

El cine de Gabriel García Márquez

Alessandro Rocco

Università degli Studi di Bari

Es notorio que, para los cineastas y productores cinematográficos, la adaptación de obras literarias para la pantalla haya sido considerada y aprovechada como recurso fundamental para el desarrollo del cine. La literatura constituye una reserva fundamental de estructuras narrativas y dramáticas, relatos y personajes aptos para ser convertidos en celuloide, ya sea con la intención de recrear artísticamente las historias literarias en lenguaje audiovisual, ya sea, más simplemente, para despertar el interés y la curiosidad del público recurriendo a autores y títulos famosos. A este respecto, la obra de Gabriel García Márquez no es una excepción; muchos de sus cuentos y novelas han sido llevados al cine y, seguramente, su obra seguirá siendo fuente de inspiración y trabajo para guionistas, directores y productores.

En 1964, pocos años antes del extraordinario éxito de *Cien años de soledad*, el director mexicano Alberto Isaac y el crítico cinematográfico español Emilio García Riera adaptan el cuento “En este pueblo no hay ladrones”, realizando una película que bien se insertaba en la corriente de renovación del cine mexicano independiente. Algunos años más tarde se adaptan otros dos cuentos de García Márquez; *La viuda de Montiel*, película dirigida por el chileno Miguel Littín, en 1979, y *El mar del tiempo perdido*, de la directora venezolana Solveig Hoogesteijn, en 1981. El director Francesco Rosi y el guionista Tonino Guerra asumen el reto de adaptar *Crónica de una muerte anunciada* (*Cronaca di una morte annunciata*) en 1987, mientras que otro cuento, “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, es adaptado por Fernando Birri con la estrecha colaboración del mismo García Márquez, para una película rodada en Cuba en 1988. Una nueva producción, que despierta grandes expectativas de público y de crítica, es la adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba*,

del director mexicano Arturo Ripstein y la guionista Paz Alicia Garcíadiego, realizada en 1999. En el 2004, el director brasileño de origen mozambiqueño Ruy Guerra lleva a la pantalla *La mala hora*, con el título *Veneno da madrugada*; y es del 2007 la norteamericana *Love in the time of cholera*, del director inglés Mike Newell, con guión del sudafricano Ronald Harwood. Por último, en el 2010 se realiza la adaptación de *Del amor y otros demonios*, por la directora costarricense Hilda Hidalgo.

No vamos a profundizar aquí en el problema del *logro* de estas adaptaciones. Sobre ello es suficiente recordar que la mayoría de los comentarios críticos enfatizan las grandes dificultades de la transposición cinematográfica del mundo literario del autor. Como escribe el crítico Alvaro Ramírez Ospina, “en la mayoría de los filmes, falta no sólo argucia sino la inventiva dramática para sumergir al espectador en el secreto interior y en las resonancias poéticas del relato original. Asistimos así a películas que con pobreza aluden –la mayoría de las veces parodian– la vigorosa creación original del escritor” (89). Lo que sí cabe remarcar es el estrecho vínculo entre García Márquez y el mundo del cine, vínculo del que las adaptaciones mencionadas sólo representan un aspecto, quizás no el más importante. En una famosa entrevista, “El novelista que quiso hacer cine”, Gabriel García Márquez sintetizó la importancia y las dificultades de su relación con el cine en una metáfora irónica: “En suma – le dijo sonriendo al entrevistador– te sugiero una frasesita para que cierres el reportaje: el cine y yo somos como un matrimonio mal llevado, no puedo vivir ni con él ni sin él” (Torres 48).

El cine ha sido una pasión duradera en la trayectoria artística de García Márquez. Su primera actividad en este campo fue la crítica cinematográfica durante los años en que escribía reseñas de películas en varios periódicos colombianos, principalmente en la columna de *El Espectador*, con la que Gabo introdujo en Colombia la crítica de cine especializada. Después se dedicó a la actividad de guionista, escribiendo más de veinte filmes, entre ellos

tres medimetrojes y dos series destinadas a la televisión. Intensísimo ha sido su esfuerzo de promoción del cine latinoamericano a través de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano; y, muy especial, su atención a la formación de los jóvenes cineastas, lo cual se concretó en la creación de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. Por lo tanto, concentrar la atención sobre la relación entre García Márquez y el mundo del cine nos permite explorar una faceta importante y menos conocida de su actividad cultural, enfocando su extraordinario genio narrativo desde un nuevo punto de vista. Así pues, desde esta perspectiva, su actividad cinematográfica, lejos de ser un hecho circunstancial o secundario, muestra estar orgánicamente relacionada con la estética de su poética literaria, si bien de distintas maneras y con importantes momentos de ruptura y discontinuidad.

El primer episodio importante del ‘matrimonio difícil’ entre Gabo y el cine, fueron las reseñas cinematográficas escritas entre febrero de 1954 y julio de 1955 para el periódico *El Espectador*. En estos textos, como bien evidencia Jacques Gilard, quien tuvo a su cargo la edición de la obra periodística de Gabo, se pueden observar la formación y la evolución de las ideas de García Márquez sobre cine, íntimamente ligadas a su concepto de literatura. En las críticas y reseñas de aquellos años García Márquez reflexiona sobre el cine desde su posición de escritor, discutiendo cuestiones de poética y de construcción del relato fílmico, entendiendo el cine como un género narrativo estrechamente vinculado a la narración literaria. La poética cinematográfica que más influyó sobre su maduración estética fue, sin duda, la del Neorrealismo italiano, ya que en ella el escritor colombiano reconocía la expresión de una nueva forma y sensibilidad narrativa, a lo que se añadía la capacidad del Neorrealismo de producir películas excelentes con bajos costos.

En la reseña de “Ladri di biciclette”, publicada en el diario *El Heraldo* de Barranquilla el 16 de octubre de 1950, García Márquez expresa un juicio positivo sobre la película en base a dos conceptos centrales: la profunda “humanidad” del film, y su capacidad

de narrar la realidad de manera “auténtica”. Estos son los dos núcleos poéticos principales que el autor colombiano toma del Neorrealismo: el relato parecido a la vida y el interés por la dimensión humana de los personajes, en especial de los protagonistas. Tales núcleos serán muy importantes, no sólo para la orientación crítica de las reseñas cinematográficas de García Márquez, sino también para la estructura de las obras literarias posteriores, especialmente *El coronel no tiene quien le escriba*, cuyo protagonista tiene un antecedente en el personaje de *Umberto D*, film escrito por Zavattini y dirigido por De Sica. Una de las características más evidentes de esta novela, es decir la minuciosa construcción de detalles y actos mínimos que marcan la acción de la historia, derivan casi directamente de la poética neorrealista. Pues es a partir del relato neorrealista, observa Gilard, que García Márquez se propone representar la profunda dimensión humana del personaje a través de una minuciosa recreación de sus actos y actitudes, es decir, de “infinitas y microscópicas observaciones, captadas y expresadas con acierto” (García Márquez, “Entre cachacos” 48). Además, está también estudiando los mecanismos del cine que García Márquez identifica la necesidad de enmarcar el conflicto interior de los personajes en una adecuada representación del ambiente y del contexto:

También importa el trasfondo sin el cual el “drama psicológico”, “el proceso psicológico” no puede alcanzar su dimensión verdadera. García Márquez critica negativamente las películas que, en vez de crear una totalidad con personajes y entorno, limitan su interés a la vida de algunos seres y se olvidan del trasfondo [. . .]. Es decir, que no puede haber gran película –y pensando en la literatura, no puede haber verdadera novela– si, visualmente, el primer plano y el segundo plano no reciben el mismo tratamiento cuidadoso. (García Márquez, “Entre cachacos” 48-49)

Según Gilard, las consideraciones sobre la representación exhaustiva de la realidad, que debe concebirse en todos sus aspectos y dimensiones, constituye la premisa esencial para

la ampliación de la noción de realidad que marca los desarrollos posteriores de la poética narrativa de García Márquez. Refiriéndose a obras como *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*, Gilard apunta que, aun siendo tan realistas, estos textos “le abrirán también paso al mundo del misterio” (García Márquez, “Entre cachacos” 49). Es, por lo tanto, en el marco de la reflexión sobre el cine que empieza a madurar el paso, tan importante en la estética literaria de García Márquez, hacia la superación de un concepto limitado y tradicional de realismo. En efecto, la capacidad del arte del relato de representar los aspectos mágicos, misteriosos y fantásticos de la realidad, en su mayoría derivados del folclore y de las tradiciones de la cultura popular latinoamericana, recibe un fuerte impulso de la poética neorrealista, y en especial de otro film de De Sica y Zavattini, *Miracolo a Milano*. En la reseña publicada el 24 de abril de 1954, García Márquez escribe:

La historia de *Milagro en Milán* es todo un cuento de hadas, sólo que realizado en un ambiente insólito y mezclados de manera genial lo real y lo fantástico, hasta el extremo de que en muchos casos no es posible saber dónde termina lo uno y dónde comienza lo otro. Por ejemplo: el hallazgo de un pozo de petróleo es un acontecimiento enteramente natural. Pero si el petróleo que brota es refinado, gasolina pura, el hallazgo resulta enteramente fantástico, así como la circunstancia de que en lo sucesivo baste con horadar la tierra con un dedo para que brote una fuente de petróleo. Otro ejemplo: la escena de los vagabundos disputándose un rayo de sol, que ha sido considerada como un acontecimiento fantástico, es sin embargo enteramente real. (García Márquez, “Entre cachacos” 50)

Algunos años después, García Márquez expresaba su positiva valoración de la estética del *Cinema Novo* brasileño con palabras muy semejantes, refiriéndose al concepto de realidad en América Latina:

. . . [L]a realidad son también los mitos de la gente, las creencias, sus leyendas; son su vida cotidiana e intervienen en sus triunfos y sus fracasos.

Me di cuenta que la realidad no era sólo los policías que llegan matando gente, sino también toda la mitología, todas las leyendas [. . .] eso hay que incorporarlo.

- [pregunta] Glauber Rocha en el cine

- Exacto: los brasileños lo están haciendo en cine de forma estupenda. Cuando usas ese compás más amplio para medir la realidad latinoamericana, te das cuenta que llega a niveles absolutamente fantásticos. (González Bermejo 53)

Por lo dicho, no parece excesivo afirmar que la influencia del cine para la formación literaria de García Márquez es evidente incluso en los principios más productivos y característicos de su poética, ya que el lenguaje del cine influye tanto en la formalización del estilo y de las técnicas narrativas de las obras escritas antes de *Cien años de soledad*, como en la maduración de la visión mágico-realista que el autor desarrolla después.

Según Gilard, la influencia del cine es evidente, desde una perspectiva literaria, en los textos escritos por García Márquez entre los años cincuenta y principios de los sesenta, como el mismo autor ha reconocido de manera explícita:

Siempre creí que el cine, por su tremendo poder visual, era el medio de expresión perfecto. Todos mis libros anteriores a *Cien años de soledad* están como entorpecidos por esa incertidumbre. Hay un inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas, una relación milimétrica de los tiempos del diálogo y la acción, y hasta una obsesión por señalar los puntos de vista y el encuadre. (Durán 31)

Antes de *Cien años de soledad*, las obras de García Márquez revelan la búsqueda de un estilo y de una composición del relato capaces de inducir la visualización de un film en la lectura, como él mismo le comentaba a Torres:

En ese periodo aparece mi novela *El coronel no tiene quien le escriba* que hoy cuando la leo me doy cuenta de que no es literatura sino cine porque lo que en realidad yo quería ser era guionista [. . .]. Quiero decir que la novela tiene una estructura completamente cinematográfica y que su estilo narrativo es similar al del montaje cinematográfico; los personajes no hablan apenas, hay una gran economía de palabras y la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos de los personajes como si los estuviera siguiendo con una cámara. Hoy en día cuando leo un párrafo de la novela veo la cámara. En esa época para describir algo yo necesitaba imaginarme exactamente el escenario; por ejemplo, si se trataba de un cuarto, el tamaño que tendría, los pasos que debía dar el personaje para moverse en él, etc.; o sea, trabajaba como un cineasta. (46)

También le comentaba a Plinio Apuleyo Mendoza: “Sí, [*El coronel no tiene quien le escriba*] es una novela cuyo estilo parece el de un guión cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como perseguidos por una cámara” (García Márquez, “El olor de la guayaba” 45). García Márquez era, pues, un escritor enamorado del cine, un crítico cinematográfico amante en especial de la poética del neorrealismo y con todas las intenciones de hacer cine con su pluma. Cine y literatura, en su manera de ver en aquel entonces, coincidían perfectamente.

En 1954 García Márquez viaja a Roma como corresponsal de *El Espectador*, con la idea de estudiar cine en el Centro Sperimentale dirigido por Luigi Chiarini. Allí conoce a muchos otros jóvenes latinoamericanos, como Fernando Birri, Gutiérrez Alea, Julio García

Espinosa, que llegan a la capital italiana atraídos por la sugestión de los grandes films neorrealistas. Según recuerda Fernando Birri, el interés por Italia surgió entre los jóvenes intelectuales latinoamericanos gracias a la difusión del cine neorrealista: “Tutto è cominciato quando abbiamo iniziato a vedere i nuovi film italiani, penso a *Ladri di Biciclette*, *La terra trema*, *Paisà*, capolavori del neorealismo. Allora siamo venuti in Italia, attirati da questo cinema e anche dal movimento, dalle dichiarazioni teoriche, da certe cose letterarie che arrivavano” (Piccoli 417).

A través de la obra de éstos y de otros cineastas latinoamericanos, y luego también con la presencia directa del maestro Cesare Zavattini en Cuba y México, el Neorrealismo se convertiría en el modelo de la renovación estética e ideológica del cine latinoamericano entre los años cincuenta y sesenta. Pero García Márquez no concreta su amor por el cine dedicándose a la dirección de películas. Su intención es más bien la de escribir filmes, buscando un espacio en el mundo del cine como guionista. Decisión que, por cierto, le hacía correr más riesgos de los que corre el escritor que, impulsado por su amor al cine, escribe obras con estilo y estructura fílmica. Ya que la obra del escritor le llega directamente al lector sin mediación alguna, mientras que el guionista trata de ser el autor, o por lo menos el coautor, de una historia que necesita de todo un trabajo de realización antes de aparecer sobre la pantalla como película. Intento y deseo, el del guionista, a menudo frustrado por la naturaleza misma de la producción cinematográfica, mucho más compleja que la escritura literaria y el mundo editorial.

La aventura de García Márquez guionista empieza en 1961, cuando, algunos años después de su experiencia en Roma, llega a México “con veinte dólares en el bolsillo, la mujer, un hijo y una idea fija en la cabeza: hacer cine” (Collazos 91). En aquella época en México se estaba intentando revitalizar la producción cinematográfica del país impulsando la creación de un cine independiente, con la intensa participación de muchos escritores, quienes

aportaban argumentos y guiones, y cuyas obras eran a menudo adaptadas: “Varios autores mexicanos, Rulfo, Fuentes, García Ponce, Arredondo y uno colombiano, García Márquez, exponentes de una nueva e interesante literatura latinoamericana, participaron del espíritu renovador del cine nacional” (García Riera, “Breve historia del cine mexicano” 240). Era el caso, por ejemplo, de dos grandes proyectos emprendidos por el productor Manuel Barbachano Ponce basados en la obra de Juan Rulfo. Uno consistía en el desarrollo de un guión a partir del argumento original de Rulfo, *El gallo de oro*; el otro, en la adaptación de la obra maestra de Rulfo, *Pedro Páramo*. García Márquez participó en ambos proyectos, pero los desacuerdos con el director del primero, Roberto Gavaldón, le hicieron sentir las dificultades del trabajo de guionista; y más aún cuando la calidad de las películas quedó muy por debajo de lo esperado. Sin embargo, un escritor decidido a hacer cine como guionista tenía que resistir y buscar la manera de adaptarse a las condiciones y reglas de la producción cinematográfica.

El fruto de la tenacidad cinematográfica de García Márquez durante esos años son todas las películas en las que aparece su nombre en los créditos del guión: *Lola de mi vida* (episodio de *Amor, amor, amor*) y *Tiempo de morir*, en 1965; *HO* (episodio de *Juego peligroso*), en 1966; *Cuatro contra el crimen*, en 1967; *Patsy mi amor*, en 1968. Ellas pueden valer como prueba de las dificultades a las que debía enfrentarse un guionista cuya intención era ser autor cinematográfico y, como es notorio, en cierto momento García Márquez se convenció de que era imposible para un guionista, y hasta para un director, llegar a ser realmente el autor de un film, por lo menos en las condiciones del cine que él conocía en aquel entonces: “Y pienso que nunca me atreveré a hacer una película. Esa es la cosa más complicada del mundo. Necesitas mover toda una industria para expresarte, lo cual, al menos en las estructuras del cine comercial que conozco, es imposible (Torres 47).

El medimetraje *H.O.*, segunda obra de Arturo Ripstein, es una comedia que ridiculiza a un publicitario vanidoso, quien se convierte en la víctima de una pareja de estafadores. Se rodó en Brasil, aprovechando ciertos fondos de producción disponibles en el país sudamericano. *Patsy mi amor* cuenta la iniciación amorosa de una adolescente mexicana de buena familia, en el contexto de las modas juveniles de los años sesenta. Si se tiene en cuenta el deseo y el esfuerzo de García Márquez por lograr una plena expresión personal en el mundo del cine, la película no presenta aspectos de especial interés que reflejen el mundo narrativo del autor; aunque como filme sobre la temática juvenil no resulta despreciable. Por último, *Cuatro contra el crimen* es una película comercial sin más pretensiones en la que cuatro superagentes especiales luchan para salvar el mundo de la mafia internacional.

Por lo dicho, *Tiempo de morir* resultó en cambio una feliz excepción. Gabo escribió el guión en 1965 con la participación de Carlos Fuentes, quien ajustó los diálogos, y se publicó un año después en *Revista de Bellas Artes*, de Ciudad de México. A propósito de la ideación de la historia, García Márquez recordaba que surgía de la imagen de un “viejo pistolero que ha aprendido a tejer, tras largos años de reclusión”, y que se trataba de una idea originariamente cinematográfica, sin antecedentes literarios en su obra (García Riera, “Historia documental del cine mexicano” 250). Exteriormente, *Tiempo de morir* se adhiere al género del western, aspecto que la casa de producción Alameda films quiso enfatizar. Pero, detrás de esta apariencia, se revela una estructura sofisticada y un universo temático de amplias resonancias y significados, que le confieren el carácter de un verdadero guión de autor. Hay que notar, además, que la excelente relación entablada entre García Márquez y Arturo Ripstein, quienes lograron encontrar un método de trabajo eficaz, con una buena sintonía respecto al tono y a la construcción narrativa del filme, no es en absoluto ajena al buen resultado de la realización: “Creo en la necesidad de un verdadero trabajo de equipo; trabajé en la realización del guión en estrecha colaboración con Arturo, a base de reuniones

diarias dedicadas exclusivamente a la búsqueda exhaustiva de una narración cinematográfica llana y poética” (García Riera, “Historia documental del cine mexicano” 250).

De esta manera, el guionista no sólo crea su historia sobre la página escrita, sino que también colabora directamente con el director, a través de la discusión y el intercambio de ideas. Y no deja de ser significativo que, gracias a estas condiciones, el filme logre expresar también el universo poético y temático de García Márquez, quien logra ser así, por primera vez, autor fílmico. Algunos de los temas de *Tiempo de morir* fueron luego retomados por García Márquez en novelas posteriores como *Crónica de una muerte anunciada*, con respecto al tema del destino, o *Amor en los tiempos del cólera*, por el tema del amor imposible que se posterga hasta la vejez, mientras que el protagonista de la película recuerda, en varios aspectos, al protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*. Además, se puede reconocer la referencia, expresamente notada por el mismo Ripstein, al *Edipo rey* de Sófocles, importantísima fuente de inspiración para García Márquez:

In *Tiempo de morir* la struttura è molto sofoclea. C'è uno che deve pagare per un delitto e paga, per lo stesso delitto, due volte. La struttura è molto bella. La storia del padre si ripete con i figli come in un flash-back, ma non è un flash-back, sta accadendo nella realtà. La struttura è una trovata molto fortunata di García Márquez; per me è la sua migliore sceneggiatura. (Martini y Vidal 68)

Más de una vez, García Márquez ha recordado la relación que existe entre su actividad de guionista en México y su labor de cuentista y novelista, con especial referencia a la redacción de *Cien años de soledad*. Se trata de una relación ambivalente. Si, por un lado, el trabajo de guionista pudo funcionar como fuente y método de desarrollo de ideas y materiales narrativos que luego confluyeron en la gran novela; por otro, ésta fue concebida como una liberación de las limitaciones del cine: limitaciones debidas a la naturaleza de las relaciones de producción en la industria cinematográfica, y restricciones en el estilo, composición y

técnicas narrativas a la hora de escribir un relato fílmico, entendido como género narrativo distinto, con leyes propias. García Márquez resumía de esta forma la trayectoria que lo llevó del cine a la gran novela:

Hubo un momento en 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. Suspendí el trabajo literario por un tiempo y me fui a México a trabajar en el cine. Te puedo asegurar que prácticamente todas las historias que están en *Cien años de soledad* estuvieron en la mesa de los productores de cine y las rechazaban porque decían que eran inverosímiles y no llegaban a la gente. Entonces me sentí muy desilusionado. Me sentí tan desahuciado en cine que empecé a escribir *Cien años de soledad*, que siempre dije que está escrita contra el cine, en el sentido de demostrar que la literatura tiene mucho más alcance, mayores posibilidades de llegar a todo el mundo, que el cine. Pero lo que sí me queda claro a partir de *Cien años de soledad* es que debe haber una separación total entre los dos géneros. (Harguindey 171)

Identificar la necesidad de “separar completamente los géneros” significa dos cosas. En primer lugar, que el escritor que se dedica a escribir una novela o un cuento puede hacerlo de manera más libre con respecto a la escritura de un guión, que tiene vínculos más estrictos. Pero además, al escribir un guión, el autor no se enfrenta sólo a las leyes estructurales del género fílmico, sino también a una compleja organización del trabajo necesario para la realización de una película, en la que a menudo termina por tener un rol muy subordinado. Por lo tanto, como autor para el cine, García Márquez se convence de que es muy difícil que la posición del guionista le permita participar en las decisiones cruciales de la realización del filme que están, en la mejor de las hipótesis, en manos del director: “Creo que el director busca sus ideas por todas partes y trata de expresarlas; el papel del escritor es sólo el de ser

una de esas fuentes suministradoras de ideas” (Torres 48). Por ello, García Márquez declaró, en algunas ocasiones, que se limitaría a ceder los derechos de sus obras o de sus argumentos, dejando que otros se tomaran el trabajo de adaptarlos:

Yo creo que el guión lo debe hacer el propio director que es en suma el creador de su película y no de mi historia. Ya que cuando en el transcurso de mi trabajo como novelista me encuentro con una historia a la cual no le veo soluciones literarias sino visuales la dejo aparte porque eso es cine y la vendo sin intervenir yo en el guión y sin saber más de ella. (Torres 48)

Además, en sus reflexiones sobre la noción de autor en el ámbito cinematográfico, la contradicción entre el director y el guionista lo lleva a concebir una forma extrema de “cine-escritura” que el director mismo debería realizar directamente con la cámara, prescindiendo de una base literaria previa (el guión) y eliminando los condicionamientos del productor: “¿Saldrá alguna vez a a la calle el director de cine, cámara en mano, para ponerse a *redactar* su película allí mismo, con los actores delante? Sería un gran día para el cine” (García Márquez, “Cómo se cuenta un cuento” 125).

Por último, García Márquez subraya la existencia de un problema general y estructural para la expresión creativa en el cine, que se debe a su dimensión industrial y comercial:

En algún momento pensé que podría ser director de cine [. . .]. Pero me di cuenta luego que es un trabajo muy duro, sobre todo porque no sólo el cine depende de la literatura, sino también depende de un aparato industrial, del cual no depende tanto la literatura. Entonces me encontré que era verdaderamente muy difícil y muy complicado expresarse uno personalmente e individualmente en cine y me quedé en la modesta soledad de la literatura. (Ríos y García Videla 10)

Sin embargo, García Márquez, nunca abandonó el cine. Por ejemplo, mientras le concedía la entrevista citada a Torres, en 1969, se encontraba en plena colaboración con la directora venezolana Margot Benacerraf para preparar el rodaje de una película basada en su guión original *Eréndira*. La película no llegó a realizarse en esa época, y algunos años después, en 1972, García Márquez publicó el guión en forma de cuento en un libro que llevaba un título, por así decir, más literario: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Así recordaría García Márquez algunos años más tarde el método seguido para la publicación de este relato:

Eréndira se transformó en novela porque siempre es más fácil escribir una novela que filmar una película: pasaron cuatro años desde que el guión estuvo terminado y la producción no se armaba [. . .]. Era una lástima que esta historia, simplemente porque yo me empeñaba en que fuera cinematográfica y no literaria, pues no se fuera a conocer. Entonces me senté y la escribí, pero en realidad lo que hice no fue tratarla literariamente, sino que hice una adaptación literaria del guión. Es decir, casi todo el proceso contrario al de adaptar una novela al cine, pues era adaptar un guión a la literatura [. . .]. Es que en el cuento casi se ven los emplazamientos de cámara, el montaje, todos los elementos cinematográficos que yo había tenido en cuenta para el guión y que no me tomé el trabajo de borrar o eliminar en la literatura. Yo te diría más bien que se trata de una “literaturización” del guión y no de un desarrollo literario de la misma historia. (Ríos y García Videla 8)

Antes de sufrir esta transformación que lo convirtió en cuento literario, un episodio del guión había sido publicado en la revista venezolana *Papeles del ateneo de Caracas* dirigida por el escritor Miguel Otero Silva, en la que se lee: “Guión cinematográfico de García Márquez para Margot Benacerraf” (García Márquez, “Eréndira” 7). En base a los

datos que el mismo García Márquez cita en sus textos, el guión debe de haber sido escrito hacia 1968, la misma fecha que aparece al final del cuento “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, publicado en la misma colección. Así pues, cuando años más tarde, al principio de los ochenta, volvió a hacerse posible el proyecto de la película, ésta aparecía ya como la adaptación de un cuento anterior. Tal vez fue por ello que García Márquez decidió recordar la originaria forma cinematográfica de la historia, en una nota de prensa, “La cándida Eréndira y su abuela Irene Papas”, en la que explica el origen de la idea inicial de la historia, desarrollada como un “drama en imágenes” (García Márquez, “La cándida Eréndira y su abuela Irene Papas” 332). De hecho, considerando la originalidad y la complejidad estructural del relato, *Eréndira* constituye sin duda uno de los más importantes films escritos por García Márquez y, en la forma del cuento publicado, también el más leído. Con respecto a textos como *El coronel no tiene quien le escriba* o *La mala hora* (que son textos literarios con estilo fílmico), con la publicación de *Eréndira* García Márquez muestra haber adquirido una más clara conciencia de los mecanismos de los géneros, y de la conveniencia de trabajarlos de manera diferente. Por lo tanto, ya no escribe cuentos con la preocupación de la visualización cinematográfica, sino simplemente presenta un guión “disfrazado” de cuento. De esta manera demuestra que también el guión puede tener un público de lectores, y no está dirigido necesaria y exclusivamente a los realizadores de una película. Este aspecto tiene especial relevancia.

García Márquez ha explicado que su preferencia por la literatura con respecto al cine se debe a que la palabra escrita le deja un más amplio margen de libertad de imaginación al lector, mientras que la imagen se impone de manera más concreta. Tras la publicación de *Eréndira*, queda demostrado que lo mismo debe decirse del guión, ya que, siendo éste un texto escrito, participa de la misma propiedad de la escritura literaria con respecto a la imagen de una película. Así pues, García Márquez llega a concebir el guión como género literario,

que puede funcionar como modelo para la construcción de cuentos y novelas de tipo fílmico, o incluso publicarse como film escrito. Sin embargo, como escritor, y más allá del caso de *Eréndira*, la convicción de García Márquez es que lo mejor para la narrativa literaria es liberarse de la forma y del estilo del filme escrito. Luego, en cuanto a guionista, su ambición no es publicar guiones, sino fortalecer y afianzar su posición de autor en el ámbito cinematográfico, siempre con el deseo de que sus argumentos y guiones se conviertan en película. Y para hacerlo, la clave está en la búsqueda de una buena sintonía artística con los directores, y de buenas relaciones de producción, especialmente en cuanto a libertad creativa y poder de decisión en el trabajo del guión.

Durante los años setenta, después de haber conseguido fama mundial como escritor, García Márquez participa en nuevos proyectos cinematográficos con importantes directores mexicanos, como Luis Alcoriza, Felipe Cazals y Jaime Humberto Hermosillo, quienes realizan películas que despiertan cierta expectativa: *Presagio* (1974), *El año de la peste* (1978) y *María de mi corazón* (1979).

El proyecto de *Presagio* se remonta a los primeros años sesenta, cuando García Márquez y Luis Alcoriza trabajaban juntos como guionistas para el productor Antonio Motouk. La idea central de la historia del film (un presagio de misteriosas desgracias que amenaza a los habitantes de un pueblo, y que termina siendo el mal anunciado), da lugar a una estructura de la trama muy articulada, con un gran número de historias paralelas. Aparecen aquí muchos personajes y situaciones de cuentos anteriores de García Márquez, como por ejemplo el personaje de la pequeña Claudia, que se dedica a atrapar ratones en la iglesia, o el del cura del pueblo, el padre Angel, o el mismo personaje de la Mamá Santos, variación de la Mamá Grande. La historia de un pueblo que cae víctima de una especie de histeria colectiva, con la explosión de conflictos y contradicciones latentes, recuerda la trama de *La mala hora*, en la que los pasquines anónimos juegan un papel semejante al del presagio

en el filme. En una entrevista, sin embargo, Alcoriza recuerda el parentesco entre el guión de *Presagio* y otra obra del escritor:

. . . [A] partir de ahí [la idea del presagio] nos reunimos para trabajar. Lo hicimos durante cuatro meses, llegamos a tener tal cantidad de material, de personajes y de situaciones, algunas muy bellas, que una gran parte tuvo que quedar fuera. Se hizo una revisión de todo aquel material y luego yo solo hice el guión definitivo. Gabriel tenía otra idea que por alguna razón se acercaba a lo que estábamos trabajando. Poco después se sentó a escribir y el resultado fue *Cien años de soledad* (Pérez Turrent 77).

El año de la peste cuenta la historia de una epidemia de peste en la Ciudad de México, mostrando las terribles condiciones de vida de algunas zonas de la megalópolis mexicana, mientras el poder político y los medios niegan la evidencia de la enfermedad. Se trata de una historia creada a partir de la adaptación del texto de Daniel Defoe sobre la peste que azotó Londres en 1665 (*A journal of the plague year*). Cazals recuerda que el guión, en el que participó también el joven guionista Juan Arturo Brennan, parecía prometedor y muy bien estructurado: “Un guión que leído en casa sonaba muy atractivo” (García Tsao 197). La elección del joven colaborador se hizo por medio de un concurso entre los estudiantes de la escuela de cine de Ciudad de México (el Centro de Capacitación Cinematográfica), lo que demuestra que la sensibilidad del autor por la enseñanza y la formación de cineastas ya existía entonces. Más adelante se incorporó al trabajo también el escritor José Agustín. La película, cuya producción era muy ambiciosa, con muchas tomas externas y extras, tuvo que superar muchos problemas durante el rodaje y resultó muy inferior a lo esperado.

María de mi corazón se filmó entre 1979 y 1980, a partir de un guión elaborado por García Márquez y Jaime Humberto Hermosillo con un método de trabajo común basado en frecuentes sesiones de discusión. García Márquez ni siquiera quiso escribir él mismo el

guión, limitando su trabajo a la conversación creativa y a revisar lo escrito por Hermsillo. Ello se debía, evidentemente, a la confianza que García Márquez le tenía al director, por lo que podía estar seguro de que la película en la pantalla sería muy semejante a la que él había imaginado en el guión:

Cuando García Márquez regresó a México, fui a verlo, platicamos y estuvo de acuerdo en que comenzáramos a trabajar. Me aclaró que él no escribiría, porque se la pasaría puliendo el estilo literario, que a fin de cuentas no se ve en la pantalla. Yo redactaría, y nos reuniríamos periódicamente. Escribí muchas cosas que no se usaron, porque a él siempre se le ocurrían cosas mejores, cosas maravillosas” (García Riera, “Conversación con Jaime Humberto Hermsillo” 4). “Un día por fin quedó listo el argumento. Él se puso feliz y me dijo, “ya está la película” (8)

La película cuenta el tremendo equívoco por el que la protagonista, María, termina encerrada en un centro psiquiátrico del que ya no logra salir nunca más. Posteriormente, García Márquez publicó también una nota de prensa en la que contaba cómo había nacido el filme, y recordaba algunas anécdotas del rodaje. Entre ellas, es interesante el recuerdo del autor a propósito de los diálogos, que fueron en muchos casos apenas esbozados para dejar espacio a la improvisación de los actores (María Rojo y Héctor Bonilla) durante la filmación. Años más tarde, la historia de María tuvo una nueva versión en un cuento, “Sólo vine a hablar por telefono”, publicado en la colección *Doce cuentos peregrinos*. Según escribe el mismo García Márquez en el prólogo de la obra, el cuento, aunque publicado después, ya existía antes de la película, circunstancia que se repite también en otros casos. Ello demuestra que para el escritor colombiano una idea narrativa puede desarrollarse paralelamente en distintos géneros, sin llegar a ser ninguno el género exclusivo de la historia, estableciendo un interesante juego intertextual.

Los tres films de los años setenta tienen en común el desarrollo de temas de tipo social y político, como la denuncia de las autoridades y de los medios de comunicación en *El año de la peste*; de la institución psiquiátrica en *María de mi corazón*; y la puesta al desnudo de las pulsiones de intolerancia en el microcosmos social de *Presagio*. La presencia de estos temas se ajusta, además, a la orientación y al espíritu crítico de los directores, quienes ya eran muy bien conocidos por su filmografía comprometida e independiente, tanto en los contenidos como en los aspectos de producción. Películas como *Tlayucan*, *Tarahumara*, *Tiburoneros*, y el gran éxito incluso comercial de *Mecánica Nacional*, le otorgaban a Luis Alcoriza fama de director crítico y de gran experiencia.

El prestigio de Felipe Cazals se debía a películas de denuncia que se caracterizaban por la crudeza de las imágenes, la intensidad dramática y la violencia de las historias, a menudo basadas en crónicas reales, como *Canoa* o la adaptación de la novela de José Revueltas, *El apando*. Jaime Humberto Hermosillo era conocido por los contenidos transgresivos de sus filmes, sobre todo en el ámbito de la sexualidad y la homosexualidad, pero también en temas como la soledad, la alienación y la locura, con películas como *El cumpleaños del perro* o *Naufragio*. Por lo tanto, los guiones que García Márquez proponía no se alejaban de la trayectoria artística de los directores, y en general pueden considerarse típicos del espíritu comprometido del cine de los setenta en México, como recuerda el mismo Hermosillo: “La selección del asunto de *María de mi corazón* por parte de García Márquez tuvo en consideración el tipo de cine que me interesa hacer” (Lombardi 63). Además, hay que notar que precisamente con estas experiencias se va definiendo el método de trabajo de García Márquez como guionista, método que consiste en la colaboración con el director y eventuales co-guionistas a través del diálogo y la conversación.

Lo que le interesaba a García Márquez era la participación en la elaboración de la historia que luego se filmaría, y por lo tanto, para él era más importante la discusión con el

director que la redacción escrita del texto. De esta manera se pone de manifiesto la diferencia del proceso creativo del guión con respecto al trabajo del escritor, solo frente a su máquina de escribir. Aquél se basa más en la discusión y el intercambio de ideas, mientras que el momento de la escritura sólo es la fase final. En este sentido, el guión es entendido por García Márquez como un género literario especialmente abierto, en su fase de elaboración, a la oralidad y a la colaboración entre autores, aspecto que será más evidente aún, y muy productivo didácticamente, en los talleres de la escuela en Cuba.

Otra película rodada durante estos años constituye un buen ejemplo de la decisión de García Márquez de asumir un papel que se podría definir de asesor o colaborador externo en la fase de elaboración de un guión. Se trata de *La viuda de Montiel* (1979), dirigida por el chileno Miguel Littín. La adaptación de este cuento de *Los funerales de la mamá grande* fue realizada por el mismo Littín y el escritor José Agustín, como consta en los créditos y en la ficha técnica de la película. Sin embargo, es probable que Littín haya podido valerse de la colaboración del mismo García Márquez, como cuenta recordando la continuación del encuentro de París, subrayando, de paso, el carácter cinematográfico del cuento:

Tiempo después nos encontramos frente a frente, ahora en su escritorio de su casa en México. “Muéstrame el guión”, me dijo, y yo extendí frente a sus asombrados ojos dos libretas abiertas con sus páginas en blanco. “Este es el guión”, le respondí, y agregué: “Cuando murió José Montiel todo el pueblo se sintió vengado menos su viuda, ese es el guión. Es la primera frase del cuento y lo escribiste hace tiempo”. (Littín 8)

Con un compromiso político aún mayor del de los tres filmes ahora mencionados, García Márquez trabaja en el proyecto de una película de apoyo al Frente Sandinista en Nicaragua, protagonista de la revolución de 1979 contra la dictadura de Somoza. La película nunca llegó a realizarse, pero el texto del guión fue publicado con distintos títulos en distintas

ediciones y en varias traducciones. En la edición italiana, un prefacio de Cesare Acutis recuerda como nació el texto:

Il sequestro (che originariamente porta il titolo di *Viva Sandino*) fu scritto da García Márquez pensando a una realizzazione cinematografica francese. Il film non fu poi girato, e dopo il rovesciamento di Somoza l'autore donò il copione al Nicaragua, dove fu pubblicato nel 1982. È il racconto puntuale, basato su testimonianze, di un episodio della resistenza del paese alla dittatura somozista: l'occupazione, il 27 dicembre 1974, da parte del comando Juan José Quezada, della casa di José María Castillo. (García Márquez, "Il sequestro" 12)

Respecto a la "literaturización" propuesta con el texto de *Eréndira*, y respecto a *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* y otros cuentos de estilo y estructura fílmica, pero en un marco de género literario tradicional (cuento o novela), es muy significativa la publicación de este texto como lo que es: un guión. Es probable que el valor político del relato justificara una decisión editorial que en otras ocasiones García Márquez descartó. Se trata, de hecho, de presentar al público un film escrito, en su calidad de texto literario; un relato que, si bien requiere una lectura en cierta medida especializada (el conocimiento, aunque sea mínimo, de la terminología técnica cinematográfica), se considera apto para la lectura, tanto como cualquier otro género literario, como el drama teatral, el cuento o la novela. Es interesante que en su atento análisis, Cesare Acutis identifique una relación entre la forma cinematográfica del texto, su intención política y su dimensión literaria. El crítico italiano sugiere una "lettura del *Sequestro* alla luce delle tecniche attuate all'interno del teatro politico ed epico di area brechtiana" (7), para descubrir, por esta vía, los antecedentes literarios de este guión político en el campo del drama teatral. Pero luego establece también un nexo con la poética del mismo García Márquez: "Ma la realtà stessa fotografata senza

filtri nel *Sequestro*, prende a sua volta, a tratti, forme fantastiche o involontariamente metaforiche che rimandano all'universo favoloso delle opere di finzione" (9). Y por último, subraya lo específico cinematográfico del texto: "Nella sua escursione in ambito cinematografico dunque, García Márquez non ha nascosto la sua vena di romanziere. Si è limitato a delegare allo schermo le proprie funzioni, chiedendogli di comportarsi, nei riguardi dell'azione del comando Quezada, come un narratore nei riguardi del suo oggetto" (16). Así, pues, queda definido un texto que, con influencias de la tradición del teatro político brechtiano, y compuesto según las leyes y las técnicas del relato fílmico, no deja de ser reconocible como obra personal de García Márquez: un film escrito de autor.

Al principio de los años ochenta vuelve a cobrar vigencia un viejo proyecto cinematográfico de García Márquez: la realización de *Eréndira*. Pocos años después, se lleva a cabo también la adaptación del cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. Aunque se trata de dos proyectos distintos, es una coincidencia significativa que se filmaran a distancia de pocos años, ya que en ambos filmes se expresa un mundo creativo peculiar del autor, que trae inspiración de la fábula mágica, con sus seres encantados y sus prodigios fantásticos, pero que también toca ese lado oscuro que a menudo las fábulas evocan. Como ya se dijo, el proyecto de *Eréndira* había empezado a gestarse a finales de los años sesenta, en manos de una directora venezolana. Luego el trabajo pasó al director Ruy Guerra, que era uno de los jóvenes artistas que habían hecho surgir el *Cinema Novo* brasileño, del que su película *Os fuzis* es una de las obras maestras. Ruy Guerra recordaba que García Márquez había decidido involucrarlo en el proyecto de *Eréndira* ya en 1973, impactado positivamente por su filmografía:

Ce project remonte à très loin, c'est un vieille histoire d'amour entre Marquez et moi. Il y a dix ans [la eintrevista es de 1983], j'étais à Barcelona où je travaillais avec Vargas Llosa sur un projet de film. On s'est rencontré allor et

comme il aimait beaucoup les Fusils et Tendres chasseurs il voulait que nous fassions un film ensemble [. . .] les droits d'Eréndira étaient bloqués. Quand Marquez le a récupérés, nous avons décidé de la faire. (Ciment 17)

A propósito del trabajo del guión, Ruy Guerra refiere que García Márquez reescribió el texto del viejo guión perdido, como base para un nuevo proceso de trabajo en el que director se limitaba a “poner en escena” las ideas narrativas elaboradas conjuntamente:

Garcia Marquez avait perdu ce scénario primitif [. . .]. Il a donc écrit un nouveau scénario en utilisant ses souvenirs du scénario original et en se reportant à ses nouvelles. Ma seule participation à l'écriture fut celle du metteru en scène qui discute avec l'écrivain du film qu'il va tourner. Nous avons travaillé a cette version définitive il y a un an à México. (Ciment 17).

En otra entrevista, el director explica que el trabajo conjunto con García Márquez se basaba en una sustancial identidad de concepciones artísticas, madurada a lo largo de años, por lo que la pareja director-guionista podía considerarse como una entidad única, con una sintonía casi total:

Desde el primer momento que conocí personalmente a García Márquez, quisimos realizar una película juntos y estuvimos como diez años o más para lograrlo [. . .]. Creo que esa amistad, ese conocimiento, me ha proporcionado una visión parecida o similar a la del mundo garciamarquino. Cuando filmamos *Eréndira* a partir de su guión, no existió un trabajo de interpretación. Había sido realizado durante una larga amistad de muchos años. (Castillo 17)

“Un señor muy viejo” representa en cambio un caso lineal de adaptación de un cuento ya existente, utilizado como argumento. El texto fue elegido por el director argentino Fernando Birri. Según sus palabras: “Lui [García Márquez] mi ha detto – scegli un racconto – [. . .] allora ho dovuto fare un flash-back velocissimo di tutti i suoi titoli: e la memoria, che è

un buon consigliere perché filtra e lascia solo i ricordi più vivi, ne ha fatto apparire uno: *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. (Fasoli 139)

En los créditos de la película, rodada en Cuba en 1987, García Márquez aparece como colaborador al guión, que por lo tanto se debe a la redacción definitiva de Fernando Birri: “El guión fue escrito y reescrito por Birri en siete versiones sucesivas durante siete años, después de cada lectura y sesión de trabajo con García Márquez, en París, México, Cuernavaca, Cartagena de Indias, Roma y La Habana” (Birri 38). Se confirma, de este modo, el método de trabajo perfeccionado por García Márquez, que se basa en la profunda amistad y estima por los directores con los que elegía trabajar, y con sesiones de discusión previas a la escritura del guión, que podía quedar a cargo del director.

A partir de esta película, la carrera cinematográfica de García Márquez empieza a trasladar su eje de México a Cuba. Fernando Birri, que en Roma había introducido a García Márquez en los ambientes de la escuela de cine, será compañero inseparable también de las aventuras cinematográficas posteriores: tanto en la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano como en la creación de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba, que jugará un papel fundamental para la posterior actividad de guionista de García Márquez. En efecto, Gabo concentra sus esfuerzos en la escuela cubana, también llamada Escuela de los Tres Mundos, por privilegiar el ingreso de jóvenes procedentes de Latinoamérica, África y Asia. Una escuela para un cine latinoamericano libre, que encuentra su fuente de inspiración en la experiencia del neorrealismo italiano, pero que al mismo tiempo no deja de lado la atención a los aspectos productivos y a los acuerdos internacionales que permitan la realización de los proyectos de los jóvenes cineastas latinoamericanos. Por lo tanto, la actividad de Gabo no se limitaba sólo a la preparación y realización de talleres de guión, en los que los estudiantes desarrollaban las ideas narrativas a través de un trabajo de grupo guiado por Gabo y otros profesionales del sector. Se preocupaba también de encontrar acuerdos de producción capaces

de darle proyección internacional a la escuela y a sus realizaciones. El proyecto de producción inicial se concretó con seis largometrajes a cargo de sendos directores, destinados a TVE (Televisión española), que intervenía financieramente en el proyecto. El director colombiano Lisandro Duque Naranjo comentaba de esta manera la serie:

Le storie di García Márquez sono tanto ingegnose, originali, le situazioni introducono il lettore in un universo pieno di sorprese; tutte caratteristiche che rendono inevitabile la tentazione di trasferirle al cinema [. . .]. Credo che questa serie degli *Amores difíciles* abbia molte possibilità, perché nella misura in cui viene legittimata e resa prestigiosa da García Márquez proprio per questo essa sarà capillarmente diffusa a livello mondiale [. . .]. Ognuno dei sei registi che hanno partecipato alla serie ha la propria concezione del cinema, anche molto diversa da quella degli altri. García Márquez è stato molto rispettoso verso le intenzioni di ciascuno, verso i rispettivi modi di sviluppare i suoi personaggi. Purché tutti rispettassero lo spirito dei racconti. (D'agostini 69-70)

Los seis episodios representan sendas variantes del tema del título de la serie, los amores difíciles, y fueron realizados por cinco directores latinoamericanos y uno español: Jaime Humberto Hermosillo (México), Ruy Guerra (Brasil), Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), Olegario Barrero (Venezuela), Lisandro Duque Naranjo (Colombia) y Jaime Chávarri (España). Un guionista para todos los films: Gabriel García Márquez. La ambición que anima el proyecto es evidente, tratándose de una gran producción que incluye la fase de elaboración de los guiones, la realización de las películas y la distribución en televisión, cines y *home video*. Pero el centro de todo es el momento de la ideación de las historias y el desarrollo de los guiones. Se puede hablar de una verdadera revancha del escritor que, como guionista,

había sido a menudo marginado en un rol subordinado o secundario por el mundo del cine, como recordaba García Márquez en un famoso texto sobre el tema:

En realidad, el destino del escritor de cine está en la gloria secreta de la penumbra, y sólo el que se resigne a ese exilio interior tiene alguna posibilidad de sobrevivir sin amargura. Ningún trabajo exige una mayor humildad. Más aún: debe considerarse como un factor transitorio en la creación de una película. . . . (García Márquez, “La penumbra del escritor de cine” 99)

Así pues, desde una nueva posición de fuerza, Gabo puede proponerle a sus estudiantes y colaboradores nuevas y viejas ideas narrativas para adaptarlas a las exigencias de la serie, según la orientación de cada director. Además, hay que subrayar que, en este proyecto, las modalidades de trabajo entre el escritor y los directores, por su carácter de creación común a través del diálogo, se asemejan al método de trabajo abierto y participativo de los talleres de guión, es decir, a la nueva dimensión didáctica de la actividad cinematográfica de García Márquez. En la escuela, el proceso creativo se concibe como resultado de un trabajo de equipo, con momentos de libre asociación de ideas, seguidos por momentos de selección y estructuración. La reflexión y el trabajo colectivo son por lo tanto un factor esencial para la ideación de guiones en los talleres de García Márquez.

En los primeros años noventa, la realización de la serie de televisión *Me alquilo para soñar* se desarrolla precisamente en las aulas de la escuela cubana, como consta en la publicación de las sesiones de trabajo del taller correspondiente (García Márquez, “Me alquilo para soñar”). Hay que subrayar, además, que incluso por razones de promoción y producción de los trabajos de la escuela, García Márquez y los otros fundadores del instituto ya no piensan sólo en el cine, sino también en el video y la televisión. Escribía Fernando Birri al respecto, en el documento de nacimiento oficial de la escuela:

Naciendo esta escuela [. . .] deberemos poner sumo cuidado en borrar un prejuicio bastante difundido [. . .] de superioridad del cine sobre la TV [. . .]. Si una imagen audiovisual por excelencia puede expresar en el mundo contemporáneo magia y ciencia, si una imagen puede sintetizar nuestro viejo sueño de una imagen audiovisual democrática [. . .] esa imagen audiovisual democrática por excelencia es la del video y TV. (Ríos 12)

La serie *Amores difíciles* había sido concebida para funcionar en la frontera entre cine y televisión con un formato, el largometraje de noventa minutos, apropiado para ambos. *Me alquilo para soñar*, en cambio, es un texto pensado exclusivamente para la pequeña pantalla. Dividida en seis episodios, la telenovela retoma la idea de un cuento anterior de García Márquez en el que se narra la historia de una mujer que se alquila para soñar el destino de una familia. Rodada por Ruy Guerra, la telenovela está construida con un registro fantástico en el que se mezclan dramas y secretos familiares, enredos policíacos y el enigma de los poderes de divinación onírica de la protagonista. Hay que recordar, además, que la participación de la isla de Cuba en el proyecto no se limitaba a la fase de escritura del guión en la escuela de San Antonio. También el ICAIC, el Instituto Cubano de Cinematografía, se involucró en la producción, aun en un momento de dificultades económicas especiales para la isla, contribuyendo a la realización con su aporte de infraestructuras y personal técnico. Todo ello, en consonancia con el espíritu que había animado la decisión de implantar tanto la escuela como la Fundación Nuevo Cine en Cuba, valorizando así el patrimonio cinematográfico acumulado en la isla.

Una experiencia parecida de talleres didácticos con inmediato resultado productivo fue llevada a cabo por García Márquez también en México, donde se planearon una serie de medimetrajes para televisión, producidos por Amarantra films. Para García Márquez esta serie era muy similar a los *Amores difíciles*, ya que se trataba de productos destinados a la

televisión, pero sobre la base de temas bien pensados y con un enfoque cinematográfico.

Entre 1990 y 1991 se completaron tres títulos: *Contigo en la distancia*, de Tomás Gutiérrez

Alea (guión en colaboración con Eliseo Diego) *El espejo de dos lunas*, de Carlos García

Agraz (guión en colaboración con Susana Cato), y *Ladrón de sábado* de José Luis García

Agraz (guión en colaboración con Consuelo Garrido). Por último, en 1991 la televisión

colombiana RCN produce otra telenovela, *María*, adaptación en diez episodios de una hora

de la homónima novela de Jorge Isaacs, realizada por García Márquez junto a Eliseo Diego y

Manuel Arias, y filmada por Lisandro Duque Naranjo.

Hasta qué punto estas nuevas experiencias y producciones modificaron la relación entre García Márquez y el cine, en el sentido de otorgarle ahora una libertad creativa mucho más amplia que a principios de su carrera, resulta evidente si se mira al último proyecto que trataremos aquí, concluido en 1996: el filme *Edipo Alcalde*, filmado por Jorge Alí Triana, con una coproducción entre México, Colombia y España. En el texto *La bendita manía de contar*, pueden leerse algunos de los debates surgidos durante la elaboración del guión. El director, recordémoslo, ya había filmado el *remake* colombiano de *Tiempo de morir* en 1985. *Edipo Alcalde* es una libre adaptación de *Edipo Rey* de Sófocles, actualizado al contexto colombiano contemporáneo. Con ella, García Márquez realiza un antiguo sueño y le da forma a una antigua obsesión: trabajar sobre la obra maestra de Sófocles, que tanto influyó sobre su obra narrativa desde sus comienzos. Gustavo Ibarra Merlano recuerda que, tras leer *La hojarasca*, le señaló a su amigo García Márquez la afinidad entre su obra y la del tragediógrafo griego: “Yo le dije: ‘Gabriel, este es un tema de Sófocles’. Él abrió los ojos y exclamó: ‘¡¿Cómo?!’ Y se interesó de inmediato por su lectura. A partir de entonces se convirtió en una de las lecturas más constantes de su vida. Yo le dí los libros y la metodología que había tenido para leerlos” (Montes Mathieu 2-3). Así, pues, en una de sus últimas experiencias como guionista, García Márquez regresa a los inicios de su obra

narrativa, representando la realidad latinoamericana, y más específicamente, colombiana, bajo el signo trágico del destino. Se trata de una lúcida y dolorida reflexión sobre la guerra civil en Colombia, cuya absurda fatalidad encuentra la clave de expresión más adecuada en el paralelo con la historia de Edipo, y la imagen más emblemática y de mayor fuerza dramática en el grito desesperado del actor Jorge Perugorría, en el rol de Edipo, cuando toma conciencia de su trágica culpa.

Works Cited

- Birri, Fernando. *Fernando Birri. Por un nuevo cine latinoamericano, 1956-1991*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996.
- Ciment, Michel. "Entretien avec Ruy Guerra". *Positif* 268 (1983): 17-22.
- Castillo, Luciano. "Ruy Guerra: soñar con los pies sobre la tierra". *Cine Cubano* 134 (1992): 16-20.
- Collazos, Oscar. *García Márquez: la soledad y la gloria*. Barcelona: Plaza y Janés, 1983.
- D'Agostini, Paolo. *Il nuovo cinema latinoamericano*. Roma: Edizioni Associate, 1991.
- Durán, Armando. "Entrevista a Gabriel García Márquez". *García Márquez habla de García Márquez*. Ed. Alfonso Rentería Mantilla. Bogotá: Rentería Editores, 1979.
- Fasoli, Doriano, *Fernando Birri, il nuovo cinema latinoamericano*. Roma: Edizioni Associate, 1988.
- García Márquez, Gabriel. "Eréndira". *Papeles* 11 (1970): 7-25.
- . *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- . *Entre Cachacos I, Obra Periodística Vol. 2*. Ed. Jacques Gilard. Barcelona: Bruguera, 1982.
- . *Il sequestro*. Milano: Mondadori, 1984.
- . "La penumbra del escritor de cine". *La tentación cinematográfica de G. García Márquez*, ed. Eduardo García Aguilar. México: UNAM/Filmoteca, 1984, 99-105.
- . "La cándida Eréndira y su abuela Irene Papis". *Notas de Prensa, 1980-1984*. Madrid: Mondadori, 1991.
- . *Cómo se cuenta un cuento, Taller de Guión de Gabriel García Márquez*. San Antonio de los Baños (Cuba) – Madrid: Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero & Ramos, 1995.

---. *Me alquilo para soñar*. San Antonio de los Baños (Cuba) – Madrid: Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero & Ramos, 1997.

---. *La bendita manía de contar*. San Antonio de los Baños (Cuba) – Madrid: Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero & Ramos, 1998.

García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano*. México: Mapa-Conaculta-Universidad de Guadalajara, 1998.

---. “Conversación con Jaime Humberto Hermosillo”. *Primer Plano - Revista de la Cineteca Nacional* 1 (1981): 3-30.

---. *Historia documental del cine mexicano, Vol. VIII*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992-1994.

García Tsao, Leonardo. *Felipe Cazals habla de su cine*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1994.

González Bermejo, Ernesto. “Ahora doscientos años de soledad”. *García Márquez habla de García Márquez*. Ed. Alfonso Rentería Mantilla. Bogotá: Rentería Editores, 1979.

Harguindey, Ángel. “Llegué a creer que Franco no se moriría nunca”. *García Márquez habla de García Márquez*. Ed. Alfonso Rentería Mantilla. Bogotá: Rentería Editores, 1979.

Littín, Miguel. “Gabo, el amante del cine”. *Revista Semana* 3 de Marzo de 2007: Bogotá, 8.

Lombardi, Francisco. “Entrevista con Jaime Humberto Hermosillo”. *Cine Cubano* 75 (1982): 62-4.

Martini, Andrea y Nuria Vidal. *Arturo Ripstein*. Torino: Lindau, 1997.

Montes Mathieu, Roberto. “Gustavo Ibarra Merlano: de Sófocles a García Márquez”. *Gaceta Colcultura* 39 (1982): 2-3.

Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*. Huelva: Semana de cine iberoamericano, 1978.

Piccoli, Anna Maria. “Fernando Birri: Un viaggiatore nella Roma neorealista”. *Il Veltro* 5-6

(1994): 417-21.

Ramírez Ospina, Alvaro. "García Márquez en el cine". *Kinetoscopio* 38 (1996): 88-93.

Ríos, Alejandro. "La Televisión y el video: ponerlos en buenas manos". *Revolución y cultura* 2 (1987): 12-13.

Ríos, Humberto y Adolfo García Videla. "Gabriel García Márquez: el origen de mis historias es la imagen". *Plural* 142 (1983): 7-10.

Torres, Miguel. "El novelista que quiso hacer cine". *García Márquez habla de García Márquez*. Ed. Alfonso Rentería Mantilla. Bogotá: Rentería Editores, 1979.