trompadas (García Márquez, 2002, p. 177).

En 1948 y recién llegado al gremio periodístico en *El Universal* de Cartagena, el novelista colombiano comienza a escribir reseñas básicas sobre cine donde muestra sus gustos cinematográficos. En su primer artículo, “El cine norteamericano”, hace una declaración de principios y manifiesta su hostilidad hacia la industria de Hollywood, alineándose con Chaplin, que había sido vapuleado por su interpretación en *Monsieur Verdoux*: “Los productores USA no solo han resuelto hacer películas de taquilla, sino que con ello dieron al traste con el buen gusto de un sector del público que, a la larga, hubiera tenido que acomodarse al cine superior para no quedarse sin espectáculos” (García Márquez, 1948).

Más adelante, esta consideración irá variando. En una entrevista concedida a Angel Harguindey en 1978 y publicada en el diario *El País*, el novelista confiesa: “Hubo un momento en el que el cine me interesaba mucho más que la novela. Consideraba que era un medio de expresión con el cual se podía ir mucho más lejos que con la literatura” (Rentería Mantilla, 1979, p. 171).

Después de sus primeros trabajos en Cartagena, llega a Barranquilla a finales de 1949. Enseguida contacta con el que luego sería el Grupo de Barranquilla y cuyo mentor fue el librero catalán Ramón Vinyes. Las preferencias culturales del grupo estaban referenciadas en Estados Unidos y eran entusiastas de Faulkner, quien pronto sería el escritor de cabecera del nobel colombiano. En este contexto, el cine de autor de Hollywood de los años 40 pasa a tener un papel decisivo en los cimientos de la afición al cine y el criterio del novelista. Fue Álvaro Cepeda Samudio, con sus estudios en la Universidad de Columbia, quien le hizo ver que el cine era la cultura del siglo xx y había que tomárselo en serio:

Después de largas discusiones con Cepeda quedé tan interesado que empecé a ver el cine desde otra óptica. Antes de conocerlo a él yo no sabía que lo más importante era el nombre del director, que es el último que aparece en los créditos. Para mí era una simple cuestión de escribir guiones y manejar actores pues lo demás lo hacían los numerosos miembros del equipo. Cuando Álvaro regresó me dio un curso completo a base de gritos y ron blanco hasta el amanecer en las mesas de las peores cantinas, para enseñarme a golpes lo que le habían enseñado de cine en los Estados Unidos, y amanecíamos soñando despiertos con hacerlo en Colombia (García Márquez, 2002, p. 449).

Ese entusiasmo del Grupo de Barranquilla por el cine los llevó a realizar una película experimental, *La langosta azul* (1954). Aunque el grado de colaboración de cada uno es difícil de determinar, está demostrado que García Márquez participó en la génesis del proyecto, donde se pueden ver elementos de su cultura filmica, poética y narrativa. Se trata de una producción de 30 minutos, independiente, rodada sin presupuesto. Más allá de las similitudes, es un experimento de resultado intermedio cuyo mayor mérito fue unir a un grupo de pioneros que acabaron siendo importantes figuras en el panorama colombiano: Álvaro Cepeda Samudio, escritor, periodista y gran transformador de la literatura colombiana del siglo xx; Luis Vicens, fundador del Cine Club de Colombia y hombre decisivo en el desarrollo del cine en el país; Enrique Grau, pintor colombiano que sería reconocido por sus pinturas amerindias y afrocolombianas; Nereo López, precursor del fotorreportaje independiente y uno de los fotógrafos más importantes de Colombia, y Gabriel García Márquez, Nobel de Literatura en 1982.

El film colombiano tardó en ser estrenado y tomado en consideración. Durante muchos años, la copia reversible en 16 mm y muda estuvo perdida; décadas después apareció y se estrenó en Barranquilla. También se exhibió en los festivales de Lyon, Biarritz y Huelva. En 2013 se visionó en el primer Festival de Cine Internacional de Barranquilla, en esta ocasión musicalizado.

En los años cincuenta, instalado en Bogotá, García Márquez sigue trabajando como crítico literario y afianzando sus conocimientos sobre cine en *El Espectador*. Ve en este arte una estrecha vinculación con la narración literaria, dos caras de una misma moneda. En su formación cinematográfica, además de las lecturas especializadas como la *Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul, que fue una de sus biblias, están las revistas *Bianco e Nero* y *L'écran Français*.

Desde su posición de escritor reflexiona sobre cuestiones de poética y la construcción del relato fílmico. La poética que más influyó en su desarrollo estético fue el neorrealismo italiano, que surgió tras la Segunda Guerra Mundial. Aquí, el novelista encuentra una nueva forma de narrar, un hallazgo que le tocó de lleno, y así lo contaba en la reseña de la película *El ladrón de bicicletas*, donde destaca la humanidad de los personajes y la autenticidad del relato que se asemeja a la vida misma. En esta cinta descubrió una nueva forma de contar historias con una sensibilidad narrativa hasta entonces nunca vista.

El autor de *El Otoño del patriarca* también jugó un importante papel en el Cine Club de Colombia, creado en 1949. Se trata del primero en Latinoamérica y ejemplariza el

carácter de estos espacios después de la Segunda Guerra Mundial. García Márquez participó como asesor técnico, y el centro tuvo su sede en el Teatro San Diego de Bogotá. Su fundador fue Luis Vicens, librero catalán en el exilio que tenía un currículum cinematográfico plagado de éxitos. La importancia de este cineclub es decisiva en la historia del séptimo arte, y en torno a él se formaron grandes intelectuales. A menos de un año de haber sido fundado, Vicens logra que la Cinemateca se incluya en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, FIAF, afiliación muy ventajosa por los donativos de películas que más tarde dieron algunas entidades. Este logro lo consiguió personalmente el futuro nobel colombiano cuando viajó a Europa como corresponsal de *El Espectador* en 1955. Desde Francia, y con su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, recorre los países del este hasta recalar en Varsovia, donde se celebra el XI Congreso de la FIAF.

Su destino soñado era Roma, pues deseaba visitar los estudios de Cinecittà y conocer a Cesare Zavattini, el mayor creador de argumentos que tanto admiraba el cataquero. Dice Dasso Saldívar (1997) en *El viaje a la semilla*: “Quienes lo conocieron en aquel tiempo, coincidirían en afirmar que su sarampión cinematográfico era entonces tan urticante o más que el literario y el periodístico” (p. 298).

En Roma, el periodista empieza a estudiar en el Centro Experimental Cinematográfico y se inscribe en Dirección de Cine, porque no existía la especialidad de guion. Su experiencia no fue muy buena; sin embargo, ese año asiste a las clases de montaje con la dottoressa Rosado, quien lo consideró uno de sus mejores alumnos. Todos los conocimientos técnicos de realización cinematográfica los adquirió en esa escuela donde, según confesó él mismo, hizo sus únicos estudios reglados.

Esas lecciones de montaje y el trabajo en la moviola le ayudaron a pulir su técnica narrativa tanto literaria como cinematográfica. Y como no podía ser de otra manera, asistió a las clases de guion impartidas por Zavattini, uno de los principales teóricos y defensor del neorrealismo italiano. García Márquez siempre lo admiró: “soy hijo de Zavattini, que era ‘una máquina de inventar argumentos’. Le salían de adentro, a borbotones [...]. Zavattini nos hizo comprender que los sentimientos son más importantes que los principios intelectuales” (Martin, 2009, p. 228).

Cabe matizar que varios estudiosos han establecido un cierto paralelismo entre el realismo mágico y el neorrealismo. En ambos movimientos hay realidad trufada con elementos fantásticos, que son percibidos por los personajes como algo absolutamente

normal. Además, lo cotidiano se transforma en una experiencia sobrenatural y los escenarios se dan en ambientes de marginación social y pobreza.

García Márquez no fue el único latinoamericano atraído por este movimiento artístico de la postguerra europea. El interés de los jóvenes intelectuales viene tras la difusión del cine neorrealista, que sería el espejo donde se miraría el nuevo cine latinoamericano de los años 60 y 70.

Tras su estancia en Europa, regresa a América y en 1961 se instala en Ciudad de México, donde ya existía una relevante industria cinematográfica, la más importante en habla hispana de los años 60. En la capital azteca residirá el resto de su vida y allí comienza su carrera cinematográfica. Gracias a su gran amigo Álvaro Mutis, contactó con los artífices del cine mexicano. Conoció a Gustavo Alatriste, productor de alguna de las películas de Luis Buñuel, y a Manuel Barbachano. Además, le presentaron a Carlos Fuentes y Juan Rulfo, escritores mexicanos reconocidos en el ámbito de las letras y guionistas de cine en aquellos años.

García Márquez debuta en la industria del cine con los guiones de *El gallo de oro* y *Tiempo de morir*. Sin embargo, el resultado de estos dos trabajos fue desigual. La primera película, dirigida por Roberto Gavaldón en 1964, se basa en una historia de Rulfo que, desde el principio, fue pensada para llevar a la gran pantalla. La trama se centra en las relaciones entre dos seres errantes y marginales cuyo destino consiste en vagar de feria en feria. Este modo de vida hace inviable cualquier intento de establecerse en un lugar porque supone la pérdida de libertad y el doblegamiento; ello los aboca a un destino fatal.

El guion que se conocía hasta ahora estaba fechado en 1964; sin embargo, el hijo del director del film encontró en febrero de 2020 otra versión anterior, de 1963, atribuido a García Márquez. Este guion de 68 páginas mecanografiadas está encuadernado en dos pastas verdes con los nombres de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, en este orden, que son también los autores que aparecen en el guion definitivo:

El hecho de que aparezca primero su nombre nos sugiere que la autoría principal es de García Márquez, mientras que el segundo sería quizá más de Fuentes. Se trata de dos textos muy diferentes entre sí. El primero es mucho más literario y el segundo no es simplemente una corrección sino una reescritura a fondo (Weatherford, 2020).

Esta tesis se basa en las características literarias del autor colombiano y en la adjudicación de ciertos poderes sobrenaturales a Bernarda, la protagonista, y al gallo. Por otra parte, aparecen ciertos guiños a su obra *El coronel no tiene quien le escriba*, que se había publicado recientemente. Además, está la evocación de un pueblo imaginario fantasmagórico que podría ser Comala

y un personaje que recuerda a *Pedro Páramo*, “una intertextualidad maravillosa fruto de la sensibilidad de García Márquez y de su lectura de la obra de Rulfo” (Weatherford, 2020).

Por lo tanto, la autoría de este primer guion sería en exclusiva del autor colombiano y este extremo estaría justificado por notas al margen del texto sobre diálogos (el joven Gabo era muy cuidadoso con ellas) y alguna escena en concreto. Además, se hablaría del “adaptador”, en singular. Los investigadores han determinado que esa caligrafía corresponde a García Márquez. Pero Barbachano, el productor, señaló que los diálogos tenían modismos o giros coloquiales de origen colombianos y pidió a Carlos Fuentes una segunda reescritura. Ese segundo guion fue el que se rodó y no se parece en absoluto al cuento corto de Juan Rulfo. La crítica cinematográfica fue severa con la cinta a causa de sus obvias concesiones al cine comercial y la desaparición del universo rulfiano.

Con *Tiempo de morir*, basada en un argumento propio, el novelista colombiano cumplió sus expectativas. Según ha manifestado su hijo y director de cine Rodrigo García, “Gabo tenía el plan de escribir guiones y posiblemente dirigir también. *Tiempo de morir* es una de las películas y guiones con los que más contento estuvo siempre” (Agencia EFE, 2016).

Este largometraje de 1965 fue, sin lugar a duda, su mayor logro como guionista en México antes de publicar su obra maestra *Cien años de soledad*. Se trata de su primer guion original rodado, donde explora asuntos que le inquietan desde su más tierna infancia: el destino inexorable, la muerte y la venganza. También fue la ópera prima del realizador mexicano Arturo Ripstein. La historia se desarrolla en un espacio ambiguo y durante un tiempo que marca las acciones y constata que todos tienen prisa por terminar lo que tienen que hacer, unos matar y el otro morir, eludiéndose la épica heroica y con una narrativa que está en la línea de la estética de la *nouvelle vague*. Titulada originalmente “El Charro”, se cambió de título por razones comerciales. García Márquez se sentía orgulloso de su paso por el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma y de su afición al séptimo arte; pensaba que el cine tenía posibilidades de expresión para llegar más lejos que la literatura. Es por ello que *Tiempo de morir* iba a darle el empuje y la autoestima necesarios para afianzarse como guionista. De esta manera, entra de lleno en la industria cinematográfica y le manifiesta su amor de manera contundente. Dice el cineasta Jorge Alí Triana (1997) que “la literatura era su esposa, el cine su amante” (19M11S).

Y en este contexto, el novelista se embarca en otras producciones: *Juego peligroso*, *Patsy, mi amor*, *Cuatro contra el crimen*, etc. Estaba decidido a hacer cine y era lógico

que intentara adaptarse al medio. Así, obtuvo un cierto prestigio como guionista, aunque muchas veces su trabajo consistió en rehacer textos de otros autores o completar trabajos. Esto le produjo cierta frustración y decidió presentar algunas de las tramas de *Cien años de soledad* para elaborar guiones cinematográficos. Así lo recordaba en el diario español *El País*: “Te puedo asegurar que todas las historias que están en *Cien años de soledad* estuvieron en la mesa de los productores de cine y las rechazaron porque decían que eran inverosímiles y que no llegaban a la gente” (Harguindey, 1979, p. 171).

Así las cosas, comienza a gestarse el trasvase entre literatura y cine del universo garciamarquiano. Aunque esta idea de vasos comunicantes entre las dos disciplinas fracasó en un primer intento, no estaba dispuesto a claudicar.

Entre 1968 y 1975, García Márquez vive en Barcelona para alejarse de la popularidad que le ha proporcionado la publicación de *Cien años de soledad*, y trabajar en *El otoño del patriarca*. Las crónicas cuentan que está centrado en su próxima obra y alejado del mundo del cine. Sin embargo, sus contactos en España con directores, productores, guionistas, etc. muestran que este alejamiento no fue tal. Según ha contado su hijo Rodrigo, en la capital catalana se relaciona con la Escuela de cine y conoce al productor y director Pere Portabella, propietario de la productora Films 59, con la que había producido varias películas de Carlos Saura, Luis Buñuel, entre otros. Por otra parte, y con Ricardo Muñoz Suay, productor y guionista valenciano, el novelista colombiano asiste al rodaje de *Cabezas cortadas* en el Alto Ampurdán. En este film, Glauber Rocha describe una alegoría contra la dictadura rodada en la España de 1970. Siguiendo con los contactos llevados a cabo en estos años, el autor de *Cien años de soledad* también conoce al director Gonzalo Suárez y al historiador de cine Román Gubern; este último, publica *Historia del cine* en 1969, que fue un libro imprescindible para críticos, cinéfilos y aficionados. Pero no solo hay visitas a rodajes y contactos. El escritor colombiano también trabaja con el director Ruy Guerra en el guion de *Eréndida*, y paralelamente planea la adaptación de la novela *Bajo el volcán* del poeta y novelista inglés Malcolm Lowry y con el mexicano Paul Leduc, que no pudo llevarse a cabo.

Asimismo, la correspondencia entre García Márquez y Luis Alcoriza entre 1969 y 1970 avala la tesis de la cercanía que siempre mantuvo con el séptimo arte y sigue dándole vueltas al guion de *Presagio*, que se estrenaría en 1974. Del mismo modo, viaja a Italia y contacta con Franco Solinas, guionista de *La Batalla de Argel*, una de las películas más admiradas del nobel y que fue ampliamente premiada. También visita a Francesco Rosi y

Tonino Guerra, quiénes serían en 1987 director y guionista, respectivamente, de *Crónica de una muerte anunciada*. En suma, mantiene una frenética actividad que desmiente por sí misma ese supuesto alejamiento del cine.

Los primeros borradores de *Presagio* datan de entre 1961 y 1965, y están inspirados en notas que García Márquez escribe con Luis Alcoriza en México. Esa colaboración ha trascendido a través de una correspondencia inédita que actualmente conocemos y que es de gran importancia no solo en lo concerniente a la elaboración del mencionado guion, sino también porque muestra la relación del primero con el cine.

Sobre este particular, Alcoriza recuerda cómo fue su trabajo de colaboración en México:

García Márquez y yo nos pusimos a trabajar bebiendo cócteles con ginebra, y de pronto nos encontramos con argumentos para ocho películas. En un determinado momento él hizo una síntesis de aquel material y salió el primer tratamiento de *Presagio*, que luego reescribí solo cuando iba a rodarla (Sorela, 1989, p. 130).

No hay que olvidar que Alcoriza ya estaba vinculado a la historia del cine mexicano al renovar el lenguaje cinematográfico de la época, y en la segunda mitad de los años 40 empieza su colaboración con Buñuel, cineasta de talla universal que impulsa su carrera como guionista. Escriben juntos *Los olvidados* en 1950, y hasta un total de 11 de los 23 guiones que el director español realizó en México.

La novela en la que se inspira *Presagio* es *La mala hora*. El leitmotiv de la trama es la violencia soterrada que se produce inicialmente en un pueblo donde aparentemente no sucede nada, y por hechos triviales. Así, surge el odio al forastero en el que se basa la xenofobia y la discriminación, el fanatismo y la estupidez. Aunque en *Presagio* no hay sangre, la rudeza de sus personajes, de sus acciones, está presente en todo momento. El lugar donde se desarrolla el film nos recuerda al Macondo de *Cien años de soledad*, una geografía plena de supersticiones y malos augurios; en este espacio, podemos encontrar algunas características del realismo mágico. Alcoriza elige para *Presagio* el blanco y negro y la ausencia de música, carencias que refuerzan la idea de desnudez de las imágenes, poniendo de manifiesto el estado de angustia y el miedo de sus gentes amenazadas por ancestrales creencias.

Otra cinta de los años 70 es *El año de la peste*, una adaptación de *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe. García Márquez siempre manifestó un enorme interés por las pestes y las plagas. De acuerdo con José Manuel Camacho Delgado (2016), “Además de los enigmas, muy recurrentes en la narrativa marquiana, el autor se sirve

con frecuencia del motivo de las pestes (cualquiera que sea su índole) para poner en funcionamiento una determinada trama novelística” (p. 44). La peste más famosa y aclamada es, sin duda, la del insomnio en *Cien años de soledad*, que afecta a todos los habitantes de Macondo. Por su parte, en *El amor en los tiempos del cólera* la peste tiene un efecto positivo y facilitador para el amor entre Fermina Daza y Florentino Ariza, que celebrarán su amor octogenario en un barco que recorrerá el río Magdalena y donde el eterno enamorado ha pedido instalar una bandera amarilla que históricamente se ha usado para señalar la cuarentena.

Así las cosas, la peste y las pandemias han hecho correr ríos de tinta a lo largo de la historia y sus escenarios fueron recorridos por diferentes autores. *Edipo Rey* de Sófocles, el *Decamerón* de Boccaccio, *Muerte en Venecia* y *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Un mundo sin fin* de Ken Follet o *Las noches de la peste* de Orhan Pamuk son solo algunos ejemplos.

El año de la peste de Felipe Cazals narra un brote epidémico de dimensiones apocalípticas que estalla en una gran ciudad y donde la extensión de la urbe favorece la difusión. El relato de ciencia ficción contabilizó 300 000 muertos en México; pasados tres años el virus desapareció, el gobierno nunca reconoció la existencia de la epidemia y oficialmente no hubo peste. Joel del Río (2013), periodista, profesor y crítico de cine cubano, apunta:

La visión apocalíptica de Felipe Cazals y sus guionistas respecto a la vida futura en peligrosas megalópolis se emparenta con el tratamiento del mismo tema en películas predecesoras como *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang; *El proceso* (1961), de Orson Welles; *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard; *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut; *2001: Odisea del espacio* (1968) y *La naranja mecánica* (1971), de Stanley Kubrick; y *El planeta de los simios* (1968), de Franklin Schaffer (p. 94).

En una ocasión, el director francés Jean-Luc Godard afirmó que “los escritores siempre tuvieron la ambición de hacer cine sobre una página en blanco” (Freire, 2003, p. 153). García Márquez también se dejó tentar por este axioma en diversas ocasiones.

En 1978 escribió “Solo vine a hablar por teléfono”, un cuento que no se publicaría hasta 1992. Se trata de una historia basada en un hecho real que el novelista conoció durante su estancia en España: “Lo único que yo tenía escrito de esa historia —desde que me la contaron muchos años antes en Barcelona— eran unas notas sueltas en un cuaderno de escolar, y un proyecto de título: ‘No: yo solo vine a hablar por teléfono’” (García Márquez, 1981). El cuento se adentra en la desdichada historia de María de la Luz Cervantes, una joven que una tarde, como consecuencia de las lluvias torrenciales,

sufre un accidente de tráfico. Desesperada porque su esposo la espera y necesita avisarle por teléfono de su retraso, se sube al primer autobús que la socorre y cuyo destino es un hospital psiquiátrico. Una vez allí, desesperada, comprueba que nadie cree que haya llegado al centro para hacer una llamada, y la obligan a permanecer interna como una enferma más.

García Márquez utiliza este argumento para expresar cómo algunas circunstancias pueden cambiar el rumbo de nuestras vidas; así, se va generando una enorme tensión entre los personajes y en el propio centro de internamiento:

Hace unos dos años, le conté un episodio de la vida real al director mexicano de cine Jaime Humberto Hermosillo, con la esperanza de que lo convirtiera en una película, pero no me pareció que le hubiera llamado la atención. Dos meses después, sin embargo, vino a decirme sin ningún anuncio previo que ya tenía el primer borrador del guion, de modo que seguimos trabajándolo juntos hasta su forma definitiva (García Márquez, 1981).

La producción del film supuso un hito en la historia del cine mexicano porque se abordó a partir de una estructura cooperativa, con la aportación de todos los intervinientes. Director, guionista, técnicos, actores, etc. aportaron su trabajo y solamente se contó con una liquidez de 8000 dólares, una cantidad muy pequeña para hacer una película.

El realismo mágico llega al cine

La carrera cinematográfica de García Márquez se va cimentando y en los años 80, con *Eréndida* y *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, el realismo mágico se asoma a la gran pantalla. Del mismo modo, se empieza a plantear la dificultad de mostrar esta nueva forma del realismo porque la potencia icónica de la literatura del cataquero hace compleja su puesta en escena, y traducir la fantasía en imagen no es sencillo. Además, hacer de lo extraordinario un hecho cotidiano también tiene sus dificultades. Otro aspecto complejo es reflejar el paso del tiempo de unos personajes polisémicos que cada lector ha imaginado de manera diferente. Por último, el respeto reverencial a la obra original también puede complicar la adaptación. Sin embargo, algunos realizadores se acercan a la obra garciamarquiana con la entrega suficiente como para mostrar en sus cintas la existencia latinoamericana en su dimensión más estrambótica o misteriosa; un mundo carnavalesco, de feria y comercio que normaliza, por ejemplo, la relación entre una abuela desalmada y de su nieta prostituida, o la exhibición de un viejo alado.

Eréndida está basada en un cuento titulado “La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y su abuela desalmada”. En el relato, García Márquez proporciona

realidad a hechos aparentemente irreales; es usual ver en la literatura latinoamericana una delgada línea que divide lo real de lo imaginario. Así, se narra la desventura de una niña que es prostituida por su abuela para saldar una deuda.

En este texto se vislumbran elementos cinematográficos como los emplazamientos de cámara y el montaje; por ello, el novelista colombiano siempre vio en este relato una película y se resistió a publicarlo como cuento. Sin embargo, en 1968 hizo la trasposición literaria porque el autor entendió que sería más sencillo escribirlo que filmarlo. De esta manera, García Márquez muestra su conocimiento de los géneros, además de la diferente forma de abordarlos.

El largometraje, dirigido por Ruy Guerra, retrata la explotación de los débiles e indefensos, y es la parábola de la opresión sexual y la violencia a la que puede verse sometido el ser humano. El guion es de García Márquez, con la inestimable colaboración del director, y la crítica reconoció en la cinta tanto la consagración de la poética del colombiano como “la afloración del realismo mágico en la cinematografía” (Del Río, 2013, p. 135).

La película *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de 1988, está basada en un cuento homónimo escrito por García Márquez en 1968. El texto fue adaptado a la gran pantalla por Fernando Birri, con la estrecha colaboración del autor. Ambos se conocieron en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, y de inmediato surgió entre ellos una corriente de simpatía mutua y una amistad que duraría toda la vida. Además, mantuvieron jornadas maratónicas conversando sobre el futuro del cine latinoamericano, sueño que se materializaría treinta años después con la creación de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, en Cuba.

Durante el trabajo de trasposición del texto, el autor puso énfasis en respetar la estructura de la historia y en no traicionar el “feeling garciamarquiano” de la trama. El director trabajó siete años en siete guiones diferentes hasta conseguir el definitivo. Finalmente, concluyó que la mejor manera de llevar las palabras del colombiano al cine era no usarlas sino traducirlas al lenguaje cinematográfico.

La historia se inspiró en los ángeles de paja que se venden en Michoacán y narra la historia de un pueblo caribeño azotado por el sol y los fuertes vientos, donde tras las lluvias aparece un ser sobrenatural, un anciano alado que los vecinos consideran celestial. Así, asistimos a un espectáculo sin escenario donde se exhibe y comercializa al presunto ángel, con venta de imágenes incluida. No todos están de acuerdo con las bondades del querubín y se produce un enfrentamiento en el pueblo por la intolerancia

de algunos. El realizador argentino Fernando Birri despliega todo su arte, y para ilustrar la palabra recurre a la representación visual y barroca, resistiéndose a la tentación de usar los diálogos literarios que han caracterizado el cine de García Márquez, que resultan tan poco creíbles como inadecuados.

Un señor muy viejo con unas alas enormes ha inspirado a diversos artistas para sus creaciones. El tradicional arte del Therukoothu del sur de la India ha recreado a un hombre que llega de otro mundo y refleja, para la compañía, una experiencia de la otredad. Por otra parte, hay una coreografía del Ballet Nacional de Cuba dedicada a este personaje, y en un capítulo de *Los Simpson* aparece un ángel como el del cuento. Además, existe una película de animación y hasta la banda estadounidense de rock alternativo R.E.M. se inspiró en el alado para el videoclip de su tema *Losing my Religion* de 1991. Michael Stipe, líder del grupo, escribió una canción de amor no correspondido. Además de la imagen de un anciano con alas, el videoclip está plagado de deidades hinduistas e imágenes religiosas como san Sebastián; toda la atmósfera recuerda las pinturas de Caravaggio. El videoclip ganó seis premios en la edición de 1991 de la MTV.

Para Gabriel García Márquez, literatura y cine fueron las dos caras de una misma moneda, donde todo fluye y confluye; lo importante es contar una historia, independientemente del medio. El novelista colombiano nunca tuvo prejuicios con los formatos, porque si la historia es buena, lo importante es llegar al mayor número de espectadores posible. Por ello afirmó: “Soy un narrador. No me interesa que las historias sean escritas, llevadas al cine, vistas por televisión o transmitidas de boca a boca. Lo importante es que se cuenten” (Cortés, 2014, p. 159).

A finales de los años 80, el director de cine italiano Bernardo Bertolucci decía que la creatividad del cine había pasado a las series televisivas. Se trataba de ficciones que marcaron a toda una generación. Las hay comerciales como *Dallas*, *Dinastía*, *Falcon Crest*; emblemáticas como *Los Simpson*, *Claro de luna* o *Cheers*; sin olvidar la ya mítica *Twin Peaks*, creada y dirigida por David Lynch.

En esta línea, García Márquez impulsó un proyecto con Televisión Española que en aquellos días dirigía Pilar Miró, a su vez realizadora de cine y televisión. Se trata de la serie *Amores difíciles* de 1988 y compuesta por seis episodios independientes: “La fábula de la bella palomera”, “Cartas en el parque”, “El verano de la señora Forbes”, “Un domingo feliz”, “Yo soy el que tú buscas” y “Milagro en Roma”. Los episodios tienen mayor longitud de la habitual en series porque se planteó su explotación en salas de

cine, rodándose en 35 mm, a color. En la producción participaron técnicos e intérpretes de México, Colombia, Venezuela, Brasil, Cuba y España.

Las historias giran en torno al amor en sus diferentes vertientes, en especial el amor contrariado, que es la fuerza motriz de los personajes del autor de *Cien años de soledad*. Este proyecto de Televisión Española se hizo en régimen de coproducción con International Network Group y contó con el auspicio de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine de La Habana. Asimismo, la serie se aproxima a la cultura que se expresa en español y tiene una intención absolutamente reivindicativa de la unidad e identidad latinoamericana. García Márquez siempre se mostró partidario de las coproducciones o multicoproducciones como solución para integrar las diferentes cinematografías, pero salvando la identidad de cada país; había que unirse para ser más fuertes. De esta manera, esta serie supone un hecho relevante en el cine latinoamericano y un paso adelantado en la relación del cine con la TV.

Tras *Amores difíciles*, la actividad cinematográfica de García Márquez no cesó. *Con el amor no se juega*, de 1991, propone tres argumentos y los guiones se escriben con los miembros de la Escuela de Cine de La Habana; una de las guionistas es Susana Cato, madre de la única hija del nobel colombiano. Todas las tramas demuestran que no hay edad para el amor y que desafiar al tiempo es posible. La producción corrió a cargo de Producciones Amaranta, México y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con directores como Tomás Gutiérrez Alea, música de Chucho Valdés y la dirección de fotografía de Mario García Joya, entre otros; el nobel colombiano vuelve a rodearse con los mejores.

Un año después se presentó a los medios de comunicación otra serie del caracateño titulada *Me alquilo para soñar*, con seis capítulos de una hora de duración. Traía el sello de una gran producción y contaba con un presupuesto elevado para la época. RTVE e International Network Group abonarían el 75% del gasto y Gabriel García Márquez el resto.

El guion de *Me alquilo para soñar* surge inventando historias de manera grupal. En uno de los talleres que García Márquez impartía en la Escuela Internacional de Cine de Cuba, propuso a los participantes convertir un breve argumento en guion para una serie de TV. Así, se establecen unas reglas específicas para que la creatividad fluya entre todos los participantes. Esta trama ya había sido desarrollada en un cuento y en una nota de prensa donde el autor relató los orígenes de la historia, la localización y sus personajes. Sin embargo, a los talleristas solamente se les proporcionaron los siguientes datos: una enigmática mujer llega a una casa, ofrece sus servicios de soñadora y poco

a poco elimina a los miembros de la familia. Con ese argumento y durante un mes de trabajo, los talleristas debían redactar el guion bajo la tutela de García Márquez y el guionista brasileño Doc Comparato.

Hay que remarcar que la violencia de Colombia fue siempre una de las grandes preocupaciones del autor de *Cien años de soledad*. Desde su fundación como República, el enfrentamiento entre liberales y conservadores causó diversas guerras en el país latinoamericano, lo que provocó que se desangrara durante más de un siglo; esto marcó la infancia de García Márquez, que escuchaba las dramáticas historias que le contaba su abuelo materno. De joven estudiante en Bogotá, viviría el “bogotazo” de 1948, cuando asesinaron al líder liberal Jorge Eliécer Gaitán y que dio lugar a diez años de represión brutal. Ese recrudecimiento de la violencia se prolongó durante años a modo de guerra civil. Al novelista colombiano, este fenómeno no lo dejó indiferente y ya aparece en sus primeras novelas, *La hojarasca* de 1955, *El coronel no tiene quien le escriba* de 1958 y *La mala hora* de 1962, que forman parte de lo que se denominó *novela de la violencia*. En 1996, con la publicación de *Noticia de un secuestro*, se aborda la violencia política institucionalizada, esta vez en forma de reportaje. Narra el drama de diez figuras relevantes de la vida colombiana, ocho de ellas periodistas, que son secuestradas por Pablo Escobar, jefe de los narcotraficantes de Medellín en 1990. Por todo ello, García Márquez sentía una enorme amargura y en un taller de cine en 1998 confesó a sus alumnos: “Voy a decirles algo que jamás repetiré en público: creo que la situación colombiana será siempre esta. En Latinoamérica se dan todos los factores que tienden a colocar al ser humano en situación de crisis permanente” (García Márquez, 1998, p. 28).

En este contexto surge *Edipo alcalde* en 1996. Fue su proyecto más personal y sería uno de sus últimos guiones para el cine. Se trata de la adaptación de la tragedia griega de Sófocles, escrita en el año 430 a.C., la cual consideró la obra policiaca más perfecta del mundo, pues su “esencia no es la fatalidad de los hechos sino el drama del hombre en la búsqueda de su identidad y su destino” (García Márquez, 1982).

La tragedia se presenta como un auténtico *thriller*, con todos sus ingredientes dosificados para crear y mantener la intriga hasta el final. Es por ello que el novelista colombiano vio desde el principio las características de una novela policiaca y se nutrió de sus cualidades en sus propias obras. De este modo, comienza a trabajar en la libre adaptación de la obra de Sófocles y que titula *Edipo alcalde*, trasladando la historia y los personajes a Colombia. En 1992 contacta con Jorge Alí Triana:

Me dice que tiene unas 10 o 15 unidades dramáticas, que me consiga un guionista y comience a trabajar. Yo me reuní con Stela Malagón, una guionista y alumna de él en la Escuela de San Antonio de los Baños, e hicimos un primer tratamiento del guion, varias versiones. Él las leyó, las corrigió y le enviamos el guion a Orlando Senna, un guionista brasileño, que hizo otra versión y volvió a Gabo, que le dio el punto final. Esa fue la película que filmamos (Triana, 2015, 14.mjos).

Asimismo, acuerdan que el film se rueda como una obra teatral para no traicionar el espíritu de Sófocles y porque buscan esa relación con la tragedia. Mientras que en la obra de Sófocles el objetivo es acabar con la epidemia, *Edipo alcalde* lucha por la paz; es un alegato contra la violencia de aquellos años en Colombia, y el guion de García Márquez nos remite a sus comienzos como escritor, reflejando la realidad y sintiendo la tremenda crudeza de esta lacra latinoamericana. Poder, destino y violencia son temas comunes a ambas obras.

En la gestación del guion hubo una controversia en torno al nombre de los personajes. En un taller de la Escuela de Cine de La Habana, el escritor plantea a sus alumnos esta disyuntiva. Para algunos asistentes al curso, el nombre representa la esencia del personaje, como su cabello o su color de piel, y no les parecen creíbles los de Creonte o Edipo en un drama colombiano actual, porque remite a una historia de hace más de tres mil años. Sin embargo, el novelista cree que el hecho de que los personajes, sus nombres, evoquen una obra de Sófocles no es un defecto sino una virtud. Incluso, considera que le resultaría imposible escribir esa historia cambiando los nombres, y así se quedaron porque el director también estuvo de acuerdo.

La película se planteó como una coproducción de México, Colombia y España, y contó con un elenco internacional de lujo. La elección de Jorge Perugorria para el papel de alcalde fue una apuesta personal de García Márquez. Lo había visto y admirado en su primer éxito cinematográfico *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea en 1993, donde interpretaba a un joven estudiante homosexual.

El compromiso de García Márquez

En otro orden de cosas, hay que resaltar que Gabriel García Márquez siempre tuvo una enorme sensibilidad para interpretar los acontecimientos políticos que se producían a su alrededor y que van desde el asesinato de Gaitán hasta la Guerra fría, pasando por la Revolución cubana, la crisis de Vietnam, el poscolonialismo, etc. La razón es que el novelista se formó bajo la injusticia y la violencia de las dictaduras militares que asolaron América Latina y que terminaron con movimientos que defendían los derechos

humanos, la libertad y la democracia. Así, el nobel fue un intelectual comprometido que reflexionó sobre la relación entre literatura y política.

En este marco, dio luz y visibilizó las zonas más turbulentas de América Latina, llenas de contradicciones y donde se dio un militarismo auspiciado por los Estados Unidos. En los años 70 hubo doce golpes de Estado en la región. En este escenario, el novelista colombiano, como figura pública que era, asumió la responsabilidad de llevar a cabo una mediación diplomática al más alto nivel. Participó en el Grupo de Contadora a favor de la paz en la región, donde asistieron los presidentes de Centroamérica, y para acercar posturas entre Cuba y Estados Unidos, mantuvo encuentros con Bill Clinton, por ejemplo.

El otro compromiso incuestionable de García Márquez fue con el cine latinoamericano. Comenzó en la Escuela de Cine Experimental de Roma en los años 50. Allí conoció a Fernando Birri, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, y todos fueron conscientes de la necesidad de crear un cine de autor propio, lejos de lo ya hecho. Y así lo hicieron, siendo el trabajo de García Márquez en el cine equiparable al del nobel William Faulkner. El escritor norteamericano tuvo una frenética actividad como guionista con directores como Howard Hawks o Jean Renoir.

Otras historias y argumentos del novelista colombiano concitaron el interés de directores y productores que compraron los derechos de autor. Esos títulos fueron adaptados sin la participación de García Márquez: *El coronel no tiene quien le escriba*, *El amor en los tiempos del cólera*, *Crónica de una muerte anunciada*, entre otros. Actualmente, se está rodando *Cien años de soledad*, que pronto podrá verse en la plataforma Netflix. Todas estas adaptaciones ameritan otro artículo.

Conclusiones

En mi tesis doctoral estoy trabajando en la producción cinematográfica de García Márquez, ya sea como guionista o adaptador de su propia obra. También he dado cabida en mi estudio a la trasposición que otros autores han hecho de sus novelas o cuentos.

Como hemos podido observar en el presente artículo, el novelista colombiano siempre mantuvo una estrecha vinculación con el cine y vio en este arte un vehículo para contar sus historias y desarrollar sus argumentos. Su éxito literario nunca lo apartó del cine, todo lo contrario, porque siempre se mantuvo ocupado en diversos proyectos cinematográficos y se propuso potenciar el cine de la región, cuestión que culminó con

la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine de La Habana.

El número de veces que las obras del nobel colombiano han sido trasladadas al cine supera la de otros escritores de su entorno, y cuenta con 28 largometrajes. El autor de *Cien años de soledad* en sus producciones para cine y TV trabajó siempre con los mejores equipos técnicos y artísticos, entre ellos prestigiosos directores como Arturo Ripstein, Luis Alcoriza, Jaime Humberto Hermosillo, Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Alí Triana y Jaime Chávarri. Contó con la presencia de actores conocidos y reconocidos como Jorge Perugorría, Ángela Molina, Hanna Schygulla, Irene Papas, Geraldine Chaplin, el célebre Francisco Rabal y el oscarizado Javier Bardem. Sus historias fueron fotografiadas por grandes maestros como Gabriel Figueroa, figura clave en la Edad de Oro del cine mexicano y referente del blanco y negro que trabajó en Hollywood con John Ford y John Huston; y con Luis Buñuel y Emilio Fernández en México.

A pesar de lo antedicho, la crítica cinematográfica no fue justa con el cine de García Márquez; quizá la desmesura y excelencia de su narrativa literaria opacaron su obra cinematográfica. Sin embargo, en cincuenta años de adaptaciones hay claros ejemplos de calidad y en ese trasvase se ha trasladado a la pantalla su poética, y es por ello que esa filmografía debería formar parte de la estética garciamarquiana.

Referencias bibliográficas

- Agencia de noticias EFE (6 de agosto de 2016). Hijo de Gabo dice que “Tiempo de Morir” refleja el deseo del nobel de ser cineasta. *el Economista América*. Recuperado de: <http://bit.ly/3NN23Fw> [22.10.2022].
- Camacho Delgado, J. M. (2006). El largo viaje de Edipo. De la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez. En *Magia y desencanto en la narrativa colombiana* (pp. 41-50). Alicante: Universitat d’Alacant.
- Cortés, L. (2014). *Los amores contrariados. García Márquez y el cine*. Caracas: CNAC.
- Del Río, J. (2013). *El cine según García Márquez*. La Habana: Ediciones ICAIC, EICTV y Cinemateca de Cuba.
- García Márquez, G. (23 de septiembre de 1948). El cine norteamericano. *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.co/blogs/en-un-2x3/tbt-el-cine-norteamericano> [22.10.2022].
- García Márquez, G. (5 de mayo de 1981). María de mi corazón. *El País*.
- García Márquez, G. (12 de octubre de 1981). El cuento después del cuento. *El País*.
- García Márquez, G. (1998). *La bendita manía de contar*. Madrid: Ollero y Ramos Editores.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.

- Harguindey, A. (1979). Llegué a creer que Franco no se moriría. En A. Rentería Montilla (Ed.). *García Márquez habla de García Márquez* (pp. 169-172). Bogotá: Rentería Editores.
- Martin, G. (2009). *Gabriel García Márquez. Una vida*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Rentería Mantilla, A. (1979). *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá: Rentería Editores.
- Saldívar, D. (1997). *Viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara.
- Sorela, P. (1989). *El otro García Márquez. Los años difíciles*. Bogotá: Oveja Negra.
- Triana, J. A. (21 de diciembre de 2015). Entrevista a Jorge Alí Triana. Recuperado de: <https://youtu.be/CjnMsvLWYw> [22.10.2022].
- Triana, J. A. (31 de agosto de 2017). Charlando con Cervantes - Jorge Alí Triana. Recuperado de <https://youtu.be/PWRcX5c1PcI> [22.10.2022].
- Weatherford, D. J. (2 de febrero 2020). Ve la luz el primer guion escrito por García Márquez. *El País*.