



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Dilemas en el proceso de adaptación de los referentes socio-culturales en las versiones cinematográficas de seis novelas de Gabriel García Márquez

Rima Ibrahim Messanne

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

**UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA**

**Dilemas en el proceso de adaptación de los referentes
socio-culturales en las versiones cinematográficas de seis
novelas de Gabriel García Márquez**

TESIS DOCTORAL

DE: RIMA IBRAHIM MESSANNE

DIRECTORES:

Ana Moya

Bernat Castany Prado

TUTORA:

Ana Moya

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS,
LITERARIOS Y CULTURALES - LÍNEA DE INVESTIGACIÓN
CONSTRUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN DE IDENTIDADES
CULTURALES**

2019

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por ser el que me ha guiado hasta aquí y por protegerme siempre.

A mi padre, por cuidarme desde el cielo; siempre te tendré en mi memoria y en mi corazón.

A mi madre, por ser la roca y pilar fundamental en mi desarrollo como ser humano.

A mis hermanos, por apoyarme y secundarme en todos mis proyectos y sueños.

Al personal docente y administrativo de la Universidad de Barcelona, por su gran trabajo en la formación de excelentes profesionales.

A los Profesores Ana Moya y Bernat Castany, por aceptar ser mis guías en este trabajo y por su gran apoyo.

A mi amiga de toda la vida, Gabriela Pérez, por ofrecerme su hogar para que este proyecto de mi vida profesional fuese posible.

RESUMEN

En este trabajo se abordará la problemática existente a la hora de versionar al cine obras de Gabriel García Márquez, para lo que se analizarán seis novelas del autor colombiano con sus respectivas versiones cinematográficas, enfocadas al análisis literario y sociocultural, ya que es posible que el foco del problema en dichas versiones sea la falta de visión en cuanto a la realidad de Colombia. La coyuntura histórica es un factor clave en la narrativa y estilo de cualquier escritor. La Guerra de los mil días y la crisis social, moral y económica en la que se sumió Colombia son tan sólo algunos de los hechos que rodearon a Gabriel García Márquez. En obras como *Eréndira*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *El amor en los tiempos del cólera*, *Del amor y otros demonios* o *Memoria de mis putas tristes*, se pueden notar muchos aspectos que reflejan la realidad que en ese entonces estaba viviendo el escritor, cuyo subtexto no deja de mostrar el permanente estado de inquietud, incertidumbre y desasosiego en la vida del ciudadano común de su país natal, donde se puede sentir el clamor de los más sometidos, de los que sufren bajo el yugo de los opresores más desalmados, tópico replicado en toda la novelística de García Márquez. Otros temas abordados en dichas obras son: el amor (fraternal, sexual e idílico), el matrimonio, la política, la pedofilia, la prostitución, la guerra, la religión, el machismo y las tradiciones familiares, entre muchos otros que caracterizan los problemas de una región inexplorada y desconocida para muchos, Latinoamérica.

Muchas de esas obras de García Márquez han sido llevadas a la gran pantalla, unas con menos éxito que otras, aunque algunas hayan sido objeto de elogio como obras de arte audiovisuales. El fracaso comercial de la gran mayoría de estas adaptaciones responde al desacierto de muchos cineastas, que no han sabido complacer los gustos de los diferentes receptores a los que les ha tocado enfrentarse. Si

queremos defender las adaptaciones cinematográficas, es necesario despojar de toda culpa al género de la adaptación como tal, recordando que toda adaptación debe ser valorada de diversas maneras, tanto a nivel de guion como a nivel de material artístico audiovisual, ya que la literatura y el cine emplean dos lenguajes completamente distintos. Este trabajo se enfocará también en el análisis de numerosos estudiosos y críticos que han brindado sus profundos trabajos e investigaciones sobre el tema de las adaptaciones, cuya visión negativa se ha visto difuminada con el tiempo. Bluestone, Elliot, Mc-Farlane, Cartmell and Whelehan, Casetti y Bazin son tan solo algunos de los críticos que han hecho referencia a la evolución de las adaptaciones cinematográficas hasta nuestros días, una evolución que no sólo se ha visto en la parte tecnológica, sino también en la parte ideológica de cada crítico y espectador que ve y juzga la obra.

García Márquez ha trabajado con cineastas de renombre, como Ripstein, Guerra, Rosi, Newel, Hidalgo o Carlsen, entre muchos otros, que han tratado de llevar a la pantalla de manera satisfactoria el intrincado mundo del escritor colombiano, el cual se manifiesta en un incesante devenir de vivencias cargadas de colorido, fiesta y música, vivencias que, muchas veces, se han visto empañadas por momentos de desgracia y delirio. Durante los años ochenta, hemos visto, con sus aciertos y desaciertos, *Eréndira* y *Crónica de una muerte anunciada*. Posteriormente, en 1999, aparece *El coronel no tiene quien le escriba*, una obra digna de admiración, sobre todo por sus brillantes actuaciones. Y después, ya en el siglo XXI, se han podido disfrutar, con un mejor apoyo tecnológico, aunque no sin muchas dificultades, adaptaciones basadas en *El amor en los tiempos del cólera*, *Del amor y otros demonios* y *Memoria de mis putas tristes*.

ABSTRACT

The historical situation is a key factor in the fiction and style of each writer and Gabriel García Márquez cannot be an exception. Thousand Days' War, the social, moral and economic crisis, in which Colombia plunged in those days, had a decisive impact on his works. Despite the violent events and in contrast to the suffering of famine, disease and death among people, Colombia presented a marked boom in the economy, an aspect reflected in the novels of the Colombian Nobel.

Additionally, in *The Incredible and Sad Tale of Innocent Eréndira and Her Heartless Grandmother*, *Chronicle of a Death Foretold*, *No One Writes to the Colonel*, *Love in the Time of Cholera*, and *Of Love and Other Demons*, many aspects of the reality of the time in which the writer was living can be noticed: the restlessness and uncertainty in people's lives, love, sexuality, fraternalism, politics, prostitution, religion, war, *male chauvinism* and the eternal struggle between rich and poor and between exploiters and exploited, among others.

Numerous scholars like Bluestone, Elliot, Mc-Farlane, Cartmell and Whelehan have analyzed the evolution of film adaptations. Regarding García Márquez, he collaborated with renowned filmmakers such as Ripstein, Guerra, Rosi, and Newel, who tried to bring his intricate world, a place full of colors and music tarnished by moments of misfortune and delirium, to the Silver screen.

Many of Márquez's works have been adapted for the screen. During the eighties, *Eréndira* and *Chronicle of a Death Foretold* and, in 1999, *No One Writes to the Colonel* were adapted. In the 21st century, adaptations based on *Love in the Time of Cholera*, *Of love and other demons* and *Memories of My Melancholy Whores* appeared.

Although some of these adaptations have been praised as audiovisual works of art, the commercial failure of the majority of them is

due to the filmmakers' lack of success in pleasing their audiences. Defending the film adaptations, it is necessary to strip the blame of the adaptation genre. Also, it should be mentioned that since both literature and cinema use two different languages, all adaptations must be assessed in several ways.

Keywords: Gabriel García Márquez, adaptation, ...

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
OBJETIVOS.....	12
METODOLOGÍA.....	13
CAPÍTULO I: Contexto histórico y social de las obras de Gabriel García Márquez.....	15
1.1 La Colombia de Gabriel García Márquez.....	15
1.2 Análisis de seis novelas de Gabriel García Márquez.....	26
CAPÍTULO II: Teoría sobre la adaptación cinematográfica.....	55
2.1 Historia y evolución de la crítica sobre la adaptación Cinematográfica.....	55
2.2 En defensa de la adaptación cinematográfica.....	72
CAPÍTULO III: La experiencia cinematográfica de Gabriel García Márquez.....	107
3.1 Gabriel García Márquez y su paso por el cine.....	107
3.2 Dificultades y motivos del fracaso de García Márquez como autor cinematográfico.....	113
CAPÍTULO IV: Análisis de tres adaptaciones cinematográficas de García Márquez de finales del siglo XX.....	130
4.1 Análisis de la versión cinematográfica de <i>La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada</i>	

(1972).....	130
4.2 Análisis de <i>Crónica de una muerte anunciada</i> (1987).....	143
4.3 Análisis de <i>El coronel no tiene quien le escriba</i> (1999).....	163
CAPÍTULO V: Análisis de tres adaptaciones cinematográficas de García	
Márquez de principios del siglo XXI.....	180
5.1 Análisis de <i>El amor en los tiempos del cólera</i> (2007).....	180
5.2 Análisis de <i>Del amor y otros demonios</i> (2009).....	201
5.3 Análisis de <i>Memoria de mis putas tristes</i> (2011).....	220
CONCLUSIÓN.....	236
BIBLIOGRAFÍA.....	240
BIBLIOGRAFÍA DIRECTA.....	240
BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA.....	240
HEMEROGRAFÍA.....	250
REFERENCIAS DE INTERNET.....	250

INTRODUCCIÓN

Suele afirmarse que la mayoría de las versiones cinematográficas de las novelas de Gabriel García Márquez han estado signadas por el fracaso a nivel de taquilla y en muchos otros casos, a nivel de crítica. Sin embargo, al hacer alusión al fracaso o al éxito de las adaptaciones cinematográficas en general, debemos tener en cuenta que a lo largo de la historia siempre ha existido una notoria resistencia por parte de la sociedad hacia las copias, que, al modo platónico, han sido vistas como versiones imperfectas, o degradadas, de las versiones originales.

Paradójicamente, en los últimos tiempos, se ha observado un auge en el éxito de innumerables versiones, ¿a qué se debe dicho fenómeno?, ¿por qué algunas películas pasan la barrera de la resistencia y llegan a ser éxitos en vez de fracasos?, ¿por qué hay otras que no lo logran? Tal como sostiene Whelehan (1999), el público tiende siempre a recurrir a las odiosas comparaciones, las cuales llevan a su vez al análisis, involuntario o voluntario, de dichos films, que son sometidos a un criterio subjetivo por parte del espectador o del crítico. Para Whelehan “the differences between the novel and film extend from formal considerations to their very conditions of production” (1999: 6); dichas condiciones son determinantes a la hora de elaborar un film, las mismas que en cierta forma, de no ser bien asimiladas, dan lugar a un fracaso, cuya razón tratará de ser estudiada en este trabajo, tomando en cuenta los valores estéticos y sociales y las distintas visiones de todos los que intervienen en un film, incluyendo realizadores y espectadores.

Núñez García (2003) por su parte sostiene que el interés que la literatura general y comparada ha tenido en las relaciones entre cine y literatura no ha sido ajeno a la realidad. El estudio de las adaptaciones, por ende, ha pasado por innumerables dificultades y polémicas, muchas

veces causadas por los errores de método empleados, que en muchos casos se pueden conjugar en el error más grave de todos: pretender que la narración literaria puede ser semejante a la narración cinematográfica. Es importante observar que “...escritura literaria y escritura fílmica comparten un espacio común marcado no sólo por sus analogías sino también por sus diferencias.” (2003: 127). Es en este punto, precisamente, en donde se tratará de ahondar en el análisis de los seis films seleccionados para la elaboración de este trabajo de investigación. Estas películas son adaptaciones basadas en obras del escritor colombiano Gabriel García Márquez, que enumero a continuación, según el orden de su estreno en cartelera: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1983), *Crónica de una muerte anunciada* (1987), *El Coronel no tiene quien le escriba* (1999), *El amor en los tiempos del cólera* (2007), *Del amor y otros demonios* (2009) y *Memoria de mis putas tristes* (2011), versiones enmarcadas en distintas épocas vividas por el autor.

Resulta curioso saber que todas las adaptaciones de estas obras, a pesar de basarse en las novelas de un autor tan importante, jamás lograron alcanzar el éxito deseado en el mercado cinematográfico. Los motivos de estos fracasos, a la vez estéticos y sociales, serán estudiados y analizados no sin antes revisar los diferentes marcos de estudio que las rodean, como el contexto histórico y socio cultural, la teoría sobre la adaptación, y su validez como obra estética, y el análisis particularizado de las seis adaptaciones escogidas.

En el capítulo I se hará una breve referencia al contexto histórico y socio-cultural de la Colombia del siglo XX, y parte del siglo XXI, para un mejor entendimiento de la obra literaria de García Márquez; por otra parte se llevará a cabo un detenido análisis crítico de las seis novelas de García Márquez en relación con dicho contexto, todo ello apoyado en un marco teórico-crítico basado en la obra de varios estudiosos de la obra del escritor que nos ocupa.

El capítulo II versará sobre la teoría del cine y su larga experiencia como un arte hermanado con la literatura. A su vez, se hará una referencia a la defensa que muchos de los críticos de cine han hecho de las adaptaciones cinematográficas, las cuales, según ellos, deberían ser vistas y juzgadas como un producto artístico, y no como meras copias, porque, como bien lo ha expresado Sanders, “adaptation is, however, frequently a specific process involving the transition from one genre to another: novels into film, drama into musical; the dramatization of prose narrative and prose fiction...” (2006: 19)

En el capítulo III, se hará una muy breve referencia al paso de García Márquez por el mundo del celuloide, una experiencia vista por muchos como un período de aprendizaje y de expansión de su gran labor como escritor literario.

Los capítulos IV y V se centrarán en el análisis crítico de las seis películas seleccionadas para la elaboración de este trabajo, un análisis que se apoyará en la obra de diversos críticos de cine y de muchos conocedores de la obra literaria de Gabriel García Márquez, no sin antes haber visto cada uno de los films basados en las seis novelas seleccionadas del autor.

OBJETIVOS

1-Proporcionar ciertos aspectos teóricos sobre las adaptaciones cinematográficas.

2-Analizar las seis novelas de García Márquez desde el punto de vista social e histórico.

3-Mostrar los aciertos y desaciertos en las adaptaciones cinematográficas de Gabriel García Márquez.

4-Comparar las versiones literarias con sus respectivas versiones cinematográficas de *El coronel no tiene quien le escriba*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* y *Crónica de una muerte anunciada*.

5-Comparar las versiones literarias con sus respectivas versiones cinematográficas de *Memoria de mis putas tristes*, *Del amor y otros demonios* y *El amor en los tiempos del cólera*.

6-Verificar si dichas versiones cinematográficas afectan el entendimiento de las obras originales.

7-Corroborar si existe un choque entre culturas a la hora de crear las versiones cinematográficas de las obras de Gabriel García Márquez, sobre todo en el caso de los guionistas y directores que no son latinoamericanos.

METODOLOGÍA

En este trabajo la metodología será teórica y descriptiva, se aplicará el análisis literario y cinematográfico de seis obras de Gabriel García Márquez: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *El amor en los tiempos del cólera*, *Del amor y otros demonios* y *Memoria de mis putas tristes*. A su vez se hará un estudio comparativo entre dichas obras y sus respectivas versiones cinematográficas para verificar si encajan entre sí desde el análisis de la obra como producto social, tomando en cuenta el contexto histórico y sociocultural que rodean el momento de elaboración de los productos expuestos.

Es relevante estudiar las versiones de obras tan particulares y con marcas culturales tan explícitas como las de García Márquez, quien se ha convertido en uno de los escritores más aclamados, admirados y premiados de Latinoamérica. Es a su vez importante revisar cómo es tratado y visto el autor por otros ojos y por otras culturas, aspecto que puede hacer enriquecer o en el peor de los casos, perjudicar el entendimiento de una idiosincrasia tan peculiar como la latinoamericana.

Para alcanzar los objetivos expuestos anteriormente, es necesario tocar puntos importantes como el proceso de transformación de una obra literaria en un film, se hará referencia a la importancia del cineasta y del espectador a la hora de establecer vínculos entre autor y lector, aquí también se hará referencia a un marco teórico donde se basarán todas esas relaciones.

A su vez se hará la lectura y decodificación de las seis obras mencionadas de Gabriel García Márquez. En estos análisis se determinarán todos los aspectos relacionados con las diferencias culturales entre creadores y autor, la diferencia de lenguaje entre una

disciplina artística y otra, entre otros aspectos. Finalmente, cabe resaltar que lo que se busca no es juzgar estos films basados en dichas novelas desde el punto de vista de la "fidelidad", más bien se buscará darle un entendimiento al enfoque y a la interpretación que el cineasta quiso plasmar en su versión.

CAPÍTULO I

Contexto histórico y social de las obras de Gabriel García Márquez

1.1 La Colombia de Gabriel García Márquez

Para comprender e interpretar las obras de García Márquez es necesario hacer una breve presentación de los acontecimientos históricos que marcaron la vida de los ciudadanos de Colombia y del escritor que nos ocupa. Sin embargo, es importante recalcar que, tal como afirma Ocampo acerca de la historia de Colombia en el siglo XX, ésta: “no está determinada solamente por su proceso de desarrollo interno, sino que se enmarca en el contexto mundial de una época cuyo signo es el de la transformación radical y cualitativa del capitalismo mundial” (2016). Eso significa que la historia de Colombia no se podría entender si no se toman en cuenta los acontecimientos suscitados a nivel internacional como las dos guerras mundiales, la Guerra Fría, las revoluciones de Cuba, Rusia, China, entre otros países, la depresión económica de los años treinta y el desarrollo del capitalismo como modelo hegemónico más predominante, procesos que han provocado una transformación fundamental en todo el planeta. Colombia no podía escapar a dicha influencia, por lo tanto, no se podría interpretar el contexto de la lucha de clases y de ideologías que ha caracterizado a la Colombia del siglo XX sin entender las repercusiones que dichos acontecimientos mundiales han suscitado. De todas maneras, aquí no nos detendremos a narrar o enumerar los mencionados acontecimientos mundiales, sino las consecuencias de los mismos y sus repercusiones en la sociedad colombiana.

Como causa del auge del capitalismo, en Colombia se llevaron a cabo grandes y profundos cambios, con el fin de adaptar la economía del país a la mundial. Durante la primera mitad del siglo XX se vivieron las primeras transformaciones, las que trazaron el camino hacia los años de

injusticias y violencia continua. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el país tuvo que afrontar dos traumas históricos: la Guerra de los Mil Días y su separación de Panamá, dos sucesos que se constituyeron en el punto de partida para el proceso de transformación y de búsqueda de una nación próspera y pujante.

La Guerra de los Mil días fue una confrontación civil que estalló en el último año del siglo XIX, duró desde octubre de 1899 hasta noviembre de 1902. Los motivos fueron más políticos que económicos, ya que en vista de la negativa de los presidentes de turno Miguel Antonio Caro y su sucesor Manuel Antonio Sanclemente a realizar una reforma de la Constitución de 1886, donde se planteaba el sometimiento y exclusión del partido liberal de la vida política de Colombia, los liberales no vieron otra vía sino la de tomar las armas. Otro motivo de peso, que sí fue de índole económico, fue la caída estrepitosa de los precios del café a nivel mundial, y dado que éste era uno de los principales productos de exportación, dicha caída dio lugar a una gran crisis económica a nivel nacional. Santander fue el territorio más afectado por la caída de los precios del café y además era el asidero del mayor número de guerreros, muchos de ellos dirigentes y simpatizantes del partido liberal; a partir de allí, la guerra se extendió a lo largo y ancho de todo el país. En relación con las demás guerras fue la más formal, en el sentido de que se trató del enfrentamiento entre dos ejércitos bien conformados, el de los liberales y el de los conservadores, por ello ostentó también el nombre de Guerra de los Caballeros. Después de la Batalla de Palonegro, donde el ejército liberal quedó desarticulado hasta quedar dividido en pequeños grupos de guerrilleros dedicados a actos de bandidaje, ya bien avanzado el año 1922, se llegó a tomar la decisión de iniciar conversaciones entre ambos bandos, con el fin de dar por culminado el conflicto. Finalmente se logró la firma de dos tratados de paz, el de Neerlandia y el de Wisconsin, firmados ambos entre octubre y noviembre de 1902.

Colombia, al finalizar la Guerra de los Mil Días, no sólo debía contabilizar las pérdidas humanas que se sumaban a más de mil colombianos muertos, a su vez la nación se encontraba sumergida en una crisis social y económica muy profunda, ya que los estragos de la guerra hicieron paralizar la producción de los campos y las fincas y por ende el comercio se vio seriamente afectado. Todo ello desembocó en la escasez de alimentos y en la subida de los precios de productos de primera necesidad. Por si fuera poco, apenas transcurrido un año de la finalización de la guerra, Colombia sufrió otro duro golpe, la separación de Panamá, ya que dicha región era uno de los puntos fuertes en la vida económica de Colombia, dada la importancia geográfica y el significativo ingreso económico que acarrearaba. Panamá era y es un país clave para el transporte de mercancías, llegando a ser una especie de epicentro de la economía mundial debido a su ubicación equidistante entre los países del Pacífico y del Atlántico, aspecto que Estados Unidos, la gran potencia económica de la región, no podía dejar pasar por alto.

El gobierno de Estados Unidos, en vista de las dificultades económicas de Colombia y la quiebra de la empresa francesa que se ocuparía de la construcción del Canal de Panamá, aprovechó la ocasión para obtener los derechos de dicha construcción; sin embargo, por varios desacuerdos en la firma del tratado Herrán Hay, donde se exponían las condiciones, el gobierno de los Estados Unidos no perdió la ocasión de apoyar a las élites panameñas para alzarse y así lograr la independencia de los panameños de Colombia, cuya declaración se hizo patente el 3 de noviembre de 1903. En décadas posteriores, los sucesivos gobernantes de Colombia “pidieron a Estados Unidos indemnización y disculpas por el papel que el gobierno de Roosevelt había desempeñado en la secesión, así como por las pérdidas de la empresa y las labores que la compañía había logrado en el Canal” (Randall, S., 2015: 101), no obstante, dicho propósito jamás se cumplió, ya que Colombia tuvo que aceptar gradualmente el papel dominante que ocupaba Estados Unidos en el hemisferio.

Después de estos hechos que caracterizaron el punto de arranque de un siglo difícil para Colombia, se llevó a cabo una sucesiva cadena de desencuentros políticos, cuyo marco estaba condicionado por los mandatarios de turno y por los conflictos políticos, con intentos fallidos de reconciliación entre liberales y conservadores, con aprobaciones y desaprobaciones de leyes equivocadas, injustas y abusivas, caídas y derrocamientos de gobiernos, reformas constitucionales, el surgimiento del republicanismo como tercera fuerza partidista y su posterior desaparición del mapa político, graves crisis económicas producto de la Primera y Segunda Guerra Mundial y grandes esfuerzos para impulsar la modernización y el desarrollo del país truncados a medio empezar, entre otros aspectos.

Otro punto álgido en la vida de Colombia se vivió entre los años de 1928 y 1929, momento en el que el gobierno de Miguel Abadía Méndez encaró la peor etapa de la hegemonía de los conservadores, la cual venían ejerciendo desde hacía mucho tiempo, dicho período “podía identificarse con la fatiga del régimen, tras muchos años en el poder” (Posada Carbó, 2015: 69). Entre los hechos más importantes pueden mencionarse la masacre de los trabajadores de las Bananeras, acaecida en diciembre de 1928, “con su trágico resultado de centenares de muertos y heridos” (Posada Carbó, 2015: 70) y las protestas estudiantiles del 6 y 7 de junio de 1929, donde murió el estudiante Gonzalo Bravo Pérez. Esa situación crítica se agravó cuando la depresión de la Bolsa de Nueva York del 29 causó estragos en la ya malograda economía colombiana. Todo este descalabro trajo como consecuencia la caída de la hegemonía conservadora y el auge del partido liberal, cuyo período de gobierno, denominado República Liberal, abarcó los años 1930 a 1946, desde la llegada al poder de Enrique Olaya Herrera hasta el fracaso electoral ante la división y la doble candidatura del partido liberal de los candidatos Gabriel Turbay y Jorge Eliécer Gaitán. Hecho que facilitó la ascensión al poder del conservador Mariano Ospina Pérez. Es importante recalcar que el período de La Violencia, comprendido entre los años de 1930 a 1953,

puede dividirse en dos etapas, la primera, emprendida desde principios de los años treinta, causada por la no aceptación por parte de los conservadores de la ascensión al poder de los liberales, y la segunda, que empezó a tomar forma en 1946 y cobró fuerza en 1948 tras el asesinato del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán.

En medio de un clima de violencia, inestabilidad e intransigencia política, los conservadores retornaron al poder, hecho que recrudeció aún más los enfrentamientos entre un bando y el otro. Gracias a esa insatisfacción creciente entre las clases más golpeadas, se idealizó la figura de Jorge Eliécer Gaitán, cuya frase “yo no soy un hombre, soy un pueblo” lo inmortalizó entre sus más fieles seguidores, los cuales estaban conformados en su mayoría por gente de la clase media y la clase popular, que se dejaron seducir por su ideario político, cuyas prioridades consistían en mejorar las condiciones de vida de los campesinos y los obreros mediante un programa de mejora de la educación, la higiene y el aumento de salarios. Gaitán también es recordado como el primer funcionario en perder el miedo y denunciar públicamente la masacre de los trabajadores de la empresa bananera United Fruit and Company, la cual se perpetró para acallar los gritos de protesta de obreros que pedían salarios justos y poner fin a los abusos laborales a los que eran sometidos, Gaitán “ganó fama por su visita a las zonas de conflicto y sus posteriores intervenciones en el Congreso” (Posada Carbó, 2015: 70). No obstante, ese carisma y esa popularidad que lo acercaban al pueblo fueron inútiles, ya que ese desparpajo y sus ideas de índole antiimperialista, antioligárquica y nacionalista eran mal vistos por las élites gubernamentales, que no dudaron en ordenar su asesinato, llevado a cabo el 9 de abril de 1948. La muerte de Gaitán provocó una fuerte ola de violencia, caracterizada por protestas callejeras, vandalismo y enfrentamientos con las fuerzas militares del país. Este acontecimiento sin precedentes recibió el nombre de El Bogotazo, considerado hasta el momento como el levantamiento popular más grande de la historia de Colombia. Según Deas, M. en ese motín “habían muerto entre 1.000 y

4.000 personas” (2015: 72), aunque realmente no se tiene, hasta la fecha, una estadística confiable; “el Bogotazo fue traumático, reveló una cara del país que muchos no pudieron aceptar.” (Deas, 2015: 72)

La ola de violencia, a pesar de todo, no cesó, e incluso se acrecentó aún más durante el gobierno de Laureano Gómez, sucesor de Ospina Pérez. El período de La Violencia enmarcado entre 1946 y 1953 fue el peor de la historia, ya que se cometieron actos atroces como masacres e incendios de fincas y pueblos enteros y torturas de presos políticos. Paradójicamente, mientras los campesinos y las clases más humildes sufrían grandes pérdidas por causa de los incendios y las expropiaciones, las clases pudientes, los grandes comerciantes y los industriales cafetaleros, experimentaron un auge económico debido a la gran demanda mundial del café, tal como afirma Caballero Argáez, “a partir de la década de 1940, todos los gobiernos se vieron forzados a buscar un equilibrio entre los intereses de los cafeteros y de los industriales” (2015: 206), ya que de ellos dependía el crecimiento de la economía colombiana y la generación de empleos. Mientras tanto, en el escenario político, Ospina Pérez, en un intento desesperado por unir a los colombianos, buscó, aunque en vano, la manera de conciliar con los liberales, ofreciéndoles cargos y participación activa en la política del país; no obstante, dicha iniciativa no surtió el efecto deseado, ya que los liberales moderados no vieron ninguna mejoría en el trato que se les daba, por lo cual decidieron retirarse de sus cargos. Por otra parte, Ospina tuvo que afrontar el triunfo de los liberales en las elecciones para el Congreso, ya que los liberales ejercieron una oposición férrea en contra del gobierno, razón que lo llevó a declarar el estado de sitio y a la clausura del Congreso. A pesar de todo, el mandato de Ospina Pérez tuvo sus logros en lo que respecta al desarrollo económico y social del país, gracias a la creación y fundación de empresas estatales y privadas, de ministerios dedicados a la higiene y seguridad social.

Contradictoriamente, el gobierno de su sucesor, Laureano Gómez, se caracterizó por su intransigencia política y su radicalismo religioso; este presidente fue electo gracias a la ausencia de candidatos rivales, ya que los liberales retiraron su candidatura en vista de todos los atropellos vividos anteriormente en el Congreso. Gómez mantuvo una actitud ambigua ante los Estados Unidos, debido a que eran conocidas por todos sus inclinaciones franquistas y antinorteamericanas; no obstante, durante su mandato, Colombia fue incondicional en el apoyo a los Estados Unidos durante la Guerra Fría. Años más tarde, tras varios fracasos de Gómez para crear una nueva constitución que le otorgase el poder absoluto y la libertad para suprimir a la crítica y a la oposición, y tras atravesar problemas de salud, Gómez es finalmente derrocado por un grupo de conservadores, los liberales y las fuerzas militares, quienes erigen en el poder al general Gustavo Rojas Pinilla el 13 de junio de 1953. Este golpe de estado fue propiciado por los políticos de Colombia con el fin de evitar la implantación de la nueva Constitución ideada por Gómez, así como para buscar una manera efectiva de detener la violencia que ya en ese entonces estaba fuera de control. Pero con el paso del tiempo la desilusión se hizo presente, porque dicho cometido jamás se cumplió. Durante su gobierno se buscó crear un clima pacífico para poder llevar a cabo las negociaciones con los grupos armados de las guerrillas liberales y se declaró un armisticio en el segundo semestre de 1953 que duró apenas un año; el tratado de paz, de éxito efímero, no evitó el resurgimiento de la violencia a mediados de 1954 en los departamentos de Santander, Tolima y Cundinamarca.

A partir de la segunda mitad del siglo XX la historia de Colombia estuvo envuelta en muchas contradicciones y opiniones incompatibles entre los observadores, para unos fue una época de éxitos y grandes avances, porque a pesar de la violencia, “Colombia tuvo un desarrollo económico exitoso, más estable y sostenido que el del conjunto de América Latina.” (Melo, 2015: 15); sin embargo, para otros, “estos años fueron de grandes dificultades y frustraciones” (Melo, 2015: 16). Rojas

Pinilla, por su parte, auspició el cambio que incidió en la modernización y en el avance económico del país. Entre sus logros están la construcción del aeropuerto de El Dorado en Bogotá, el Hospital Militar, el Ferrocarril del Magdalena. Por otra parte, nadie dudaba del acercamiento entre este presidente y la clase obrera y trabajadora del país. Otro gran logro fue el reconocimiento del voto femenino, que hizo que Rojas Pinilla contara con el apoyo de las mujeres y además colocara a Colombia en igualdad de condiciones con el resto de los países latinoamericanos que ya habían implantado el voto femenino como un derecho constitucional. En 1954 logró que los miembros de la Asamblea Constituyente hicieran el decreto de la prolongación de su gobierno hasta 1958, pero después de ello cometió el gran error de distanciarse de aquellos que lo ayudaron a ascender al poder, los liberales y los conservadores, quienes emprendieron una guerra sin cuartel con la ayuda de los medios de comunicación para dejarlo sin apoyo y para hacer desaparecer el tercer partido que ya había formado, el Movimiento de Acción Nacional, MAN, en respuesta, Rojas recurrió a la represión de todo aquél que se le opusiera, cosa que atrajo el descontento de los colombianos. La gota que colmó el vaso fue la creación de otro movimiento, La Tercera Fuerza, lo cual atrajo aún más el rechazo de sus contrincantes, por otra parte, la imposición de la censura en todos los ámbitos y el cierre de diarios importantes como El Tiempo no hicieron más que empeorar la situación.

Con el paso del tiempo, Rojas no pudo resistir más la aguda crisis en las relaciones con el llamado Frente Nacional, integrada por sus opositores, en cuyo seno se crearon “formas limitadas de democracia”, (Melo, 2015: 16), allí, el Frente Nacional se encargó de controlar la voluntad del pueblo mediante la compra de votos, “el uso de la coacción y la violencia, sobre todo en los sectores rurales” (Melo, 2015: 16), gracias al apoyo de la guerrilla y los grupos paramilitares, por ello, en mayo de 1957, Rojas Pinilla terminó cediendo el poder en manos de una Junta Militar conformada por los generales Deogracias Fonseca y Gabriel París en apoyo de otros militares más. Aquí se daba fin a la “dictablanda” militar

de Rojas Pinilla. Durante los siguientes dieciséis años se produjo una sucesión de gobiernos alternativos donde cada partido podía detentar el poder. No obstante "...la violencia, que disminuyó mucho entre 1958 y 1970, comenzó nuevamente a crecer hacia 1977" (Melo, 2015: 17); durante ese proceso, el Frente Nacional aniquiló a los partidos tradicionales, ya que en ese período hubo una tregua, en la cual no hubo enfrentamientos partidistas de ningún tipo, se diría que existía una relativa paz. Sin embargo, eso era sólo la punta del iceberg, porque los problemas sociales y económicos continuaron de forma subyacente, de ahí que se hable de "relativa paz"; la violencia tomó un nuevo impulso y adoptó una nueva cara "por el enfrentamiento entre la guerrilla y el estado y por la expansión del negocio de la droga" (Melo, 2015: 17), todo esto fue lo que llevó a la creación de varios movimientos guerrilleros clandestinos, siendo el más notable el M19, grupo que realizó innumerables secuestros y asesinatos de personalidades de alto perfil. En un intento por restablecer la paz, el gobierno busca negociar con ellos hasta que finalmente el presidente Virgilio Barco (1986-1990), en 1990, "logró firmar la paz con el M19" (Melo, 2015: 25) gracias a la cual este grupo guerrillero depone las armas y forma un partido político denominado Alianza Democrática.

Otro grupo que se forma en 1964 es la organización guerrillera de las "Fuerzas Revolucionarias de Colombia", las FARC, bajo el mando de Manuel Marulanda Vélez, apoyadas por el partido comunista, y que ya por la década de los 80 se autofinanciaba gracias al narcotráfico y a los sobornos y pagos de rescates que obtenían de los familiares de sus rehenes. Este infame grupo se ganó el odio y el miedo, no sólo de sus coterráneos, sino también del resto del mundo, un mundo que observaba atónito los continuos atentados, secuestros y ejecuciones de sus prisioneros, que en muchos casos eran personas conocidas por la opinión pública y de alto perfil. Otro ejército de guerrilleros importante fue el llamado Ejército de Liberación Nacional, ELN, que al igual que las FARC se ha mantenido en el tapete durante casi más de cuarenta años, años en los que han hecho de los colombianos víctimas de una guerra que nunca

entendieron ni compartieron. Ante todo este panorama, donde “...desapariciones y ejecuciones fuera de combate dejaron de ser actos aislados para convertirse en rutinarios” (Melo, 2015: 23), se podría afirmar que el fin del siglo XX no fue menos caótico que los años anteriores, ya que éste fin de siglo representó una gran cantidad de traumatismos a nivel económico, social y político en una nación que por más de cien años no pudo conocer el verdadero significado de la palabra paz.

No podemos dejar de mencionar el gran poderío e influencia que los carteles del Narcotráfico ejercieron sobre todos los habitantes de Colombia. En aquel entonces existieron dos grandes carteles que surgieron durante la década de 1970, dos carteles que rivalizaron por el dominio del territorio y poder adquisitivo, estos eran el Cartel de Medellín, comandado por el tirano Pablo Escobar, visto como una suerte de Robin Hood que ayudaba a los pobres y contradictoriamente ordenaba el asesinato o ejecución de miles de ciudadanos inocentes, entre los que se contaban servidores públicos, políticos y policías; y el Cartel de Cali, que aunque de menor influencia, también causó estragos a gran escala en un país que aún hoy, en pleno siglo XXI, no se recupera de los traumas y las consecuencias que ha dejado el poderío de dichos carteles, a pesar de que su más alto exponente, Pablo Escobar, muriese asesinado en 1993 y ambas agrupaciones nefastas fuesen desarticuladas y desmembradas.

Se puede afirmar que la década más productiva para los narcotraficantes colombianos fue la de los ochenta, “cuando el precio del mercado de consumidores era alto y sus redes manejaban parte del mercado minorista en el este de Estados Unidos” (Urrutia, 2015: 168), también es cierto que dicha productividad, aparte de atraer cierta riqueza monetaria, produjo una gran crisis en todos los niveles, sobre todo en el moral, dada la falta de impunidad que imperaba, lo cual trajo como consecuencia que el sistema judicial se debilitase de forma alarmante, y por ende, el aumento de las tasas de criminalidad, que ya de por sí eran muy altas y el terrorismo perpetrado por la guerrilla y el paramilitarismo,

“los cuales han generado desplazamientos forzados de población con consecuencias sociales gravísimas.” (Urrutia, 2015: 169)

Según Archila Neira, es sorprendente ver que Colombia, poseyendo la democracia representativa “más antigua de América Latina” (2016: 76), haya experimentado de forma paralela un gran crecimiento económico y una constante guerra caracterizada por grandes hechos violentos, en donde los más afectados eran en primer lugar los campesinos y después en ese orden, los obreros, los empleados y los indígenas, cuyos derechos humanos eran violados de forma continua. Por otra parte, resulta interesante observar que la violencia no es sólo una respuesta a las protestas de índole económico, es decir, no es algo necesariamente ligado a la pobreza, ya que además se mueven otros intereses colectivos como la legitimidad del estado, los derechos humanos y la identidad cultural. De ahí que la lucha de la sociedad colombiana se haya enfocado tanto en el reclamo por la mala distribución de los ingresos y en las carencias materiales, como en la lucha por la demanda política, cultural y de derechos y necesidades propias de un pueblo soberano. “En conjunto, entre 1948 y 2000 unos 600.000 colombianos murieron víctimas del enfrentamiento armado, la delincuencia o incidentes casuales o inesperados de violencia.” (Melo, 2015: 17)

Finalmente, los mandatos de Uribe (2002 / 2010) y Santos (2010 / 2018) han tenido el gran logro de intervenir y someter a un gran ejército como el de las FARC para alejarlos del escenario nacional y mantenerlos a raya en zonas menos pobladas, factor que ha facilitado la vida pacífica en el país y de hecho convertirlo en un lugar seguro para vivir, lo que ha provocado el auge del turismo y una gran disminución de la actividad criminal; no obstante, la táctica de Uribe, que no buscaba sólo conversar por la paz sino luchar, fue un poco dura y autoritaria, por lo que ese proceso “resultó bastante traumático y transido por escándalos” (Gutiérrez Sanín, 2015: 81), un proceso que igualmente fue favorable para la

reinserción en la sociedad de miles de excombatientes de la guerrilla y la sustancial baja de las tasas de homicidio, gracias a ello, hoy en día, a pesar de las dificultades que aún agobian a los colombianos, no se deja de respirar el optimismo que impera en una nación que va en vías de un franco desarrollo.

Aquella época, donde la violencia era algo, según Posada Carbó, “difícil de controlar” (2015: 44), fue la que le tocó vivir a Gabriel García Márquez y a muchos otros tantos escritores que tuvieron como fuente de inspiración los terribles acontecimientos y las tristes consecuencias que han debido sortear para poder salir ilesos y con vida de semejante trance. Gabriel García Márquez fue testigo presencial, y en otras ocasiones indirecto, en muchos de los acontecimientos históricos comentados aquí, por ello, en el siguiente apartado, haremos énfasis en la repercusión generada por las consecuencias de la violencia en la novelística del autor colombiano.

1.2 Análisis de seis novelas de Gabriel García Márquez

Raymond Williams, haciendo referencia a Gabriel García Márquez y a la literatura de la Colombia de la época de sus inicios, afirma que, “The overwhelmingly dominant preoccupation of virtually all colombian writers during the 1950s was the civil war between Liberals and Conservatives, la violencia.” (1985: 40). Dicho fenómeno se produce a causa de los innumerables conflictos bélicos acaecidos en la tierra natal del autor colombiano, que no podía permanecer ajeno ante semejante situación. Según Ríos, la literatura comienza a alzar su voz justamente cuando se acentúa el conflicto entre sociedad y literatura, “luego de que han sido agotadas las otras vías de reclamo” (1985: 252), vías como la prensa, los medios de comunicación, entre otras, que ya habían dejado de ser lo suficientemente efectivas para expresar tanto pesar y dolor ante ese estado permanente de zozobra. Según Fernández-Brasso, “quien lea

a Gabriel García Márquez con detenimiento y agudeza, encontrará en abundancia festiva ironía y amarga desilusión” (1972: 104). El mundo latinoamericano se ha caracterizado por la paradoja y la trasposición entre el ambiente festivo y el suceso más trágico; no en vano, otras culturas han considerado a los latinoamericanos como los reyes del contraste, que sabrían relatar en medio de la algarabía los hechos más dolorosos y violentos. De ahí el estilo tan particular de Gabriel García Márquez y sus coterráneos al establecer un método dialogístico entre literatura y sociedad; eso hace que la literatura “no pueda desarrollarse como un furor aislado, sino dentro de un contexto socio-cultural que le sirva de marco y resonancia” (Maturó, G. 1972: 9-10); sin embargo, García Márquez no sólo se alimenta de la situación actual de su nación, sino también de la del resto de Latinoamérica, que a su vez vive una situación similar a la de su entorno, países que igualmente viven en un permanente ambiente de violencia, países signados por la ausencia de justicia y cuyo poder político está repartido entre una minoría que sólo ansía detentar el poder a costa del sufrimiento ajeno; para Maturó, el rasgo más evidente en las obras de García Márquez es “la ausencia de justicia social.” (Maturó, 1972: 66)

La violencia ha establecido en la población un carácter predominantemente signado por el miedo, la baja autoestima, la doblegación, entre otros aspectos que han permanecido presentes más que nada en los que conforman la clase campesina. Por esta razón, en las obras de García Márquez se hace notar un escenario más rural que urbano, un escenario donde los pobres cobran mayor protagonismo, para así alzar su voz ante todo aquello que les oprime; hay que destacar que Gabriel García Márquez, durante sus inicios como periodista y escritor, vivió en carne propia la violencia, la tortura psicológica y la represión, a ello se debe su marcada preferencia hacia ese tipo de personajes. “Todo ello está en sus libros, subyacente, omnipresente, nutriendo su posición ética ante el mundo, encarnándose en actualizadas estructuras simbólicas” (Maturó, 1972: 66). En otras palabras, la novela colombiana

no podía permanecer ajena a todo ese proceso evolutivo de su historia y su estructura social.

Por su parte, Arango también sostiene que el tema de la violencia aparece con mucha frecuencia en la novelística colombiana, representada por autores como Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio, cuyo tratamiento de la violencia "...se ha enfocado en diferentes ángulos que van desde el testimonio directo hasta el ambiente real donde se halla la misma atmósfera." (Arango, 1985: 9)

Es usual ver en la literatura latinoamericana, y por consiguiente en la colombiana, una delgada línea que divide lo real y lo imaginario; tan delgada, que muchas veces se convierte en una misma, razón por la cual estamos frente a un fenómeno literario denominado Realismo Mágico. Enfocándonos a la realidad social de Colombia, Arango afirma que la violencia ha sido "una de las constantes más frecuentes en la historia colombiana" (Arango, 1985: 11), cuyo clímax alcanza niveles insospechados entre los años de 1946 y 1965, período conocido, como vimos más arriba, como la época de "la violencia", época caracterizada por la Guerra Civil, la matanza entre hermanos, el empobrecimiento de la economía a nivel nacional y la elevación de la miseria entre los pobladores. Dicha situación, como era de esperar, ha sido difícil de interpretar para los académicos extranjeros, ya que las barreras culturales les han impedido ver el problema desde un mismo foco, algo similar sucede cuando se trata de descifrar el mensaje de violencia implícito o explícito presente en las obras literarias enmarcadas en dicho contexto, cuya escritura hace participar a los lectores en una "tragedia personal" (Arango, 1985:12), una escritura que comunica de una u otra forma las inquietudes y problemas que aquejan a un escritor y a su comunidad, gracias al auge de la explotación de la burguesía criolla, el imperialismo, el subdesarrollo, la delincuencia, el hambre, la miseria y especialmente la violencia, ha surgido una forma especial de hacer literatura, una "literatura

de compromiso...que a su vez produce una estética de urgencia.” (1985: 13)

El punto de partida de la mencionada situación de violencia tuvo como inicio el homicidio del dirigente político y líder del movimiento liberal Jorge Eliecer Gaitán, hecho acaecido en Bogotá el 9 de Abril de 1948, y que desató e hizo crecer aún más la ola de violencia, hasta el punto de producir “el Bogotazo”, una revolución sofocada inmediatamente por el presidente de turno, Ospina Pérez; no obstante, a partir de allí, “se desencadenó una serie de crímenes, venganzas y odios en los cuales liberales y conservadores se enfrentaron en una batalla sangrienta, que constituyó en el fondo una guerra civil no declarada a lo ancho y largo del país” (Arango, 1985: 14); como es de suponerse, ningún colombiano, incluyendo escritores y artistas, dejó de sufrir las consecuencias de dicha ola de violencia, Gabriel García Márquez no podía permanecer ajeno ante ese fenómeno; por ello, sus novelas “enfocan ese tremendo drama nacional que ha sufrido Colombia a través de la historia” (1985: 17); sin embargo, el autor que nos ocupa lo ha hecho más bien de una forma implícita, con menos crudeza que el resto de los escritores; en este caso, el autor representa la violencia por medio de la “represión organizada por el poder ejecutivo, que no vacila en emplear todos los recursos del terror para someter al pueblo a cualquier precio” (1985: 15). Por ejemplo, en *El Coronel no tiene quien le escriba* (1961) se nota una constante represión de los ciudadanos, quienes están sometidos al silencio, la censura y la carencia de libertad de prensa. En el caso del coronel, vemos a un superviviente de la guerra civil, producto del Bogotazo, un superviviente consumido por la vejez y la miseria, que espera una pensión que jamás llega; en esta obra y en muchas otras de García Márquez se puede divisar la temática de la violencia sin necesidad de recurrir a la descripción abierta de tiroteos y matanzas, el lector no verá en sus obras baños de sangre, aunque sí cadáveres desgarrados o descuartizados de la forma más cruel, el resto lo representa de forma implícita, en el subtexto de su escritura, porque como bien lo ha dicho el autor en su

artículo “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, no hace falta representar fielmente lo que pasó sino mostrar las consecuencias nefastas que todos esos sucesos han provocado, para García Márquez “la novela no estaba en los muertos, sino en los vivos que debieron sudar el hielo de su escondite” (1959: 12-13). En *El Coronel no tiene quien le escriba*, la violencia se conjuga en un permanente estado de zozobra e incertidumbre, en un clima de “tensa calma”. Esta obra muestra que en Colombia “...la violencia se ha convertido en algo consuetudinario y el estado de sitio se transforma en un hecho institucional” (Arango, 1985: 30), tanto es así, que cada personaje, sea hombre o mujer, vive su vida sin ninguna alteración en su estado de ánimo, ya que “la violencia y la opresión política se ha integrado a la vida como una condición natural, sin que opere ninguna transformación en los hombres” (1985: 30). Al igual que los personajes de sus novelas, el colombiano ya está arraigado a la forma de vida signada por el tenso clima de la violencia y la represión, es como algo adquirido de forma natural, no en vano Arango sostiene que cree que “no haya un novelista en Hispanoamérica como García Márquez con una percepción tan fina y tan aguda que haya reflejado este gravísimo problema, problema que se liga íntimamente a la estructura político-social del país y que a su vez influye en el comportamiento de sus habitantes.” (1985: 31)

Durante ese período de violencia, aquellos habitantes, los que estaban entre los más estudiados y preparados profesionalmente, manifestaban callada y silenciosamente en contra del status quo nacional, estaban llevando a cabo una resistencia en contra de la opresión a la que estaban siendo sometidos; esa situación puede reflejarse claramente en *El Coronel no tiene quien le escriba*, cuyo símbolo principal de ese clima de resistencia es el gallo de pelea, que no sólo pertenecía al coronel y a su difunto hijo, sino también al pueblo, de ahí que muchos se sintieran con derecho sobre ese animal, el cual hace alusión a la última esperanza de lucha y rebelión, la única esperanza de libertad, tal como sostiene

Raymond Williams, “the animal offers several types of symbolic readings. On the one hand, it represents hope” (Williams, 1985: 58)

Como se puede deducir en la lectura de su obra, Gabriel García Márquez, al igual que muchos de sus compatriotas, formó parte de la resistencia, ya que en gran parte de sus novelas muestra la crudeza de la violencia y los estragos que ésta ha causado, aspecto que se refleja en la miseria y el deterioro físico del coronel y su esposa; aquí “todo se insinúa a través de la descripción del medio que rodea a los personajes” (Arango, 1985: 32). En muchas de las novelas del autor colombiano, aparte de evitarse la descripción directa de la brutalidad de la guerra, tampoco se hacen referencias directas a los partidos políticos.

Para García Márquez no todo se limita a “la violencia” y a la represión política, también hay un trasfondo socio-económico, consecuencia y causa de toda esa violencia. Según Gullón (1970), el escritor que nos ocupa, para describir la realidad de su entorno, recurre a una simbología mítica y entre esos símbolos, los más usuales en sus obras son la selva, El Antiguo Testamento, El Génesis, el Mito del Eterno Retorno, El Apocalipsis, El Diluvio, las figuras míticas como Melquíades, Fausto, Amaranta (tejedora de la muerte), entre otros, no obstante, los más abordados por García Márquez son el éxodo y las plagas, las cuales representan el desplazamiento, el sufrimiento, la guerra civil y las enfermedades como el cólera, una de las que más ha padecido el pueblo colombiano.

Por otra parte, Rama y Vargas Llosa sostienen que cada escritor plasma en sus obras todo lo que ha sentido y sufrido, por ello, de alguna forma, a pesar del ambiente que lo rodea, “el proceso de creación novelesca es individualista en el sentido de que quien lo realiza es un individuo, a partir de experiencias que han afectado su vida de manera negativa y profunda” (1973: 52). Para estos autores, toda obra procede de alguna situación en particular, de un tiempo determinado en donde confluyen la historia, la economía, la pérdida de la moral, las inclinaciones

ideológicas de la comunidad, del grupo social al que pertenece, de la familia, en fin, todo procede según lo que se vive dentro de esa cultura o civilización a la que pertenece el escritor; por ello, según afirma Vargas Llosa, lo personal, lo histórico y lo cultural, son las tres filiaciones con que García Márquez ha escrito sus novelas. (1973: 53)

A pesar de que el escritor se siente comprometido con la realidad circundante de su país natal, mantiene la violencia en un nivel subyacente en su escritura, es decir que, a diferencia de otros autores colombianos, García Márquez intenta no sacar a la superficie de sus obras el impacto profundo producido en Colombia por la violencia a partir del 9 de Abril de 1948, "...evita al máximo caer en los vicios de la llamada novela de la violencia, no sucumbe a la tentación de escribir una historia en la que la violencia aparezca en sus terribles manifestaciones" (Collazos, O, 1983: 53); por ejemplo, en *El Coronel no tiene quien le escriba* y en *El amor en los tiempos del cólera*, por sólo mencionar dos de sus obras, no presenciemos actos ni descripciones del genocidio, de los asesinatos ni de la brutalidad del régimen de turno, sólo vemos sus causas y sus consecuencias, como la muerte misma, las plagas y la miseria económica y humana. En la primera de las novelas mencionadas, la violencia se conjuga en la indiferencia hacia unos soldados excombatientes que después de servir en la última guerra civil, los han hecho esperar toda una vida por una pensión que jamás llega, se interpreta en la represión del gobierno hacia sus habitantes y en la censura general impuesta por el mismo. La ironía de los diálogos hace ver de forma sutil el clima violento imperante, como sucede, por ejemplo, en un diálogo donde se afirma que el coronel asistió al entierro del primer fallecido de muerte natural del pueblo, en vista de ello, en esa sociedad, "...la muerte violenta es conocida y parece haber sido aceptada como un hecho rutinario" (1983: 54). Aparte de ello, cabe mencionar que el hijo del coronel murió acribillado por repartir información clandestina en una gallera.

En *La Increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* también se presenta un clima de violencia, pero manifestada de una forma diferente, debido al ambiente mágico que allí se siente, sin embargo, a pesar de esa atmósfera “mágica”, en esta historia se muestra la otra cara de la violencia, la cara de sus consecuencias, se presentan flagelos como el contrabando, representado en el padre de Ulises, la trata y prostitución de menores, la desidia humana, el sicariato, entre otras atrocidades instaladas en la sociedad colombiana. El ambiente donde se desenvuelven Eréndira y su abuela es una tierra de nadie, “...la Goajira es el reino de maleantes y contrabandistas, de nativos sometidos y autoridad despótica, mucho más que la hostil naturaleza de su geografía.” (1983: 158)

Arnau secunda todo lo anteriormente expuesto por Arango acerca de los temas constantes y recurrentes en las obras de García Márquez, como la ya mencionada presencia de la compañía bananera, que tanto trastornó con su poder a gran parte de América del Sur, las guerras civiles, la violencia, los muertos, la presencia constante de personajes militares, etc. Otros autores latinoamericanos que han abordado el tema de la violencia generada por la rebelión en contra de la compañía bananera han sido, entre muchos otros, Pablo Neruda, Carlos Luis Fallas y Miguel Ángel Asturias. El primero de los mencionados, en su obra *Canto General*, en el apartado titulado “Las Oligarquías”, aparece un poema dedicado a la “United Fruit and Co”, donde hace referencia a los atropellos, vejaciones y humillaciones infligidas no sólo por esa compañía, sino también por las trasnacionales como la Coca-Cola Inc. y la Ford Motor. Para el poeta chileno, la mismísima Compañía Frutera Inc. “se reservó los más jugoso, / la costa central de mi tierra, / la dulce cintura de América...” (Neruda, 2009: 335). Por su parte, el costarricense Carlos Luis Fallas, un activista a favor de los desposeídos, encarcelado y desterrado por su participación en la Gran Huelga Bananera del Atlántico de 1934, publicó en 1941 un testimonio personal y fiel acerca de ese suceso en forma de novela, *Mamita Yunai*, en ésta se pueden leer frases crudas

como “todo lo pudre el suampo del banano” (Fallas, 1998: 124), o leer desgarradoras exclamaciones como “¡Hay que embrutecerse para olvidar el horror en que se vive y en el que se tiene que morir!”(1998: 124), en vista del cruel destino que han enfrentado todos aquellos humildes trabajadores que han visto morir sus ilusiones al llegar a la zona bananera.

Miguel Ángel Asturias va un poco más allá al publicar su “novela río” Trilogía Bananera, conformada por tres obras, *Viento fuerte* (1950), *El papa verde* (1952) y *Los ojos de los enterrados* (1959), ya que en cada una de ellas “plantea el problema social del indígena, eterno problema de los países subyugados bajo el pie del poderoso capitalismo” (Verger Rigo, 1973: 14). En cada una de las novelas de la trilogía le autor plasma “la vida de los plantadores de bananos, junto a cuentos y leyendas que de ellos oyera” (1973: 14), Asturias realmente no fue partícipe directo de alguna huelga o lucha en contra de los explotadores, sin embargo, supo denunciar sus atropellos y malos tratos mediante un gran mensaje trascendental de más de cuarenta años de la historia guatemalteca.

En García Márquez, sólo cabe decir que gran parte de sus obras muestran el reflejo de cualquier pueblo de Latinoamérica de mediados del siglo XX. Por más ficticio que pueda ser Macondo, este pueblo “inventado” es un fiel representante trasunto de cualquier lugar recóndito de aquél lado del planeta. Tal como sucede en el pueblo del coronel, éste sirve como un telón de fondo en la historia de un lugar sumido en “la corrupción, la violencia, la censura, donde nada puede sorprender, pero en el cual toda esta situación se ha vuelto normal por ser habitual...” (Arnau, 1971: 23); Arnau a su vez sostiene la existencia de un lenguaje irónico en ésta y en otras obras de García Márquez. Sin embargo, matiza Arnau, “no hay que engañarse, bajo la evidente ironía se esconde mucha amargura” (Arnau, 1983: 23), una amargura y una tristeza producto de la realidad hispanoamericana- No en vano, otra constante que se verá en las obras de García Márquez será “...una simpatía evidente por los

pobres, por los oprimidos” (1983: 24), los indefensos engañados y pisoteados por las autoridades, como el mismísimo coronel, un pobre y esperanzado anciano que jamás pierde la fe esperando su inexistente pensión, un anciano que irónicamente ve la vida como “la cosa mejor que se ha inventado” (1983: 25).

Haciendo referencia aún al engaño al que los políticos someten al pueblo, se puede mencionar también a un personaje presente en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, una historia donde “Onésimo Sánchez, senador, hombre por otra parte de cierta cultura...engaña a los expósitos de la patria a los huérfanos de Dios prometiéndoles grandeza y felicidad...” (Ávila, P. L, 1980: 16); el esquema del político que engaña al pueblo se verá repetido de forma constante en todas las novelas del autor, aunque cada uno de forma distinta, gracias a su creatividad.

Otro aspecto interesante que caracteriza las obras de García Márquez es el clima, el estado del tiempo, ya que su efecto es un factor determinante a la hora de manifestar estados de ánimo, el comportamiento de una comunidad y el giro que sufre alguna trama. Por ejemplo “el calor aparece como un caldo de cultivo para la violencia; la lluvia, como un obligado aplazamiento del destino” (Benedetti, M. 1969: 13). Tanto en la vida real como en las obras del Nobel colombiano, las personas o personajes se mueven y viven en función de los cambios climáticos que preceden los acontecimientos, “el calor, especialmente, hace que los personajes se muevan con lentitud, con pesadez” (1969: 13). El mismo García Márquez, en su artículo “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, pone como buen ejemplo al escritor de la violencia de Orán, Albert Camus, que con su famosa *La peste* reproduce dantescas escenas de muerte, pero de forma equilibrada, al contrario que los novelistas de violencia en Colombia, Camus no vivió la peste medieval, pero si vivió la zozobra que provoca vivir en la clandestinidad durante la ocupación nazi. Según García Márquez, Camus “comprendió que el

drama no eran los viejos tranvías que pasaban abarrotados de cadáveres al anochecer, sino los vivos que les lanzaban flores...sabiendo que ellos mismos podían tener un puerto reservado en el tranvía de mañana” (García Márquez, 1959: 12-13).

En otra obra de Camus, *El Extranjero*, publicada en 1942, se hacen reiteradas alusiones al calor y al sol como el factor catalizador del asesinato cometido por el protagonista, Meursault, quien en su defensa durante el juicio sólo pudo decir que su reacción errática ante la víctima “había sido a causa del sol” (Camus, 1987: 120), declaración ignorada por los miembros del jurado, el juez e incluso por la defensa, ya que ellos eran víctimas del intenso y abrumador calor que hacía en la sala, cosa que los hacía lentos de entendimiento. Sin embargo, en la sociedad latinoamericana, según sostiene Benedetti, tal vez el calor sofocante sea la causa de que en las novelas de García Márquez no se plasmen escenas de “violencia desatada” (Benedetti, 1969: 13), cosa que parece ser “inexplicable” en un autor que vivió rodeado de semejante ambiente. Tal vez el mismo Benedetti haya tenido la respuesta al afirmar que dicha violencia “...queda registrada, aunque de una manera muy peculiar. Ya sea como cicatriz del pasado o como amenaza del futuro.” (Benedetti, 1969: 13). Una amenaza bordeada por una tensa calma, una húmeda amenaza generada por la combinación incesante de calor y lluvia, por la humedad que caracteriza al clima del trópico. No en vano, Loveluck también apoya dicha teoría al afirmar que “el hostigante calor de Macondo es un leitmotiv de la obra narrativa de García Márquez y se concibe como un verdadero instrumento de tortura que maneja la mano implacable de la naturaleza tropical” (Loveluck, 1969: 64). Una vez más, los fenómenos meteorológicos cobran fuerza a la hora de determinar la forma de proceder de los personajes.

Por su parte, el mismo García Márquez emite su propia opinión al respecto en su artículo “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” (2014), allí el autor afirma que las personas de izquierda se han puesto a

la labor de presionar a sus amigos escritores para que escriban sobre política, de hecho, los más arraigados a la doctrina izquierdista han sido los menos comprensivos y por ello se han dedicado a descalificar “a los escritores amigos cuyos trabajos no parecen políticamente comprometidos de manera evidente” (García Márquez, 2014: 12-13), porque según ellos la literatura “ es un arma poderosa que no debe permanecer neutral en la contienda política” (2014: 12-13); sin embargo, el escritor colombiano, que sostiene que todas las novelas de la violencia colombiana “son malas” (2014: 12-13) se defiende alegando que tal vez valga más escribir “lo que uno se crea capaz de contar por haberlo vivido, que contar con la misma honestidad lo que nuestra posición política nos indica que debe ser contado, aunque tengamos que inventarlo” (2014: 12-13)

Benedetti afirma que “García Márquez no es un escritor de obvio mensaje político” (1969: 14); esa sería la razón por la cual sus obras abarcan los períodos de tregua de las guerras civiles y la violencia, es decir, que sus obras se ubican antes o después de los episodios de violencia, ya que según Benedetti, para García Márquez “sólo durante las treguas es posible llevar a cabo el balance de los estallidos” (1969: 15). Aquí, en cada una de sus obras, el autor no busca ni intenta mostrar los hechos y sus consecuencias históricas, políticas o sociológicas, simplemente busca mostrar la verdadera cara del comportamiento de los colombianos, su forma de desenvolverse en la vida cotidiana entre uno y otro período fatal marcado por los hechos violentos; el autor nos da un breve vistazo sobre la tranquilidad tensa, la ingenuidad, la confianza y el optimismo incurable con que los pacientes habitantes de Colombia esperan un cambio favorable en la triste historia de su país, que con una desesperación silenciosa anhela la llegada de algo grande que jamás llega; esto se ve reflejado fielmente en el esperanzado coronel. Por ello, Caraballo (1969) defiende a García Márquez al constatar que, aunque sus obras, a primera vista, no parecen estar comprometidas con la realidad social de su país, éstas, a su vez, escudadas tras el lenguaje de la ironía,

sí que nos muestran el infortunio de todos aquellos que viven los estragos y tribulaciones de la realidad circundante.

Según Rama, Macondo es un pueblo inventado, un pequeño pueblo “que compendia todos los pueblecitos colombianos costeños bajo la dictadura, la violencia o el nuevo estancamiento...” (1969: 108); Rama, al igual que otros críticos, ve en las obras de García Márquez el lenguaje implícito marcado por la violencia como temática central de sus obras, una violencia transformada en una tenaz resistencia en contra de un sistema político hostigante y asfixiante, por ello, Rama acota en esta declaración “creo que no hay novelista que haya visto tan aguda, tan verazmente, la relación íntima que existe entre la estructura político-social de un determinado país y el comportamiento de sus personajes.” (Rama, 1969: 114-115). Con esta afirmación, Rama exonera a García Márquez de ser tildado como un escritor “escapista” sólo por el hecho de no haber tocado el tema de la violencia de forma directa, ya que su forma de mostrar la realidad, lejos de ser escapista, muestra el tesón y la constancia de un pueblo que de forma clandestina busca y espera el momento oportuno para librarse del yugo que los oprime. Por ejemplo, en el caso de *El coronel no tiene quien le escriba*, “no se puede evitar la asociación entre el gallito de pelea y el pueblo joven decidido a luchar” (1969: 119); el gallo, cuyo símbolo se conjuga en “la soterrada decisión resistente de todo el pueblo...” (1969: 118), por ello, no en vano, en esta obra vemos a un viejo coronel “dispuesto a comer mierda con tal de aguantar” (1969: 119).

Se sabe que García Márquez escribió *El coronel no tiene quien le escriba* en París, justo en la época en que se lleva a cabo el cierre de su principal fuente de ingresos, el diario *El espectador*. También se dice, según lo ha afirmado Vargas-Llosa (1969), que García Márquez escribió esta obra con furia, por las hambrunas y miserias que pasaba en París, fue como una protesta camuflada contra Rojas Pinilla y sus políticas, por ello el hambre, la censura y la violencia fueron sus principales

protagonistas. En apoyo a lo anteriormente expuesto, Plinio Apuleyo Mendoza, un periodista, diplomático y gran amigo de Gabriel García Márquez, comentó en una entrevista hecha por Silvana Paternostro, que el autor escribió esta obra "...para exorcizar literariamente sus angustias cotidianas de entonces: también él, como su personaje, no sabía cómo iba a comer al día siguiente y aguardaba siempre una carta con dinero que nunca llegaba" (Paternostro, S. 2014: 115). Sin embargo, a pesar de ello, a pesar de la angustia imperante, García Márquez jamás renunció a su lucha, a pesar de que en varias oportunidades sus directores le enviaban el dinero del coste del billete de regreso a Colombia, él, "enfrascado en la escritura de *El coronel no tiene quien le escriba*, decidió quedarse en Europa." (Molina Fernández, C. 2006: 83), era preferible pasar hambre y necesidades que doblarse ante un dictador.

Según comentan algunos amigos de García Márquez, en Colombia durante la violencia no sólo asesinaban, sino que "te dejaban vuelto nada. Te torturaban a golpes" (Paternostro, 2014: 45), tal como lo afirma Nereo López, fotógrafo y buen amigo del escritor; o como cuenta Margarita de la Vega, otra amiga, crítica y productora de cine, quien afirmaba que la violencia en Cartagena "no existía", pero sí en Bogotá y otras ciudades colombianas. (2014: 46)

En fin, García Márquez hace referencia no sólo a la violencia, al hambre y la miseria, sino también a la marca de las clases sociales y las condiciones humanas de sus personajes, en donde los preferidos eran los pobres; sus obras en general son un reflejo de "el estado en que se encontraba la sociedad de esa misma época" (Volkening, E. 1969: 159), basta con ver a un coronel jubilado, viejo y acabado "raspar cuidadosamente la costra del tarro de café" (1969: 159), para darnos cuenta del nivel de pobreza de ese ser y esta característica puede hacerse extensiva al resto de los personajes de otras obras del autor colombiano, ya que "en el fondo, los protagonistas de casi todos los

cuentos de García Márquez, se parecen al coronel” (Volkening, E. 1969: 160).

En ese ambiente de pobreza, atropellos y opresión, en el pueblito donde vivía el coronel, la única diversión la constituían las galleras y el cine, dos entretenimientos que a pesar de sus marcadas limitaciones, como el toque de queda, el estado de sitio y la censura, servían de desahogo para los pobladores. Por ejemplo, “En la gallería podían vivirse vicariamente emociones agresivas cuyo origen era la violencia política” (Ploetz, D. 2004: 69). Las peleas de gallos eran un medio para drenar y exorcizar el ímpetu de violencia que albergaban los hombres del pueblo, sobre todo los más jóvenes; en una entrevista hecha por Billon y Martínez-Cavard, el mismo García Márquez confesó que, mientras estaba en París, miró a su país desde fuera, desde una perspectiva más universal, mundial y latinoamericana, y en ese momento, afirma, fue cuando “prescindí de todos los demás compromisos que yo tenía con la literatura y me centré en el compromiso político” (Billon y Martínez-Cavard, 2005: 57); fue allí, cuando el autor comenzó a sufrir en carne propia los embates de una dictadura cruel, que, incluso desde lejos, pudo sentir el clamor de un pueblo que pedía a gritos silenciosos la liberación del yugo que lo oprimía, no es para menos que el escritor haya sufrido el hambre y la miseria incluso estando a distancia, de allí viene su inspiración en *El coronel no tiene quien le escriba*, una obra escrita en una época en que “the fact that the novel’s present is the mid 1950s is quite important because it is a period of intense political violence and repression in Colombia” (Williams, R, 1985: 57). La represión política en esa época de los años 50 fue la peor y la más intensa de la historia de Colombia, por ello, se convirtió en el tema esencial en toda la literatura colombiana de ese entonces, no obstante Williams a su vez sostiene que, “Despite the dismal political situation, and the portrayal of a people reduced to silence, the total vision presented in the novel is not entirely negative” (1985: 61), es decir, que a pesar de mostrar una cruda realidad en su obra, en la misma no se puede reflejar por completo el drama y la

tragedia que se estaba viviendo en Colombia y eso responde a la forma de ser del latinoamericano, que pese a lo difícil y dura que pueda ser su situación nunca pierde el buen humor que lo caracteriza; eso, obviamente, no podía ser una excepción en el caso de Gabriel García Márquez, en cuyas obras muestra su lado humorístico e irónico, por más ruda y desesperante que haya sido la temática planteada en sus libros.

Continuando con otra de sus obras, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, Williams expone que “The paradigm of exploitation is clearly delineated, with the grandmother, the military, and the government representing the exploiters...Eréndira, of course, functions as the exploited subject.” (1985: 104-105); aquí, como en toda sociedad, siempre se recurre al tópico del ser victimizado y explotado por otro más poderoso o cruel, en este caso, los pobres son los buenos y victimizados, los que tarde o temprano, al final de la historia, logran librarse del yugo impuesto, tal como es el caso de Eréndira, cuyo afán por asesinar y librarse de su abuela queda absolutamente justificado, ya que finalmente queda absuelta, libre, y además millonaria y dueña absoluta de su destino, muy al contrario del inicio de la historia, donde la niña, como personaje, no tenía ni siquiera el poder de la palabra, el cual sólo estaba reservado a su cruel y nefasta abuela. Sólo en contadas ocasiones Eréndira hizo sentir su voz y fue en un momento en el que ella estaba en un convento lejos de su abuela, momento en el cual lanzó una afirmación contundente, “soy feliz” (Williams, 1985: 105).

Otro personaje que también representa el poder y el control es Onésimo Sánchez, cuya presencia sólo se limita en el cuento a la de un personaje meramente referencial; Boo (1985), a su vez, también coincide con Williams al afirmar que García Márquez, al escribir *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, se inspiró en la realidad social y política de su época para recrear el conflicto entre ricos y pobres, la del explotador y el explotado, dicha obra fue la “transfiguración de dicha realidad” (Boo, 1985: 72) y nada mejor que plasmar la historia de

una niña huérfana entregada forzosamente al vil y cruel mundo de la prostitución infantil, algo muy común en la sociedad colombiana. En este cuento, García Márquez busca la manera de alzar su voz ante esa corrupción y afrenta ante los derechos de los niños, aspecto tocado someramente en *El Amor en los tiempos del cólera* a través del personaje de América Vicuña, cuya muerte se llevó a cabo de forma trágica y en *Memorias de mis putas tristes*, donde finalmente, Delgadina es tratada por el protagonista con la dignidad de una niña pura y virgen. No obstante, según Coetzee, García Márquez “intenta una vez más lidiar con aquella historia moral y artísticamente fallida de lo que ocurrió entre Florentino y América...” (2008: 116)

Es importante establecer un paréntesis y hacer una mención especial a Coetzee, un escritor admirado por García Márquez y a quien “el apartheid en su tierra de origen marcó a fuego su infancia” (García, J. 2011: 76). Coetzee es un autor sudafricano que cuestiona y rechaza cualquier tipo de racismo y violencia, y por ende, repudia el régimen del apartheid en su patria, un régimen que ha traído consecuencias nefastas y ha repercutido de manera muy negativa en el hombre y la sociedad sudafricana. Entre sus obras más conocidas están: *Vida y época de Michael K.*(1983), *La edad de hierro* (1990), *Desgracia* (1999) y *Juventud* (2002). Sólo en *La edad de hierro* se puede ver una descripción directa de los actos atroces generados por la violencia en su país, ya que la obra, escrita en forma epistolar “es la novela que describe las miserias y la violencia que se extienden por Sudáfrica” (García, J. 2011: 76); en el resto de las obras, al igual que su antecesor Gabriel García Márquez, utiliza un estilo metafórico y simbólico, y “sitúa sus ficciones en un contexto posterior” (García Yebra, 2003), puesto que, “para el flamante Premio Nobel <<el final del apartheid no significó el final de la violencia>>” (2003). Como podrá verse, su caso es un tanto similar al del escritor colombiano, de ahí la admiración mutua entre ambos.

Continuando con *El amor en los tiempos del cólera*, es importante tomar en cuenta un análisis hecho por Rodríguez-Vergara (1991), quien nos da una buena referencia sobre dicha novela publicada en 1985, cuatro años después de *Crónica de una muerte anunciada*, la primera de las mencionadas, a pesar de que nos pone de relieve una historia de amor inconclusa que debe ser resuelta a pesar de los años, el narrador igual se permite "...cubrir un amplio trecho de la vida personal, familiar y social de una pequeña ciudad en el Caribe colombiano..." (Rodríguez-Vergara, 1991: 121); dicha ciudad, cuyas características remiten a una simbiosis de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta de comienzos del siglo XX, también nos recuerda a la inexistente Macondo, escenario recurrente en muchas obras del autor que ahora nos ocupa. Aquí, una vez más, sale a relucir la dicotomía entre pobreza y riqueza. Tal como sostiene Rodríguez-Vergara, "*El amor en los tiempos del cólera* representa un Carnaval" (1991: 179), un carnaval causado por el contraste entre lo sofisticado y lo ordinario, la contraposición entre lo caribeño y el mundo afrancesado del París donde vivieron Urbino y Fermina, quienes por cierto poseen un loro que, aparte de hablar francés y latín, cantaba canciones francesas. "Dicho carnaval se ve representado, por ejemplo, en la decoración de su casa, en su propia visión del mundo siempre definida bajo el sincretismo del mundo europeo e hispanoamericano, y también a través de la contraposición de dos clases sociales" (Rodríguez-Vergara, 1991: 179). En esta obra se ve de forma drástica la diferencia de clases, por ejemplo, cuando Urbino va al barrio negro de los pobres se nota a leguas la decadencia y podredumbre del ambiente que circunda a la gente pobre, aunque "los ricos también viven su decadencia" (1991: 180). Por otra parte, su forma de amar y vivir es muy diferente, en esta obra "...revelan la presencia de las dos culturas, siempre en contraposición : los blancos, la alcurnia, están en la mesa, mientras que los negros son los criados..." (1991: 182)

En *El amor en los tiempos del cólera* todos los sucesos y eventos ocurren "bajo un ambiente de guerra y otro aún peor: la peste del cólera"

(Rodríguez-Vergara, 1991: 121). El tema del amor aparentemente parece ser el centro de la obra, sin embargo, tal como lo sugiere su título, la novela representa una distorsión del amor provocada por la peste, la guerra y el caos presente en la época de las guerras civiles, es decir, que esta obra representa “la descripción del amor transgredido por la enfermedad del cólera” (1991: 122).

Cada episodio o historia de amor de cada personaje es simplemente un pretexto para mostrar el reflejo de una sociedad latinoamericana caribeña, donde las clases sociales y las razas entran en polémica, el amor interracial, el adulterio, los hijos ilegítimos, los aristócratas y los burgueses, forman parte fundamental de una historia enmarcada por el sincretismo cultural que tanto caracteriza a Latinoamérica; asimismo, Rodríguez-Vergara acota este tema al constatar que *El amor en los tiempos del cólera* es la obra de García Márquez, que hace más referencia a la influencia europea en la cultura latinoamericana, “precisamente por llevarse a cabo a principios de siglo cuando las culturas europea, india y negra, conviven conflictivamente después de las guerras de independencia de España en el mismo espacio.” (Rodríguez-Vergara, 1991: 126)

El tema de la religiosidad es otro aspecto importante dentro de la obra, aunque en un sentido más ligado a la humanidad, más hacia los problemas que aquejan a los seres humanos, como el amor entre personas de distinta clase social, el abuso de poder, el hambre y la miseria, además de la lucha por la justicia, las guerras y el sentimiento de soledad. Vemos una clara muestra en la dualidad expuesta entre Urbino y Ariza, ya que ambos contribuyen a su manera al mejoramiento de la humanidad: el primero se encarga de curar el cuerpo, por ser médico y el segundo, se encarga de curar el alma, por ser filósofo y escritor. En relación al tema político, a diferencia de otras obras del autor, en ésta se hacen referencias abiertas y directas a la política, ya que en algunos pasajes de la obra se puede ver a un Juvenal Urbino aseverando que no

pertenece o simpatiza con ninguno de los dos bandos políticos, el liberal y el conservador.

En relación con el tema de la guerra, Rodríguez-Vergara afirma que, desde el inicio de la novela, “se insiste en el estado de guerra que vive la región” (1991: 61), todo es producto de las guerras civiles de Colombia; como ejemplo tenemos varios episodios, como cuando Fermina emprende su largo viaje, al que se ve forzada a hacer por imposición de su padre, en dicho camino Fermina vive y padece los estragos causados por la guerra, un camino en donde los bandoleros y asaltantes y las patrullas policiales se encontraban desperdigados; en otro episodio se siente el choque de cuando Urbino regresa de París y se nota el contraste entre ambas vidas, la europea y la de su país, nuevamente sumido en la guerra, una de las tantas guerras que han propiciado “el ambiente de desintegración social...(donde)...el amor y el cólera tienen los mismos síntomas” (Rodríguez-Vergara, 1991: 163), y, en definitiva, ambos son letales.

Con la ironía que caracteriza al autor, vemos a un Florentino Ariza poniendo en entredicho la causa de la muerte de los cadáveres que, descritos de la forma más grotesca, “hinchados y verdes” (1991: 163), aparecen flotando en el río, porque no se sabía si eran víctimas del cólera o de la guerra, cosa que daba lo mismo, debido a que igualmente eran víctimas de todo el conjunto de calamidades que conlleva una guerra, la pobreza, las epidemias y la muerte misma. En otro pasaje de la novela vemos a Fermina y a Juvenal en su primer viaje en globo observando desde lo alto los estragos causados por la guerra y las pestes en su derruida ciudad. En todo caso, la enfermedad y la guerra son contagiosas y siguen un mismo patrón de conducta, ya que en ambos casos se producen efectos en cadena. Tal vez por ello se afirme también que “existen pues dos tipos de contagio: el de las enfermedades y el de la violencia.” (Rodríguez-Vergara, 1991: 166)

La guerra, según se advierte, puede tener varias causas: la oposición de clases sociales, la opresión política, la manipulación de la prensa y la información, la ambición y el abuso de poder, todas ellas relacionadas sólo por una razón, el crear caos, incertidumbre, muerte, odio y dolor. Por ello, con esta novela, García Márquez busca sugerir el único antídoto capaz de curar todo aquello, el amor. “La novela, asimismo, aísla y analiza el fenómeno de la violencia. Desafortunadamente, ni en la ficción, ni los primitivos, ni los modernos consiguen jamás identificar el microbio de la peste llamada violencia” (Rodríguez-Vergara, 1991: 167), de esa manera, “en el texto se sugiere sólo un antídoto: el amor.” (1991: 167)

No obstante, aparte de plantear el amor como único antídoto, el autor pone de relieve la historia de dos tipos diferentes de amor: de una parte, el idealizado, reflejado en la trama de Florentino Ariza y Fermina Daza y de la otra, el amor fundado sobre las bases del convencionalismo social, representado en esta última y Juvenal Urbino, quienes a pesar de conformar un matrimonio por conveniencia, representaban un ejemplo a seguir por la sociedad, la cual ya estaba socavada por la falta de moral y amor en todas sus expresiones, como, por ejemplo, la expresión fraternal y la familiar. Hay que tomar en cuenta que *El amor en los tiempos del cólera* fue escrita en uno de los momentos más críticos de la historia de Colombia, un momento en el que la crisis y desintegración social estaba en su punto más álgido, algo que provocaba el enfrentamiento del lector con el mundo que lo rodeaba.

Haciendo referencia al matrimonio como una institución social que a la larga se convierte en la tabla de salvación de una sociedad decadente, vemos a un García Márquez defensor del matrimonio como una forma de amor, sin importar si es convencional o no. Si tomamos en cuenta la vida del autor, vemos que él mismo ha sido producto del amor de un matrimonio convencional, que pese a ello nunca tuvo un hogar desprovisto de un amor puro y sincero, de hecho, eso se ve reflejado en

varios diálogos sueltos en varias de sus novelas: “también el amor se aprende” (García Márquez, 1994: 41), dicho por la madre de Ángela Vicario en *Crónica de una muerte anunciada* y “sólo Dios sabe cuánto te quise” (García Márquez, 2002: 67), dicho por un moribundo Juvenal Urbino en brazos de su ya anciana esposa; sí, es posible que el escritor se haya sentido identificado con ese tipo de amor inducido, cuya autenticidad tampoco debe ponerse en entredicho.

A su vez, Fermina Daza, a su manera, da muestras de haber correspondido el amor de su marido, porque, “cuando Fermina Daza, al morir su marido, llora al anciano de su vida, expresa con ello posiblemente el carácter procesual del amor...” (Ploetz, D, 2004: 140); por ello hay que tomar en cuenta que cuando Fermina emprende el largo viaje fluvial por el río Magdalena con Florentino, “es sólo él, no ella, el que retoma las románticas vivencias de su juventud.” (2004: 140). De todas maneras, muchos creen y afirman que Fermina realmente no amaba a ninguno de los dos hombres de su vida, es necesario tomar en cuenta que, más bien, dicho personaje estuvo sumido en dos maneras muy distintas de amar y es evidente que, debido a su personalidad, el amor romántico jamás fue su especialidad.

Así, pues, en esta novela “García Márquez construye un relato casi circular que divulga tenaz y discretamente informaciones sobre el poder político y la sociedad” (Monsiváis, C, 2008: 139), dicha discreción se hace manifiesta también en otra de sus grandes obras ya mencionadas, *Crónica de una muerte anunciada*, escrita cuatro años antes que *El amor en los tiempos del cólera*. En ambas obras vemos que ninguno de los personajes es radical en cuanto a ideologías políticas, ni mucho menos es adverso a las instituciones públicas, al menos no de forma explícita, pero, como ya se ha mencionado, nunca deja de faltar el lenguaje irónico y cierto escepticismo ante los credos religiosos y las instituciones políticas y militares; Rodríguez-Vergara (1991), haciendo alusión a *Crónica de una muerte anunciada*, dice que la obra está conformada por un “teatro de

signos y símbolos” (1991: 121), un teatro donde se hacen innumerables referencias a la simbología religiosa, en especial la católica, aspecto estrechamente ligado a la vida social y al desarrollo de la historia colombiana, donde se pone de manifiesto la cultura de un conglomerado social ubicado en el Caribe latinoamericano. En esta obra se hace de forma sugerente una velada crítica a los valores sociales basados en el machismo, el culto a la virginidad femenina y al inútil y obsoleto sistema judicial. En *Crónica de una muerte anunciada* “se hacen alusiones de tipo histórico-social” (1991: 90), entre las que se mencionan las guerras civiles, la explotación hacia los oprimidos, donde incluso la servidumbre es obligada a prostituirse con sus amos, la llegada de diferentes colonias extranjeras al término de la guerra civil, reflejado en Ibrahim Nasar, Santiago Nasar y otros personajes de origen árabe, la crítica al dinero y la desmedida posesión de armas por parte de Bayardo San Román y su padre.

A su vez Ploetz, D. (2004) sostiene una opinión similar a Rodríguez-Vergara al afirmar que el comportamiento social en la novela está “impregnado de machismo” (2004: 127), porque el hombre no tolera el hecho de que su mujer haya pertenecido a otro. En ese contexto el hombre estaba obligado a defender dicho honor, incluso con el derramamiento de sangre, aparte de que la mujer sólo es castigada o condenada al rechazo de la sociedad; el recuperar el honor es a su vez sólo una responsabilidad de los hombres que forman parte de la familia de la mujer agraviada; de esa manera, la trama de Ángela Vicario y la pérdida de su virginidad se convierte en el eje fundamental de *Crónica de una muerte anunciada*, ya que de allí es de donde se desatan todos los acontecimientos nefastos que desembocarán en un trágico final.

La figura de la madre, y por ende de la mujer, es determinante en el desarrollo de esta obra. Por ejemplo, Pura Vicario, a pesar de ser un personaje secundario que aparentemente pasa desapercibido, es el que aparece en los momentos más precisos y claves de la novela, porque es

ella la que insta a sus hijos a limpiar el honor de la familia, hecho que provocará el desenlace fatal de la obra. Por ello, *Crónica de una muerte anunciada* es de por sí “la historia de un homicidio por cuestiones de honor” (López de Martínez, A, 1985: 243), es un tema de índole social, porque en esa época, la virginidad era un valor impuesto e inculcado por la sociedad, una sociedad influenciada de forma muy marcada por la religión católica. Para López de Martínez la fatalidad de la muerte de Santiago responde a la actitud necia, “propia de una sociedad prostituida por fórmulas y convencionalismos” (1985: 244). Los Vicario, hermanos de Ángela, asesinaron a Nasar por un compromiso social, la recuperación del honor y su buena imagen ante la sociedad; así, de esa manera, “cumplen con lo que ellos consideran su obligación moral” (1985: 245). Una obligación impuesta por unas reglas que, por el hecho de querer salvar apariencias, pasan por encima de la felicidad, la verdad e incluso el derecho a la vida; dicha atrocidad y limitación de nuestra cultura, es denunciada por Gabriel García Márquez por medio de esta obra.

Por su parte Jarvis, M. (1985) define *Crónica de una muerte anunciada* como una obra donde se evidencia la condena a la que estamos sometidos los latinoamericanos, una condena donde se somete el destino de una sociedad, un destino del que no pudo escapar Santiago Nasar, ni muchos hombres como él, todo por causa de un código de honor obsoleto y desgastado en el mundo occidental, porque, tal como afirma Williams, R. (1985), en dicha novela existe una tendencia a mostrar viejas tradiciones medievales como el deber de la virginidad antes del matrimonio, las afrentas familiares y la recuperación del honor con la muerte del agravante. Asimismo, Williams hace énfasis en la influencia del dinero como factor determinante en las clases sociales en una sociedad donde Santiago Nasar formaba parte de una “superior class status” (Williams, R. 1985: 138), razón por la cual Nasar era considerado un buen partido para las mujeres del pueblo, un lugar donde Flora Miguel, su novia, era vista como una chica con suerte.

Vale recalcar que, según Samper Pizano (2008), en *Crónica de una muerte anunciada* se hace también una “exploración de una subcultura étnica...pero, principalmente, en una nueva incursión gabiana en el mundo sobrecogido del fatalismo. El hecho de que los protagonistas sean de origen árabe contribuye a reforzar esa noción.” (2008: 172-173). Es importante resaltar que en una sociedad cobra gran importancia la intervención de las diferentes etnias extranjeras que llegan a conformar una parte muy importante de la comunidad, aunque no despojadas de ser vistas con suficiente recelo y cuestionamiento, por ejemplo, en *Crónica de una muerte anunciada* el extranjero es Ibrahim Nasar, el padre de Santiago, quienes hablan en árabe entre ellos, a pesar de que el joven es hijo de una colombiana, Plácida Linero, “el pueblo lo sigue viendo como a un turco...Santiago Nasar se convierte en el símbolo de una posible integración, de un mestizaje que la comunidad, al autoengañarse sobre la posibilidad del anunciado crimen, continúa posponiendo” (Lemaitre, M. 1985: 235); a pesar de los años y del continuo desarrollo y llegada de las colonias extranjeras en Latinoamérica, aún no se ha visto una integración total entre los mismos y la sociedad de ese lado del mundo. Otro ejemplo se puede notar en Bayardo San Román, otro ser considerado como “foráneo”, porque se sospechaba que su familia era “polaca”, es decir, judía, ya que a los judíos les dicen polacos en ciertos lugares de Latinoamérica.

Sin abandonar el tema de la problemática de las diferencias culturales, vale la pena hacer referencia a otra de las grandes obras de García Márquez, *Del amor y otros demonios*, que “ es ante todo una novela acerca del amor difícil en la época de las colonias” (Ploetz, D. 2004: 160-161), y más que eso, es la obra en la que García Márquez plantea otro tipo de violencia, una violencia que pertenece a otra época distinta a la suya, la de la Colonia, una época donde predominaba la filosofía de Voltaire, donde imperaba la violencia impuesta por la Inquisición y los aristócratas españoles, quienes rechazaban categóricamente la cultura del conquistado, las costumbres y creencias de

los indígenas, esclavos y mestizos, creencias que eran consideradas como meras supersticiones; creencias cuestionadas que, a medida que avanza la historia de la obra, se convertirán en el desencadenante de una tragedia inminente: la muerte de una joven cuya belleza no pudo salvarla de los tabúes y prejuicios sociales, una joven cuya condena radicaba en el sólo hecho de ser una niña blanca criada por esclavos negros. Sierva María era prácticamente una negra en el cuerpo de una blanca y esa fue su perdición y desgracia, Sierva María era “una encarnación temprana de la mescolanza latinoamericana” (Ploetz, D. 2004: 160), una mescolanza que no pudo ser entendida desde la perspectiva interpretativa de una sociedad plagada de equivocados conceptos, conceptos que poco conocían del llamado sincretismo cultural de la cual Sierva María era una fiel representante. Dicho personaje no sólo sufre el rechazo y desprecio de la sociedad, también sus padres se desentienden de ella, dejándola abandonada a su suerte, a merced de la crianza de sus esclavos, por ello, Sierva María era considerada como una “huérfana social” (Ortega, J. 2008: 145), una “víctima de todos los códigos” (2008: 145), ya que la inocente niña simplemente representaba “la aberración del código” (2008: 145) todo por culpa de formar parte de una simbiosis entre un sistema cultural alterno y el convencional impuesto por los católicos españoles.

En esta obra se hace patente el discurso maniqueo de la contienda entre el bien y el mal, donde el mal está representado por lo desconocido. Esta vez le tocó a la inexplorada cultura africana ser la ilustre desconocida representante del mal, de allí que la abadesa, el resto de las monjas e incluso su padre, hayan considerado a Sierva María “un engendro de Satanás” (2008: 154). Por esta razón, la niña se aísla en el silencio y la soledad y no habla otro idioma que no sea el yoruba, el idioma de los esclavos, cosa que la convertía prácticamente en una analfabeta. Este hecho fue el que provocó la perenne incomunicación entre la niña y la sociedad circundante, la cual deliberadamente la colocará en el lado del mal, por ser “la otra”, el espécimen raro difícil de descifrar. En esa época la muerte, el caos y la violencia eran habituales,

el desorden en el mercado, lugar en el que se lleva a cabo el episodio del perro con rabia que muerde a Sierva María, lugar en donde la trata de esclavos y la prostitución de esclavas era una constante.

El impedimento y la falta de interés por conocer al “otro” es lo que hace que surjan problemas de identidad en todos aquellos hijos de colonizadores nacidos en el suelo conquistado y Sierva María no podía ser la excepción de ello, porque, como un híbrido de dos culturas, Sierva María es tratada como una endemoniada, es vista por sus compañeras novicias y la madre superiora del convento como una “sordomuda o una alemana” (Ortega, J. 2008: 155), incapaz de manejar su mismo código lingüístico y cultural. Lastimosamente la joven nunca supo quién era Dios simplemente porque nunca se lo dieron a conocer, no por ser precisamente un demonio, pero eso no lo supieron entender sus obtusas compañeras del convento.

En la obra, de forma constante, se presentaban choques y enfrentamientos en el discurso y en el sistema de creencias de cada personaje. Por ejemplo, existe cierta disparidad en las afirmaciones de Abrenuncio, médico y científico, el Obispo, fiel creyente de la fe cristiana-católica y Cayetano Delaura, un sacerdote erudito; según la perspectiva del médico, Sierva María simplemente estaba padeciendo una enfermedad, la rabia, según los representantes de la iglesia, la niña estaba poseída por el demonio. Dichos choques se presentan de forma constante a lo largo del relato. Entre otros contrastes llamativos de la obra, García Márquez introduce una gran metáfora que refleja “la perturbación de la comunidad” (2008: 149), ya que no es casualidad que la casa de los padres de la protagonista esté ubicada justo al lado del manicomio de mujeres.

El final de la novela, tal como ya lo ha afirmado Ortega (2008), es producto de la fatalidad, una fatalidad que crea zozobra en el lector, aparte de desaliento y dolor, porque alguien muere de forma cruel por causa de un código que por siglos ha ejercido la violencia más arbitraria y

nefasta. Sierva María muere por culpa de la poca comprensión de ese código, muere por culpa de la incomunicación de dos culturas, todo a pesar de lo que le enseñó el fraile Aquino a Sierva María: “que los demonios de Europa y América son los mismos...” (Ortega, 2008: 154)

En relación con su última obra, *Memoria de mis putas tristes*, publicada en 2004, cuya historia versa sobre el enamoramiento por parte de un anciano periodista de una joven adolescente, podemos afirmar que la narración se desarrolla en la Barranquilla de mediados del siglo XX, es decir, en el año de 1960, época en la cual aún se sentían los efectos de las guerras civiles y la destrucción. Sin embargo, aquí no se toca el trasfondo político-social, sino la filosofía particular de un autor latinoamericano que se inspiró en otra obra *La casa de las bellas durmientes*, del japonés Yasunari Kawabata.

Memoria de mis putas tristes levantó una gran polémica por promover la prostitución y la pederastia, ya que “la pareja” estaba conformada por un anciano de 90 años y una niña de apenas 14 años. No obstante, es importante aclarar que, como ya se ha mencionado anteriormente en este capítulo, García Márquez, según Coetzee (2008), buscaba en esta obra reivindicar la trágica historia de Florentino Ariza y América Vicuña, de allí a que entre Delgadina y el anciano jamás se llegase a entablar una relación en el plano físico sino en un mundo etéreo. *Memoria de mis putas tristes*, es una obra que, tal como lo hacen también *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* y *El amor en los tiempos del cólera*, toca el sensible y polémico tema de la prostitución infantil, un lamentable caso que crece en cifras y se repite de forma sistemática en la sociedad colombiana y latinoamericana, un problema social incuestionable.

A fin de cuentas, Lemaitre (1985), haciendo referencia a *Crónica de una muerte anunciada*, lanza ciertas afirmaciones que bien pueden ser aplicadas a casi todas sus obras, entre estas que, aparte de Gabriel García Márquez, los dramaturgos, escritores, cuentistas y poetas

latinoamericanos están llenos de contradicciones y esto se debe a que nuestra identidad cultural “es polimórfica” (1985: 231), es decir, que posee diversas formas gracias al mestizaje que nos caracteriza. Es debido a ello que existe una constante disyuntiva ante la identificación hacia una raza, nacionalidad o cultura específica, por ello, “nuestra identidad cultural tendría, pues, que definirse a partir de una marginación, de una falta de identidad, de ser, es decir, a partir de una dialéctica del deseo de llegar a ser.” (1985: 232). Es obvio que gracias a esa falta de identidad, los autores se ven en la necesidad de emprender una lucha para su franca recuperación, ya no se trata de hacer propaganda política, no se trata de inculcar doctrinas o de imponer ideologías políticas, por lo menos, no en el caso de Gabriel García Márquez, quien, según Williams “is not doctrinaire in his writing” (Williams, 1985: 155), ya que, una cosa es hacer crítica social, y otra, imponer ideologías políticas; más bien, el autor colombiano sólo trata de denunciar las injusticias y los sucesos tal como los ve, poner en evidencia la inoperancia de las instituciones de su país sin señalar directamente o responsabilizar a ningún partido político; el autor puede ser que sólo haya buscado, con la ayuda del poder de penetración de la literatura, “voltear la realidad al revés para mostrar cómo es del otro lado” (Fernández- Braso, 1972: 95)

En conclusión, el Nobel colombiano simplemente buscaba denunciar y atacar, desde cualquier flanco, al colonialismo yanqui, a la opresión y atropellos del gobierno de turno, a la explotación desmesurada de un pueblo y a los aduladores del poder a costa de cualquier precio; para García Márquez lo primordial era que tarde o temprano la justicia se hiciera presente, su prioridad no era favorecer a ningún grupo político sino más bien hacernos saber que podía existir “una justicia equitativamente repartida” (Fernández-Braso, 1972: 104)

CAPÍTULO II

Teoría sobre la adaptación cinematográfica

2.1 Historia y evolución de la crítica sobre la adaptación cinematográfica

En las últimas décadas del siglo XX el Postestructuralismo ha tocado un tema bastante controvertido, más que todo en los últimos tiempos, la dicotomía entre cine y literatura, “literature versus cinema, high culture versus mass culture, original versus copy” (Naremoore J. 2000: 2). Según Naremoore, las adaptaciones han ido evolucionando desde los años sesenta en adelante, eso, sin dejar de tener en cuenta la tendencia capitalista que Hollywood siempre ha mostrado. “Adaptation describes, of course, multiple textual exchanges besides those involving films” (Corrigan, T. 2012: original 2007: 29).

En principio, y como afirma Elliot (2009), la crítica especializada considera a George Bluestone como “el padre de los estudios de la novela y el film (the father of novel and film studies)” (2009: 11), cuya labor dio comienzo en 1957 al publicar su obra *Novel Into Film*. Desde ese momento se han realizado múltiples estudios y escritos que han derivado a su vez en crítica sobre lo que muchos conocemos como adaptación cinematográfica. En *Novel Into Film* Bluestone señala a la novela como un arte “conceptual, linguistic, discursive, symbolic, and inspiring mental imagery” (2009: 11) y al film lo considera como una obra “perceptual, visual, presentational, literal, and given to visual images” (2009: 11), ya que una ocupa el tiempo y la otra, el espacio, y cada una es una institución independiente, con sus características y propiedades específicas. Elliot se refiere a que hay novelas muy buenas que se resisten a ser adaptadas, dada su complejidad, y a su vez puede haber novelas que siendo excelentes o mediocres, pueden ser adaptables e incluso convertirse en grandes films.

A mediados de los setenta, un poco más de una década después del primer estudio de Bluestone, y según Elliot, ha habido otra gran cantidad de críticos dignos de ser tomados en cuenta, como Robert Scholes, (citado por Elliot, 2009: 12) quien propuso que el cine debe ser reconocido como la reconciliación de las dos partes en un mundo dividido, o Keith Cohen, por nombrar a algunos de ellos, que profundizó aún más en esa premisa, dando una dimensión más compleja a ambas categorías, ya que cada una usa diferentes códigos en su narración (citado por Elliot, 2009:12). Más adelante, ya a mediados de los ochenta, Dudley Andrew hace referencia a “the absolutely different semiotic systems of film and language” (Elliot, 2009: 13). Y si llegamos a los noventa, podemos ver a unos estudiosos como Brian Mc-Farlane que designan a la novela como una obra conceptual y al film como una obra perceptual, ya que consideran que la segunda se percibe por medio de los sentidos. En este caso, la novela es designada por el estudioso como un arte de la palabra y el cine como un arte de la imagen, “novels and films tend to unravel the very word and image divide they have been conscripted to uphold, since novels contain pictures and undertake pictorial affects and films contain words and undertake verbal effects” (Elliot, 2009: 14); de esta manera, se plantea el arte pictórico, representado en las ilustraciones de obras decimonónicas como *Vanity Fair* (W. M. Thackeray) y *Oliver Twist* (C. Dickens), dos novelas victorianas conocidas por lo bien representadas que han sido a través de sus ilustraciones, las cuales inspiraron lo que sería la materialización del ambiente y los personajes en el cine; sin embargo, el análisis entre novela y cine ya va más allá de lo meramente pictórico, ya que las imágenes en el cine poseen movimiento. “The novel is linguistic, conceptual and discursive, while film is primarily visual, perceptual and presentational” (Aragay, 2005: 12-13). En la obra escrita el lector puede recrear e imaginar todo lo que acontece dentro de la narración, mientras que en el film el espectador simplemente debe interpretar los gestos de los actores, la escenografía y los hechos que se van presentando en las secuencias, por ello, al hablar del arte de la

imagen, no sólo se debe hablar de pintura, ya que no es lo mismo una imagen estática que una en movimiento constante.

La evolución del arte de ilustrar fue en constante crecimiento hasta que los avances tecnológicos del siglo XX llevaron a la invención de la fotografía y posteriormente el cine. La representación visual cinematográfica, ya a mediados del siglo XX, ha desplazado casi en su totalidad a las novelas ilustradas, para dar paso a imágenes más reales, aunque algunos críticos como Ellen J. Esrock, consideren la imagen como “a violation of the abstract representational essence of prose” (Elliot, 2009: 53). Por su parte, Virginia Woolf ya hacía referencia al choque de percepción que sucede entre el cerebro y la vista al establecerse el contraste y oposición entre lo que ha imaginado el lector al leer la obra y al ver el film, efecto que consideraba perjudicial y “antinatural”, y no es para menos, ya que esta escritora era una defensora férrea del territorio verbal. Para Woolf “the novel holds the higher organ, the brain, while the film garners only the sensory, bestial, and materialistic eye” (Elliot, 2009: 54), de hecho, Aragay cita a Woolf, quien en su momento, en 1926, calificó al cine de una forma cruel, como si fuese “A rapacious animal of prey or parasite devouring `its unfortunate victim´, literature” (citado por Aragay, 2005: 12). Así, y durante el siglo XX, los ataques a las adaptaciones se hicieron cada vez más frecuentes, con una eterna rivalidad entre lo verbal y lo visual.

Otros críticos como Roland Barthes y Michel Foucault defienden la inevitable contraposición entre lo gráfico y lo icónico, lo que es una imagen versus lo que representa ante la perspectiva de cada espectador, por ello W.J.T. Mitchell concluye que la oposición entre palabra e imagen es algo esencial y natural, su principio parte de que “words and images are always opposed” (2009: 65). Más adelante, todo ese debate llevó a formalizar esta dicotomía, en un estudio interdisciplinario entre literatura y cine, con la intención de canalizar dicha rivalidad hacia una especie de retroalimentación y beneficio mutuo entre dos disciplinas distintas.

Existe un principio según el cual “the language of film is universal” (2009: 77), Elliot cuestiona esto, ya que en el film la percepción juega un papel preponderante a la hora de interpretar dicho lenguaje, y por esa razón, es importante saber hasta qué punto ese lenguaje puede ser “universal”, además, hay que tomar en cuenta la percepción auditiva, aunque esto no aplique al cine mudo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Al igual que en las obras escritas, los films poseen un gran número de palabras, ya que en ellos existen “dialogue, voice-over, intertitles, words on sets and props, foreign language subtitles, song lyrics, and credits...” (2009: 78); el film, en realidad, está plagado de palabras de principio a fin. Realmente, la diferencia más notable en relación a las obras escritas y el cine radica precisamente en la imagen, ya que “the word explains everything, it slows down the progression, it waters down the emotional impact of the image” (2009: 79), las palabras complementan lo que las imágenes y los objetos no pueden decir, cada vertiente guarda su propio discurso y cada discurso se va solapando uno con otro hasta formar un mensaje específico. La misión del director es precisamente buscar una analogía entre su percepción y la del autor de la obra, ya sea el guion adaptado, u original, de ahí a que a finales del siglo XX (años 70´), surja todo un estudio semiótico entre esos distintos lenguajes, un estudio donde “the two discourses not only run parallel, they also intertangle” (2009: 81); sin embargo, ambos lenguajes, aunque son intocables o parecen incomunicados o inconmensurables entre sí, no se excluyen.

Con todo lo mencionado anteriormente, los críticos de cine “not only castigate film words as ‘uncinematic’, they also attack them as ‘bad literature’” (2009: 85), los puristas amantes de la literatura siempre han condenado y considerado los films como “mala literatura”. No obstante, durante los siglos XX y XXI muchos autores han escrito literatura y al mismo tiempo han escrito guiones para el cine, cosa que ha hecho que dicha dicotomía entre cine y literatura sea menos problemática. El cine, “an impressive combination of art forms” (Elliot, 2009: 114), es un arte, sin

embargo, que sigue siendo considerado inferior a la literatura, a pesar de los adelantos de la tecnología y a los altos presupuestos invertidos en la elaboración de memorables obras cinematográficas, por ello, el llamado séptimo arte ha debido soportar muchos ataques, sobre todo, a la hora de llevar a la pantalla una adaptación. Durante un largo tiempo esa dureza se fue suavizando gracias a que “(the) adaptation studies, then, were also substantially transformed over the 1980s in the light of both post structuralism and cultural studies, as well as in the context of a firmly audiovisual culture” (Aragay, 2005: 22), de esa manera, la cultura postmoderna ha cambiado de forma significativa el modo de estudiar las adaptaciones, hasta el punto de que las mismas comienzan a ser vistas como una práctica cultural. “Reception histories, fashionable since the impact of poststructuralist and cultural studies concepts of audience agency since 1980s, have tended more often towards critical generalizations about audience responses...” (Murray, 2012: 137), según Murray, con el Postestructuralismo se ha logrado establecer el estudio de las adaptaciones como una forma emblemática de estudiar la parte social y económica de una comunidad, debido a la influencia de la industria sobre la elaboración de dichas adaptaciones, donde los subsidios, la parte legal, lo monetario y lo social forman parte inherente de la toma de decisiones a la hora de establecer las directrices de la elaboración de una película adaptada.

Con el paso de los años, ya en los noventa, han surgido nuevas perspectivas acerca de las adaptaciones, ya se plantean “new modes of perception” (Cartmell and Whelehan, 2010: 10), que pueden verse como una combinación interdisciplinar, de varias disciplinas estéticas bien definidas, apartando el pensamiento canónico del purista en literatura. “Many commentators have already noted how, during the modernist period, ‘literary writers’ were fascinated by how the textual possibilities of film might enrich their own narrative strategies...” (2010: 14). Las estrategias narrativas, gracias a los avances tecnológicos, se han ido diversificando y multiplicando de forma sorprendente y eso ha hecho que

muchos puristas hayan empezado a aceptar esas nuevas formas de narración, aunque hay muchos otros que aún muestren cierta renuencia. Aparte de esto, Cartmell y Whelehan se refieren a su vez al largo e intenso debate que en las últimas décadas han tenido los críticos alrededor de los conceptos de autenticidad y fidelidad y su supuesta injerencia en el éxito de un film, aunque para estas estudiosas lo importante en este caso es saber extraer la esencia de la historia que se cuenta, de hecho, según su opinión, “While the act of judging authenticity or textual fidelity may become an inexact science” (1999: 9), en otras palabras, dada esa inexactitud, nadie tiene la verdad absoluta a la hora de juzgar una adaptación, a menos que la versión fílmica sea un desastre de escritura, producción y dirección.

En relación con lo dicho anteriormente, Corrigan (2012, original 2007), hace referencia a las nociones de fidelidad y especificidad, conceptos que llevan debatiéndose desde 1898 hasta hoy. Para este autor, el proceso de adaptación es complicado, porque lograr establecer una empatía entre ambas modalidades “implies a translation between ‘languages’ that will always be only approximate or, at best, capture ‘the spirit’ of the original text” (2012, original 2007: 31), el logro de dicha empatía y captación espiritual de la obra se lograría gracias a la buena asimilación y poder adquirido por el film al representar el material original. No obstante, el éxito depende de muchos aspectos, como el de la coincidencia en las opiniones y en la perspectiva tanto de críticos como de espectadores comunes, debido a que “specificity and fidelity, are notions of authority and morality” (Corrigan, 2007: 33), lo cual sugiere que el film adaptado depende de la actitud del espectador, que es movido por sus intereses culturales, intelectuales y hasta en muchos casos, comerciales.

Mc-Farlane (1996) al referirse al fenómeno de la adaptación, afirma que tanto el cine como la literatura son dos medios narrativos que usan distintos elementos para hacer llegar la historia al mayor número de

espectadores o lectores posible, “the novel and the film have been the most popular narrative modes of the nineteenth and twentieth centuries respectively” (1996: 8). Cada una de esas expresiones ha tenido su momento de popularidad, sin embargo, hay que aceptar que el cine se ha decantado más por el mero entretenimiento, según Mc-Farlane, el problema no radica realmente en el hecho de que una expresión artística sea más popular que la otra, sino en el tema de la fidelidad, la cual se basa en la inviolabilidad del espíritu y la esencia de una obra literaria, Mc-Farlane mira la adaptación como “an example of convergence among the arts” (1996: 10); dicha convergencia responde a una mera simplificación que la complejidad de muchas palabras en la literatura no puede mostrar, ya que durante el discurso fílmico “the camera shows us what happens” (1996: 17), es decir, que la cámara, principal medio usado en el cine, simplifica en una sola visión lo que narran un gran número de palabras en el ámbito de la literatura, por ende, facilita una percepción inmediata de lo que un lector construye en su mente en un intervalo largo de tiempo, en ese sentido, “all films are omniscient” (1996: 18), porque muestran todo independientemente de cómo estén narrados los hechos. En ese sentido, Mc-Farlane usa el término “transfer” ya que ambas versiones cuentan la misma historia, pero con estrategias diferentes, porque tienen una forma distinta de procesar y de mostrar la información, en resumidas palabras, la novela utiliza un sistema meramente verbal, mientras que el film utiliza un sistema simultáneo entre verbal, visual y auditivo.

Mencionando el efecto del cinetismo, siempre, a lo largo de la historia, se ha relacionado el nacimiento del cine con la novela victoriana, siendo Dickens el autor más citado por los estudiosos, quienes consideran las novelas de este autor como “cinemáticas”, debido a que éstas son fáciles de imaginar secuencialmente y desde el punto de vista de los planos, con los perfiles de los personajes bien delineados, con muchos detalles visuales y con close ups. Eisenstein, el descubridor de la “cinematic novel”, ha sido uno de los primeros estudiosos en delinear “a formal and a cultural heritage for film from the Victorian novel” (2009: 118).

Otro que establece la influencia de la novela decimonónica en el cine es Griffith, quien no desatiende a ningún escritor de esa época, escritores como Tolstoy, Balzac o Dumas. Muchas de sus novelas tienen muchos elementos de performance. La analogía entre el cine y la novela cinematográfica va más allá de una simple relación de imágenes, más allá de la afinidad entre el arte verbal y el arte visual. El estudio crítico del cine se ha cimentado sobre tres premisas, la trinidad de la historia fílmica, “the novel/film/montage” (2009: 123), si ese estudio se ha llevado a cabo en base a que la novela victoriana es la precursora del discurso fílmico, entonces, ¿cuál es el problema?

Más adelante Bluestone continuará en defensa de las adaptaciones enfatizando que el cine no está obligado a guardar fidelidad a las obras literarias, porque lo único que hace es traducir un modelo hacia otro, no copiarlo, porque cada uno guarda su propio sistema semiótico, que al final resulta ser subjetivo. Bluestone dice que, en esencia, el cine y la literatura no son necesariamente opuestos, a pesar de ser dos artes distintos; de hecho, ya Mónico, otro estudioso del tema, durante el año 2000, consideraba ambas tendencias artísticas como dos artes analógicas que interactúan entre sí. Durante el desarrollo de esa década han surgido otros críticos y estudiosos como Robert Stam, quien emprende una resistencia hacia los prejuicios elitistas y los imperativos de la fidelidad impuestos por los puristas. Por otra parte, “André Bazin represents a nearly lone and largely unattended voice protesting models of literary cinema that dissolve novels into films and find visual equivalents for verbal representation” (Elliot, 2009: 131). La novela puede ser representada por otra creación estética, la versión cinematográfica, y además de eso, la novela se multiplica gracias al cine, dada su riqueza en textura, ya que la novela, que es vista como un objeto, un artefacto, se redimensiona en muchas formas gracias al film, a su cultura de símbolos, lo cual ayuda a su promoción hacia otros grupos culturales, hacia otras audiencias, por ello, dicha rivalidad entre cine y literatura es absurda. La crítica de finales del siglo XX y principios del siglo XXI ha flexibilizado su conducta en lo

que se refiere al tema de las adaptaciones, en gran parte gracias a la teoría semiótica, donde el tema de la adaptación ha pasado a ser prioritario.

Según la semiótica, ambos continentes o receptáculos, novela y film, sufren inevitablemente un cambio, forzado o no, de forma y contenido, ya que ambas modalidades usan signos distintos, lo que puede traer o no una alteración en el significado que se quiere transmitir, puesto que la variación es algo ineludible en este proceso, forma/contenido, es la dualidad más discutida por los estudiosos de este ramo de la semiótica, “the spirit of a text is commonly equated with the spirit or personality of the author” (2009: 136). Elliot cita a Christopher Orr, quien sostiene que el espíritu del autor se basa en la manera de comunicar sus percepciones al lector o al espectador. El espíritu del autor es el sentido que éste le da a su obra para que otros la comprendan y compartan, un espíritu que sufre una modificación significativa cuando pasa a ser reelaborada por otro autor que a su vez fue un lector de su obra original. En muchos casos, dichas versiones cambian sólo la forma y no el espíritu, cosa que es difícil de lograr. “The spirit of a text originates and ends in formless consciousness as pretextual spirit and as post textual response in the film viewer” (2009: 138); en otras palabras, se produce un proceso de comunicación entre autor, guionista, director y espectador, donde por lo general siempre se obtiene una respuesta, una conexión psíquica entre lectores y espectadores.

Internet ha hecho que el fenómeno de la adaptación sea más complejo, gracias al aumento de posibilidades de visualizar un film desde varias perspectivas, y además, incrementa la posibilidad de que el film sea visto varias veces seguidas y de forma simultánea por una gran cantidad de espectadores en línea. Aquí el proceso de comparación entre un objeto artístico y otro se hace más rico y con mayor número de texturas, en otras palabras, se puede jugar con el discurso subjetivo del espectador, hacer un intercambio constante entre obra escrita y film, un

intercambio de diferentes concepciones que tocan una misma esencia. No obstante, puede haber adaptaciones mediocres que rápidamente han pasado o pasen al olvido. Ciertamente, hay muchos tipos de adaptación, incluso podemos atrevernos a afirmar que las hay buenas y malas. Sobre todo, en la época moderna existen múltiples opiniones sobre la excelencia o mediocridad de una adaptación, el predominio de la cultura audiovisual es un fenómeno que va cada vez más en aumento, y ese fenómeno es lo que ha disparado la alarma de los puristas literarios.

Durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta era comprensible que se suscitaran opiniones y sentimientos encontrados, reacciones enérgicas en contra de las adaptaciones, debido a que en ese entonces aún existían los choques entre la cultura de masas y la alta cultura; todo se traducía en un “logocentrism”, donde todo se basaba “in the primary of the written word, has prevailed, resulting in unfavorable comparisons between film and book in which the book always wins...” (Cartmell y Whelehan, 2010: 128). Aunque en los últimos años se han minimizado estos ataques donde siempre sale ganando la literatura, aún hoy en día sigue habiendo cierta resistencia, más que todo por el tema de la “infidelidad”.

Pero, ¿dónde radica realmente la infidelidad? En el cine se mueven intereses culturales, comerciales y artísticos de otra índole, se mueven otras prioridades, aunque artísticas también, “while film adaptations typically do cut and condense novels, they also add the semiotic richness of moving images, music, props, architecture, costumes, audible dialogue, and more” (Elliot, 2009: 144); el cine se vale de muchos medios y manifestaciones artísticas, reemplaza con nuevos contenidos, de allí la alteración, que hace que los films “are condemned as unfaithful because critics read only one way -from novel to film- and find that film has made changes” (2009: 157). Lectores y espectadores critican realmente cuando su realidad social o la realidad social de la obra no se reflejan en el film, eso sucede generalmente cuando una obra original se adapta en un

contexto ajeno al suyo, por ello, es recomendable hacer ajustes a la hora de transportar el contexto socio-cultural. Algo que Geoffrey Wagner ya había planteado en 1975 se hace recomendable en los últimos tiempos, proponer la “analogía” como el mejor modelo para la adaptación, ya que, según su argumentación, con la analogía se puede fácilmente establecer una similitud en el mensaje que se busca transmitir en ambos discursos. Sin embargo, el problema se presenta cuando se plantea la dicotomía entre palabras e imágenes y entre forma y contenido, pero, mientras se vaya a favor de la estética, todo es perdonable. Es importante recalcar una vez más que una cosa es copiar al carbón una obra y otra buscar la analogía entre ambas extrayendo la esencia y no la totalidad de lo narrado en la novela. “The process of interpretation is an individual one predicated on analogical associations” (2009: 207), en este caso, dicha asociación se basa en el poder de la imagen y juega mucho con la percepción. La televisión y el cine, en muchos aspectos, “are semiotically richer than novels” (2009: 195), porque cuentan no sólo con la palabra hablada o escrita, sino que también muestran gestos corporales, expresiones faciales, efectos de sonido, efectos generados por computadora, entre otros elementos, que además se complementan con otras artes como la danza, el teatro, la música y la arquitectura.

En vista de ello, Mc-Farlane continúa abogando por las películas al decir que estos van mucho más allá de la literatura, ya que la película “is to make any serious impact on us, will require that we pay attention to the intricate interaction of mise-en-scene” ((2012, original 2007: 16), dicha puesta en escena requiere de un cross-over, donde la frontera entre literatura y cine está bien delineada, un cross-over que a lo largo de los años ha sido visto como algo “problemático” según este crítico, que insiste en que el film sea considerado como una obra autónoma en relación con la versión original. Mc-Farlane considera que el film posee un lenguaje mucho más complejo, debido a que, en el mismo, como ya se ha mencionado, se pueden notar múltiples códigos lingüísticos, como los acentos, tonos e inflexiones de voz de los actores, cosa que denota el

sexo, clase social, temperamento y raza. A su vez el film puede presentar códigos no lingüísticos como la música, los efectos de sonido, así como los códigos visuales, gestos, posiciones, fisonomía, vestuario y escenografía. Stam por su parte sostiene una posición similar a la de McFarlane, ya que para éste estudioso la puesta en escena también cuenta con muchos medios diferentes a la mera palabra, sin embargo, “the verbal signals are not always communicated in the same way in a changed context” (Stam, 2000: 59), esto significa que no siempre se interpreta lo mismo de una palabra, porque cada lector/espectador es un intérprete distinto, además, dicha interpretación se hace aún más compleja en el cine, debido a que este medio artístico amplifica lo que la literatura quiere expresar, ya que “the novel has a single material of expression the written word, whereas the film has at least five tracks: moving photographic image, phonetic sound, music, noises, and written materials” (2000: 61).

La interacción entre estas analogías, ha continuado en discusión desde el año 2000 en adelante, por ejemplo, Elliot menciona a Milena Michalski, quien escribe el artículo “Cinematic Literature and Literary Cinema” (2000), en el que hace referencia a la reciprocidad de ambas artes y establece una analogía empleando un juego entre ambas palabras, literatura y cine, aunque ninguna analogía puede exonerar las diferencias inherentes a ambas modalidades. Palabra e imagen pueden tener u obtener su forma gracias al proceso de percepción que se lleva a cabo en el cerebro, por eso se presenta cierta complejidad a la hora de ser aceptado o rechazado por cierto grupo de personas. De esto se puede deducir que, “The novel claims the brain and human psychology for words and leaves film the eyes, the body, and the inanimate material world” (Elliot, 2009: 220), por ende, se establece una dicotomía entre el ojo y el cerebro, porque las palabras tienen el poder de despertar todos los sentidos a través del cerebro, lo que éste genera, la representación sensorial, y los medios visuales lo que hacen es simplificar ese proceso, el film materializa dicho proceso utilizando todos los canales de

representación posibles, como la representación de los actores y todas las artes ya mencionadas anteriormente. En fin, como ya se ha mencionado anteriormente, la novela despierta los sentidos a través del cerebro y el film apela directamente a los sentidos, como la vista y el oído.

Apoyando lo anteriormente expuesto, tengamos también en cuenta la teoría de Elliot (2006), que haciendo referencia a Bluestone, designa unas funciones específicas a cada expresión artística narrativa "...the novel as conceptual, linguistic, discursive, symbolic, inspiring mental imagery, with time as its formative principle, and the film as perceptual, visual, presentational, literal, given to visual images, with space as its formative principle" (2006: 2); con ello, Bluestone sostiene a su vez que la narración fílmica, más que ser apreciada por medio de la vista, también lo es en gran medida a través del oído.

Jost (2006) es otro experto en la crítica sobre cine y literatura que apoya la idea de la percepción y el influjo de la actitud mental del espectador en lo que se refiere a la apreciación de los hechos de un film, ya que "perception and mental attitude are presumed to function together" (2006: 72). Ambas funciones van de forma simultánea formando en la mente del espectador el resultado final de lo que aprecia por medio de los sentidos de la vista y del oído, por ello, "the cinema has two physical tracks - the image and the sound track - no one easily imagines that film can simultaneously express what is seen - through the image track - and what is thought*through voice over" (2006: 73). El espectador, a pesar de usar más los ojos, también se deja seducir por todo lo que escucha durante la visualización del film, ya sea la música incidental, la banda sonora, las voces de los personajes y los efectos de sonido, aspectos técnicos que fueron cobrando mayor importancia a medida que iba avanzando el desarrollo del cine como arte multidimensional.

Según Chion (2007), la imagen depende de la percepción de cada espectador; es como la Gestalt, ya que cada mente percibe de forma distinta, y no es lo mismo la velocidad real de un movimiento que la

percepción de ese movimiento, porque cada mente la recrea de una forma diferente dentro de su forma de percibir lo visto: “the eye perceives more slowly because it has more to do all at once; it must explore in space as well as follow along in time” (Chion, 2007: 116). La velocidad visual suele variar entre un espectador y otro; algo similar sucede con lo escuchado, porque aparte de las voces de los actores existen otros sonidos importantes, como la música, los ruidos, las explosiones, entre otros efectos de sonido. Desde su punto de vista, “(the) music can directly express its participation in the feeling of the scene, by taking on the scene’s rhythm, tone, and phrasing...in this case we can speak of empathetic music, from the word empathy the ability to feel the feeling of others” (2007: 114); en otras palabras, la música incidental, además de ayudar a transmitir los sentimientos de los personajes, le da mayor realce a la ambientación de los hechos y es capaz de mover por dentro al espectador ante lo que sucede ante sus ojos de una forma más contundente, por ende, ayuda a obtener un mayor resultado en sus reacciones.

Las adaptaciones, en cierta forma, han debido pagar un precio muy alto, debido a la revolución que ha propiciado en los dos últimos siglos, ya que desde el principio del siglo XX, “it is clear that literature adapts film techniques and cinematic genres creating new types of fiction but, for some, the influence of film has a damaging effect on the quality of the novel” (Carmell, 2012: 5), dicho “daño” admitido por Cartmell no responde a otra cosa sino a la evolución no sólo del lenguaje literario bajo la influencia del fílmico sino a la evolución de la mente humana bajo la influencia de las nuevas tecnologías, influencia a la que ni siquiera los escritores de literatura han podido permanecer ajenos, por ende, “it has been lamented that some novels are written not just as novels, but as future films” (Cartmell, 2012: 5); por ello, muchos libros hoy en día ejercen un efecto sobre el lector que da la sensación de estar viendo un film mientras lee la obra, un ejemplo reciente es el de la saga literaria de Harry Potter.

Casetti, en su ensayo "Adaptations and Mis adaptations: Film, Literature, and Social Discourses" (2006), también hace referencia al valor estético igualitario de las novelas y de los films en el mercado fílmico, muchas veces movido por la influencia de las masas y los medios de comunicación, la influencia de la vida social y la de los cambios de perspectiva según la edad de los espectadores. Habla de los diferentes contextos sobre los que se maneja la elaboración tanto de la obra escrita como de la obra filmada y de los cambios y transformaciones que conllevan. "Evidently, adaptation is primarily a phenomenon of recontextualization of the text, or even better, of reformulation of its communicative situation" (Casetti, 2006: 83). Dicha situación comunicativa suele ser compleja. "Simplifying, the communicative situation involves the presence of a text, a series, of elements that guarantee the communicative interaction..., a set of institutionalized rules and manners..., a series of back ground discourses..."(2006: 84). Según lo dicho, cada factor depende del otro, cada texto es adaptado según el mundo que lo rodea y toda esa recontextualización está implicada en la adaptación y por ello la misma puede ser capaz de aproximar obras de épocas remotas a la actualidad. Sin embargo, de no hacerse bien, dicha comunicación o situación comunicativa puede presentar dificultades y resistencias por parte del espectador, resistencias muchas veces causadas por la distancia entre el lector espectador y el autor, una distancia que puede ser de índole cultural, temporal y espacial. Los lectores puristas y ortodoxos son los más duros en ese aspecto, y esta aseveración puede ser aplicada tanto a los adaptadores como al público, porque puede haber adaptadores que no quieran amoldarse a los tiempos actuales y, por ende, pierdan esa flexibilidad a la hora de adaptar un contenido según los requerimientos del contexto al que se dirige y puede haber un público purista que se resista a aceptar los cambios y transformaciones de una obra hecha como versión libre, o por simples prejuicios sociales. En última instancia, todo depende de la recepción del discurso por parte del colectivo y de la reformulación.

Whelehan, por su parte, hace énfasis en la influencia que ejerce “the industrial and cultural contexts on the process of adaptation” (1999: 10), un proceso que conlleva la intervención de muchos factores que de una u otra forma pueden producir efectos determinantes en un público específico, de esta manera, “...the adaptation’s audience need to consider the historical context and technological constraints within which the adaptation is produced” (1999: 17). Independientemente de la época o el lugar, es importante lograr que el espectador se sienta identificado con alguna experiencia propia a la hora de establecer alguna relación con la situación planteada dentro de la narración de la obra audiovisual expuesta. No necesariamente debe tratarse de una misma época histórica o de un mismo espacio geográfico, por ejemplo, el tocar temas universalmente conocidos como el amor, el desempleo, la muerte, aspectos que aluden a la experiencia de cualquier individuo, sea de la cultura que sea, ayuda mucho en la búsqueda de esa identificación. Es inevitable aceptar que el cine está y estará siempre a disposición del público consumidor, porque de ello depende la supervivencia del producto. Ya después el tiempo juzgará o no su permanencia en el mercado por méritos relacionados con su calidad, una calidad que va más allá de cualquier estudio etnográfico, calidad que va más allá de cualquier texto escrito.

Hablando de choque de ideologías en el mundo del cine, durante muchos años ha existido una gran disparidad de imágenes entre un mercado y otro. Por ejemplo, tal como mencionan Benshoff and Griffin (2009: 145), algunos films de Hollywood se han encargado de mostrar una imagen despectiva de los latinoamericanos, imagen que aún con el paso de los años no ha bajado del todo, de allí que durante casi un siglo, el actor latinoamericano haya estado luchando en Hollywood contra el prototipo impuesto del drogadicto traficante y de la prostituta maltratada.

Stuart (2007), por su parte, hace mención a ese tema al referirse a la importancia de la posición del enunciado del film, que no es otro que el

contexto histórico y sociocultural, el momento y el lugar específico donde ocurren los sucesos. Aquí la identidad cultural juega un papel muy importante, porque es gracias a ella que el espectador logra establecer la autenticidad de la información brindada por el film. Es gracias a esa identidad que el espectador crítico puede notar la superficialidad con que las diferentes culturas son representadas tanto en el cine hollywoodense como en el cine mundial, especialmente la concepción superficial de la cultura caribeña y latinoamericana. Por lo visto, aquí, según Stuart, no sólo se debe hablar de la expropiación de la identidad cultural durante la experiencia traumática de la época colonial, sino que también durante la evolución y el auge del arte cinematográfico. Latinoamérica y el Caribe representan lo exótico, lo desconocido, lo inexplorado, lo tropical, lo violento, todo eso es cierto, pero el problema radica en la manera de representarlo, porque no toda Latinoamérica o el Caribe es igual. “In terms of colonialism, underdevelopment, poverty and the racism of colour, the European Presence is that which, in visual representation, has positioned us within its dominant regimes of representation...” (2007: 711); la cultura dominante muchas veces suele dar una imagen equivocada de la cultura dominada, ya que la lejanía de los espacios geográficos y el desconocimiento acerca de “el otro” puede llevar a ese desfase de la realidad. Por ejemplo, no se entiende la relación económica, política y cultural de “los otros”, incluso entre los mismos países latinoamericanos y caribeños, porque muy a pesar de tener historias y características similares, éstas no son idénticas, mucho menos en lo que a ambiente geográfico se refiere, por ejemplo, Argentina no es igual a Venezuela, Colombia o Jamaica; esto mismo podría aplicarse también a los países europeos, asiáticos y africanos.

Finalmente, Cartmell y Whelehan (2010) hacen referencia al paulatino cambio hacia un vocabulario más moderado a la hora de establecer un estudio de la adaptación, es decir, el empleo de una terminología menos despectiva, porque desde el principio, a los films adaptados les habían impuesto muchos nombres y etiquetas que más

bien los han estigmatizado, etiquetas como “impure cinema” y “mixed cinema”, hasta ir pasando por algunas otras más moderadas como “literary cinema” y “literature on screen”, “...and finally, the most neutral to date and possibly the most nondescript of all: ‘adaptations’” (2010: 131). Pérez Bowie, otro defensor de las adaptaciones cinematográficas, por su parte, rechaza el concepto de “adaptación”, y propone sustituirlo por el de “recreación”, proponiendo, en definitiva, “una igualdad entre lenguajes diversos” (2003: 12). Según Pérez Bowie “la adaptación no es sólo una trasposición, una especie de calco audiovisual de la literatura, sino un modo de recepción y de interpretación de temas y de formas lingüísticas...” (2003: 17), es simplemente otro modo de lectura.

2.2 En defensa de la adaptación cinematográfica

“Las relaciones que la literatura mantiene con el cine son largas y complejas” (Real, E. 1994: 1095), ya que su interacción cuenta con más de un siglo de historia. El invento de los hermanos Lumière, que en un principio no pasaba de ser una mera técnica, a la larga se fue convirtiendo en una de las formas de reproducir la realidad, hasta llegar a ser “un instrumento para la interpretación subjetiva de esa realidad” (1994: 1095).

El arte cinematográfico, al que Breton califica como “el único secreto absolutamente moderno” (1994: 1096), debe ser considerado como uno de los mejores medios de creación hecho por la humanidad, un arte, “constituido a partir de la yuxtaposición sucesiva de imágenes que adquieren un sentido específico” (Real, 1994: 1096), un sentido que debe ser interpretado y descubierto por cada espectador. Por su parte, Real afirma que el cine manifiesta que la obra de arte no adquiere significado por su forma en sí, sino en la relación que se forma a través de lazos invisibles donde se establece el surgir de los sentidos, es decir, que cada obra adquiere forma a través de la percepción. De aquí parte el problema que ha preocupado a muchos escritores, quienes “han reflexionado, e

incluso a veces experimentado de manera práctica, sobre la especificidad del lenguaje fílmico y su relación con lo real.” (Real, 1994: 1096). Por ello vale la pena hacer una breve exposición de la problemática que genera la relación entre literatura y cine desde el punto de vista de varios autores críticos. En principio, como ya lo ha afirmado Sartori, en lo que se refiere al surgimiento de la televisión como el otro gran invento tecnológico del siglo XX, aparte del cine, “todo progreso tecnológico, en el momento de su aparición, ha sido temido e incluso rechazado. Y sabemos que cualquier innovación molesta porque cambia los órdenes constituidos” (Sartori, 2008, original 1997: 33), como se puede ver, el caso del surgimiento de la televisión es similar y completamente equiparable al caso del surgimiento del cine, en todo caso, incluso en estos tiempos, existe una cierta resistencia o rechazo por parte de ciertos sectores de la sociedad hacia el surgimiento de las nuevas tecnologías, ya que lo mismo que ha sucedido con la televisión y el cine se ha visto ahora en pleno siglo XXI con reacciones adversas hacia el surgimiento del DVD, el CD, las páginas sociales de Internet, los móviles o celulares, entre muchos otros, que en cierta forma han cambiado para siempre la fisonomía del mundo que todos conocemos. Las adaptaciones cinematográficas, sin duda, han formado una parte inherente de dichas innovaciones, y por lo tanto, no han podido escapar del rechazo y la resistencia de un amplio sector de la comunidad.

Bazin (1958) por su parte, es uno de los primeros estudiosos en emprender una defensa de la adaptación, a la que define como una de las causas de la evolución del cine, ya que, gracias al apoyo y referencia de la literatura y el texto escrito, el cine ha logrado establecer una estructura narrativa lógica en cada filmación. Bazin no ve nada malo en que el cine recurra a la literatura para llevar a cabo su desarrollo, el cual no se hubiese podido afianzar de no ser por la influencia de las demás artes. “El cine es joven pero la literatura, el teatro, la música, la pintura son tan viejos como la historia...” (1958: 104); por lo tanto, ese arte nuevo, se ha alimentado de la influencia de esas otras artes ya consagradas y

arraigadas en la sociedad. De este modo, el cine se erige como un arte nuevo y el más popular del siglo XX, quedando incluso por encima de los anteriores por el hecho de llegar más a las masas. “Es admisible que un arte que nace haya querido imitar a sus mayores, para después conquistar poco a poco sus leyes y sus propios temas” (1958: 105).

Bazin critica a aquellos que menosprecian las adaptaciones cinematográficas de obras maestras de la literatura, porque si una cosa es cierta, es más largo el alcance de un film en la sociedad que el de las obras literarias, por ello, una adaptación, lejos de dañar, tiende más a favorecer dichas obras, dada la difusión que estas pueden lograr gracias a la promoción brindada por el cine: “este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine” (1958: 113).

Es importante observar que, debido al poco tiempo de desarrollo de una historia en pantalla, los perfiles de los personajes, forzosamente, tienden a la simplificación, pero “no tiremos la piedra a esos imagineros que adaptan simplificando. Su traición, lo hemos dicho, es relativa y la literatura no pierde nada” (Bazin, 1958: 114); más bien son los directores y los guionistas los que cargan con el peso de la responsabilidad de llevar a cabo una adaptación digna de ser vista.

Es importante observar que ambas vertientes artísticas poseen un lenguaje diferente entre sí. El lenguaje de la literatura llega a un lector aislado, cala de una forma más confidencial, en cambio el del cine llega a un público masivo que ocupa una oscura sala de cine. El cineasta busca incansablemente equiparar de forma concienzuda las estructuras de ambas modalidades sin violentar la integridad estética de ninguna. De hecho, durante todos estos años, el cine ha evolucionado rápidamente a nivel técnico, en iluminación, sonido, música, planos, montajes paralelos y rápidos, elipsis, diferentes posibilidades de encuadres, etc., lo que ha favorecido en gran medida una mejor realización de películas adaptadas.

Con ello, Bazin acota su defensa afirmando que adaptar “no es traicionar, sino respetar” (1958: 120).

Alonso Fernández (2004) lleva mucho más allá el análisis de la interacción entre cine y literatura, ya que según él no sólo se trata de transcribir un contenido, sino que la adaptación es un proceso que “supone la transfiguración de los contenidos semánticos, instancias enunciativas y categorías temporales del relato verbal al texto fílmico” (2004: 33); el verdadero dilema de la adaptación surge cuando comienza el auge del cine sonoro, ya que empiezan a surgir dudas sobre cómo reproducir o no reproducir las palabras y los diálogos, sobre cómo traducir las extensas descripciones y narraciones presentes en la obra literaria. Adaptar, según Alonso Fernández, implica la implementación de una nueva manera de comunicar un contenido por medio de otro modificando “las circunstancias pragmáticas de la enunciación” (2004: 33), para eso, el guionista debe tener un pulso especial para la correcta concatenación de escenas, para el buen manejo de los tiempos narrativos y una gran habilidad para el planteamiento de buenas situaciones en las escenas. El guionista también debe dominar muy bien el arte del corte y la condensación en contraste con el del alargamiento y la expansión. Es cierto que la adaptación se centra más que nada en extraer la materia prima que en la obra literaria en sí; sin embargo, esa aparente sencillez no es tal cuando se deben enfrentar aspectos como la concreción de los tiempos transcurridos entre escena y escena, los acuerdos comerciales y de producción, o el reglamento establecido de censura: “lo más complicado no es filmar tramas ni argumentos, sino lograr el clima, la fantasía del relato. De ahí que sea tan difícil adaptar a determinados autores, como Joyce, Cortázar, Proust...” (Alonso Fernández, 2004: 34). Muchos guionistas chocan con las obras literarias porque forzosamente buscan hacer una mera traducción en vez de crear por medio de la imagen aquellas emociones estéticas percibidas por el lector, gracias a la lectura del texto de origen, el cual se distingue en obras de índole

psicológica y de lirismo acentuado, muy propias del siglo XX y XXI, que son las que presentan mayor dificultad.

Alonso Fernández se apoya en la teoría de Pere Gimferrer, quien plantea un doble problema de adaptación: el de la equivalencia del lenguaje y el de la equivalencia del resultado artístico obtenido. Eso significa que tanto los cineastas como los espectadores deben saber que al relacionar un film con una obra original no se deben tomar en cuenta simplemente los lenguajes empleados, sino que deben mirar cómo la atmósfera, el clima y los personajes se han equiparado a la esencia de la historia que se cuenta, cosa que se logra por medio de la imagen, la cual busca transmitir lo que la palabra del escritor produce en la imaginación del lector. Por otra parte, el éxito de una adaptación depende en gran medida de la astucia y el genio no sólo de los guionistas sino también de los directores.

Se plantea la dialéctica entre fidelidad y creatividad, la cual propicia la subdivisión entre las creaciones fieles y las llamadas versiones libres, que se escudan en frases oportunas como “inspirada en...” o “basada en...”. Muchas de estas versiones libres logran tener incluso más éxito que las obras fílmicas apegadas al texto original, porque, como ya se ha dicho, lo importante es la creación y no la mera traducción de obras. Citando también a Bluestone, Alonso Fernández apoya el hecho de que un film “destruye una buena novela” (2004: 35), pero dicha destrucción es inevitable, porque para Bluestone, “el cineasta no es un traductor, sino un nuevo autor” (2004: 35), no en vano Alonso Fernández expone a su vez que “Eisenstein considera las adaptaciones plenamente legítimas” (2004: 36), aparte de afirmar que el cine es heredero directo de la novela decimonónica, ya que el discurso fílmico surge de la influencia que la novelística de Dickens ha ejercido sobre Griffith, el creador del discurso fílmico.

Otra afirmación importante que apoya Alonso Fernández es la de Sklovski, quien “parte de la idea de que en el lenguaje literario lo

importante no es el fondo sino la forma” (2004: 37). Si ya de por sí es difícil hacer cine, aún más lo es adaptar una obra literaria, porque resulta engorroso sustituir la palabra por una imagen específica sobre la pantalla. Lo interesante de una adaptación radica en la fidelidad al espíritu y a la esencia de la obra, no en la fidelidad al texto; por ello, es importante encontrar el equilibrio entre ambos discursos, el literario y el fílmico, para así lograr una traducción satisfactoria. “No obstante, traducción no es sinónimo de servidumbre, puesto que pasar de lo verbal a lo visual entraña una gran dificultad” (2004: 38). Es difícil porque el texto que se adapta queda inevitablemente desplazado en relación con el film, debido a que el tiempo de uno y otro no es el mismo y la palabra sufre al ser diluida a costa de la imagen y el espacio, por ende, “...en la novela el espacio es conceptual, mientras que en el cine no hay más que un presente en un continuo devenir.” (2004: 7)

El film es un lenguaje sostenido más por los medios visuales que por los auditivos, por ello no necesita de muchos diálogos para poder mover toda una historia. Ésa es la razón por la cual el contexto y el ambiente de un film se deben desarrollar y expresar por medio de imágenes y no a través de palabras, aunque no se debe soslayar tampoco el apoyo de los medios auditivos como la música incidental y los efectos de sonido. Muchos confunden el cine con parafernalia, exhibición y ostentación en detrimento de la sencillez de una novela, sin embargo, dicha confusión pierde razón de ser al tener en cuenta que el cine no es más que una narración con imágenes, tan sencilla o más que una narración con palabras. La complejidad viene cuando en el discurso del film intervienen y confluyen otros factores como la mirada del espectador en combinación con la multiplicidad de miradas de los realizadores del film, entre los que se cuentan el director, el guionista, los productores, los actores, etc. Existe una marcada diferencia entre punto de vista o foco y voz narrativa, ya que el primero es simplemente la respuesta a una situación orientada por la ideología y forma de ver la relación de los sucesos narrados, y la segunda está relacionada con el habla y los

medios que buscan explicar y comunicar los sucesos al lector o espectador: "...en el cine el punto de vista tiene un sentido óptico, es el lugar de emplazamiento de la cámara ("yo veo")" (Alonso Fernández, 2004: 11). De ahí proviene la noción de cámara objetiva y cámara subjetiva.

"En el cine, el paso del punto de vista óptico al narrativo se realiza a través del montaje y también mediante la cámara subjetiva." (2004: 12). Sólo por medio de ellos se puede penetrar en el mundo interior de los personajes, ya que la ausencia de palabras dificulta el acceso al pensamiento de los personajes. Antiguamente se recurría a la voz en off, aspecto que resultaba un poco artificioso, pero hoy en día se manifiesta una mayor preferencia por métodos como la ya mencionada cámara subjetiva, los close up en las expresiones de los actores y las inflexiones de voz de los personajes, factores que nos ayudan a descifrar la psicología y el mundo interior de cada personaje. De algún modo cada uno de esos gestos y esos cambios rítmicos y de tensión en los estados de la voz buscan sustituir la palabra narrativa y de alguna manera transmitir la información necesaria al espectador.

Alonso Fernández (2004), a su vez, muestra las técnicas usadas en el cine a la hora de "traducir" una novela escrita, entre las que se pueden mencionar:

a) La recapitulación o contracción medible, que se logra cuando se hace una secuencia/montaje o una sucesión de planos medibles de un suceso narrado, en muchos casos con música incidental.

b) Elipsis o contracción no medible, aquí se hace lo que se denomina coloquialmente "un salto en el tiempo", de una situación narrativa se pasa a otra omitiendo una porción importante de tiempo, pueden ser horas, días, meses, incluso años.

c) Pausa o detención del flujo temporal, que en el plano literario se consigue gracias a la transición entre la narración y la descripción, en el

plano cinematográfico se logra cuando se emplea el fotograma fijo o el llamado “frame stop”.

d) La extensión, que se da cuando el tiempo que se representa en el film es mayor al que se representa en la realidad, en el medio fílmico se logra mediante el empleo de métodos como el ralentí (cámara lenta), la interpolación de insertos, el montaje repetitivo o cabalgado, entre otros.

Otro método importante que se puede mencionar es la representación simultánea de dos hechos relacionados de una misma historia, los cuales se presentan en el discurso fílmico por medio de un “cross/cutting” o el también denominado montaje paralelo. Esta misma técnica, se afirma, ya existía incluso desde la narrativa del siglo XIX.

Es cierto que la adaptación está sometida a diferentes normas e imposiciones, basadas en parámetros culturales y temporales según el medio en donde será vendido y transmitido el film, porque entran en juego los códigos culturales, que de verse desfasados podrían conjugarse en un fracaso. Aquí se podría decir que se lleva a cabo la apropiación de una obra por parte de un colectivo, que en este caso estaría representado en los espectadores, pero ello no siempre debe actuar en detrimento de la calidad de un film; eso está ya comprobado con hechos, dado el éxito, tanto en crítica como en taquilla, de muchas de esas adaptaciones; por ende, “la adaptación puede ser, así, un simple producto de la ideología, de la estética, de la temática o de la mitología de una época” (Pérez Bowie, 2003: 18).

Casetti al igual que Bazin considera que la fotografía es “la progenitora inmediata del cine” (2006: 47), aunque también sostiene que el cine es la combinación o el conglomerado de otros “elementos dispares” (2006: 47); el cine es más que eso, pues, tanto el cine como la fotografía siguen los mismos principios estéticos y ostentan una inclinación natural similar, ambas buscan lograr un equilibrio justo entre tendencia realista y tendencia creativa. El cine siempre ha traducido

signos reales y preexistentes, signos preexistentes no sólo de la vida misma sino también de la literatura, por ello no debería ser vituperable el hecho de que en el cine se hagan dichas adaptaciones. Todo film, al igual que sucede con cualquier obra literaria, nace de una base real, ya sea de algún hecho documentado, vivido o conocido por el mismo autor. Además, "...los mejores filmes son los que saben recrear el sentido de las cosas tal como son, en su indeterminación y en su ambigüedad." (2006: 50), ello significa que, gracias a esa ambigüedad, se puede cuestionar que el cine sea un calco de la realidad, ya que, al pasar por la percepción de varias mentes, entre las que se incluyen tanto realizadores como espectadores, no se puede hablar de una realidad única, de allí a que el término realismo cobre un cariz idealista, la realidad pasa a convertirse en "una ilusión de realidad." (2006: 53)

Álvarez Sanagustín cita a Mukarowsky, quien plantea en su teoría los fundamentos de la teoría pragmática en la literatura, donde "la obra es al mismo tiempo signo, estructura y valor" (Citado por Álvarez Sanagustín, 2003: 33) aquí la obra cumple la función de ser el símbolo exterior, en este caso el significante según la terminología de Saussure, al cual el colectivo le dará una significación específica, que en este caso sería ya "el objeto estético", por otro lado, dicha significación otorgada por la conciencia colectiva, "en toda percepción de una obra hay elementos subjetivos" (2003: 33), con ello, la obra se debe relacionar con la realidad circundante del grupo que califica y le da significado a la obra tomando en cuenta "los fenómenos llamados sociales: filosofía, política, religión, economía" (2003: 33), esto le da un cariz de signo autónomo y además comunicativo, por esa razón se da el fenómeno de que las obras cambian de valor, de sentido y de significado según el contexto, la época y la posición del lector y en caso de ser una obra audiovisual, la posición del que contempla. El texto literario posee muchos códigos múltiples, por ello, "está pluricodificado, lo que genera un texto de información altamente concentrada." (2003: 33), por lo que el significado se ve enriquecido gracias a la cohesión del plano semántico y las diferentes unidades

superficiales que conforman los planos de la dimensión literaria. Dicha complejidad provoca ciertas dificultades a la hora de llevar a cabo el proceso de la traducción/adaptación, de allí a que “la tarea de traducir y adaptar se convierta en un procedimiento que exige una profunda cultura y una extraordinaria sensibilidad” (Álvarez Sanagustín, 2003: 34).

Álvarez Sanagustín defiende la labor de los traductores o adaptadores al aseverar que “no hay que detenerse en los meros procedimientos técnicos, sino concebir la traducción como un proceso donde se trata de revivir en una cultura de acogida un texto vivo de otra cultura” (2003: 34), de esa manera, es importante observar que en este caso se debe recurrir, además de al lenguaje, a otros significantes como los gestos, los efectos de sonido, la música, los movimientos de los objetos y los personajes y la apariencia de los mismos. En función de ello, el lector activo, en este caso, el traductor/adaptador, puede y debe seguir ciertas pautas, como enfrentarse a la obra en todo su esplendor y complejidad, y percibirla con todos sus sentidos, tomando en cuenta la tradición cultural y la semántica aún a costa del sacrificio de su propia percepción, lo que le permitirá pasar a una fase representativa, en la que el traductor/adaptador, más que entender la obra, la vive como un acontecimiento propio. Hasta que finalmente se llega a la fase expresiva, donde el lector, que a su vez funge como traductor/adaptador, “expresa una nueva lengua y con medios nuevos el fruto de su vivencia” (Álvarez Sanagustín, 2003: 35)

Tomando en cuenta el tema de la percepción, Dondis manifiesta que “gran parte de lo que sabemos acerca de la interacción y el efecto de la percepción humana sobre el significado visual se lo debemos a los estudios y experimentos de la psicología Gestalt” (2004, original 1973: 53). Su teoría se basa en que la comprensión de una obra de cualquier índole, ya sea pictórica, cinética o literaria e incluso un acontecimiento corriente y usual, debe ser analizado por partes, de forma individual entre una parte interactuante y otra, “que pueden aislarse y observarse en

completa independencia para después recomponerse en un todo” (2004, original 1973: 53). Por otra parte, los mensajes que se perciben por medio de la vista se expresan y se reciben bajo tres niveles: el representativo, el cual se concibe como todo aquello que ya es conocido en el entorno cotidiano y gracias a nuestra experiencia, el abstracto, que está representado por elementos visuales básicos y directos que apelan a la nula emoción del que aprecia el mensaje, y el simbólico, el cual está conformado por un gran universo de sistemas de símbolos que el individuo es capaz de decodificar según la creación arbitraria de su grupo o comunidad, decodificación que lleva a un significado, “todos estos niveles de obtención de información se solapan y están interconectados” (Dondis, 2004, original 1973: 83). Por ejemplo, esta obtención de información se puede ver en la interpretación de la imagen de un pájaro, que en el nivel representativo se deduce que es un ave, y su imagen vista de una forma abstracta y sin emoción nos muestra un animal vertebrado, un ave igualmente, mientras que su imagen simbólica se remite a la libertad, el vuelo a la eternidad, entre otras interpretaciones posibles, como la paloma blanca con una variable que es la rama de olivo, que simboliza la paz. Para poder entender símbolos como estos, es importante que el colectivo sea educado e instruido en la manera de decodificar dichos símbolos, ya que de otra manera el mensaje no estaría claro y mientras más abstracto sea ese símbolo, “con mayor intensidad hay que penetrar en la mente del público para educarla respecto a su significado” (2004: 88).

En todo mensaje, ya sea simbólico o no, se está expresando un contenido específico, ya sea de forma directa o indirecta y ese contenido recibe el nombre de mensaje, un contenido que siempre está unido a la forma. Para que ese mensaje sea aceptado es necesario que su contenido sea entendido por la comunidad al que está dirigido con el fin de que éste a su vez obtenga una respuesta, “el significado está tanto en el ojo del observador como en el talento del creador” (Dondis, 2004, original 1973: 123), de allí se busca un consenso que hace que el

mensaje sea “emitido por el creador y modificado por el observador” (2004, original 1973: 124), hasta crear una interpretación enriquecedora de la obra. Tanto el contenido como la forma pasan por las puertas de la percepción para de esa manera lograr una interpretación satisfactoria. No obstante, la inteligencia, como muchos creen, no es la única forma de lograr establecer conexión con el mensaje para comprenderlo, también están el pensamiento, la observación, la intuición, la comprensión y el entendimiento visual, siendo este último el más espontáneo de todos estos mecanismos, debido a su inmediatez interpretativa, gracias a la parte visual se puede apreciar de forma simultánea el contenido y la forma. De todos los medios visuales, el más directo y usual está en la expresión corporal y facial de los seres humanos, ya que es el más elemental y en el que participamos y entendemos todos, porque la gran mayoría sabemos interpretar y entender cuando hay una expresión de dolor o cuando simplemente un ser humano esboza una sonrisa. “La burla, la sonrisa, la inclinación de cabeza, son variantes expresivas de significado universal que pasan por encima de las fronteras nacionales, y de las barreras entre las culturas y los lenguajes distintos” (2004, original 1973: 171); tal vez allí radica el poder del cine, en la universalidad de los componentes visuales. La imagen es tan universal que puede romper las barreras del idioma, esa es su ventaja sobre la palabra, ya que una palabra dicha en una lengua desconocida sería simplemente un sonido carente de significado, en cambio, con la imagen sucede todo lo contrario, porque “la imagen no se ve en chino, árabe o inglés” (Sartori, 2008, original 1997: 39), ya con sólo verla e interpretarla es suficiente, por ello, ya a finales del siglo XX y más aún en el siglo XXI, se ha empezado a vivir en una era en la que la imagen “destrona a la palabra” (Sartori, 2008, original 1997: 41), cosa que no ha dejado de traer sus consecuencias tanto positivas como negativas, porque dicho fenómeno ha creado generaciones de jóvenes que cada día huyen de la lectura y se dejan inculcar hábitos dictados por la televisión y la cultura audiovisual, por ello,

se habla del “empobrecimiento de la capacidad de entender” (Sartori, 2008, original 1997: 49).

Dondis, citando a Jean Cassou, resume en pocas palabras el gran poder que ejerce el cine sobre la humanidad, un invento que “demostró simultáneamente ser un arte en posesión de potencialidades tan inmensas y propiedades tan únicas que no sólo abarcaba sino superaba a todas las demás artes” (citado por Dondis, 2004, original 1973: 196). Aunque siempre se ha debatido entre ser un arte puro o un producto de aprovechamiento financiero, porque desde siempre, las películas han requerido de capital y por ende han dependido de la decisión de aquellos que sustentan en poder monetario, han dependido de aquellos que han ejercido un control sobre el producto final. Entretanto, con el éxito cinematográfico de los largometrajes, se ha venido forjando la figura de la estrella cinematográfica, que es tomada en cuenta hoy en día como uno de los factores que garantizan el éxito de una película. El cine, con el paso de los años se fue perfeccionando tanto a nivel de imagen como de sonido, debido a la inclusión del sonido y posteriormente al mejoramiento de los efectos de sonido y por otra parte, la inclusión del color. Sin embargo, es importante recalcar que “el elemento visual dominante del cine, tanto en el espectador como en el realizador, es el movimiento” (2004, original 1973: 197), un movimiento que puede ser fielmente representado con el más fiel realismo, así como de una forma fantástica, que de alguna forma es aceptado por cualquier grupo que lo sepa apreciar. Dondis nuevamente cita a Jean Cassou al afirmar que es precisamente el cine el único medio capaz de “engendrar ese tipo de carcajada en la que participan todas las clases de la sociedad, desde los que buscan sólo reír a la menor oportunidad hasta los que exigen la satisfacción de demandas estéticas muy sutiles” (citado por Dondis, 2004, original 1973: 198).

Resulta interesante incluir en este punto el concepto de écfrasis, un concepto que se ha relacionado con “la descripción – interpretación

literaria de una obra de arte visual – real o imaginaria” (Nebot Nebot, 2016: 1), en la écfrasis se describen objetos, personajes, paisajes y lugares de una forma tal, que pueden ser visualizados por el lector. En la literatura grecolatina se pueden apreciar muestras contundentes de esa modalidad artística, según afirma Nebot Nebot, “la descripción del escudo de Aquiles, cincelada por Homero en el canto XVIII de la *Iliada*, ha sido considerada el modelo más antiguo de écfrasis en la literatura occidental” (2016: 1), y modelos como éste ha habido a lo largo de la historia literaria, tanto en la literatura clásica como en la contemporánea, un ejemplo en la literatura moderna se puede apreciar en la obra poética *Azul*, de Rubén Darío, obra pictórica hecha con palabras, otro ejemplo digno de citar está en la prosa de Rómulo Gallegos, cuya descripción de los paisajes venezolanos nos hacen visualizar fielmente cada región representada en cada una de sus obras.

Según los griegos y tal como lo expone Zapata Ferrer (1986), la écfrasis va más allá de una mera descripción, es “una exposición detallada” (1986: 4). A su vez cita a Barthes, quien sostiene que “puede haber descripciones de tiempo, períodos, edades, etc.” (1986: 8), por ello, la écfrasis no se puede remitir sólo a la mera descripción de objetos, personas o lugares. La finalidad de la écfrasis en la literatura según Zapata Ferrer es “la persuasión añadida a la evidencia, la que mueve a los antiguos estudiosos a aumentar o añadir unas connotaciones subjetivas dentro de la figura que antes apenas se vislumbraban o ni siquiera poseía” (1986: 10). La écfrasis sigue caminos diferentes entre una manifestación artística y otra, ya que no es igual en literatura, en pintura, en la poesía épica o en la oratoria, ya que adquiere un cariz diferente en cada una de esas facetas, sin embargo, todas tienden a fijarse en el detalle; por ejemplo, la écfrasis oratoria “va íntimamente ligado al fin del discurso; es decir, la descripción clara y evidente tiene como última finalidad la persuasión” (1986: 12-13), no obstante, el fin que persigue la écfrasis poética radica “en una mejor comprensión del relato por medio de la evidencia” (1986: 13), lo que se puede visualizar de facto.

Por ello, Zapata Ferrer concluye que la definición del recurso estilístico denominado écfrasis “es una exposición detallada de las cualidades estáticas de un objeto o ser viviente que tiene como finalidad primordial la eidentia...mediante la contemplación objetiva (real o ficticia del autor” (1986: 13). De allí a que se interprete un contenido múltiple dentro de un mismo detalle en una obra. En relación con la exposición detallada, la écfrasis puede darnos en el objeto que se describe “una visión pormenorizada del conjunto, o bien una detallada exposición de determinadas partes sobre las que el autor quiere llamar la atención del lector” (1986: 13). Dentro de un relato, la écfrasis guarda cierta similitud con una foto instantánea, que “aunque movido en sus detalles, se halla en el marco de una simultaneidad, lo que confiere al recurso su carácter estático” (1986:13)

El objeto es presentado por el poeta como algo meramente objetivo, se coloca fuera del objeto para hacerlo parecer algo visto tal como es, por tanto se busca mostrar la objetividad del escritor y la realidad del objeto como dos cosas ajenas entre sí, y de esta forma lograr la eidentia que se busca, por ello, la objetividad y la realidad, las cuales están estrechamente ligadas, son las capaces de proporcionar la veracidad o la falsedad del objeto presentado, lo que conduce a una necesidad de recurrir a la écfrasis, para “bajo la apariencia objetiva que posee la figura, emitir juicios y opiniones subjetivas” (Zapata Ferrer, 1986: 14). En muchos casos, el autor logra que el lector vea ese objeto como algo real, aun cuando no lo sea. De allí podría afirmarse que el autor busca la credibilidad más que mostrar la realidad, un ejemplo se puede ver en los lugares ficticios creados por muchos autores, paisajes ficticios de imposible verificación o fabulosos seres mitológicos. Aquí es oportuno mencionar el caso de Macondo, el pueblo ficticio creado por García Márquez, uno de los más famosos de la literatura latinoamericana y mundial, un pueblo que por más fantasioso que pueda ser, lo percibimos como algo cercano e increíblemente familiar, un lugar que a pesar de todo, puede ser visualizado en la imaginación del lector. “De todo lo

expuesto fácilmente podemos deducir que el contenido de la écfrasis es múltiple, pero esto no significa que sea absoluto” (1986: 15)

Si entramos en el tema de la aceptación y recepción entre los lectores de las obras literarias, a lo largo de la historia, no es poco frecuente encontrarse con ese tipo de estudios, “estos estudios consisten fundamentalmente en describir el grado de aceptación de la obra” (Acosta Gómez, 1989: 11), los cuales suelen ser realizados en espacios, en momentos históricos y mundos culturales completamente distintos, por ejemplo, cuando se estudia la obra de un autor inglés o alemán en espacio español, se está llevando a cabo la aplicación de la investigación sobre la recepción de una obra, donde las palabras adopción, asimilación, acogida, incorporación y apropiación son muy comunes entre los receptores, de esta manera, el lector se convierte en “el punto de partida para el estudio de una obra” (1989: 17), el lector es quien recibe la información del escritor y éste a su vez emite su reacción ante el mensaje recibido. “La teoría de la recepción...entiende la obra escrita como un medio de comunicación” (1989: 18), donde se establece el triángulo semiótico, yo, tú, ello, el cual analiza e interpreta de múltiples maneras el mensaje emitido, “es de este modo como han de entenderse los denominados espacios vacíos que forman parte de la constitución de un texto y que han de ser llenados por la actividad del receptor” (1989: 22), quien es el encargado de darle nombre a cada uno de esos espacios vacíos, que a la vez reciben múltiples nombres por parte del gran número de lectores que abordan la obra leída.

Según Iglesias Santos (1994), la teoría de la recepción surge a finales de los años sesenta (1994: 35), concretamente el año 1967 es el más citado. En este proceso de recepción, como ya se ha mencionado, se lleva a cabo la incorporación del criterio del receptor, y esto “lleva consigo un concepto más amplio del arte y la literatura” (1994: 35). A partir de aquí se crea una constante renovación de la historia de la literatura, donde “se presta una atención cada vez mayor a las perspectivas interdisciplinarias y

a la búsqueda de una nueva dialéctica entre literatura y sociedad” (1994: 36). El epicentro del surgimiento de esta nueva teoría fue la República Federal de Alemania de los años sesenta, época en la cual confluyen grandes protestas contra los cánones establecidos de la literatura, época de grandes cambios y reformas en varios ámbitos como el político, el económico, el social, el artístico y el cultural, más aún con la llegada de la doctrina marxista, “los estudiantes ocupaban las aulas y bibliotecas protestando contra los estudios literarios convencionales” (1994: 37), dichos estudiantes no concebían que las cuestiones sociales y las literarias se mantuvieran desligadas entre sí, por ello cuestionaban todo material literario que llegaba a sus manos, ésa llegó a ser la primera preocupación de la denominada estética de la recepción. La repercusión de este acto novedoso, producto de la rebeldía intelectual hizo que la manera de ver y estudiar la literatura cambiara para siempre, porque ya la literatura comenzó a adquirir más que nunca un carácter comunicativo más que meramente artístico.

Dentro de esos nuevos estudios literarios nada se excluye, ni el arte, ni la ciencia, ni la historia, ni mucho menos la realidad social y hermenéutica, hasta llegar a la inclusión de la nueva “literatura popular y de masas” (Iglesias Santos, 1994: 40), es así como se establece el proceso de comunicación entre el autor y el lector, la semiótica le da a esos miembros sus propios nombres, el de emisor y receptor, que interactúan dentro del proceso comunicativo y por ende, dentro de un acto social. “El hecho es que de forma cada vez más evidente, la estética de la recepción ha ido evolucionando hacia una teoría de la comunicación y una visión más global del acto literario” (1994: 43), de esa forma, gracias a la hermenéutica, “una obra literaria no es un objeto arqueológico que se preserva, sino que está siempre abierta y sujeta a nuevas lecturas y significados por ser leída en nuevos contextos” (1994: 45). El efecto causado por una lectura no puede ser el mismo en un lugar u otro y mucho menos entre una persona u otra. La estética de la recepción no busca crear polémica entre una interpretación y otra, no busca crear

discrepancias, sino todo lo contrario, busca simplemente “reconocer la complementariedad de interpretaciones diferentes” (1994: 47), de ahí se produce el concepto de horizonte de expectativas, en cuyo proceso el lector tiende a ser influenciado por cada lectura que hace, y por ende, puede modificar su vida, el horizonte de expectativas “redefine la función social de la literatura, que también se delimita cuando la experiencia literaria del lector modifica el horizonte de expectativas de su vida diaria” (1994: 48-49), con esto, es importante recalcar que no es lo mismo el horizonte de expectativas de un lector sueco a la de un lector chino o colombiano, por ello, tiende a variar, todo depende de la actitud del lector, de ahí su naturaleza intersubjetiva y el carácter colectivo de la recepción.

Umberto Eco recurre al caso de las composiciones musicales como un ejemplo perfecto de obra abierta, ya que muchas piezas clásicas, por no decir todas, están en una constante recreación, en un constante cambio, ya que cada director o cada intérprete le da una vida nueva y un nuevo matiz a dichas composiciones, el intérprete o el director, según la sensibilidad de cada quién, “debe francamente intervenir en la estructura de la composición, determinando a menudo la duración de las notas o la sucesión de los sonidos en un acto de improvisación creadora” (Eco, 1965: 27). En este caso el compositor deja plasmada su creación musical por escrito, en una partitura, sin embargo, todas las indicaciones y notas ahí escritas suelen fluctuar de forma muy distinta entre una interpretación y otra, muy a pesar de que en el papel, las notas musicales y las armaduras de clave hayan permanecido estáticas a través de los años, en la ejecución de dichas piezas, cuando es dirigida o ejecutada por directores diferentes, las mismas cobran un semblante ligeramente diferente, por ejemplo, no es lo mismo escuchar la Segunda Sinfonía de Mahler dirigida por Simon Rattle o por Gustavo Dudamel, porque cada uno posee una sensibilidad distinta y por ende, la interpretación tiende a variar. Con las demás artes estéticas puede que suceda un fenómeno similar, porque toda obra de arte “es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible

gozador pueda comprender...la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor” (Eco, 1965: 29); el autor como tal desea que la obra sea disfrutada y comprendida tal como él la ha creado, sin embargo, dicho deseo se hace imposible, ya que “cada gozador tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, una determinada cultura, gustos, propensiones, (y) prejuicios personales” (1965: 29), de esa manera, la perspectiva del autor original se mezcla con la perspectiva de muchos otros que aprecian y reinterpretan su obra. Esto, lejos de restar, enriquece aún más la obra, más bien le otorga múltiples aristas y matices que la hacen única. La obra revive cada vez que alguien la aprecia, porque cada quien interpreta las alegorías, los símbolos y los signos según su bagaje cultural y según lo que posee en su fuero interno. “La poética de la obra en movimiento...establece un nuevo tipo de relaciones entre artista y público” (1965: 54), la obra adquiere un carácter social y por ende participa en el desarrollo de la misma, este nuevo modo de ver el arte “abre una página de sociología y de pedagogía, además de una página de historia del arte” (1965: 54), porque ya el arte, en vez de ser sólo un objeto de mera contemplación, pasa a ser un objeto en uso, un objeto que es capaz de cambiar el rumbo de una historia y de una sociedad.

La semántica y la pragmática son dos conceptos que han formado una parte muy importante en el desarrollo del estudio de las obras artísticas. La pragmática es la que ha determinado la influencia decisiva del contexto sobre la interpretación que cada individuo le da a cada obra de arte. Villanueva (1994), hace referencia a los avances y evolución de la teoría de la literatura, la cual durante el postestructuralismo ha experimentado un auge en el estudio de otras disciplinas afines a la literatura que comparten un mismo objeto. Los textos que pueden ser tomados en cuenta como literarios “presentan a la vez dos facetas distintas, la teórica...y la empírica” (1994: 18), esta última, que representa el conjunto heterogéneo de aquellas obras de arte de índole verbal, se puede estudiar desde tres perspectivas diferentes, “la sincrónica, la

diacrónica y la comparativa, que dan lugar, respectivamente, a la crítica, la historia literaria y la literatura comparada” (1994: 18). La dependencia entre todas esas disciplinas recibe el nombre de pluralismo, es una dependencia “hasta el extremo de que ninguna pueda alcanzar un cabal desarrollo sin el concurso de las otras” (1994: 18-19), aquí, en tal caso, se estaría hablando del eclecticismo.

La estética de la recepción surge a partir del momento en el que la obra de arte empieza a comprenderse “como una pura creación subjetiva, en la que el yo del artista no se somete a las determinaciones de la objetividad del mundo real ni a las convenciones estéticas heredadas de la tradición” (1994: 22), eso significa que la interpretación de las obras de arte, sean del género que sean, adquieren muchas aristas, se multiplican por mil, por lo tanto, “el papel del receptor se vuelve más arduo, pues carece de pautas para el conocimiento y la valoración de la obra” (1994: 22), esa falta de conocimiento del tema hace que ese proceso receptivo se haga aún mucho más complejo pero a la vez más rico, “ya que en torno al objeto estético se trenza un decisivo flujo de intersubjetividades: la del creador y la de sus receptores” (1994: 22). Se podría afirmar que aquí se establece un proceso de retroalimentación entre autor y lector/espectador, “justificando así la armonía polifónica de la obra” (1994: 25), ya que es gracias a esa polifonía que la obra se convierte en un objeto accesible y reproducible entre los estratos de la comunidad. Esto hace que la obra de arte deje de ser un mero fenómeno psicológico y se convierta en algo más universal, un aspecto que logra trascender “todas las experiencias de la consciencia, tanto las del autor como las del lector” (1994: 25). Este proceso podría equipararse, como ya se ha mencionado anteriormente, a la Gestalt, ya que en este caso, todo cambia según la perspectiva individual con que se mire la obra, eso crea variabilidad en la interpretación. “El texto mantiene su existencia latente a la espera de que su destinatario, mediante el acto de leerlo, lo convierta en un objeto estético en plenitud” (Villanueva, 1994: 27)

Tal como han expuesto Stam, Burgoyne y Flitterman (1999), la llegada del estructuralismo y la semiótica en los años sesenta fue lo que motivó el surgimiento del concepto del lenguaje cinematográfico, que “fue explorado en profundidad por teóricos como Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini y Christian Metz” (1999, original 1992: 48). Allí la tendencia original se centraba en el contraste entre los signos arbitrarios de la literatura con los signos icónicos del cine. Por otra parte, otro teórico, Roland Barthes, sostiene la teoría de que la imagen está sujeta a la polisemia, lo cual significa que la imagen posee “la propiedad de estar abiert(a) a significaciones múltiples” (1999, original 1992: 48). Dicha polisemia suele estar anclada en una cierta disciplina o adoctrinamiento de la percepción del que observa “hacia una lectura preferencial de la imagen” (1999: 49), la cual puede estar plagada de diferentes tipos de significación en una representación visual cualquiera. Reconocemos la representación de un objeto, porque el aprendizaje obtenido a nivel cultural así nos lo ha enseñado, por ejemplo, sabemos reconocer una foto o una imagen de una silla porque ya la conocemos como objeto, porque sabemos su forma y su consistencia. En el cine la película crea una relación distinta entre significante y significado, ya que “la similitud perceptual entre la imagen fílmica de un perro y el perro real pre fílmico, sugiere que la relación entre significado y significante no es arbitraria sino motivada” (1999: 54). Stam, Burgoyne y Flitterman citan a Metz, quien ha estudiado una noción que afirma que “el plano es como la palabra y la secuencia es como la frase” (citado por Stam, Burgoyne y Flitterman, 1999: 55), además, Metz concluye que “los planos son infinitos en número, a diferencia de la palabra” (citado por Stam, Burgoyne y Flitterman, 1999: 55) debido a que el léxico es finito, se puede construir infinidad de oraciones con un número limitado de palabras, pero en el cine eso se hace mucho mayor, ya que “el plano produce una cantidad de información desordenada” (1999: 55), lo que provoca la libre interpretación aún más exacerbada que la mera lectura de palabras. “En el cine, los planos forman parte de un paradigma tan amplio que carece

de significado” (1999: 55), el cine es más que un lenguaje común, un lenguaje artístico estructurado sobre unos procedimientos basados en la codificación y la ordenación, tanto el cine como el lenguaje escrito elaboran discursos narrativos por medio de operaciones sintagmáticas y paradigmáticas, “el lenguaje selecciona y combina fonemas y morfemas para crear oraciones; el cine selecciona y combina imágenes y sonidos para formar sintagmas” (1999, original 1992: 57)

Si nos vamos al concepto de diégesis, vemos que el mismo se equipara a la instancia de la película, donde se mezcla el lenguaje denotativo con el espacio que conforma la película, por ejemplo, la escena, los personajes, el paisaje, las locaciones y los sucesos, entre otros elementos, también se puede incluir el sentimiento del espectador, quien recibe y siente la historia contada de una u otra forma. “La diégesis es por tanto una construcción imaginaria, el espacio y el tiempo ficcional en el que opera la película, el universo asumido en el que tiene lugar la narración” (1999, original 1992: 58). Otro teórico citado por Stam, Burgoyne y Flitterman es Gerard Genette, uno de los estudiosos que más apela al concepto de la diégesis en relación con el análisis de tres niveles en la narración literaria, Genette, menciona tres niveles en dicha narración: “lo DIEGÉTICO (sic) (que surge de la narración primaria), lo EXTRADIEGÉTICO (sic) (la intrusión narrativa de la diégesis) y lo METADIEGÉTICO (sic) (perteneciente a la narración por medio de un narrador secundario)” (1999, original 1992: 58), por ejemplo, en la dicotomía diégesis/film “el tiempo de la diégesis no es idéntico al tiempo del filme...la mayoría de las películas no pretenden igualar el tiempo de la diégesis con el tiempo del discurso” (1999, original 1992: 59). Otro caso se presenta en la dicotomía diégesis/producción, “en el cine clásico de ficción, existe una discordancia frecuente entre el mundo representado de la diégesis y el mundo real de la producción cinematográfica” (1999, original 1992: 59), por ejemplo, la película *Casablanca* de Michael Curtiz, diegéticamente hablando, se sitúa y se desarrolla en Marruecos, aunque realmente nunca fue filmada allí sino en un estudio de Hollywood. Casos

como éste también se pueden observar en el cine actual. En todo caso, el cine sigue siendo un medio compuesto de una pluralidad de códigos, es decir, es pluricódigo. La película se construye mediante un contraste de códigos diferentes entre sí, códigos cinematográficos (que aparecen en el cine) y no cinematográficos (de otros lenguajes diferentes al cine, como la literatura), por ejemplo, entre los códigos cinematográficos están los movimientos de cámara, la iluminación, el montaje, etc., entre los no cinematográficos se pueden citar, la música incidental, los diálogos, entre otros.

Gerard Genette, según Stam, Burgoyne y Flitterman, introdujo un nuevo término, el de focalización, donde se busca diferenciar la actividad del narrador de la de los personajes, ya que el primero se dedica a narrar los hechos y los expone desde su perspectiva, mientras que los personajes simplemente actúan y hacen que el público vea los hechos desde su propia perspectiva, es decir, los focalizan. En ese proceso de focalización, la película canaliza los acontecimientos, las percepciones y la subjetividad en un personaje específico o en un grupo de ellos, en términos más elementales se le llamaría punto de vista; cuando se basa en un solo personaje, se suele llamar focalización interna, que en otro término sería la narración en primera persona, esa focalización presenta varias facetas: la perceptual, la psicológica y la ideológica, las cuales dependen del grado en que se cuentan los hechos según el foco planteado por el personaje. Por otra parte, la focalización interna se puede dar de tres maneras, la fijada, que está limitada a un único personaje, la variable, que se da cuando se desplaza el foco de un personaje a otro y la múltiple, cuando los hechos narrados son vislumbrados desde varias perspectivas distintas.

Genette también hace referencia a la focalización externa, la cual “se refiere a relatos en los cuales nuestro conocimiento de los personajes está restringido simplemente a sus acciones externas y sus palabras” (Stam, Burgoyne y Flitterman, 1999, original 1992: 113), de esa manera se evita el llamado a la subjetividad, los sentimientos y el fuero interno de

los personajes. También Genette hace alusión al concepto de no focalizado o focalización cero, tanto de la focalización interna como de la externa, “la focalización cero concierne a relatos en los que ningún personaje o grupo de personajes resulta privilegiado en términos de perspectiva emocional, perceptual o cognitiva” (1999, original 1992: 113), Según Genette esto puede ser comparado con la narración omnisciente o de tercera persona, de utilidad muy limitada en el cine, ya que “el cine de forma casi invariable utiliza a los personajes como canales de información narrativa” (1999, original 1992: 114), así es como en el cine se puede a la vez mostrar lo que un personaje ve y lo que piensa acerca de lo que ve. Si lo que se busca es tratar de no limitar el análisis del cine al mero estudio de la imagen, “debemos diferenciar la <<actitud>> narrativa con respecto al personaje/héroe en términos tanto de información visual como verbal” (1999, original 1992: 115 - 116)

Gérard Genette (1989) hace referencia a Christian Metz, quien ofrece la teoría de que “el relato es una secuencia dos veces temporal” (citado por Genette, 1989: 89), eso significa que en el relato existen dos tiempos, el tiempo de la cosa contada (significado) y el tiempo del relato (significante), es frecuente ver que en dos frases o en pocas líneas de una novela o también en una secuencia cinematográfica, se vean transcurrir una considerable cantidad de años, eso nos hace ver que “una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo” (citado por Genette, 1989: 89). Dicha dualidad temporal, sustentada en la oposición planteada por los teóricos alemanes entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, “es un rasgo característico no sólo del relato cinematográfico, sino también del oral, en todos sus niveles de elaboración estética” (Genette, 1989: 89), tal como pueden ser el recitado épico, la narración dramática, la fotonovela o la historieta. Por su parte, la secuencia de imágenes puede ser leída en las dos direcciones, hacia adelante y hacia atrás, la primera manera se hace de forma sucesiva o diacrónica y la segunda a la inversa. Lo contrario sucede con el relato escrito, ya que una película se puede ver al revés y las imágenes

igualmente pueden ser entendidas, sin embargo, un texto que se lee al revés no puede ser comprendido de ninguna manera, ni letra por letra ni frase por frase. La duración del tiempo que transcurre en una obra escrita y en la obra cinematográfica son completamente distintos, porque son planos diferentes que plasman los acontecimientos de manera opuesta. “Nadie puede medir la duración de un relato” (Genette, 1989: 144), porque una cosa es medir la velocidad de un relato, otra la longitud, que se puede medir en cantidad de líneas o páginas, y otra la duración, la cual está “medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años” (Genette, 1989: 145).

En cierta forma, según Genette, existen algunas técnicas narrativas que pueden alterar el tiempo sin que la historia o la línea argumental sufran alteraciones significativas, pero que sí sufran ciertas modificaciones en la manera de contar los sucesos, la más conocida es la elipsis, en donde “un segmento nulo de relato corresponde a una duración cualquiera de historia, hasta esa lentitud absoluta que es la de la pausa descriptiva” (Genette, 1989: 151), una pausa donde el discurso narrativo queda suspendido de forma indefinida. Desde el punto de vista formal se pueden observar tres tipos de elipsis: la explícita, que indica el lapso de tiempo que eliden u omiten (años después, meses después, días después), la implícita, que es la que no se manifiesta de forma directa sino que puede ser inferida por el lector o espectador, quien no sabe a ciencia cierta cuánto tiempo ha transcurrido entre un acontecimiento y otro, y la elipsis hipotética, la cual es “la forma más implícita de las elipsis” (Genette, 1989: 163), porque no sólo no se sabe cuánto tiempo ha transcurrido, sino que el lugar donde suceden los acontecimientos no está definido. Aparte de la elipsis y la pausa descriptiva existen otros movimientos narrativos como la escena y el sumario. El sumario es la parte del relato que se relaciona con la escena, la cual es generalmente dialogada, ambos forman la parte intermedia en el transcurso de la historia, mientras el sumario es la parte que resume los acontecimientos,

ya sea por medio de diálogos o del flashback, la escena es la que narra los acontecimientos de forma lineal y con movimientos determinados.

Genette hace también referencia a la prolepsis, la cual aparece en la narrativa grecolatina en historias como *La Ilíada*, *La Odisea* y *La Eneida*, dada la cantidad de anticipaciones y predicciones cumplidas dentro de sus respectivos relatos, en la literatura occidental del siglo XIX se nota una considerable disminución en la frecuencia de prolepsis, ya que los literatos empezaron a considerar que por causa de la prolepsis se perdía el suspenso. No obstante, en obras como *Crónica de una muerte anunciada* y *Eréndira*, se pueden observar varios pasajes donde se anticipan ciertos sucesos que están por suceder y que, por ende, se cumplen.

La subjetividad del espectador juega un papel muy importante, porque esa subjetividad es la que hace que la realidad representada cambie según la perspectiva del espectador. Cada uno de los miembros del público asimila y registra lo visto en el film y lo integra en su propia realidad, interpreta todo el contenido según lo registrado en su fuero interno y ese proceso es el que lo hace partícipe del éxito o fracaso del film; de esta manera el observador se convierte en “una pieza esencial” (Casetti, 2006: 60). Según Casetti, Morin es el que lleva a convertir al espectador en el punto clave, debido a que su subjetividad es lo que lleva a darle diversas formas al film. Morin lo vincula a la experiencia psicológica del individuo, llegando a elevarlo a una dimensión antropológica y también lingüística, cada individuo hace su aporte personal en el film. De esta manera el cine cumple un papel social actuando como un elemento de fusión entre distintas sociedades.

Por otra parte, Casetti cita a Bluestone, quien afirma acerca de las adaptaciones que “...tanto la película como la novela muestran sólo que la una lo hace con los ojos y la otra con la mente...” (2006: 71). Con todo, en ambos casos la subjetividad tanto del lector como del espectador juegan un papel relevante, aunque de manera distinta, porque en el caso del

lector se percibe la realidad desde la recreación mental de lo narrado y lo descrito con palabras, mientras que el espectador, sin necesidad de recrear, se da por servido con las imágenes, las cuales interpreta según su manera de ver la realidad. Bluestone hace referencia a varias adaptaciones donde se han intentado exteriorizar los pensamientos y estados interiores de los personajes, al intento de hacer comprensible para el público del siglo XX o XXI una obra enmarcada y escrita para los lectores del siglo XIX, por ejemplo, *Cumbres borrascosas* de Emily Brönte. También hace referencia a la forma de reconducir narraciones complejas y simplificarlas para un mejor entendimiento entre las convenciones populares. “Cine y literatura, incluso más allá de las adaptaciones, tienden siempre a converger y, a la vez, diverger.” (Casetti, 2006: 72)

Cada lenguaje, tanto el literario como el cinematográfico, posee su propia gramática. Mientras que la literatura usa la palabra como signo lingüístico, “...el signo cinematográfico por excelencia: la imagen”, (2006: 75) es apenas una parte de la gran gramática del cine, la cual debe ser entendida desde la complejidad del manejo de varios elementos como el encuadre, el movimiento, la luz, la escenografía, el montaje, las actuaciones, la música, los efectos de sonido y también la elipsis y la palabra, con esta última “se pueden representar las situaciones muy precisas en su significado, pero fuertemente difusas en sus contornos” (2006: 76), en cambio con la imagen sucede todo lo contrario, porque allí “...se representan objetos absolutamente determinados, pero de significado a menudo variable” (2006: 76), por ejemplo, una silla es la que está allí en la película, no hay otra. Aunque la imagen no sólo se limita a mostrar una realidad concreta, ya que la misma tiende a cambiar según la lógica del espectador, la silla puede representar lo que es, pero no lo que puede significar dentro del contexto de la película, ese significado cambia según la perspectiva del que observa.

Mientras se mira una película se establece una dinámica compleja donde se contraponen forma y contenido, la realidad del espectador se

mueve a través de conceptos y estructuras simbólicas con sus respectivas variantes, algo similar sucede durante el acto de leer una novela, sólo que, en el film, las imágenes y los símbolos son dinámicos, visuales y montadas, mientras que en la literatura los símbolos y las imágenes son verbales. Sin embargo, es importante recalcar que los seres humanos no reaccionamos sólo con los ojos, y que en este proceso también influyen las experiencias, la razón y nuestro sentido unitario de lo racional. El deber del director es tratar de mostrar su verdad y su realidad, armonizándola con una realidad colectiva, ahí es donde radica su arte.

Pere Gimferrer (2012) en su obra *Cine y literatura* afirma que la historia del cine se divide en un antes y un después de Griffith, porque fue quien le dio al cine un sentido narrativo. Griffith implantó el modelo novelesco en el cine basándose en las obras del siglo XIX, especialmente en el escritor inglés Charles Dickens. Después de eso no hubo vuelta atrás, hasta el punto que “parece impensable que el cine deje de modo absoluto de ser narración.” (2012: 21). El cine de ninguna manera perjudica a la literatura, porque gracias al cine, se redescubre la literatura, porque “la imagen reinventa las palabras, hace leer de nuevo.” (2012: 26). Toda película bien estructurada requiere partir de un guion previo, un guion que evidentemente es literatura, porque el hecho de ser escrito y formado por palabras ya lo convierte en literatura, pero a su vez, existe una gran parte de esos guiones que provienen de otras obras literarias, en su mayoría grandes obras maestras, pero lo más relevante del caso es que esos guiones siguen los patrones establecidos por la novela decimonónica.

Por otra parte, Gimferrer propone que las comparaciones entre novelas y películas deberían hacerse “no en el terreno de las equivalencias del lenguaje empleado, sino en el de las equivalencias en cuanto al resultado estético obtenido” (2012: 65), porque cada lenguaje representa lo que es. Por otra parte, vale la pena recalcar que no es lo mismo las imágenes en sí que la manera de organizarlas. Un conjunto de

imágenes representa una referencia cultural acorde con un imaginario popular específico, referencias a descripciones literarias y establecen una correlación entre los datos visuales y la información argumental que exponen. El verdadero dilema de las adaptaciones se presenta cuando se lleva al terreno de la imagen y la palabra, situación que no debería presentarse a la hora de establecer comparaciones.

“No siempre la mejor adaptación es la más fiel” (Gimferrer, 2012: 68), porque se han visto casos de adaptaciones genuinas y auténticas que no necesariamente han seguido al pie de la letra lo que está escrito en un libro, sino que buscan crear un efecto análogo, mas no idéntico, en el espectador a través de la exposición de la imagen, la cual no busca “mimetizar” los recursos literarios con los visuales, sino más bien crear un efecto y una sensación similar a la que siente el lector al leer la misma obra. Por ello, “...la historia de las adaptaciones cinematográficas de novelas famosas ofrece un elocuente muestrario de fidelidades estériles y de infidelidades << y aun traiciones >> fecundas.” (Gimferrer, 2012: 9). El problema de la adaptación es algo más complejo que el calcar con papel carbón una obra literaria, porque allí intervienen otros factores más importantes como la calidad de la dirección, la parte estética, la búsqueda de actores adecuados para representar a ciertos personajes, entre otros aspectos que apuntan a que debe valorarse la película como una obra en sí y no como una mera copia.

En cuanto a la parte más técnica, es importante resaltar que el lenguaje literario está conformado por una sucesión lineal de palabras, que narran una concatenación lógica de hechos que no pueden abarcar de un solo golpe el significado de algo. En cambio, el lenguaje cinematográfico, en lo que concierne a la parte visual, no es un lenguaje sucesivo, sino que es simultáneo, por el simple hecho de que sólo necesita de una imagen para mostrar en un solo instante muchos aspectos de una realidad única, cosa que ni la misma literatura puede hacer. Por ejemplo, el ambiente o entorno, lejos de ser minuciosamente

descritos, simplemente se presentan de forma visual en el film: las calles, las casas tanto por dentro como por fuera, el vestuario de los personajes, el paisaje, etc. En una película no hacen falta descripciones, ya que las cosas simplemente se presentan ante los ojos del espectador, y sujetas a los cambios propiciados por su estado de ánimo. Por otra parte, existen situaciones en las que los actores, gracias a sus magistrales actuaciones, y en muchas ocasiones ayudados por el manejo de los planos de las cámaras, se acercan tanto a sus personajes y establecen tanta identificación entre ellos y sus espectadores, que muchas veces opacan todo lo que está a su alrededor, llegando hasta el punto de obviar la escenografía o el ambiente, entre otros aspectos visuales: “en casos como éstos el cine suspende provisionalmente su carácter de lenguaje simultáneo que muestra varias cosas a la vez, para convertirse en lenguaje sucesivo, que sólo muestra una cosa << los actores >>” (Gimferrer, 2012: 78)

Casetti hace mención también a los infructuosos intentos de adaptación de las grandes novelas del siglo XX, cuyos resultados se han dado de una forma “absolutamente insatisfactoria y ridícula...o bien en el mejor de los supuestos, han dado pie a aproximaciones interesantes pero insuficientes...” (Gimferrer, 2012: 84); lo peor del caso es que a medida que pasa el tiempo, se hace menos probable lograr que una novela contemporánea sea llevada a la pantalla de forma satisfactoria. Es imposible adaptar una novela donde todo ocurre “en la cabeza del protagonista” (Gimferrer, 2012: 86). Después de la Segunda Guerra Mundial, el divorcio entre cine y literatura se ha venido acentuando, sobre todo con el surgimiento de la nueva novelística del siglo XX, donde el caos existencial del individuo se ve reflejado en las obras. Piénsese, por ejemplo, en las grandes novelas de los años sesenta y setenta, cuya mayoría jamás se ha podido llevar al cine. Un ejemplo citado especialmente por Casetti es el del escritor Gabriel García Márquez, considerado como uno de los novelistas de mayor éxito mundial, quien “precisamente porque tiene experiencia como guionista de cine, se ha

negado a vender a ningún productor los derechos de adaptación de *Cien años de soledad*...que no puede trasvasarse íntegra al cine” (Gimferrer, 2012: 88). Aunque, curiosamente, según Martínez (2014), pocos saben que el japonés Rio Kishida tuvo la voluntad de escribir el guion de esta novela, contando con la cooperación del director, el también japonés, Shuji Terayama, e hicieron una película “llamada ‘*Saraba Hakobune*’ que llegó a este hemisferio como ‘*Farewell to the Ark*...” (Martínez, C. 2014), el director de este film falleció en 1983, meses antes del estreno de esta controvertida adaptación.

De una forma u otra, el cine a estas alturas del siglo XXI ya ha influido y contaminado lo suficiente a la literatura del nuevo milenio, hasta el punto de modificar considerablemente muchos aspectos de su estructura narrativa. Toda obra de arte está conformada por signos, la poesía y la literatura poseen los signos formados por palabras y letras, la música por las notas musicales y armadura de claves y el cine está representado por una multiplicidad de signos, la voz, las miradas y el lenguaje corporal de los personajes, el vestuario, la escenografía, entre muchos otros, que nos llevan en un viaje continuo a un mundo muy particular, el mundo de la ficción, “...en el espectáculo cinematográfico ningún signo permanece inalterable” (2012: 150), eso se debe a que nosotros vemos veinticuatro fotogramas por segundo, fenómeno que sucede de forma muy rápida.

Becerra resume todo lo anterior al afirmar que la obra literaria maneja un código verbal, mientras que la obra cinematográfica es una obra “pluricódica” (2003: 51), es decir, que maneja varios códigos. En ambos casos el lector o espectador es el que interpreta dichos códigos según su experiencia previa, sólo que en el primer caso, el lector concreta las imágenes sugeridas en la lectura y las vuelve concretas en su imaginación según su sensibilidad se lo permite. El problema mayor radica en que muchas personas desconocen que la literatura es un arte temporal y el cine es un arte espacial: “que nos hallamos ante dos

lenguajes diferentes” (2003: 51), porque de no ser así no nos encontraríamos con tantos prejuicios y juicios emitidos a la ligera acerca de las adaptaciones, estén o no bien hechas.

Becerra, a su vez, trata de establecer la diferencia entre una descripción narrativa y cinematográfica. Es evidente que el uso de palabras en la literatura facilita el conocimiento de un objeto o varios al detalle. Lo mismo se aplica a los personajes y el ambiente, en cambio el cine simplemente nos muestra la imagen del objeto en toda su forma, sin embargo, el lenguaje fílmico es tan rápido en su ritmo que muchas veces no permite al espectador conocer esa imagen presentada al detalle, a menos que se recurra a la técnica de la imagen congelada. Así pues, “...los parámetros de desarrollo temporal con los que cuentan la novela y el cine son muy diferentes” (2003: 49). De todas maneras, es difícil que todos los espectadores que se encuentran en una misma sala de proyección “lean” la imagen de un objeto de la misma manera, por el hecho de que la descripción cinematográfica no es tan precisa como una descripción concreta hecha en una obra literaria.

La película, a diferencia de la obra literaria, va avanzando a un ritmo acelerado, transcurre en un tiempo específico, fijado por la cantidad de minutos u horas que dura una filmación. El público está demasiado ocupado en entender y descifrar el significado de muchas cosas a la vez, cosas que son expuestas de manera simultánea. Los espectadores también están demasiado atentos a los hechos que suceden e irán sucediendo a medida que avanza la historia. Por todo ello, el grueso de los espectadores difícilmente se detendrá a fijarse en los detalles físicos, a pesar de que existan cierto tipo de personas que sí lo harán, personas que, al fin y al cabo, no ocupan la mayoría de los casos. En el cine, las descripciones son tácitas mientras que en la literatura son explícitas; Chatman realiza esta distinción, en el cine la descripción es más tácita que verbal, porque los realizadores “prefieren las representaciones visuales a las verbales” (Becerra, 2003: 50)

Fernández (2003), al igual que otros críticos, hace alusión al eterno desacuerdo entre escritores y cineastas en lo que se refiere a la concepción de una obra literaria adaptada, ya que los escritores sostienen que no conservan el espíritu de la obra original; por otra parte, Fernández cita a Carmen Peña Ardid, quien considera que toda lectura varía según el contexto sociocultural que puede ser distinto al del autor que ha escrito la obra. Por ello, puede haber variables a nivel ideológico, de sensibilidad del lector y de diferentes formas de concepción. No en vano, según asevera Gutiérrez San Miguel, “...estamos ante una sucesión de imágenes, que cuentan o describen unos acontecimientos que pueden estar cargados de significados y de simbolismos y que, por ello mismo, tienen una carga ideológica, social, estética, artística...” (2003: 115). El pensamiento ideológico juega un papel muy importante, ya que éste es el que determina las connotaciones y el significado de las imágenes que nos brindan los discursos presentados, ya sean de carácter literario o fílmico.

Para Gutiérrez San Miguel, el ser humano tiene la tendencia a pensar en imágenes antes que con palabras, ya que el cerebro no procesa la información a través del lenguaje verbal, sino que la procesa mediante una sucesión bien estructurada de imágenes que previamente han sido captadas de forma visual por el individuo, como si de una película se tratase. Así, pues, “...un guion es la génesis de todo relato audiovisual, a partir del cual se puede llevar a cabo la estructura y el desarrollo conceptual de la narración audiovisual, de una manera estratigráfica y ordenada.” (2003: 118). El espectador configura la obra cinematográfica según su lenguaje y lo extrapola según su conveniencia, tal como lo hace con cualquier obra de arte, dado que “las figuras audiovisuales, como las literarias, responden a fines dramáticos, psicológicos y estéticos” (2003: 117). Si el espectador no logra disfrutar con esa combinación de códigos, símbolos e imágenes, la obra, sea de un género o de otro, podría constituirse en un fracaso.

En resumen, la narrativa audiovisual parte de una sucesión de imágenes ordenadas y manipuladas, las cuales adquieren significados según la mentalidad y el bagaje cultural de cada espectador, así como el juicio, el punto de vista y la visión particular de cada mundo. Por esta razón, se puede hablar de una multiplicidad de significados e interpretaciones. La sociología en este aspecto juega un papel muy importante, ya que de la influencia de la sociedad se puede deducir el tema de la obra y el hilo conductor de la misma.

Cabe añadir que el cine latinoamericano ha sufrido la influencia de la cultura foránea. No en vano Getino (1988) asevera que recientemente la historia del cine latinoamericano se ha visto dividida en dos grandes tendencias: “una de ellas prioriza los aspectos económicos, industriales y comerciales; asociada o sometida a los intereses trasnacionales del modelo hollywoodense” (1998: 13), dicho sometimiento ha hecho que innumerables películas filmadas en suelo latinoamericano representen una imagen falsa de la realidad muy a pesar de querer mostrar esa realidad que en verdad se encuentra un tanto alterada en su esencia; la otra tendencia es la que “privilegia los aspectos ideológicos y culturales desde una perspectiva nacional tendiendo a generar modelos de cine propios, congruentes con las características y necesidades reales de nuestros países” (1998: 13). De una manera u otra, todo responde a fines mercantilistas, de ahí que surja el término de “filmes / mercancía”. Asimismo, es normal que en cualquier parte del mundo el cine esté sujeto a intereses comerciales. Debido a ello surge más adelante el denominado “cine independiente o de autor”, para contrarrestar ese dominio capitalista por encima de la originalidad y calidad de las obras del séptimo arte.

Álvarez también ha hecho referencia a “el servilismo a los gustos impuestos por el imperialismo” (1989: 71) en el cine latinoamericano; por ejemplo en Colombia, Perú y México no se ha podido escapar a ello, porque lamentablemente, durante los años 80 e incluso ahora, se siguen copiando los modelos desgastados del cine de Hollywood en una cultura

en donde no encajan dichos modelos con la realidad latinoamericana, un modelo de cine imperialista proveniente de los Estados Unidos que “era copiado, con la precariedad de medios y con la ingenuidad que podían tener los bocetos de realizadores capitalistas de Colombia o Perú, por ejemplo” (1989: 71). Así es como, según Álvarez, se ha mantenido alienada la labor de los miembros del séptimo arte del “subdesarrollo”.

CAPÍTULO III

La experiencia cinematográfica de Gabriel García Márquez

3.1 Gabriel García Márquez y su paso por el cine

Según un artículo escrito por el mismo Gabriel García Márquez, titulado “La penumbra del escritor de cine”, y publicado en 1982, el de guionista es “uno de los oficios más difíciles y menos servidos, y también de los más ingratos.” (García Márquez, 1982); no obstante, esto no fue motivo suficiente para flaquear en su labor como escritor de guiones. Su interés por el cine tuvo su origen durante su infancia, ya que “fue su abuelo, no el coronel Aureliano Buendía, sino el coronel Nicolás, el que le llevó, una tarde a conocer el invento de los Lumière. En ese momento se enamoró de la imagen en movimiento.” (Blanes M. J. 2014), de allí en adelante empezó lo que para muchos sería una larga serie de encuentros y desencuentros, una eterna concatenación de devaneos y coqueteos entre un autor y un arte que, por más amor que haya habido de por medio, jamás llegaron a alcanzar la merecida felicidad; de hecho, se dice que “el cine no le hizo justicia” (Blanes M. J. 2014), justicia que podría haberse basado en el éxito de muchas de esas obras que han maravillado a tantos lectores pero que han decepcionado a tantos cinéfilos. García Márquez, “en ese entonces no se imaginaba que lo suyo sería recibir el Nobel de Literatura y no la estatuilla del Oscar” (Turner W. 2014).

Entre sus primeros trabajos antes de ser escritor se encuentra el documental surrealista “La langosta azul”, que, según Cantor Rocha (2016), fue lo que le motivó a estudiar en Roma. Según Billon y Martínez-Cavard (2005), García Márquez estudió cine en Italia, en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. En Italia estuvo entre los años de 1952 y 1955, período durante el cual se sintió atraído por el neorrealismo italiano de la época, “dicha corriente lo animó a buscar elementos para trazar una corriente propia para América Latina. Lo logró

en la literatura con el boom latinoamericano (1960-1970) que aun así influyó en la temática y estilo formal cinematográfico” (Harfuch, 2015); eso significa que el cine italiano de esa época contribuyó a que los pensamientos de García Márquez y otros autores latinoamericanos se inspiraran en el neorrealismo italiano, corriente cuya influencia podemos percibir en sus obras. Durante esos días, en 1954, el autor colombiano también inicia sus labores como un reputado crítico de cine, actividad que alternó junto a todas las demás aficiones como la escritura literaria y cinematográfica. Durante su estancia en Italia el joven García Márquez ya había vivido su primera frustración en el mundo del cine, ya que a sus veintisiete años, en Roma, trabajó como asistente de dirección de una película protagonizada por su actriz favorita, Sofía Loren, titulada, *Lástima que sea un canalla* (1955). Como su trabajo se limitaba a sostener una cuerda para evitar el paso de fans curiosos al set de grabación, jamás ni tan siquiera pudo asomarse a mirar las grabaciones ni mucho menos a los artistas que allí trabajaban, por ende, jamás pudo conocer a la diva italiana.

Posteriormente, desde 1962, García Márquez atraviesa un largo período de silencio literario, porque “entre 1962 y 1966 no se conoce ningún texto literario de García Márquez” (Collazos, 1983: 93). Fue un período en el que el autor estaba atravesando una época de crisis y pobreza, y con la idea de hacer cine para poder mantener a su esposa y a su hijo, época que vivió en la Ciudad de México cargado de muchas necesidades y tribulaciones. Durante ese silencio de más de tres años trabajó en muchos guiones, entre ellos el del *Gallo de oro* de Juan Rulfo; una película que fue repudiada incluso por el mismo Juan Rulfo, “pues la palabra fracaso le quedó corta al filme, a pesar de ser dirigida por Roberto Gabaldón, uno de los más prestigiosos realizadores mexicanos, y de contar en la fotografía con el mejor director artístico de la lente, Gabriel Figueroa” (Esquivel, J. L. 2017: 2-3). De una forma u otra, García Márquez, a pesar de los tropiezos, continuó haciendo cine, estrechando lazos de amistad con Gustavo Alatríste y Luis Buñuel, con quienes

colaboró en la filmación de tres grandes películas: *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1964). La primera de las mencionadas, que fue protagonizada por la esposa de Alatríste, Silvia Pinal, fue grabada en España y ganó la Palma de Oro en Cannes.

En 1964 participa junto a Ripstein y Alcoriza en la filmación de la película *Presagio*, que fue catalogada como una de sus mejores realizaciones según los críticos y el público. “Como había hecho en 1964, hasta la mitad de 1965 Gabo se la pasó compaginando sus guiones cinematográficos por cuenta propia con su trabajo en Walter Thompson y otras compañías norteamericanas” (Esquivel J. L. 2017: 3). Gracias a ello, su familia pudo vivir holgadamente durante un tiempo, hasta el punto de que sus hijos iban a colegios bilingües. No obstante, en 1966 regresaron los problemas económicos, llegando su esposa a vender enseres y objetos de valor de la casa. Ni el éxito de la película ganadora del Festival de Cine de Cartagena de 1966, *Tiempo de morir*, pudo aliviar la pesada carga de las penurias económicas de la familia del cineasta, cosa que sí vino a hacer su novela cumbre, *Cien años de soledad*, un año más tarde, cuyo éxito vino no sólo a salvar al autor de las vicisitudes monetarias sino que lo hizo “millonario en prestigio y quizás en monedas” (Fernández-Brasso, 1972: 57), hasta el punto de comprar una casa en Cartagena, otra en París y otra en Barcelona; pero no por ello dejó de dedicarse al cine escribiendo guiones como el de *Patsy mi amor* (1969), dirigida por Manuel Michel. También podría decirse que García Márquez fue todo un polifacético ya que probó suerte como actor, participando como extra en algunas películas, siendo la más notable la adaptación de su cuento *En este pueblo no hay ladrones* (1965), dirigida por Alberto Isaac, donde compartió créditos con el mismo Juan Rulfo y Luis Buñuel, aparte de aparecer en otras películas como *Patsy mi amor* (1969), *Juego peligroso* (1966), dirigida por Arturo Ripstein y Luis Alcoriza, y *El año de la peste* (1979), dirigida por Felipe Cazals.

En 1979 fue llevada al cine una de las primeras novelas adaptadas de Gabriel García Márquez, *La viuda de Montiel*; “en esta ocasión los encargados de hacerlo fueron Miguel Littin y José Agustín, en una producción entre España, Colombia, Cuba y México” (Martínez, C. 2014). Dicha película, como muchas otras, recibió críticas negativas. Aparte de este revés cinematográfico, en la década de los noventa también participó en una larga lista de colaboraciones, tanto en cortometrajes como en largometrajes. Entre las más notables estuvo la creación de las ideas de apoyo para la escritura y producción de dos miniseries para la televisión: *Me alquilo para soñar* y *Crónicas de una generación trágica*. Otro trabajo suyo muy conocido en su país natal fue la adaptación para televisión de la famosa novela de Jorge Isaacs, *María* (1867), “trabajo que inició en 1991 con el auspicio de RCN televisión.” (Martínez, C. 2014). Por otra parte, cabe destacar que a la vez que hubo fracasos de taquilla de una gran parte de las obras del autor colombiano, también hubo intentos fallidos, que nunca pudieron realizarse o llevarse a cabo. Por ejemplo, no se pudo llevar a la pantalla grande la adaptación de *El otoño del patriarca*, donde incluso se ha comentado que el autor tuvo la voluntad de volar hasta Japón para conocer a Woody Allen y a Akira Kurosawa en 1990, no obstante, dicha realización jamás pudo concretarse.

Como ya se ha mencionado, García Márquez no sólo trabajó como guionista, sino que, de forma paralela, se dedicó también a la labor de reportero y crítico de cine, aspecto que aprovechó gracias a su experiencia como periodista. Este autor, a pesar de su marcada preferencia por el cine europeo y su repudio hacia el cine hollywoodense, fue un crítico muy respetado, ya que como crítico de cine trajo una gran innovación, la de guiar a los espectadores hacia el conocimiento y entendimiento de las películas desde un punto de vista pedagógico, ya que en el mundo del cine, en muchos lugares como Colombia y otros países de América y Europa, se carecía de un público instruido para valorar una película. Por esta razón, García Márquez “...trataba de ofrecer a los espectadores criterios estéticos de valoración” (Ploetz, 2004: 54),

algo muy lejos de lo que hacían otros críticos latinoamericanos, que se centraban en las estrellas de cine y sus vidas privadas, en lugar de enfocarse en los directores y sus métodos de hacer cine. El respeto hacia su figura de crítico es tal que incluso llegó a ser jurado en el Festival de Cannes en 1982. Otro aspecto que aportó a su reputación de crítico fue su unidad de criterio a la hora de abordar su punto de vista, cosa que “aporta mucho al conjunto de su obra” (García Saucedo, J. 2014: 151). Su columna más famosa fue “El cine en Bogotá. Estrenos de la semana”, cuya crítica buscaba “decirle algo a los espectadores de la ciudad acostumbrada a la reseña y al comentario flojo” (García Saucedo, J. 2014: 152), con elocuentes notas, críticas y análisis hechos a base de un gran poder de observación, mucha imaginación y una gran capacidad de razonamiento. Por cierto, resulta interesante para nuestro trabajo el hecho de que “los primeros artículos que escribe denotan una preocupación esencial por la interacción de los dos lenguajes: cine y literatura” (2014: 153); de hecho, fue crítico de varias películas adaptadas, en las cuales algunas de ellas salieron bien favorecidas por encima de la obra literaria, tales como *El retrato de Jennie* (1940) de Tobert Nathan, dirigida por William Dieterle, e *Intruders in the Dust* (1948), de William Faulkner, dirigida por Clarence Brown, ambas estrenadas en 1949, siendo esta última de la que llegó a opinar que <<el libretista superó el problema del “tiempo lógicamente desordenado” de la novela>> (García Saucedo, J. 2014: 153).

Pero no todo fueron críticas o adaptaciones fracasadas, Gabriel García Márquez también fue miembro fundador de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba, donde fungió como guionista y periodista, además de continuar con su oficio de escritor. Dicha escuela fue la piedra angular para lo que significaría el punto de unión entre todos los cineastas no sólo de América Latina sino también de África y Asia. En este proyecto, García Márquez contó con el apoyo del gobernante de Cuba de aquél entonces, Fidel Castro, quien, según la página *El diario* (2016) Castro accedió a la fundación de dicha institución para “darles una

formación académica y práctica alejada del ‘imperialismo cultural’ que dictaba la industria cinematográfica dominada por Hollywood” (2016), en última instancia, su finalidad, además, era lograr la integración del cine latinoamericano en otras latitudes. Gabriel García Márquez venía acariciando ese sueño desde mucho tiempo atrás, ya que su vocación de enseñanza lo llevó a intentar fundar una escuela similar en Barranquilla en 1961, cosa que no pudo lograr sino muchos años después en Cuba, específicamente en 1986, donde él, junto a George Lucas y Francis Ford Coppola lograron fomentar entre muchos jóvenes cineastas el amor por un auténtico cine, genuinamente concebido como una obra de arte y no como un producto comercial; no obstante dicho proyecto, según Cantor Rocha (2016), contó casi 100% con el dinero del escritor colombiano, que deseaba que muchos futuros cineastas de América, Asia y África se formaran allí. Para muchos, ése fue el logro más importante de García Márquez en el mundo del celuloide. Lisandro Duque, durante su discurso oral en el homenaje póstumo hecho a García Márquez en el Festival de Cartagena en su 55 edición ha afirmado que el gran aporte del autor colombiano fue precisamente la creación de esa escuela, ya que en esa época los jóvenes del tercer mundo “no podían aspirar a formarse en universidades de cine porque en sus países no había ese tipo de escuelas” (transcrito por Encinas, 2015); con esto, según recalca Duque en su discurso, “García Márquez logró enriquecer el personal de cine en América Latina, en África, en Asia e incluso en Europa con creadores que <<tenían un concepto diferente del oficio>> “ (2015).

La presencia de este insigne autor, como también lo recalca Harfuch (2015), fue crucial para el mundo cinematográfico latinoamericano, ya que sin su defensa de un cine español e hispanoamericano auténtico y genuino, no se hubiera logrado lo que muchos ya han hecho a lo largo de estos años “historias únicas y valiosas” (2015). Con ese gran aporte de García Márquez se logró crear una corriente que “fortaleció las artes audiovisuales en América Latina” (2015), no sin antes desatar una ardua lucha por la competencia con el

cine norteamericano, una lucha que más bien contribuyó a dejar un gran legado que muy bien pudo ser continuado por las nuevas generaciones de cineastas.

3.2 Dificultades y motivos del fracaso de García Márquez como autor cinematográfico

“En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación, y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte” (citado por Manrique, 2014); estas palabras las pronunció García Márquez el 10 de diciembre de 1982 en Estocolmo, en la gala de entrega del Premio Nobel de literatura donde resultó ser el triunfador. En este pequeño discurso se esconde el gran secreto que guarda el misterio y el halo de embrujo que impregnan las novelas y cuentos del merecedor de dicho premio, y en todo caso, guarda el porqué de la imposibilidad de llevar las obras del insigne escritor a los medios audiovisuales, unas obras en donde “cada lector se convierte en director” (Manrique, 2014). De ahí a que el cineasta Lisandro Duque opine que es precisamente “la alta expectativa del público la que hace fallar de antemano la adaptación cinematográfica” (Blanes, 2014). En verdad han sido muy pocos los realizadores que han logrado transformar de forma acertada el universo literario del autor que aquí nos ocupa. Pero es importante tomar en cuenta que, según ha estimado María Lourdes Cortés, experta estudiosa de la obra cinematográfica del autor colombiano, “el problema es de la industria, no necesariamente de García Márquez” (Notimex, 2017), ya que es la industria la gran culpable de no saber llevar un producto de primera calidad a un lenguaje tan complejo como lo es el lenguaje fílmico, según continuó diciendo Cortés en la entrevista hecha para Notimex, García Márquez sólo pecó de ingenuo e iluso al creer que “en el cine podía caber su mundo y se dio cuenta de que no” (2017). Tal como también afirma

Tarkovski: “no toda prosa puede ser trasladada a la pantalla. Ciertos trabajos tienen una integridad y están dotados de una imagen literaria precisa y original, (y) los personajes salen dibujados en profundidades espantosas” (citado por García Saucedo, 2014: 157), todos esos factores hacen que dichas obras sean “indisolubles” (2014: 157), debido a la arrolladora personalidad del autor que se ve impregnada en cada una de sus novelas.

García Márquez, según afirma Rocco, fue denominado alguna vez como “el novelista que quiso hacer cine” (2010: 2), labor que por lo demás resultó un tanto difícil para el escritor, que, de por sí, debía adaptarse a las exigencias y condiciones que le imponía la industria del cine, hasta el punto de que el mismo García Márquez llegó a aseverar que para poder complacer a todos: “necesitas mover toda una industria para expresarte, lo cual, al menos en la estructura del cine comercial que conozco es imposible” (citado por Rocco, 2010: 9). Dicha imposibilidad a su vez se conjugaba en que al final, según ha podido corroborar el autor, siempre eran otros, como el director o los productores, los que terminaban por expresar al final lo que la historia debía decir, y el autor original e incluso el guionista, quedaban finalmente rezagados detrás de la obra, ya que no participaban en las decisiones más cruciales, que en última instancia y en el mejor de los casos, están “en manos del director” (2010: 12). De hecho, Fiddian (2010) también sostiene que García Márquez ya daba por sentada “una jerarquía que sitúa al director por encima del guionista, del fotógrafo y de los actores” (2010: 73).

Según se recoge en un reportaje de la Revista Cromos (2014), García Márquez “se había vuelto escritor, como alguna vez lo confesó en Venezuela, a la fuerza...y se había transformado en periodista por una fascinación espiritual. Pero lo que siempre le apasionó, sólo por capricho, fue el cine” (2014), lo de ser escritor lo cumplió por un reto que le impuso Eduardo Zalamea Borda, quien una vez le dijo al joven Gabriel que las nuevas generaciones de escritores no sabían escribir, cosa que

finalmente y con sus propios logros y hechos, pudo refutar. De no ser porque “el duende de la creación lo atrapó durante un viaje en carro y le dictó el primer párrafo de *Cien años de soledad*, lo más probable es que se hubiera dedicado de lleno al cine” (Revista Cromos, 2014).

Lisandro Duque, director de cine colombiano, en su discurso en homenaje a García Márquez en el Festival de Cine de Cartagena de Indias, en su 55 edición, afirmó que el autor fue realmente más cineasta que literato, ya que profesionalmente hablando, “como literato fue autodidacta, pero como cineasta se educó en el centro de formación de Roma” (citado por Encina, 2015). De hecho, en su haber hay más películas basadas en sus libros o en sus temáticas que novelas suyas publicadas, no obstante, eso no evita que la cantidad prive sobre la calidad. Duque en su discurso también “señaló que la razón por la que se suele minusvalorar la cinematografía de García Márquez es porque <<ya existe el ancestro, esa especie de pecado original de su literatura que es genial>>” (Encina, 2015). Por otra parte, otro cineasta, Miguel Littin, el mismo que huyó de su Chile natal por culpa de la dictadura impuesta por Pinochet, para después inspirar a Gabriel García Márquez, quien escribió una obra basada en su clandestinidad, también se ha dado a la tarea de ocupar su atención en la carrera cinematográfica de su admirado autor. Littin sostiene que el escritor colombiano siempre le ha dado el mismo grado de importancia a sus dos pasiones, el cine y la literatura, sin embargo, una de esas dos pasiones debió de corresponderle menos que el otro, dado que “los resultados de sus novelas llevadas al celuloide son sin duda, la crónica de una infidelidad anunciada” (Littin, 2014). Miguel Littin hace referencia a las maravillosas descripciones hechas por Gabriel García Márquez en el papel, muy fieles a lo que una gran imaginación escritora y lectora puede alcanzar. Por ello, Littin concluye que esa proyección mental de imágenes la ha hecho tan exacta que “todo filme acerca de su obra no es sino una aproximación, un deslavado retrato de la película que ya Gabriel (sic) filmó cuando llenaba las páginas en blanco, pantalla al fin y al cabo, con imágenes y palabras que han

colmado de felicidad a generaciones de lectores” (Littin, 2014). En todo caso, tal como afirma García Saucedo, el duelo entre literatura y cine siempre ha estado ahí, porque “la literatura tiene el ritmo moroso de la letra escrita, (y) el cine apuesta a un tiempo real que no admite mediaciones.” (García Saucedo, 2014: 153). Por ello, ¿cómo se podría plasmar por medio de una cámara lo que ya ha dejado plasmado García Márquez sobre el papel, algo que va incluso mucho más allá del tiempo real? El mismo autor, al ser abordado sobre ese tema en una entrevista por radio hecha en 1994 hizo referencia a ese asunto, afirmando que, cada director, al comprometerse a hacer sus adaptaciones descubre que lo que “se ve” en sus lecturas depende del grado de sensibilidad e instrucción de cada lector, lo que hace que cada visión de los hechos, de los ambientes y de los personajes cambien de forma drástica de un lector a otro, incluyendo a los mismos directores, quienes se han dado a la labor de tratar de complacer a cada una de esas visiones, reto difícil de lograr. Por ello, en esa entrevista, el autor concluyó diciendo que “el problema está en que mis palabras deben convertirse en imágenes y en ese proceso sale algo totalmente diferente que quizás no produzca el mismo efecto que produce cuando es leído” (citado por García Saucedo, 2014: 156). García Saucedo agrega a esto que “las palabras de un guion tienen la obligación de contribuir a un proyecto y no a la poesía del texto; he ahí el problema” (2014: 156) Resulta muy complicado, además, reducir un universo tan complejo y desmesurado en unas rígidas secuencias con encuadres reducidos, porque así la historia original “quedará consignada como un hipotexto cuando debiera ser el hipertexto sagrado el que no debe ser mancillado por la técnica” (García Saucedo, 2014: 157). Gala (2009), de hecho, afirma algo similar en ese sentido, ya que considera que las pintorescas imágenes creadas en el papel por García Márquez poseen un tremendismo inusual que “parecen sufrir una degradación sistemática que transforman las imágenes literarias en burdos tópicos visuales” (2009). O, tal y como afirma Roberto Meregildo (2014), el problema de los cineastas que han llevado la obra de García Márquez a la

pantalla estriba en que muchos de ellos no han sabido deslindar la línea que separa al lenguaje cinematográfico del literario, porque si el escritor colombiano hubiese sido “un simple contador de historias”, la situación hubiese sido completamente distinta, y porque las obras de García Márquez, más que contar historias, “promueven la perfecta construcción idiomática, la hermosura de la palabra y la exactitud de la sintaxis lingüística” (2014). Por ello, en vez de gozar de grandes joyas del cine, hemos visto fallidos intentos de ínfimas versiones tratando de mostrar imágenes de palabras imposibles de traducir al mundo visual. En resumen, Meregildo concluye que en gran parte de esas versiones se ven errores comunes como el mimetismo y una “inadecuada interpretación del realismo mágico y manejo caprichoso de la cinematografía” (2014); manejo que ha llevado al abuso de imágenes que poco o nada tienen que ver con las interpretaciones visuales sugeridas por las obras originales.

Por alguna razón, y tal como lo han afirmado algunos de sus amigos cineastas, García Márquez, “generalmente, se mantiene a distancia y con mucha discreción durante el proceso de la transfiguración” (García Saucedo, 2014: 157); y puede ser cierto, ya que en muchas oportunidades se ha dicho que García Márquez siempre ha tratado de inmiscuirse lo menos posible en la elaboración de sus adaptaciones. Casi todos estos realizadores que trabajaron sus obras tienen en común su gran amistad con Gabriel García Márquez y tal vez allí fue donde radicó gran parte del problema, porque todos ellos se sintieron en el compromiso de respetar la literalidad y la fidelidad con la obra escrita de su amigo; “quisieron respetar demasiado a Gabo (sic), cuando tal vez la mejor manera de adaptar sea faltar un poquito el respeto a la obra” (Bedoya Forno, 2014). Arias (2014), por su parte, también hace énfasis en el mismo tema del “respeto” hacia las obras de García Márquez, ya que, según comenta, el autor colombiano “aconsejó leer sus libros, pero a la hora de hacer una adaptación arrojarlo lejos y realizar una historia completamente distinta” (2014); consejo que, por lo visto, no fue tomado en cuenta por ninguno de sus amigos cineastas.

Correa y Máster (2011) son dos críticos que se han visto también en la tarea de buscar los motivos de la problemática de los fracasos cinematográficos del novelista colombiano, y según varias reflexiones hechas por ellos mismos, los directores de sus obras adaptadas y otros críticos, se dejan entrever varios escollos que no se han podido solventar, como “el poder de sugerencia de la prosa garciamarquiana...la dificultad para encontrar actores capaces de encarnar la desmesura...el talento de García Márquez para incorporar lo fantástico a los contextos más cotidianos...” (Correa y Máster, 2011). Podemos añadir, entre otros aspectos que se repiten en cada análisis, la difícil fluctuación de los planos temporales manejados con maestría por el autor, así como la más abordada de todas las dificultades, “el evidente temor de los realizadores (incluyendo a Gabo) (sic) a traicionar la obra escrita” (2011). En su momento, Fernando Birri comentó que fue testigo de varias ocasiones en las que los guionistas, a la hora de elaborar el guion con Gabriel García Márquez, se resistían a sentirse libres para articular y desarrollar la historia de turno. Aquí se presenta, una vez más, “otra prueba de la existencia de la fidelidad como obstáculo” (2011). Otra dificultad presentada por Correa y Máster radica en la falta de recursos para lograr mostrar una realidad que más que ficticia es mágica, porque no es fácil lograr encadenar sucesos que desembocan en un hecho increíble y que el público lo digiera con normalidad. Según estos críticos existen sólo tres obras cinematográficas que han logrado plasmar ese universo garciamarquiano: *En este pueblo no hay ladrones* (1965), de Alberto Isaac; *Tiempo de morir* (1986), de Jorge Alí Triana; y *Milagro en Roma* (1987), de Lisandro Duque; “salvo esas tres excepciones, la mayoría de las películas han sido fracasos de público y de crítica” (Correa y Máster, 2011).

En fin, lo que no se discute es que Gabriel García Márquez desde el principio siempre sintió inclinación hacia el arte cinematográfico. De hecho, esto se ve reflejado en sus obras literarias, en varias de ellas, por no decir en todas, se observa la incursión del cine como tema de

controversia, como uno de los principales símbolos de la libertad de expresión reprimida por lo dictadores de cada pueblo que se ha visto representado en cada una de sus obras, así mismo, “el cine se convierte en el principal plan para pasar el tiempo que tienen los habitantes del pueblo, no sin antes ser controversia” (Cantor Rocha, 2016). El cine vendría a ser como el tema o el medio que despertaba pasiones en sus novelas, mas en la vida real no pudo despertar las pasiones entre los espectadores de sus películas, ya que “su magia narrativa no pudo ser explotada en las cámaras” (2016).

De todas formas, García Márquez no es el único autor perjudicado en ese aspecto, porque “la historia de la literatura está llena de autores descontentos sobre cómo se han tratado sus historias en la gran pantalla” (Rodríguez, 2014). Sin embargo, el caso del autor colombiano es uno de los que más llama la atención, tal vez por su marcado prestigio como Premio Nobel, porque entre sus lectores se puede encontrar mucha gente devota de un estilo de escribir y de describir muy difíciles de imitar, mucho menos en un tipo de narración tan disímil como lo es el cine. Ni siquiera los elencos prestigiosos de sus versiones cinematográficas han logrado atenuar los duros comentarios y las críticas. Según reflexiona Rodríguez (2014), el fallo radica en que resulta difícil plasmar los entornos mágicos creados por el escritor, esos ambientes que poseen mucho de lo real como también mucho de lo fantasioso e irreal, mezclar lo onírico con lo real, para cualquier cineasta, resulta ser francamente difícil, “sobre todo teniendo en cuenta que primero el guion debía responder a como lo imaginó el autor y, después, a cómo lo había fabricado en su mente el espectador” (2014), y si llevamos esto al plano de los personajes, es más complejo aún, ya que ninguno de los personajes “garciamarquianos” es simple, “todos tienen múltiples aristas y facetas de la personalidad que tampoco es fácil transmitir en apenas dos horas de metraje” (2014). Si bien es cierto que el cine y la literatura son diferentes entre sí, que no es fácil representar un libro entero en sólo dos horas de filmación, también es importante tomar en cuenta que ambas modalidades, literatura y cine,

“son complementarias” (Harfuch, 2015), ya que desde siempre una ha influido sobre la otra de forma recíproca. Sólo que, tal y como lo afirmó el mismo cineasta Arturo Ripstein, “el realismo mágico de García Márquez es infilmable” (citado por Harfuch, 2015).

Por otra parte, según Billon y Martínez-Cavard (2005), el autor colombiano considera su experiencia cinematográfica como “decepcionante”, si bien, al mismo tiempo, dicha experiencia lo ayudó a conocer y tomar conciencia acerca de las limitaciones del cine frente a la literatura. El escritor colombiano supo gracias a aquella experiencia que hacer una película era mucho más difícil de lo que él mismo imaginaba, debido a la gran cantidad de factores y personas que allí intervienen, entre ellos “los compromisos industriales y los compromisos económicos” (2005: 63); todo ello sin contar con la enorme cantidad de gente que labora en un set de grabación, que no sólo se reduce a los actores y al director, ya que allí están presentes los productores, los maquilladores, los asistentes de producción, los encargados del vestuario, entre muchos otros, con toda esa parafernalia, tal como lo comenta el mismo García Márquez: “...me parecía imposible contar una historia íntima, una historia del corazón de uno” (2005: 63).

Fernández-Brasso (1972) recoge una anécdota que le transmitió el mismo García Márquez, relacionada con su experiencia en la elaboración de un guion en México. Sin especificar la obra, el autor cuenta que había escrito una película en cuya historia original había trabajado durante más de un año, con una sinopsis que había leído y explicado más de diez veces a los productores, quienes parecían no entender todo aquello que había explicado, una razón que hizo que también cambiara por completo la película otras diez veces. Al final el autor concluyó que “...la película es buena, por fortuna, pero su parecido con mi historia es tan inexplicable como el que tienen dos hermanos cuando uno se parece al padre y otro a la madre. Estas experiencias me demostraron que el escritor es apenas una pieza de un engranaje descomunal.” (1972: 62)

Aparte de todo aquello, Gabriel García Márquez, gracias a su alma de pedagogo, también se ha dedicado a la labor de dictar talleres de cine. Por ejemplo, el autor ha dictado uno para la realización del guion del relato *Me alquilo para soñar*. En dicho taller, el autor hace énfasis en el rigor y el respeto que debe haber tanto hacia sus propios relatos como hacia cualquier texto preexistente y “confirma la responsabilidad que tiene el guionista hacia sus fuentes” (Soberón Torchia, 2004: 11). A su vez el escritor colombiano aconseja que “el autor debe tener la misma actitud frente a una vida original, un texto literario, un chisme callejero o una noticia: todos tienen el mismo peso” (2004: 11).

Entre otros consejos, el maestro García Márquez sugiere la dificultad enorme que conlleva la filmación de los sueños, porque “los sueños no se pueden filmar” (V. A, 2004: 19), si de por sí en la literatura son difíciles de narrar y describir, en el cine, por el afán de simplificarlo todo, tienden a complicarse aún más. Esa tendencia es algo que sucede normalmente en el cine, sin embargo, según García Márquez, dicha complicación aún no ha sido resuelta. Otro punto relevante es el de los diálogos, que llevan la grandísima responsabilidad de proporcionar la información de lo que sucede durante el transcurso del relato y de “dar el carácter de los personajes, una actitud, un estado de ánimo” (2004: 47). Gracias a estos diálogos el espectador logra, aparte de enterarse e informarse de los pormenores que acontecen en la historia, acercarse y familiarizarse con los personajes que intervienen dentro de la obra. En torno a ello se logra establecer una empatía y, por ende, un entendimiento más satisfactorio de las situaciones que se plantean en el film; por ello, García Márquez aconseja que no se hagan diálogos “por rellenar”, porque “...los diálogos malos son los que sobran...en cambio los esenciales son buenos.” (2004: 63). Todo buen guionista debe saber distinguir entre los diálogos esenciales y los sobrantes, pero para saber hacerlo se requiere de mucha práctica y perspicacia.

A pesar del gran aprendizaje que le otorgaron sus estudios de cine, a pesar de la gran ventaja que eso le daba sobre otros escritores, García Márquez, tal como confiesa Guillermo Angulo, fotógrafo, escritor y gran amigo del escritor, en sus “amores incestuosos con el cine” (Paternostro, 2014: 132), no le ha ido nada bien, ni a él ni a sus novelas, ya que, pese a ser concebidas con ideas maravillosas y fuera de lo común, “su literatura no se puede llevar al cine” (2014: 132). No obstante, a Guillermo Angulo le parece algo exagerado “tratar de exigirle a Gabo que, además de que sea un gran escritor, sea un gran cinematografista.” (2014: 132), por eso Angulo concluye que: “no hay una sola gran película de Gabo” (Paternostro, 2014: 132). Es probable que ello también se deba a que en la narrativa del autor colombiano influyen muchos factores, entre los cuales se pueden mencionar tanto al ambiente físico como humano, así como también otros aspectos como los fenómenos naturales, las lluvias y el calor. Sin embargo, la mejor parte se la lleva aquello que muchos llaman “la superstición”. Ya por ello se sabe que el estilo de García Márquez va más allá de su economía de palabras y adjetivos, de su laconismo y precisión en la narración; el autor ha sabido forjar en su literatura un mundo propio, un mundo de imágenes y de ambientes muy peculiares, con “la sensación de tiempo detenido, de vidas encerradas en círculos rígidos de casi imposible transformación” (Rama, 1969: 110). Las obras de García Márquez responden a todo un “sistema formal” de figuras literarias que llevan al lector a experimentar todo tipo de sensaciones que en gran parte no han logrado ser experimentadas por medio de sus películas, ya que, tal como afirma Bazin, “se podrían contar con los dedos de las dos manos los films americanos que han sabido hacer pasar a la imagen algo del estilo de los novelistas, es decir, de la estructura misma del relato...” (2012, original 1958). Dicha afirmación también podría aplicarse al cine a nivel mundial. En tal caso, se podría hablar de las barreras culturales que entorpecen la labor de los cineastas. En alusión a ello, el crítico británico Gerald Martin (1989) se refiere a las contradicciones de la forma de ser del habitante latinoamericano, del

mundo bizarro e hiperbólico que muestra García Márquez en sus obras, por ello, este crítico hizo un viaje a Latinoamérica y llegó a varias conclusiones, entre las cuales: seguía manteniendo su incredulidad en la parte fantásica de sus obras y pudo palpar la realidad social reflejada en las obras del autor colombiano, no obstante, Martin sigue considerando que: “Certainly he is a master of magic and mystery, and his writing is so consistently enjoyable that one frequently forget that to believe” (1989: 98); disfrutar la lectura de las obras de García Márquez consiste en simplemente creer, así sea temporalmente, en todas las ilusiones indescifrables que se nos muestra de un mundo desconocido, un mundo que ciertamente, según su óptica, se refugia en lo increíble y en el plano metafísico para contrarrestar y sobrellevar la dura realidad que los rodea, una realidad inaceptable, de allí a que en Latinoamérica exista una ambigüedad entre una visión científica o cuasicientífica de la realidad mezclada con mitología y folcklore, por ello concluye que Latinoamérica tiene una formación social y cultural heterogénea y puede que a ello responda, según comenta Millington (1989: 106), por ejemplo, al comportamiento del pueblo presente en La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada, un pueblo que toma todas las situaciones como si estuviesen en un carnaval permanente y eso trae claramente una implicación social. El ambiente tropical de García Márquez no se presenta exuberante y lleno de mucho colorido, más bien al contrario, “revela una aridez, una pobreza, una trivialidad incolora, manoseada, polvorienta e insoportable” (Volkening, 1969: 157), pero no por ello deja de ser presentado con suma fidelidad y objetividad, con la desnudez de su sinceridad reflejada a través de sus propios ojos. Por otra parte, Rose Styron, una gran amiga de García Márquez, oriunda de Baltimore, admite en una entrevista que el autor fue el primero en ofrecerle una visión de lo que América Latina podía ser, una tierra completamente desconocida para ella. Por ello afirma que “lo cierto es que Macondo fue tan real para mí que sí influyó en mi visión de América Latina” (Paternostro, 2014: 243); sin embargo, más adelante, gracias a su

condición de activista de los derechos humanos, pudo conocer varios países de Centro y Suramérica, y fue allí donde su perspectiva sufrió cierto cambio, ya que posteriormente afirmó que “entonces yo no diría que Macondo se convirtió en toda América Latina para mí, pero ciertamente sí para aquellos que no habían estado en América Latina” (Paternostro, 2014: 243). A pesar de ello, cuando visitó Cartagena, se dio cuenta de que ya la conocía gracias a los libros del escritor, porque “...hasta los frascos llenos de dulce del mercado. Es todo tan detallado. Lo había retratado igual a la realidad. Era una realidad. No fue una sorpresa” (2014: 243). Este testimonio da fe en que García Márquez es y puede ser realmente fiel a la hora de establecer la “escenografía” y el ambiente de sus obras.

Entre otras opiniones, según sostiene Leante, “García Márquez no es ni siquiera un novelista de ambientes. Lo es, en todo caso, de orbes, que va configurado con elementos diversos pero imbricados entre sí.” (1996: 40); entre esos elementos están, por supuesto, los personajes, los objetos, los animales, los colores, los olores, etc. García Márquez es un autor que “en todo momento se interesó por las atmósferas” (1996: 41), por ello, “tiene el don mágico no de la palabra sino de la imagen” (Leante, 1996: 42). Esa capacidad de jugar y dominar la imagen es lo que se puede atribuir al gran conocimiento que tiene el escritor colombiano del oficio del cineasta. Aparte de esa tendencia a la imagen, el autor a su vez tiene una facilidad impresionante para fundir los hechos simultáneos en un solo plano, es decir, el pasado y el presente, en su escritura, confluyen de tal manera que ambos planos temporales llegan incluso a cobrar un mismo relieve, “todo flota en niveles semejantes y lo que ocurrió en Macondo hace veinte o treinta años puede tener parecido relieve que el hecho realizado hace pocas horas” (Loveluck, 1969: 64). Loveluck considera que existen pocos autores que logran dominar a la perfección esa simbiosis entre pasado y presente, una simbiosis que apela a la psicología del lector, ya que, por si fuera poco, para este crítico, “pocos narradores manejan con mayor maestría el tiempo lento y el monólogo

interior” (1969: 53); factor que, de paso, es difícil de aplicar en el lenguaje cinematográfico.

Tal vez la poca posibilidad o la suma dificultad que implica llevar las obras de García Márquez se deba a la excelencia y a la complejidad de la escritura de sus obras, aunque resulta contradictorio ver que existen otras obras del siglo XX y XXI que han podido ser llevadas sin mayor dificultad a la hora de ser adaptadas; en este caso, es importante recalcar que, tal como afirma Mario Vargas Llosa (1989), no toda la literatura del siglo XX y XXI se puede calificar de buena, porque no todas las novelas te llevan a usar la imaginación, sino todo lo contrario, ya que las malas novelas son tan explícitas, que dejan poco espacio a la imaginación, los lectores de la literatura tradicional “leían para desaparecer en lo leído, para perder su conciencia individual y adquirir la de los héroes cuyas fechorías, peligros y pasiones compartían desde adentro gracias a la diestra manipulación de sus sentimientos y su inteligencia por parte del narrador” (Vargas Llosa, 1989: 59). Así, el lector enriquecía su intelecto con las complejas construcciones narrativas que se le iban presentando. Vargas Llosa continúa aseverando que “se cuentan con los dedos de una mano los novelistas de nuestro tiempo que han sido capaces, como Faulkner o García Márquez.” (1989: 59), unos autores capaces de crear obras que además de ser enriquecedoras intelectualmente, a su vez sean obras que emocionan y entretienen al público lector. Una de esas malas novelas citada por Vargas Llosa en este apartado es la famosa *Al este del Edén*, la cual califica como una novela “pésimamente construida que, sin embargo, se lee con la avidez y los sobresaltos de las buenas historias” (1989: 59). *Al este del Edén* es la típica historia convencional plagada de escenas de amor, sexo y sangre, es como se dice popularmente, un culebrón donde se narran violaciones, suicidios, traiciones y engaños. Para Vargas Llosa no es necesario que una historia sea creíble si lo que se busca es acción y diversión, por ello, “a diferencia de lo que ocurre con la poesía, donde es indispensable la perfección, en la novela la absoluta excelencia es imposible” (1989: 61). Una novela, así sea mala, siempre y

cuando cumpla con ciertos requisitos narrativos y “divierta” y haga despertar los sentimientos del lector, puede pasar por buena, o en su defecto, por entretenida. Para Vargas Llosa, *Al este del Edén* está mal estructurada en cuanto al punto de vista narrativo y presenta incoherencias en la secuencia narrativa, sin embargo, resulta entretenida para el público “es una historia que se lee con apasionamiento... con el ánimo anhelante por saber qué va a pasar.” (1989: 61); con las obras de García Márquez sucede algo semejante, no obstante, la gran diferencia estriba en que las novelas del autor colombiano presentan una calidad comprobada y una excelencia narrativa y estructural.

En relación a lo anteriormente expuesto, es importante mencionar que *Al este del Edén*, paradójicamente, fue una obra que sí pudo ser llevada con éxito al cine. Es probable que esto responda a algún fenómeno, el cual puede estar relacionado con el tema del punto de vista cultural y la fidelidad en ese aspecto, ya que según Cartmell y Whelehan, la fidelidad es una “ciencia inexacta” (1999: 9) (traducción mía, original: “inexact science”), ya que la noción de fidelidad, como ya se ha mencionado anteriormente, “the adaptation’s audience need to consider the historical context and technological constraints within which the adaptation is produced” (1999: 17). El estudio de la dicotomía entre cine y literatura siempre es visto o abordado desde un punto de vista cultural, noción que puede ser definida desde varios ángulos, en ese caso, la fidelidad es uno de los términos que ha puesto de cabeza a los críticos de cine y literatura, porque dicho proceso de adaptación responde a una gran cantidad de factores y transformaciones a nivel histórico que afectan tanto al texto original como a la obra cinematográfica, aparte de que las películas responden a un sistema de producción, ya que tal como lo afirman Giddings y Sheen, “film certainly observes the formalities of copyright” (2000: 5), en otras palabras, la calidad y aceptación de una película dependen de la industria y del mercado. El proceso de adaptación debe pasar por distintos protocolos y medios que a su vez dependen de la aceptación de los ambientes mostrados en las películas,

los discursos y las ideologías plasmadas, muchas de las cuales dependen de una cantidad de filtros como: “studio style, ideological fashion, political constraints, auteurist predilections, charismatic stars, economic advantage or disadvantage, and evolving technology.” (Stam, 2000: 70-71)

Es precisamente por la tecnología y por la intervención de los medios y las masas que la obra literaria, quiera o no, sufre una serie de transformaciones, porque una cosa es que una obra literaria sea escrita por un autor en solitario y leída por un número específico de lectores y otra, que ese mismo producto literario sea elaborado y consumido por diferentes masas de espectadores; es de suponerse que dicha elaboración, distribución y promoción de un film implique muchos costos y por ello “consequently these commercial pressures, combined with the restrictions imposed by the more overt censorship of these mass media, create different requirements from those experienced by the novelist” (Giddings, Selby y Wensley, 1990: 2). La relación de un film con el texto es algo inherente a la elaboración de cualquier adaptación. De todas formas cada representación cinematográfica requiere de un modelo previamente concebido, un modelo en el que influye el marco cultural.

Es importante observar hasta qué punto el texto original debe ser respetado y hasta qué punto ese texto puede ser modificado, ya que muchos de esos textos se resisten a las modificaciones debido a diversos parámetros culturales, geográficos, espaciales y temporales; “fidelity of adaptation is conventionally treated in relation to the <<letter>> and to the <<spirit>> of a text” (Dudley, 1984: 6); por ello, todo depende de la interpretación del espectador, según su cultura, punto de vista, edad, etc., aparte de tomar en cuenta su posición frente a la obra, porque toda significación cambia según la percepción de las imágenes, las palabras, los signos de todo tipo, ya sean verbales, visuales o auditivos, de allí la importancia que cobra la imagen o el símbolo que puede representar una palabra escrita en la pantalla, en vista de que “la palabra en la página es diferente en la pantalla” (Giddings, Selby y Wensley, 1990: 5) (traducción

mía); dicha imagen o símbolo puede ser percibida en una película como una imagen simbólica que debe ser entendida por una convención, por ello, en el film procuran usar imágenes más universales que pueden ser entendidas por un grupo, por ello, éstas deben representarse de la manera más precisa posible, porque de otra manera no podría ser entendida por un grupo específico de espectadores, porque mientras más gente lo entienda, mejor. Así la reinterpretación de la obra sería un éxito; por ejemplo, un buen director y un buen actor deben muchas veces lograr representar algo muy difícil como las actitudes subjetivas de los personajes, debido a que “the camera can reveal external truths, it can show us the appearance, it can probe the surface, but it cannot deal with abstract concepts” (Giddings, Selby y Wensley, 1990: 20), por ejemplo, el dolor es un concepto abstracto que debe ser representado por un buen actor, un actor que debe tener mesura para no caer en el melodrama excesivo. En vista de ello, el ser humano desde que ha sido un ser pensante posee mayor facilidad de entender y guardar en su mente aquellas palabras que guardan un concepto concreto, por ende, se le hace fácil recordar y asociar la palabra casa con la imagen de una casa, la palabra gato con el mamífero que todos hemos visto alguna vez y conocemos, eso quiere decir que la mente sólo procesa con facilidad aquellas palabras pertenecientes a objetos reales y tangibles, todo lo contrario sucede con los términos relacionados con conceptos abstractos y etéreos, que no se pueden tocar o ver, por ejemplo, los conceptos de nación, democracia, igualdad, etc, son abstracciones muy difíciles y casi imposibles de concretar, porque el lenguaje abstracto es “un lenguaje construido en la lógica” (Sartori, 2008, original 1997: 50), por ello, dominar ese lenguaje requiere de un pensamiento profundo “que permite el conocimiento analítico-científico” (Sartori, 2008, original 1997: 50). La imagen, para poder representar esos conceptos abstractos, debe contar con diferentes signos y símbolos que ayuden a interpretar y deducir su significado, por ejemplo, como ya se ha mencionado, en el cine o en la televisión se suele dar la responsabilidad a los actores para lograr

vislumbrar conceptos abstractos difíciles de representar, aunque fáciles de reconocer, como por ejemplo, el dolor, la ansiedad, la rabia, el odio, la felicidad, etc. Es importante concluir este apartado citando una reflexión del propio Gabriel García Márquez, quien afirmó, en cierta ocasión que: “Trabajando para el cine tomé conciencia de que las posibilidades de la novela son ilimitadas...(y) mi experiencia en el cine ha ensanchado de una manera insospechada mis perspectivas de novelista” (citado por Correa y Máster, 2011). Con esto se deduce que el autor jamás se arrepintió de transitar el difícil camino que le tocó seguir en el mundo del celuloide, porque, a diferencia de lo que muchos creen, dicho camino, en vez de restarle, más bien le aportó una gran gama de posibilidades a la hora de describir y plasmar con tanta imaginación visual aquellas maravillosas y complejas imágenes como muy pocos escritores lo han sabido hacer.

CAPÍTULO IV

Análisis de tres adaptaciones cinematográficas de García Márquez de finales del siglo XX

4.1 Análisis de la versión cinematográfica de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972)

Como bien lo afirma el propio Gabriel García Márquez en uno de sus artículos escritos para el diario *El País*, donde hace referencia al origen de su historia, “hace muchos años, en una noche de parranda de un remoto pueblo del Caribe, conocí a una niña de once años que era prostituida por su matrona que bien hubiera podido ser su abuela” (1982). El autor continúa contando que en ese entonces tenía dieciséis años, y que, a pesar de haber estado sólo tres días, jamás borró de su memoria aquel incidente. Años después, al decidir escribir esa historia, prefirió hacerlo en forma de guion, ya que “no lograba sentirla como una novela sino como un drama en imagen” (1982), tan sólo dejó pasar después muchos años más para decidirse a escribirla en forma de novela corta o cuento largo. Esto hace pensar que la concepción de esta obra en forma de guion no debería haber acarreado ningún contratiempo. Por otra parte, el nombre de Eréndira lo escogió gracias a una niña que conoció en México, cuyo nombre le llamó la atención, cosa que no pudo hacer con la abuela, a quien prefirió dejar sin nombre, aspecto que le trajo algunos problemas con la misma Irene Papas, la actriz griega que personificó a la desalmada, ya que para ella, era muy importante saber el nombre de su personaje para poder meterse en la piel del personaje y lograr una interpretación satisfactoria. Finalmente la actriz resolvió su dilema al “ponerle a su personaje un nombre secreto” (1982), nombre que jamás dio a conocer para no perturbar la esencia de un personaje literario por el cual tuvo que soportar numerosas críticas, no por su interpretación, sino por la abismal diferencia de edad. De hecho, el mismo García Márquez lo

ha reconocido al seguir afirmando en su artículo que “no estaba muy seguro de que el personaje de la abuela le fuera bien a Irene Papas, que es una de las grandes actrices de nuestro tiempo” (1982), ya que el autor siempre se la imaginó como en la obra escrita, inmensamente gorda, con ojos grandes y de setenta años de edad, cosa que dista de la mujer joven y esbelta que en aquel entonces era Irene Papas. Pero finalmente se convenció al conocer a la actriz en Roma y quedarse impresionado por su “fuerza devastadora de un huracán.” (1982)

Originalmente, esta obra iba a ser filmada en 1969 en Venezuela, cuando el autor colombiano “se encontraba en plena colaboración con la directora venezolana Margot Benacerraf para preparar el rodaje de una película basada en su guion original *Eréndira* (sic)” (Rocco, 2010: 14), al que llamó “Guion cinematográfico de García Márquez para Margot Benacerraf”, siendo publicado por la editorial de Miguel Otero Silva. Finalmente, dicho rodaje jamás se llevó a cabo y en su lugar, en 1972, García Márquez publicó la historia en forma de cuento, al que de todas maneras dejó los elementos cinematográficos que caracterizaron su historia. Curiosamente, años después, en 1982, cuando se hizo posible un nuevo proyecto para rodar la película, el autor hizo un proceso inverso al recrear el guion nuevamente partiendo desde el cuento. Así es como “*Eréndira* constituye sin duda uno de los más importantes films escritos por García Márquez y en la forma de cuento publicado, también el más leído” (2010: 15) y de esa manera el escritor logra concebir el guion como un género literario más, claro está, el guion escrito como texto. Ruy Guerra, el director de *Eréndira* y buen amigo del autor colombiano ha explicado que durante la elaboración de la película “el trabajo conjunto con García Márquez se basaba en una sustancial identidad de concepciones artísticas, madurada a lo largo de los años” (2010: 23), razón por la cual podría afirmarse que ambos artistas, director y guionista, conformaron un binomio único y con “una sintonía casi total” (2010: 23); su amistad de años fue lo que hizo que la adaptación se hiciera y se realizara de forma natural, sin un proceso previo de interpretación. Sin

embargo es importante resaltar que dicha unión no fue apreciada por gran parte de la crítica de la época, que juzgó de forma desfavorable el film. De hecho, vale la pena mencionar que la película no logró alcanzar todo el éxito deseado en su estreno en el Festival de Cannes de 1982, donde García Márquez se negó a asistir a la rueda de prensa, alegando que Rui Guerra era “el único autor responsable de la película” (Galán, D. 1983).

Uno de los puntos fuertes fue el choque de imagen que provocó el personaje de la abuela, interpretado por una “joven” Irene Papas, que mucho distaba de la septuagenaria visualizada por millones de lectores en la obra original, aunque sin poner en entredicho la actuación de la actriz griega. Por otra parte, también se criticó la falta de una interpretación adecuada de las imágenes, la cual nunca pudo traducir bien lo que la obra literaria mostraba, aunque “la magia sugerida del texto sí se proyecta a imágenes creativas que heredan el talento del novelista, pero la narrativa no tiene la misma fuerza” (Galán, D. 1983). De todas maneras, antes de juzgar la adaptación que nos ocupa en este apartado, es necesario hacer un pequeño análisis de la obra escrita, historia que fue narrada desde un estilo único, el de Gabriel García Márquez, cuya particular narrativa responde a un don que lo ha caracterizado siempre, el de proporcionar realidad a los hechos más irreales, y lo hace de una forma tan natural que “ni el más sagaz de los lectores o el más exigente de los críticos podría distinguir dónde está la frontera entre unos y otros” (Bosch, 2008: 205). En gran parte de la literatura latinoamericana es muy usual ver seres extraordinarios, seres que se metamorfosean o que simplemente aparecen o desaparecen, pero García Márquez les da un toque aún más sublime, ya que él “eleva la actitud mágica del pueblo latinoamericano a una categoría insospechada y la trata, no con los procedimientos de un recurso literario, no desde fuera de los hechos, sino como si lo irreal fuera efectivo y verdaderamente real” (Bosch, 2008: 206). Como ya se ha mencionado, García Márquez narra hasta los hechos más bizarros como si fuesen algo natural y lógico, por lo tanto, “...lo irreal no está en un

detalle determinado sino que es la acción misma” (2008: 206), allí está lo maravilloso en su estilo literario.

En su obra *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, podemos ver un desgarrador caso que se vive en la realidad latinoamericana y en gran parte del mundo, la prostitución infantil, la explotación de los débiles e indefensos y, por otra parte, se puede divisar una historia narrada desde un punto de vista “irreal” o “fantástico”. En la historia de Eréndira “se manifiesta con cierta fuerza lo real objetivo y en el mismo sentido que en *Cien años de soledad*: prodigios y maravillas alternan con ambientes y personajes identificables en la realidad real (sic)” (Fernández-Braso, 1972: 31); incluso esos hechos irreales adquieren cierta credibilidad gracias a que están mezclados con diversas alusiones históricas y hechos políticos propios de la vida latinoamericana, de este caso concreto, en Colombia. Tal como lo afirma Molina Fernández, una de las principales problemáticas de la sociedad en Colombia y Latinoamérica era precisamente “...la cuestión del yugo al indefenso utilizando lucrativamente un ambiente de feria” (2006: 61), un ambiente que puede ser identificado muy bien con el ambiente de cualquier pueblo o ciudad latinoamericana, con su mezcla característica de ambiente trágico y festivo en un mismo envoltorio.

En medio de toda esa mezcla de realidad e irrealidad también se puede notar en esta obra unas relaciones actanciales que bien pueden rozar en una relación similar al de la madrastra (abuela) y la Cenicienta (Eréndira), las mismas de aquél cuento de hadas: “de esta manera, realidad e irrealidad aparecen integradas en el código del narrador” (Boo, 1985: 75). Se establece la caracterización de la maldad, la inhumanidad y la desconsideración hacia los menores débiles, personificados en un “ser fabuloso” y dominante como lo es la abuela de Eréndira, y la caracterización de la pasividad y debilidad de la infancia abandonada y explotada como es el caso de Eréndira, ya que esta obra “presenta realísticamente la explotación de una niña huérfana” (1985: 72). Dicha

explotación, según Boo, se irá tornando cada vez más débil a medida que va avanzando la historia y “terminará por disolverse por la presencia de otro actante” (1985: 76), porque tal y como también lo afirma Williams, “the first change in Eréndira’s life takes place when she meets Ulises” (Williams, 1985: 103), un joven adorable que tuvo una increíble conexión con la protagonista de la historia hasta el punto de ser telepática, aspecto que le otorgaba cierta magia a la obra; sin embargo, esa secuencia de explotadora-explotada, según Boo, finalmente, “sólo quedará anulada con la muerte de la opresora” (1985: 77).

Es importante recalcar que a pesar de encontrar similitudes con la Cenicienta, no se puede tampoco equiparar por completo esta obra escrita por García Márquez con el famoso cuento de hadas, ya que la relación que se establece al final entre los protagonistas, donde “Eréndira es el actante dominador y Ulises el dominado” (Boo, 1985: 77), crea una atmósfera opuesta al significado del “romance” planteado en *La Cenicienta*, porque un final donde los protagonistas están envueltos en un asesinato y donde la protagonista femenina abandona a su potencial consorte “no concuerda con el cuento de hadas” (1985:77). No obstante, la novela muestra a su vez hechos desgarradoramente reales entretejidos con elementos y hechos maravillosos, situaciones desorbitadas, como por ejemplo la adoptada facultad de Ulises de cambiar el color del cristal a un leve toque de sus dedos o el hecho de ver unas naranjas cultivadas con un brillante en sus entrañas; tal vez sea ello el único factor que le da a la obra un aire de cuento de hadas. Otro aspecto “mágico” visto en la obra está conjugado en la participación del “actante no-persona” (1985: 79), el cual se puede ver en “el viento de la desgracia” (1985: 79), cuya participación fue determinante en el inesperado y desgraciado giro en la vida de Eréndira. El elemento onírico, los sueños, también forman una parte importante en ese apartado del “actante-no persona”, ya que es el que yuxtapone a la realidad en un mundo misterioso “de nostalgia y violencia” (1985: 81), es un factor clave para que la abuela confiese un crimen del pasado y así Ulises se sienta más convencido de asesinarla;

por ende, el elemento onírico es realmente el que “decide indirectamente su suerte.” (1985: 81)

Ortega manifiesta algo similar a lo anteriormente expuesto al denominar esta obra como “una versión del esclavo y del amo” (2008: 144), enmarcada en la parodia y la ironía de la vida en Latinoamérica; una obra que considera una versión de Cenicienta carnalizada y entregada a la prostitución, donde la escritura es “pulcra y decantada que revela, tras los códigos sociales, una historia de las mentalidades como historia real pero absurda” (2008: 144). Sin embargo, dentro de lo absurdo e irreal, como ya se ha mencionado, se muestra cierto aire de realidad, la cual se apoya más que nada en la impresión de historia testimonial narrada por un García Márquez que da a entender que dichos hechos sucedieron realmente, ya que debido a su manera de narrarlos “uno no puede menos que pensar que alguna vez García Márquez vivió la presencia de Eréndira” (Benítez Rojo, 2007: 309); ello se debe a la magistral manipulación del punto de vista del narrador, ya que en ocasiones la narración pierde su omnisciencia y “se instala de modo autoritario la propia voz de García Márquez, quien nos cuenta directamente cómo, cuándo y dónde conoció a Eréndira y a su abuela...” (2007: 309); esto aparte de ofrecer a su vez los antecedentes históricos de donde deriva el relato, no con esto hay que darle el cariz de una representación fiel de la realidad, aquí sólo “<<el autor>> se erige en <<testigo>> para dar fe de la legitimidad de su narración” (2007: 310)

Eréndira, más que ser una mulata entregada a la prostitución, más que ser una ramera que paga una deuda, “es, sobre todo, un ser social... que puede ser leída en tanto representación de lo caribeño” (2007: 311). El ambiente de feria, aunque existe y ha existido en todo el mundo, es en el Caribe donde ha adquirido mayor auge y significación, hasta el punto de darle sus propias características particulares, cuyas transgresiones se dan más que nada a nivel moral, sobre todo en el plano sexual y físico; por ejemplo, la abuela de Eréndira es quien representa la ley, es la que

prohíbe que su nieta se permita sentir placer ante lo que se supone es “un trabajo”, el placer implicaba enamoramiento y por ende, la liberación de Eréndira, cosa que sucedió al final. Por otra parte, la condición de mulata de Eréndira “debe tomarse en un sentido racial, social y cultural” (2007: 314). En cierto sentido, Eréndira, a pesar de que su cuerpo y el color de su piel es el factor principal, el performance carnavalesco no sólo lo hace ella, además están los integrantes de la feria, los hombres que hacen la cola para acostarse con ella y hasta el mismísimo Ulises, que no posee del todo sangre latinoamericana, de allí se entiende que “el autor se tiende sobre los códigos del Caribe, se inscribe dentro de ellos, los <<lee>> y los transforma, pero no logra escribirlos del todo” (Benítez Rojo, 2007: 314). Esto hace que los códigos y los significantes entren en fuga y se pierdan “en lo más intrincado de Europa, África, Asia y América” (2007: 314). Tal vez ello suceda debido a que los autores caribeños buscan abarcar tanto que su obra se queda corta a la hora de mostrar una cultura tan compleja, con un contexto y un ambiente carnavalesco “donde coexisten la ley y la transgresión, la prohibición y el cuerpo: en fin, la parodia y la tragedia” (2007: 315)

Tal como lo afirmaría el mismo Bajtin (s/f), en su ensayo “Carnaval y Literatura” (publicado originalmente en 1987), “el carnaval mismo es un fenómeno literario. Es una forma de espectáculo sincrético de carácter ritual” (s/f: 311). De hecho, el ambiente carnavalesco está siempre compartido tanto por actores como por espectadores, ya que ambos poseen una comunicación completamente activa y vibrante; es algo que no para y fluye de forma incesante a lo largo del acto festivo, con toda la sencillez y la simplicidad que los caracteriza. Para Bajtin, el carnaval era una forma de vida, no una fiesta “teatral” en sí, más bien era una festividad donde todo estaba permitido, donde cada persona podía darse licencias para saltar todo tipo de barreras, como la social, la política o la religiosa, entre muchas otras. Durante el carnaval se violan todos los cánones establecidos, hasta el punto de borrar las líneas que separan a una clase social de otra, donde las fronteras establecidas por el poder

pierden todo su efecto. No en vano, al carnaval se le relaciona con todo lo que conlleva el escándalo y lo extravagante, con el derrumbamiento de todo aquello que la sociedad considera respetable. El carnaval representa el mundo, pero el mundo que está al revés, por ello, “en el carnaval se instaura una forma sensible, recibida de una manera semirreal y semiactuada, un modo nuevo de relaciones humanas” (s/f: 313).

Tomando en cuenta lo anteriormente expuesto, es importante resaltar las posibles dificultades que pudo atravesar la realización de la versión cinematográfica de Eréndira, cuya historia “transcurre por unos cauces más o menos lineales... tal vez determinados por el origen del relato, es decir, el guion cinematográfico” (Collazos, 1983: 184); tal afirmación, aunada al hecho de que fue el mismo García Márquez quien elaboró el guion, nos hace entrever que la escritura del mismo en el papel no debió mostrar ningún tipo de problema. Ávila por su parte plantea que en la obra hay varias aristas de interpretación; no en vano, afirma la existencia de un volumen de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, que posee seis cuentos, aparte del guión cinematográfico “que <<dan opción al lector>> a afrontar cada uno de los textos bajo un dúplice registro de lectura” (Ávila, 1980: 14). Aquí se dan cabida a las diversas interpretaciones de una misma lectura haciendo énfasis en los personajes y las “situaciones generadas por la acción final” (1980: 14). El lector, no obstante, podrá interpretar lo que le parezca, “pero le será difícil evitar que la sugestiva mano del autor no lo conduzca allá donde son más recónditas y misteriosas sus interpretaciones de la realidad” (1980: 14), una realidad que pasa por varios filtros que pueden chocar entre sí. Por ejemplo, por un lado tenemos el filtro de los esquemas establecidos en la mente del lector, y por otro, los filtros conceptuales relacionados con la realidad histórica, sociológica y cultural que debería comportar “un mínimo conocimiento de la realidad americana, de la realidad cotidiana y de aquella atípica del autor” (Ávila, 1980: 14), realidad atípica que el propio autor logra, con su maravillosa mano, convertir en algo casi verosímil.

Correa y Máster (2011) por su parte hacen énfasis en que “el primer obstáculo con que tropieza cualquier realizador está en la aparente imposibilidad de fotografiar con soltura las visiones del escritor” (2011), ya que las palabras poseen una mayor libertad para narrar los acontecimientos, mientras que el cine, por medio de los lentes de sus cámaras y sus luces, sólo puede reproducir “lo concreto en fotogramas precisos” (2011). De hecho, Rui Guerra, director de la obra cinematográfica basada en la historia de Eréndira, ha dicho en una entrevista que su amigo Gabriel García Márquez estaba en lo cierto cuando decía que “su literatura era muy engañosa, que la gente cree que es muy cinematográfica y no lo es” (citado por Correa y Máster, 2011), ya que aunque su escritura es esencialmente visual, ésta es fundamentalmente literaria, y a su vez, Rui Guerra considera que lo único meramente cinematográfico en García Márquez son los diálogos, debido a su justeza, característica muy propia del autor colombiano. Según dice Rui Guerra: “...tiene una percepción muy exacta del tiempo, de cuando parar los diálogos y los personajes para no caer en lo cotidiano o revelar sentimientos que no tienen que ver” (citado por Correa y Máster, 2011); de allí a que los sentimientos sean implícitos y no explícitos, lo cual hace que queden sujetos a la libre interpretación del lector. Un problema de visualidad que se presentó en la filmación se vio en la frase inicial del guion que reza: “la imponente abuela va montada en un burro a través del desierto sin perder su aire de grandeza” (2011). En verdad, esta frase se hace muy difícil de interpretar, ya que, en cierta forma, aquí sí que puede presentar al espectador la personalidad del personaje, pero igualmente no contribuye mucho con la puesta en escena, por ello “cualquier actriz en semejante situación difícilmente consigue comunicar lo que el párrafo pide” (2011). Otra dificultad se presenta a la hora de hacer el casting, ya que en casi todos los casos, los personajes literarios han tendido a chocar con la imaginación del público lector en general, cosa que no sólo sucede con las obras de García Márquez. No obstante, en las obras del autor colombiano ese problema se acentúa aún más gracias a otro obstáculo, la

credibilidad de los diálogos, porque muchos de estos personajes, aparte de parecer poco creíbles ante el público a nivel físico, también lo parecen a la hora de emitir algunos diálogos que en boca de los personajes literarios son creíbles, pero en la de los personajes cinematográficos suenan un tanto bizarros, una situación similar que se da a la hora de transmitir lo real y lo extraordinario en un mismo plano.

En la versión cinematográfica sucede algo muy interesante, la inclusión de un personaje que en la obra escrita es un actante meramente referencial, Onésimo Sánchez, un personaje que, según afirma Ávila (1980), aparece en dos de los seis cuentos del volumen donde originalmente se incluía la historia de la cándida Eréndira: “El mar del tiempo perdido” y “Muerte constante más allá del amor”. Se puede afirmar que dicha inclusión responde a una necesidad de alargar el tiempo de la película o simplemente a una necesidad de incluir el tema político.

Ávila por su parte también sostiene *que La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* “propone dos lecturas, a veces con segmentos narrativos interdependientes” (1980: 18), donde aparecen dos personajes antagonistas entre sí, Eréndira y su abuela, cuya dicotomía es el leit motiv del cuento, y que desemboca en un final trágico y esperanzador a la vez, ya que en dicha dicotomía muere asesinada por Ulises la abuela de la protagonista, pero al mismo tiempo, Eréndira logra conquistar su ansiada libertad “después de haberse adueñado del chaleco que amparaba el oro de la dama de los Amadises” (1980: 19), lo cual significa que la niña, aparte de lograr su libertad, se convierte en una millonaria dueña de su destino. García Márquez pone de relieve la historia principal, el antagonismo entre nieta y abuela, cosa que está bien plasmada tanto en la película como en la obra, y alrededor de ésta “se colocan los episodios laterales” (1980: 12), que se desarrollan dentro de planos tanto reales como imaginarios, unos planos que se cruzan y dan la sensación de que todo lo que allí sucede puede ser factible en el mundo tangible. No obstante, “queda siempre un espacio

<<en blanco>> que de hecho separa, y a su vez acentúa, la posición antagónica entre ellas” (1980: 19), marcando una frontera que hace “más ardua su reconciliación psicológica.” (1980: 19)

Dentro de todo ese repertorio de muertes extraordinarias, premoniciones cumplidas, etc., aparece de forma sutil un tema que agobia a la sociedad colombiana, el sicariato, visto en esta historia en dos muertes ordenadas por un tercero, la del fotógrafo asesinado por mandato de la abuela con un balazo en la cabeza, y el asesinato de la misma abuela por orden de su propia nieta. Casi todo lo narrado en este relato tiene una mezcla de realidad con imaginación, con críticas camufladas bajo unas tramas que “traspasan la barrera de lo real para entrar en la esfera de lo real imaginario” (Ávila, 1980: 49). Una de esas maneras de proporcionar realidad a esas tramas es la aparición del yo-narrativo, “que revela la presencia de García Márquez en el cuento” (1980: 49), un autor-narrador que dice haber conocido a las dos mujeres del monoprostitíbulo, un autor que afirma haberse enterado del suceso gracias a una canción de Rafael Escalona, cuya narración cuenta los pormenores de lo acontecido. De allí, Gabriel García Márquez toma una estructura original venida de la realidad y la enriquece “con enumeraciones de prodigios, maravillas, secuencias de sátira política y un tratamiento reiterado y meticuloso de lo pintoresco real” (Ávila, 1980: 50), no sin antes utilizar un par de filtros, el que remite el análisis histórico y sociológico, y el de la representación literaria. De hecho, en casi todas las obras de García Márquez existe confrontación entre espacio real e imaginario, hay descripciones pintorescas de algunas localidades, alusiones a la compañía bananera, a la invasión de los infantes de marina, aparte de la historia misma de los amadises. García Márquez por ello da uso a “la propia experiencia de la realidad a través de filtros (esquemas) conceptuales” (Ávila, 1980: 50). Allí se hace evidente que la finalidad perseguida por el autor no era sólo la mera representación, que buscaba denunciar una cruda realidad social, como el tema de la pobreza, el sicariato, la corrupción, la prostitución infantil y la explotación de la clase

trabajadora representada en muchos casos en personas menores de edad. Al confrontar el filtro del análisis socio-histórico con el de la representación literaria, se deben tomar en cuenta los aspectos de la realidad vista desde una visión personal del mundo y la idiosincrasia, en este caso, vista desde la perspectiva de Gabriel García Márquez.

Lo extraordinario, según Ávila, está representado en Ulises, un joven que tenía una presencia etérea, por su semejanza con un ángel. No en vano la abuela al conocerlo le pregunta “¿dónde dejaste las alas?”, dado su innegable aspecto angelical, que de por sí le proporcionaba una presencia extraordinaria que pasó a ser insólita cuando la abuela le pide “tráetelas puestas mañana” (1980: 63). Pero ese halo de misterio y fantasía no sólo apunta a Ulises sino a toda su familia, por ejemplo, “su abuelo tenía alas, su padre conoció a un hombre que podía caminar por las aguas” (1980: 63) y poseía un naranjal donde cada naranja posee el valor de cincuenta mil pesos, ya que “tiene clavado en el corazón un diamante legítimo” (Ávila, 1980: 63). Aparte de todo esto, una vez que se consuma el amor entre Ulises y Eréndira éste adquiere el poder de cambiar de color todos aquellos objetos de cristal que llega a tener contacto con sus manos. Por su parte, Eréndira no es un personaje extraordinario en sí, sino que “es la pasiva intermediaria de hechos extraordinarios” (1980: 63), porque sólo posee la facultad de interpretar los sueños.

En fin, cada personaje de los cuentos de García Márquez, incluyendo el de la historia de Eréndira, está signado por la obligatoriedad de vivir desheredado de un espacio propio y tangible, de ahí la necesidad de vivir aferrado a espacios imaginarios provistos de cierta materialidad, cosa que le otorga un carácter de infinitud al ambiente geográfico de la obra, cuyas fronteras no pueden ser sobrepasadas. Por otra parte, la relación sintagmática o el orden de los sucesos, se concatenan de forma lineal entre unos y otros, desde el comienzo, donde se hace una breve presentación de la vida cotidiana de abuela y nieta antes del nefasto

incendio, pasando por el inicio de la imposición del castigo de la abuela a Eréndira y los acontecimientos suscitados durante la travesía de un pueblo a otro en la búsqueda de clientes potenciales para el burdel. Todos ellos, tanto en la película como en la obra escrita se presentan de una forma fiel y sin alteraciones contundentes; tan sólo se puede ver una interpolación significativa del personaje referencial mencionado anteriormente, Onésimo Sánchez, cuya historia se ha visto enriquecida por una trama más elaborada y por la profundización en su perfil.

Vale mencionar antes de finalizar este apartado, que a pesar de las malas críticas que esta película ha podido recibir en su época, en este nuevo milenio han surgido estudiosos que abogan por la reivindicación de esta cinta. Es el caso de Romero (2014), quien afirma que “todavía hay películas que merecen ser rescatadas y revaloradas... como la angustiante *Eréndira* (1983) y la fantástica *Un señor muy viejo con alas enormes*” (2014). Por ejemplo, en el Festival de Cannes, aunque tuvo más bien una tímida acogida, porque el mismo periodista que escribe el reportaje afirma que “no puede decirse que esta decepción haya sido unánime en el Festival de Cannes. Al final de la proyección se oyeron numerosos aplausos, aunque no tantos como en otras películas” (Galán, D. 1983). Eso dice mucho sobre la calidad de la película, la cual no debe considerarse mala en el estricto sentido de la palabra. Más bien se hace necesario “olvidar más el origen literario de García Márquez y tratar de inventar imágenes propias” (1983), porque cuando el director brasileño Rui Guerra lo logra en muchos pasajes de *Eréndira*, la película gana mucho. Por ello, es importante tomar en cuenta la propuesta hecha por Romero, la de rescatar la producción cinematográfica basada en la historia de la pobre niña explotada sexualmente por su propia abuela.

4.2 Análisis de *Crónica de una muerte anunciada* (1987)

Revisando algunas críticas de la película basada en la obra *Crónica de una muerte anunciada*, podemos notar que la mayoría, por no decir todas, han sido completamente desfavorables. A pesar de poseer uno de los elencos más sorprendentes de la época, con actores de la talla de Anthony Delon, Ornella Muti, Irene Papas, Lucía Bosé, y un joven y apuesto Rupert Everett, el film fue calificado, según Rodríguez (2014), de “bastante flojo”, y como “una de las decepciones más importantes frente a una de las novelas que más interés generó en los lectores de Gabriel García Márquez” (2014). Por otro lado, el blog Vivecinescrupulos atina con una crítica infalible al afirmar que dicha adaptación “no refleja el misterio o la crónica policíaca del libro. El tiempo es lento y hace que el espectador pierda interés” (Vivecinescrupulos, 2011). Más cruel aún es la aseveración arrojada por Silva Romero (2008), donde dice que esta versión cinematográfica “logra arruinar una de las tramas más precisas que se consiguen en las librerías” (2008). Ante tantas dificultades y tropiezos, es importante hacer un breve sondeo sobre cómo ven la novela otros críticos literarios y así establecer las diferencias que provocan ese choque y el recurrente rechazo hacia la versión cinematográfica de la obra que nos ocupa en este apartado.

Por su parte, Williams define la novela *Crónica de una muerte anunciada* como “the perfect symbiosis of the writher-as-novelist and the writer-as-journalist” (1985: 139), también, según este crítico, esta obra puede ser tomada como un producto hecho por un escritor poseedor de la habilidad para lograr manipular varios géneros a la vez, como la narrativa, el periodismo, la abogacía, y también el de detective de ficción. No en vano, López Martínez afirma que “*Crónica de una muerte anunciada* fue una novela policíaca narrada en forma de reportaje periodístico por un testigo presencial de los hechos” (López Martínez, 1985: 240); sin embargo, según su criterio, la novela es sólo una obra policíaca en apariencia, ya que el solo hecho de que desde el principio ya se revele

que un hombre llamado Santiago Nasar fue asesinado, le quita ese factor sorpresa propio de las novelas de corte policial, por lo tanto, aquí el proceso está invertido, “la estructura espacio temporal ha sido previamente fragmentada para incorporar los efectos que el homicidio produjo en el destino posterior de los personajes (1985: 240). Una vez publicada la novela, García Márquez declaró su satisfacción a *Diario 16* de Madrid y además calificó a esta obra como “su mejor libro” (1985: 240), ya que con esta obra había conseguido, según él, “una confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura.” (1985: 240)

Para el autor, ningún género perjudica al otro en esta obra, porque más bien el periodismo ayuda en este caso a no perder el contacto con la realidad, esencial para la literatura. En ese sentido, el punto de vista del narrador “está forjado por la acumulación de puntos de vista parciales recogidos en entrevistas personales y repetidas lecturas del sumario del juicio, es decir, es un punto de vista integral pero fragmentario.” (1985: 241); por lo tanto, se puede afirmar que aquí hay una convergencia de voces que se filtran a través de un solo narrador. No en vano, aparece esta frase clave en la lectura: “rescatando el espejo roto de la memoria ajena” (1985: 241)

En apoyo a lo anteriormente expuesto, *Crónica de una muerte anunciada*, ante todo, se podría mirar como un reportaje, dado su carácter testimonial. No obstante, esta obra dista de ser un escrito hecho desde un método periodístico, más bien está hecho desde un estilo literario depurado. Como toda novela policíaca, parte de un suceso digno de ser investigado, en este caso el asesinato de una persona. El autor escribe esta obra “como si se tratase de una reconstrucción autobiográfica, trabaja con un método parecido al de la encuesta periodística...combina la narración en primera persona con testimonios de los testigos” (Collazos, 1983: 222). Desde el principio hasta el final no se habla de otra cosa sino de la muerte de Santiago Nasar. Sin embargo, si el lector desde el principio ya sabe que Nasar fue asesinado, se supone

que lo importante no es saber “el qué” sino “el cómo”, ahora sólo se trata “de saber cómo, por qué motivos y con qué métodos” (Collazos, 1983: 223). Dichos métodos son minuciosamente contados por un narrador que tiene conocimientos de medicina forense. Aquí García Márquez se vale de sus estudios de derecho en Roma, en 1955, para plasmar todos sus conocimientos legales en esta obra. En Italia, según Collazos, el autor trabajó sobre las crónicas del asesinato de Wilma Montesi.

En cierta forma, dicho conocimiento lo ha ayudado a llevar a cabo esas descripciones fieles y certeras, descripciones que repugnan y maravillan al mismo tiempo “por la detallada descripción de los medios (y) por la reproducción gráfica de los efectos” (Collazos, 1983: 228). En base a ello, Williams afirma algo similar al mencionar que la obra se caracteriza por “la inclusión de muchos detalles objetivos” (1985: 136) (traducción mía); por lo demás, Williams a su vez, tal como también opina Collazos, “this novel is not a Chronicle: the narrative situation in effect subverts any historical pretention underlying the literariness of this verbal construction” (Williams, 1985: 137).

En esta obra tampoco está ausente lo mágico y esotérico, ya que el mismo está representado en los sueños premonitorios de Plácida Linero, cuyo “poder adivinatorio es certero y conocido” (Collazos, 1983: 222). En *Crónica de una muerte anunciada* se hace de forma reiterada referencias a los sueños y premoniciones, también se hace presente la marcada influencia de los fenómenos naturales como la lluvia, el calor, etc; a su vez, se hace referencia a realidades alternativas, ya que gran parte del trabajo de Gabriel García Márquez responde o plantea las interrogantes sobre los actos inexplicables e irracionales de la vida; por ejemplo, entre los personajes, que de paso, existieron en la vida real, nadie podía entender tantas coincidencias juntas, la fatalidad, nada de lo sucedido tenía una explicación racional: “the narrator, nevertheless, does not demonstrate an interest in rational explanation, or in offering speculation as to how things happened as they did” (Williams, 1985: 136).

Entre otros aspectos, Jaime García Márquez, uno de los hermanos del escritor, afirma que al autor le surgieron dudas acerca del estado meteorológico de aquél nefasto día del asesinato. Le surgió la duda de “que si en enero, cuando mataron a Cayetano, había llovido o no (porque), él siempre ha tenido la idea de que los acontecimientos trágicos tienen que ver con el estado del tiempo” (Paternostro, 2014: 218). En las entrevistas que hizo el escritor a las personas involucradas unos decían que había llovido ese día, otros decían lo contrario; después de veintisiete años poco es lo que se puede recordar, de una forma u otra, el hecho de que lloviera ese día hubiese sido algo inusual, porque, “en enero nunca llueve en Sucre” (2014: 218).

La creencia en el fatum, el destino, y lo que algunos llaman superstición, es, según Santiago Mutis, poeta y ahijado de Gabriel García Márquez, un factor inherente a la cultura latinoamericana: “Colombia tiene mucho, Colombia es un país donde la gente cree en eso...hay un trasfondo religioso grande” (Paternostro, 2014: 249). Eso quiere decir que la creencia en las cosas imposibles e inverosímiles es parte de la cultura religiosa de Colombia y Latinoamérica, por ello, “Gabo tiene un trasfondo de conocimiento alquímico” (2014: 249), un conocimiento que lo lleva a plasmar de forma fluida todo un ambiente mágico en sus obras, incluso en las más realistas. No en balde, Ruffinelli afirma que, para García Márquez, “la superstición forma parte sustantiva de su mundo cotidiano y también de su mundo novelesco” (1985: 279). La superstición y los presagios no sólo se hacen presentes en los sueños de Santiago y su interpretación, sino que también se hacen evidentes en hechos concretos, como el conejo destazado por Victoria Guzmán y el testimonio emitido por su hija Divina Flor, quien al atestiguar se refirió a una mano “helada y pétrea”, propia de un muerto, aquella que el mismo Santiago usó al acariciarla obscenamente. Otro hecho nefasto y fatal que se puede citar está en la visita del Obispo, ya que dicha visita “cambia pues no sólo el orden de las cosas en el pueblo sino la rutina de Santiago Nasar, lo cual permite que éste sea asesinado.” (Rodríguez Vergara, 1991: 89)

Refiriéndonos a los hechos reales de la historia, se sabe que Carmelo Martínez, magistrado de Colombia, quien fue el mejor amigo de Cayetano Gentile, el verdadero Santiago Nasar de la historia, ha afirmado que Cayetano era inocente en el asunto de la pérdida de la virginidad de Ángela Vicario, “porque un hombre que va a morir dice la verdad” (Paternostro, 2014: 222), y, según su testimonio, su mejor amigo murió diciendo que era inocente; aquí es donde se presenta la gran laguna de la historia, laguna que posiblemente fue creada por el narrador de forma intencionada, y ello tal vez se deba a que en la vida real dicha laguna existe: ¿Cayetano Gentile era inocente?, es aquí donde *Crónica de una muerte anunciada* “contiene la ejemplaridad de la elipsis” (Rodríguez Juliá, 2007: 219), recurso literario que contribuye al surgimiento de gran cantidad de interpretaciones y reinterpretaciones. La madre del infortunado no quería que el escritor removiera dicha situación. Según Rafael Ulloa, primo de García Márquez, éste decidió escribir la obra “cuando murió la señora” (Paternostro, 2014: 219). Dicho respeto a la madre fue tal vez lo que llevó a la formación de ese gran halo de misterio, producto del paso de los años y la bruma del olvido. Por ello, “el apareamiento de Santiago Nasar con Ángela Vicario es un misterio...” (Rodríguez Juliá, 2007: 219). De esta forma, esa parte de la trama queda sujeta a la imaginación del lector o del espectador. Este ejercicio de adivinar, de elucubrar sobre lo que no está escrito, es lo que le da a la obra una gran profundidad interpretativa, tal vez éste sea el factor que la hace inmortal, porque es la trama subyacente, el subtexto que la hace reinventarse en sus lecturas múltiples; los lectores/espectadores somos los que estamos en el compromiso de creer o no en Santiago Nasar o de creer o no en la palabra de Ángela Vicario y ese procedimiento “es un arte superior justo porque nos coloca al lado del misterio, el enigma en el corazón de los personajes y la esfinge en la curiosidad de los lectores” (2007: 220). Dicha curiosidad es lo que nos lleva a leer una y otra vez *Crónica de una muerte anunciada*, una obra que es considerada como “una escritura que contiene todas las posibles escrituras.” (2007: 220)

Samper Pizano corrobora lo anteriormente expuesto al afirmar que *Crónica de una muerte anunciada* está cimentada sobre las contradicciones y la ambigüedad, ya que son los hechos y acontecimientos “que ni los personajes ni el lector, y ni siquiera el autor, consiguen esclarecer a lo largo del relato” (Samper Pizano, 2008: 174). El hecho que está montado sobre la mayor ambigüedad es precisamente el supuesto crimen de honor cometido sobre Ángela Vicario, hecho que nos lleva a tener una sensación, “que Santiago Nasar fue asesinado por un acto que probablemente no cometió” (2008: 174), porque en realidad, nadie creyó capaz a Nasar de cometer dicho acto; esto atañe tanto a los testigos reales como a los personajes, incluso a los mismos lectores, pero aun así, la sombra de la duda persiste, una duda que ha sido alimentada por la multiplicidad de voces representadas en los diferentes testigos; porque dichos testigos, como ya se ha mencionado, no sólo diferían en cuanto al clima que hacía aquel aciago día, sino también en lo que respecta a sus opiniones sobre Santiago Nasar, ya que cada personaje lo veía con distintos ojos: unos, como Victoria Guzmán, lo veían con malos ojos y lo detestaban, pero la gran mayoría tenía buenas opiniones sobre el joven de veintiún años. En fin, tanto Santiago Nasar como Bayardo San Román mantuvieron a lo largo de la historia actitudes ambiguas. Jamás se supo con qué cartas jugaron, estas dos verdades, junto con la del clima y la deshonra de Vicario, “serán las únicas no solucionadas en la narración.” (Rodríguez Vergara, 1991: 94)

Otra manera de ver ambigüedad y contradicción en esta obra está en la poca probabilidad de que en un pueblo tan pequeño, donde todo se sabe, nadie haya podido ser capaz de ver alguna señal de que Ángela y Santiago se entendían o tenían algo en común. Aparte de esto, vemos tanto en la lectura como en la película que todo el pueblo está enterado de que los hermanos Pedro y Pablo Vicario van en busca de Santiago para asesinarlo y nadie hace nada, un hecho que el mismo Santiago Nasar ignoraba. También hay o hubo ambigüedad en la falta de coincidencia en las declaraciones de los testigos, lo cual es lógico dada la

cantidad de tiempo transcurrido, veintisiete años; “las ambigüedades y contradicciones despojan el control de los protagonistas sobre los sucesos” (Samper Pizzano, 2008: 175). Por ello, nadie, ni los mismos que protagonizaron los hechos, sabe bien qué sucedió ni cómo sucedió, de allí se destaca que “una lectura detenida descubre la multiplicidad de referencias y asociaciones que dan a la novela la densidad psicosocial que la caracteriza” (Ploetz, 2004: 130). Se puede afirmar aquí que la tragedia se desencadenó realmente por causa de los habitantes del pueblo, porque a pesar de estar enterados de todo, a su vez estas personas se aislaban o alienaban y permanecían inmersos en su propia soledad. Se podría decir que había comunicación e incomunicación a la vez, otra ambigüedad más. En fin, *Crónica de una muerte anunciada* es una novela abierta, sujeta a la libre interpretación del lector, que se encarga de completarla, ya que es una novela que sugiere al lector “a que piense que hay algo velado, algo que necesita aclaración” (Hernández López, 1985: 215); por ello el autor le brinda al lector la oportunidad “de ejercer su capacidad de coautor de la obra” (1985: 215).

Tomando en cuenta el asunto de la reinterpretación de *Crónica de una muerte anunciada*, vemos que Jarvis lo lleva más allá, al enfocar su mirada interpretativa al epígrafe “la caza de amor / es de altanería”, ya que es, según su criterio, el que anuncia el verdadero tema sobre el que versará la novela: “anuncia el tema del amor como una batalla entre el halcón y la presa, o entre el agresor y la víctima” (Jarvis, 1985: 219). La “caza de amor”, por lo que se puede intuir, no remite sólo a la conquista de Bayardo San Román sobre Ángela Vicario, sino que también hace alusión a la persecución y asesinato de Santiago Nasar por parte de los hermanos Vicario. Por lo general “el macho casi siempre toma la iniciativa en los asuntos del sexo y del amor, y también en los actos de violencia” (1985: 221), aunque en la novela existen a su vez mujeres capaces de tomar la iniciativa antes que sus maridos, aunque, en muchos casos, sus opiniones no son tomadas en cuenta.

Jarvis además descubre más ambigüedades presentes en la obra. Por ejemplo, el mismo Bayardo San Román, de por sí, es la muestra más clara de lo ambiguo, porque representa la simbiosis entre un macho alfa con todos los atractivos sexuales y “un marica” (sic) (1985: 222), mientras que el otro personaje principal masculino, Santiago Nasar, es a la vez un halcón rapaz y una víctima “que paga por una acción que no ha cometido” (1985: 222). Ambos personajes, de alguna manera, están ligados entre sí, ya sea por ser comparados con halcones o por su ambigüedad, además de ser dos personajes “altivos o altaneros” gracias al apoyo de su seguridad social y su estatus económico y social. No obstante, la pérdida de la dignidad masculina por parte de uno y la proximidad de una muerte inminente los hace vulnerables e indefensos en grado sumo. Dicha vulnerabilidad se ve reflejada en los sueños de Nasar, ya que, según Jarvis, la lluvia y los pájaros mojados vistos en el sueño del protagonista no hacen precisamente referencia al estado meteorológico del día de su muerte, porque el escritor no debe ni puede ser tan obvio en su escritura; más bien, Jarvis lleva esa circunstancia a un plano más psicológico que premonitorio, ya que, para el crítico, dicha pesadilla evidencia “el estado de desamparo psicológico de un hombre que ni entiende ni tampoco está preparado para enfrentar la muerte” (Jarvis, 1985: 225).

Por otra parte, Lemaître afirma que los hermanos Vicario también son víctimas de las circunstancias, y por esa razón “al anunciarle a todo aquél con quienes se cruzan que tienen la intención de asesinar a Santiago Nasar, demuestran albergar la secreta esperanza de que alguien evite el crimen o de que Santiago Nasar se dé a la fuga” (Lemaître, 1985: 236); dicha actitud de “anunciar” el asesinato por honor es la que realmente pone en tela de juicio si en verdad los hermanos deseaban o no matar al infortunado personaje, pero como ya se ha dicho, esto queda bajo la interpretación de cada lector. Entre los avisados no se puede dejar de mencionar a Clotilde Armenta, la dueña de la única tienda del pueblo que abría hasta el amanecer, ya que ésta fue la testigo más activa, la que más actuó para evitar el asesinato, la que llamó al alcalde

para prevenirlo y la que además trató de detener a Pedro y a Pablo en el momento más crucial, siendo todas estas acciones infructuosas. Por situaciones como ésta es que muchos lectores ponemos en duda las intenciones de los hermanos de asesinar o no a Nasar.

Haciendo énfasis nuevamente en el tema de la ambigüedad de los personajes, se puede afirmar que este fenómeno se debe más que nada a la fragmentación del espejo de la memoria, el rompecabezas que nunca termina de encajar, donde las declaraciones de los testigos son nada más y nada menos que los fragmentos de dicho espejo. En este caso se puede hablar de la existencia de la polifonía, de la unión de múltiples voces que proporcionan, cada una a su manera, la descripción del perfil de Santiago, Bayardo y de los hermanos Vicario, quienes eran considerados por unos como personas inofensivas y por otros como unos seres altamente peligrosos. Tal vez esta sea la causa principal por la que los lectores no podamos distinguir profundidad y relieve en los perfiles de los personajes, ya que “los personajes de *Crónica de una muerte anunciada*, no tienen ningún desarrollo psicológico, excepto Ángela Vicario, humanizada al final al mostrarse ‘nueva’ y dueña de su destino” (Rodríguez Vergara, 1991: 107). Con esto podemos ver que el protagonista, el personaje central, es realmente, el pueblo mismo, porque, “tampoco está ausente el coro, representado por las gentes del pueblo que se agrupan en la plaza para presenciar un asesinato que las mismas consideran inevitable” (Samper Pizano, 2008: 181). Resulta inquietante ver que ese mismo “coro” nos lleva a observar la actitud de un pueblo que sugiere una identidad cultural específica que a su vez nos muestra la imagen del entorno social latinoamericano; una sociedad que permanece sumisa ante los grandes hechos catastróficos, donde lo grotesco y brutal se hace tangible en tan solo una secuencia del libro, la secuencia final; por ello hay quien afirma que “the last page of the novel should constitute a thoroughly anticlimatic moment” (Alonso, 1989: 154), un momento que aparte de anticlimático causa estupor y un impacto sensorial sin precedentes en la novela; por algo Alonso considera este texto como

violento, porque nada representa mejor la violencia que un brutal asesinato, incluso la escena de la autopsia se puede considerar como violenta y repulsiva, dado lo gráfico de su representación, y ambas representaciones a su vez pueden ser calificadas de exageradas, porque tal como lo afirma Márquez Rodríguez, “el recurso más común en García Márquez es la exageración” (1985: 339), una exageración que parte de una realidad tangible y concreta; por lo tanto, en cierta parte, dicha exageración no debería ser considerada como irreal, porque hasta “el mismo Carpentier señala que en América lo insólito es cotidiano” (1985: 342).

Allí es natural que un hecho exagerado parta de un hecho real que a su vez puede convertirse en un acontecimiento mágico y, por ende, sobrenatural; por ejemplo, un crimen pasional realmente no puede ser considerado como algo insólito, ya que el mismo es un hecho muy frecuente en Latinoamérica y en gran parte del mundo; el crimen pasional es más bien un hecho real y ordinario que atrae más que nada el interés periodístico y de la opinión pública, un hecho “ordinario” que sólo García Márquez supo plasmar en su obra como algo extraordinario y sublime, con una gran capacidad “para convertir el suceso real en mágico o sobrenatural” (Márquez Rodríguez, 1985: 343). Sin embargo, esos cambios le trajeron problemas al autor con aquellas personas reales que formaron parte de su entorno en aquel entonces; que no comprendieron la escritura y la intención que tuvo el autor al crear la obra, y se sintieron ofendidas y engañadas al ver las exageraciones y “mentiras” que allí se contaron; no obstante, sea como sea, todo lo que se narra en la novela es y ha sido real desde el plano de los hechos, mas no desde el plano sobrenatural y maravilloso de esos mismos hechos, donde los personajes son los que adoptan ciertos comportamientos más allá de lo normal, “porque su comportamiento responde a un temperamento poético fuera de lo común” (Márquez Rodríguez, 1985: 344).

Rodríguez Vergara hace referencia a otro factor que ha creado polémica y reacciones alrededor de la primera publicación de la novela, debido a su aparente sencillez y estructura lineal, “lo cual le valió que se calificara como <<un fraude literario>>” (1991: 78); pero nada más lejos de la verdad ni más falso que esa absurda “linealidad” que no es tal. Sólo un lector experimentado sabe que el pretendido carácter lineal de la obra se borra y se diluye, ya que, “escondida dentro de una falsa linealidad y aparente anécdota se encuentra una obra maestra” (Rodríguez Vergara, 1991: 78). Dentro de esta novela “sencilla” y “corta”, si la leemos bien, podemos encontrar múltiples estructuras y mensajes, múltiples capas que encierran diferentes claves, una variada simbología, “un mundo plurivalente con una estructura de significación simbólica, al nivel mítico religioso, social e histórico” (1991: 78), un mundo que puede ser desentrañado y descubierto por cada lector. Por otra parte, la linealidad de los sucesos también puede verse rota, porque García Márquez no sigue realmente el tiempo lógico de los sucesos, debido a que el texto presenta una “transgresión temporal” (1991: 78), visto como una superposición de planos tanto temporales como de las múltiples perspectivas de los personajes. En otras palabras, hay una diferente combinación de personajes en cada uno de esos planos. Gracias a ello, el autor logra dar al lector una grata impresión de objetividad, una impresión que es reforzada con la ayuda del estilo directo empleado en la escritura, donde las declaraciones de los testigos son puestas entre comillas, para así darle una mayor credibilidad a la historia que se narra. El autor permite que aflore la voz propia de cada personaje, para que cada uno de ellos sea el vocero de todo lo que ha acontecido en aquel pueblo olvidado de Colombia, y, por ende, sean los verdaderos constructores del relato. De allí, “el lector tendrá que ir atando cabos para `montar´ la muerte de la víctima” (Rodríguez Vergara, 1991: 88), ya que hasta el propio autor muestra signos de duda y lagunas en la memoria.

En la obra se hace evidente, tal como ya se ha mencionado, la estructura coral donde el narrador es el solista principal y el resto entona

su respectiva melodía. De hecho, en la última parte, “el narrador comienza en plural, en una voz conjunta de todos los personajes incluyéndose él mismo, emulando al coro final del drama”, tal como sucedería en una tragedia griega, porque este acontecimiento los afectó a todos por igual; no en balde, casi al final de la obra, se emite la siguiente frase por parte del narrador: “Durante años no pudimos hablar de otra cosa” (citado por Rodríguez Vergara, 1991: 97). Eso significa que, a partir de ese punto, sus vidas comenzaron a girar en torno a ese nefasto acontecimiento. Por ello vale la pena observar que cada uno de los personajes presentes en *Crónica de una muerte anunciada* ha tenido, ya sea de forma directa o indirecta, participación en la muerte del personaje-víctima, “convirtiendo el crimen en un crimen comunal” (1991: 96); por tanto, todos los personajes sufren debido a las consecuencias del drama y por ello, el efecto del asesinato de Nasar repercutirá por el resto de sus días; por ejemplo, Hortensia Baute sufre alucinaciones y se echa desnuda a deambular por las calles, Flora Miguel, la novia del muerto, se prostituye, los hermanos Vicario sufren de insomnio y no logran desprenderse el olor del muerto, sin mencionar el calvario vivido por Bayardo San Román y Ángela Vicario, quienes tuvieron que esperar muchos años para lograr consolidar su amor. En vista de todo lo expuesto, vale la pena recalcar que *Crónica de una muerte anunciada* no sigue una estructura lineal, “sino de episodios yuxtapuestos, es decir, una lectura dialógica” (1991: 98), una lectura donde se muestra imparcialidad, la cual crea en el lector un efecto de credibilidad, ya que el método dialógico es un procedimiento que lleva al descubrimiento de la verdad. “Esta técnica dialógica se opone a la monológica, que asume poseer una verdad establecida” (1991:100), lo cual evitaría que el lector formulara su propia opinión.

A pesar del tono trágico, dentro de tanto drama y truculencia, siempre se puede ver un cierto toque de humor, muy típico del latinoamericano, tan incomprendido por otras culturas ajenas. Ello hace suponer que este texto es una sátira, un texto carnavalesco donde el

pueblo no distingue entre actores y espectadores, ya que todos actúan y participan por igual en la obra teatral, que es el asesinato, y a la vez fungen como simples espectadores del dantesco acto. Es un público que asiste al asesinato de Santiago como si fuese un acto festivo, como si se tratase de una ejecución medieval, lo cual parece confirmar la interpretación de que todos son, de alguna manera, los asesinos de Nasar. Todo lo que acontece alrededor de ese asesinato, la fiesta de bodas, el banquete, la llegada del obispo, entre otros, se desarrolla bajo un ambiente festivo y de algarabía, y se suma a crear un ambiente carnavalesco que evoca a las fiestas dionisiacas de la antigua Grecia, como si en verdad se estuvieran anticipando al ritual del sacrificio del joven mancebo; por ende, se puede afirmar, como ya se ha dicho, que “la comunidad `sacrifica´ a Santiago Nasar” (Rodríguez Vergara, 1991: 102).

Haciendo referencia al ambiente, es importante observar que en esta obra “el espacio es tan limitado como una escena de teatro” (1991: 113), dada las contadas locaciones que allí se presentan, como la plaza, la casa de Santiago, la casa del viudo Xiux, la casa de los Vicario y la tienda de Clotilde Armenta, lugares que tan sólo abarcan una sección del pueblo, un oscuro pueblo que forma parte de la costa colombiana y que forma “un verdadero microcosmos, muy parecido al otro pueblo ya bien conocido de todos: Macondo” (Jarvis, 1985: 227). Este pueblo creado por el propio García Márquez es el factor que relaciona ésta obra con algunas otras de su creación literaria, como *El coronel no tiene quien le escriba* y *Cien años de soledad*, donde la imagen de Macondo sí que llega a alcanzar su máximo esplendor, a su vez se puede ver también la interpolación de personajes relacionados entre una obra y otra, por ejemplo, el padre de Bayardo San Román fue un general muy conocido y respetado, Petronio San Román, quien era considerado como “una de <<las glorias mayores del régimen conservador, por haber puesto en fuga al Coronel Aureliano Buendía en el desastre de Tucuringa>>. Además de haber ordenado <<disparar por la espalda a Gerineldo Márquez>>” (Lemaître, 1985: 235), por ello, no es extraño que la intertextualidad y la

interpolación sea algo característico en la obra de Gabriel García Márquez.

Entrando en el análisis de la versión cinematográfica, es importante mencionar primero que dicha versión fue estrenada en 1987, bajo la dirección del director italiano Francesco Rosi. Al ser llevada al festival de Cannes se generó una gran polémica, debido a que hubo opiniones divididas entre los críticos e incluso entre el público en general acerca de su calidad, ya que, según afirmaron sus detractores, “en la película se pierde la pluralidad de perspectivas e interpretaciones, y la clara sobriedad de la novela se esfuma entre la opulencia de las imágenes” (Ploetz, 2004: 144). Tal vez ese abuso de imágenes responda al intento de ser fiel a la obra original, ya que García Márquez, al escribir sus novelas, solía desterrar los diálogos por “haber constatado una diferencia entre el español hablado y el escrito que hace que queden artificiales en la novela” (Ploetz, 2004: 146-147). Se puede afirmar que el autor era más dado a describir y a narrar que a crear diálogos. De ahí, que la película abusase de imágenes, tratando de no desvirtuar la creación literaria del autor. Benesiu Pueyo (2015) defiende este punto al afirmar que la versión cinematográfica guarda “mucho fidelidad con la original” (2015), y que “lo único que se le puede reprochar a la película son los largos silencios de algunas escenas, la eliminación de diversos personajes de la novela y el doblaje al español” (2015). Cabe mencionar que en vista de que en el rodaje intervinieron actores de varias nacionalidades, se recurrió al doblaje para resolver el problema del idioma. Los actores italianos fueron doblados “con un intento de acento colombiano” (2015), lo cual, lejos de resolver el problema, dejó como resultado un sonido extraño y distorsionado.

El cinematógrafo es un término definido por Fernández-Porta como “un complejo traductor del mecanismo gálico a una tecnología de la narración distinta” (2007: 27), es simplemente un elemento que toma y recrea “las narraciones preexistentes, pugando por mantener su aliento

original” (2007: 27). Según Fernández-Porta, la tecnología de la versión fílmica de *Crónica de una muerte anunciada* es la más precisa en este aspecto, más que nada en lo que a creación de espacio geográfico y ambiente se refiere, “con sus soles camusianos, su embarcadero desolado entre cabañas y sus cuchillos sajando el primer plano” (2007: 27). Por otra parte, una gran amiga de García Márquez, la productora y crítica de cine Margarita de la Vega, en una entrevista hecha por Silvana Paternostro, en 2014, ha atribuido el fracaso de esta versión al mal desempeño de los actores, llegando a afirmar que, si bien la película “evoca el sitio”, “los actores son de tercera, así sean grandes actores” (2014: 221), llegando a afirmar que: “Rupert Everett es para ahorcarlo (sic)” (2014: 221). Por otra parte, Antony Delon tampoco escapa a los malos ojos de los críticos, ya que vemos que García de Francisco (2014) afirma en un apartado de su nota que este joven actor “dio vida sin brillantez a uno de los personajes más representativos de la literatura <<gabista>>, el de Santiago Nasar” (García de Francisco, 2014). En fin, muchos atribuyen el fracaso a los actores, cuyas actuaciones en general fueron calificadas de “planas”, según el blog de crítica denominado Vivecinescrúpulos (2011).

Según Álvarez Sanagustín, la versión cinematográfica de Francesco Rosi es una obra en la que, en relación con la obra original, el ambiente “se ha tratado de respetar tanto en la adaptación al cine como en la representación escénica” (2003: 35); eso significa, según este crítico, que el ambiente en la película sí llegó a asemejarse al original. Esto contrasta con lo afirmado por Correa y Máster (2011), quienes consideran que la presión ejercida sobre los realizadores fue la causa de que el lugar de los hechos se haya convertido en “un pueblo de papier maché” (2011), todo, por el afán de lograr un parecido exacto entre Mompox, lugar original de la grabación, y Colombia. Aunque nunca especifican el lugar, el pueblo se podría situar en Colombia debido a las referencias geográficas hechas a lo largo de la obra: incluso se podría identificar con Aracataca, lugar donde nació García Márquez, o también

con Macondo, el mítico pueblo creado por el propio autor. Aquí se evidencia que el escritor decidió obviar el nombre del pueblo por voluntad propia, ya que prefirió “presentarlo como un pueblo anónimo como tantos otros, para reforzar, en detrimento de lo referencial externo, su valor mítico simbólico” (Álvarez Sanagustín, 2003: 36). Este pueblo anónimo fue presentado en ambos casos como un espacio reducido, un pequeño infierno donde todos los habitantes se conocen y, por ende, saben de la vida del otro; un lugar en donde todo se sabe antes de que ocurra; “un pueblo en el que las noticias corren deprisa y en el que la tragedia se gesta en un instante” (2003: 36). Aquí, por ejemplo, la plaza es el sitio más importante y crucial para el desarrollo y desenlace de la secuencia más importante de la obra, el momento del homicidio de Santiago Nasar. La plaza cumple un papel decisivo y fundamental, porque “la plaza es un espacio coral” (Álvarez Sanagustín, 2003: 38), un espacio donde se reúne gran parte del elenco, por no decir todo el elenco, a presenciar el asesinato más atroz cometido en el pueblo- La plaza es el “recinto trágico” (2003: 38) que funge como “el símbolo analítico de liberación por excelencia” (2003: 38).

En esta obra García Márquez crea un espacio físico donde ocurren los acontecimientos clave, donde confluyen lo real con lo fantástico. Allí tanto los acontecimientos reales como los fantásticos tienen un peso similar, “porque todo es verdad y todo es mentira, todo es real y todo puede serlo” (Álvarez Sanagustín, 2003. 38). Allí conviven la realidad y la fantasía, los hechos reales con los acontecimientos fabulosos y todos ellos confluyen de forma armoniosa gracias a la prodigiosa pluma de Gabriel García Márquez, pero más aún, esa imposible convivencia de lo sobrenatural con lo ordinario se hace posible gracias a la cultura y mentalidad del latinoamericano, ya que sus creencias y su fe los lleva a creer y ver de forma natural lo que a los ojos de otros puede ser sobrenatural, ya que, “para un extranjero, distante e ignorante de esa cultura bañada de superstición y fantasía, es muy difícil creer lo que para ellos forma parte de la vida cotidiana” (2003: 38); por ejemplo, un suceso

fantástico presente en la obra original es el momento en que una bala hace la increíble trayectoria desde un armario destrozado por la misma, pasando por la pared de una casa vecina, por el comedor de otra, hasta llegar a la iglesia del pueblo que queda al otro lado de la plaza; esto es algo que no puede suceder en la realidad, es algo insólito. Según lo que se puede ver en la película, este aspecto y muchos otros no han sido tocados en su filmación.

Otro asunto que se trata en la obra es el espacio mental de los personajes, un espacio psicológico-mágico que va más allá de lo concretamente establecido. Por ejemplo, el insomnio es un factor muy común entre los personajes de García Márquez. En este caso, los hermanos Vicario padecieron de ese mal después de cometer el asesinato. En las obras del autor colombiano, “la transición entre sueño y realidad se desvanece” (Álvarez Sanagustín, 2003: 39), y es aquí donde se pierde la verdadera noción del tiempo. También se debe tomar en cuenta la simbología presente en *Crónica de una muerte anunciada*, entre cuyos símbolos más notables está el agua, donde la lluvia, vista en el sueño de Nasar, hace una clara alusión a presagios de todo tipo; por otra parte, el olor es otro símbolo importante dentro de la historia, el olor de las “aguas dormidas”, el olor de Santiago Nasar impregnado en los hermanos Vicario, el cual no se podían arrancar del cuerpo y el olor de la sangre. Tampoco se pueden obviar otros simbolismos, como los pájaros del sueño de Nasar, los gallos y los perros, que representan los presagios y las premoniciones presentes en la narración. Por ejemplo, “Plácida Linero no se perdonaría no haber interpretado el augurio infausto de los pájaros que se anunciaban en el sueño que tuvo su hijo el día que lo iban a matar” (2003: 40). Por otra parte, los gallos fueron los que armaron mucho alboroto por todo el pueblo en el momento que despuntó el amanecer, el mismo día del crimen, y los perros de Doña Flor y de Plácida Linero armaron tal jaleo que optaron por matarlos, ya que notaron su intención de comerse las tripas de Santiago Nasar. Otro elemento fundamental presente en el desarrollo de los acontecimientos es el calor, ya que éste

es el factor que más influye en el giro de los sucesos: “ese calor que abate y excita, que duerme o lleva a la violencia más desgarrada” (Álvarez Sanagustín, 2003: 40). Por otra parte, ese mismo calor es el factor que contribuye al aislamiento y a la soledad de los personajes, unos seres que a pesar de convivir y estar al tanto de la vida íntima de los otros, están sumidos en la soledad y el ensimismamiento propios de una sociedad violenta y confusa.

Álvarez Sanagustín también cita a Umberto Eco, que “ha mostrado cómo la valoración del aspecto cromático está basada en principios simbólicos, es decir, culturales” (2003: 41); por ejemplo, el rojo representa el color de la sangre, de la pasión y del amor, el blanco, la inocencia, la pureza y la virginidad, y el negro hace alusión a la muerte, el luto y lo fatídico. En esta obra los colores y los elementos mencionados son los factores que nos van anticipando la tragedia y nos van sugiriendo el ambiente funesto que va creciendo y se va formando de forma vertiginosa. “En la película de Francesco Rosi, que trata de seguir la obra original con la máxima fidelidad, el actor que representa a Santiago va vestido totalmente de blanco” (2003: 41). El hecho de que Santiago Nasar se haya vestido de blanco el día de su muerte dice mucho de su inocencia, sin embargo, eso queda a la libre interpretación del lector – espectador.

Otro personaje clave que en ciertas ocasiones va vestida de blanco es Ángela Vicario, ya que, como dice Álvarez Sanagustín, en torno al blanco “también encontramos visualizaciones del mismo que, aunque no reflejadas en la novela, si aparecen en determinadas escenas de la película y que se centran, especialmente, en torno a Ángela Vicario” (2003: 42); en la película ella va vestida de blanco el día que la conoció Bayardo San Román, y además llevaba una cesta de flores blancas. En otra escena, Bayardo la vuelve a ver portando un abanico blanco, el mismo color que usa ella en su boda al igual que el liguero que tira el novio en la fiesta y que coge Santiago. Algunos observadores notaron

esta simbología usada por el director Rosi como una ironía, ya que realmente Ángela no es nada pura. Por otra parte, los hermanos Vicario, en la obra original de García Márquez, están vestidos de paño oscuro el día de la boda, porque “el ir así vestidos los configuraría como verdugos, el negro frente al blanco, el bien frente al mal” (2003: 42); en cambio, Francesco Rosi se toma la libertad de suavizar ese estado al vestir a esos personajes con pantalón negro y camisa blanca, tal vez con la intención de establecer la ambivalencia entre el bien y el mal, debido quizás a que el director no veía a estos personajes como seres completamente malos.

En cuanto a la narración, en la adaptación cinematográfica, “se ha respetado la fábula narrativa de la novela, sin pretender ir más allá de la misma” (Álvarez Sanagustín,. 2003: 43). Sin embargo, se han alterado un poco ciertos aspectos de la narración para mantener la incógnita y de esa manera “asegurar el suspense” (2003.43). Se hizo de esa manera para responder a los intereses comerciales que se perseguían con la película. Por ello, el trabajo de Rosi se vio condicionado a no mostrar de forma abierta o explícita algún indicio de la relación entre Santiago y Ángela o algún indicio de si Bayardo San Román podría acabar al final volviendo con su esposa: “lo primero supone la justificación de los fatídicos hechos, lo segundo, un falso final feliz, que se aleja del objeto principal de la obra y de su estructuración” (2003: 43). Tal vez ese condicionamiento que tuvo Rosi fue lo que provocó las duras críticas hacia la película, ya que el foco principal se pierde y por ende la esencia del mensaje que quiso transmitir el autor de la obra original, donde ese final entre Ángela y Bayardo no ocupa el primer plano que ocupa en la película. Ciertamente, “el <<final feliz>> resulta artificioso y frustrante, cuando lo esencial es el tema del honor, y la posible muerte de un inocente” (2003: 48). En este sentido, se puede notar que la actitud del pueblo reflejada en la película tampoco queda del todo bien representada, ya que su función de relator de los hechos que están por suceder queda reducido a diferentes manifestaciones angustiosas que colaboran más con el dramatismo que con la narración. En líneas generales, “el tratamiento de la puesta en

escena, los lugares y los personajes no reúnen los requisitos mágicos del comportamiento mítico” (2003: 43). Rosi nos presenta más bien un ambiente real, donde hay personajes más acordes con un entorno realista. Para muchos críticos y espectadores, al igual que para muchos lectores fieles de la obra de García Márquez, la película no ha dado la talla en lo que concierne a la representación de lo mítico y sobrenatural, porque al leer el libro uno se cree hasta los episodios más fabulosos, cosa que no se logra con la película; tal vez ello se deba a la minimización que, de forma inteligente, hizo Rosi de ese tipo de escenas hiperbólicas, hecho que hace entrever que este director no creía en ese tipo de eventos extraordinarios, eventos que evitó incluir para no correr el riesgo de plasmarlos de forma deficiente; no obstante, dicha precaución no lo salvó de ser blanco de las críticas más crueles, críticas que hasta los mismos actores, todos ellos de reconocida trayectoria, tuvieron que soportar, ya que, como también sostiene Álvarez Sanagustín, los actores, “no parecen bien integrados en su papel.” (2003: 43)

Por lo que se puede ver, no se ha sentido hasta el momento ninguna voz que se alce en favor de esta realización, por lo que se puede interpretar que la película realmente fue mal vista no sólo por la crítica de la época sino también por las generaciones posteriores de críticos. En otras palabras, no ha gozado de la misma suerte que Eréndira, que en cierta forma ha sido sugerida para ser tomada en reconsideración en torno a su calidad fílmica e interpretativa. En definitiva, “a pesar de los generosos recursos con que contaba, la película defraudó” (Correa J. D. y Máster L. 2011), por ello, es importante tomar en cuenta las palabras expuestas por Harfuch, quien acierta al afirmar que esta película “no fue exitosa por la falta de identidad y personalidad” (2015); tal vez eso se deba a lo mismo que ya se ha mencionado en este apartado y que una vez más recalca García de Francisco décadas después, que la mezcla de nacionalidades arrojó como resultado una absurda masa “sin pies ni cabeza y a la que le faltaba el elemento principal de la historia: tensión” (García de Francisco, 2014). Aparte de que, tal como lo dijo en una

entrevista el director Jaime Chavarrí, para hacer una buena adaptación de una obra de García Márquez hay que dejar de lado la psicología de los personajes que son de por sí muy latinoamericanos, el secreto está en “no contar la psicología de los personajes a la europea” (citado por Correa J. D. y Máster L. 2011).

4.3 Análisis de *El coronel no tiene quien le escriba* (1999)

Como ya se ha comentado en apartados anteriores, se sabe que la vida cinematográfica de García Márquez no ha sido tan exitosa como debería. Tal vez la clave radica en que, a través de las palabras, el escritor ejercía un estímulo tan grande en la mente del lector que lograba que cada uno de ellos creara “su propia versión gráfica de lo narrado, produciendo el rechazo a cualquier otra propuesta de representación” (Khan, O., 2015). No obstante, existen algunas excepciones, como lo es *El coronel no tiene quien le escriba* de Arturo Ripstein (1999), “gracias a su cercanía al espíritu narrativo (de la obra original)” (Khan, O. 2015).

Fue tanta la aceptación de esta versión a nivel de crítica, que incluso uno de los detractores más acérrimos de Ripstein, Ernesto Diezmartínez Guzmán (2015), quien siempre ha considerado al director mexicano como un cineasta patético que sólo sabe mostrar la miseria humana de una forma grotesca, ha elogiado de forma convincente dicha adaptación. Al principio comienza afirmando que “la anécdota de la novela de García Márquez es respetada en lo general” (2015), con unos pequeños cambios y giros en la trama que hacen que la historia esté bien adaptada, sin duda, un logro de la guionista Paz Alicia Garcíadiego. Por otra parte, Diezmartínez a su vez califica a Ripstein como un cineasta “sobrio y contenido” (2015), un Ripstein muy distinto al que estaba acostumbrado. Elogia además, como muchos otros críticos, las magistrales actuaciones de Marisa Paredes y Fernando Luján, actores que le otorgan a los personajes literarios creados por García Márquez

“una dignidad que está a años luz de los típicos miserables ripstenianos de siempre” (2015).

La película, según Diezmartínez, está acertadamente cargada de un humor genuino y de buen gusto, “cual amable comedia costumbrista que no se decide a serlo por completo” (2015). No obstante, a pesar de elogiar el cambio estilístico de Ripstein y de reconocer que ha mejorado el dominio de los planos y las secuencias, le sigue otorgando mayor mérito al elenco protagónico del film. No en vano, el crítico comenta finalmente que, curiosamente, “el mejor filme de Ripstein en años es uno en donde él parece desaparecer casi por completo de la pantalla” (2015).

Es interesante observar algunas de las críticas expuestas sobre este film, que sin muchas pretensiones, logró calar en el gusto de algunos críticos y del público en general, aún sin la necesidad de hacer mucho ruido mediático. Por ejemplo, García de Francisco no se equivoca al afirmar que “quizás el mejor García Márquez que se ha visto en el cine es el de Arturo Ripstein, que captó parte de la magia de *El coronel no tiene quien le escriba*” (2014). Por otra parte, Rodríguez (2014) también hace alusión al mismo tema al afirmar que la versión de Ripstein, estrenada en 1999, fue una de las pocas adaptaciones garciamarquianas que se han salvado del vapuleo de la crítica. Asimismo, el diario *La Prensa* también suscribe una opinión similar al afirmar que éste “es quizás el largometraje mejor realizado si se considera la dificultad del tiempo narrativo y el vacío que puede involucrar la trama” (2016). El blog *Vivecinescrúpulos* contribuye con las mismas afirmaciones al recalcar que esta película “capta muy bien la atmósfera del libro” (2011), pero que a su vez “comete el error de querer ser cuasi literal al texto original” (2011), lo cual hace que el desarrollo de la película se torne un poco lenta, ya que según *Vivecinescrúpulos*, esto es algo desfavorable, porque el espectador no termina de quedar envuelto en la historia, y por ende la misma no logra cuajar.

Un día Ripstein le pidió a García Márquez que le concediera los derechos para realizar una versión cinematográfica de su obra, “y éste le contestó que sólo los daría cuando aprendiera a hacer cine” (Harfuch, 2015). Finalmente, Ripstein realizó en el año 1999 dicha versión, protagonizada por un magistral Fernando Luján, Salma Hayek y Marisa Paredes, bajo la coproducción de Francia, México y España, lo que “confirmó las posibilidades de un cine hispanoamericano transfronterizo” (Harfuch, 2015). Ejemplos como éste nos permiten afirmar que el elenco principal fue uno de los grandes aciertos de esta versión. De hecho, Marcos Castillo, crítico, actor y licenciado en artes, afirma con bastante vehemencia que: “(le) pareció magistral la interpretación de Don Fernando Luján y Marisa Paredes” (Castillo, 2014); por otra parte, la joven Salma Hayek, quien en ese entonces era sólo una principiante, ha recibido tímidos elogios, ya que “hace uno de los papeles más decentes de su pobre filmografía” (Vivecinescrupulos, 2011); no sin antes acotar que “en esto tiene mucho que ver el trabajo en la dirección de actores por parte de Ripstein” (2011). Otros aspectos dignos de elogiar han sido la música incidental y la fotografía, que aunque no fue la mejor “no desentona con el filme” (2011).

Por su parte Sánchez Pons (s/f) sugiere que Ripstein no eligió esta obra por mera casualidad, sino debido a varios factores entre los que destaca el hecho de que esta obra es precisamente la que “está más alejada del realismo mágico del autor de *Cien años de soledad*, y se acerca más al imaginario decadente y realista del director mexicano” (s/f). La semejanza entre los mundos de García Márquez y Ripstein es lo que hace que la frontera que los separa “se difumine” (s/f). Incluso, a la media hora de transmisión, ya se siente que la película “se convierte en un todo en el que es difícil de discernir a quién pertenece cada elemento” (s/f); por ejemplo, la ambientación y la fotografía contribuyen en gran medida a entrar en la atmósfera de la obra, ya que los colores empleados llevan al espectador a percibir un mundo casi irreal que lo descoloca por momentos clave durante el desarrollo de la cinta, otro aspecto digno de

resaltar es la recreación acertada de la “imagen fantasmagórica del coronel acudiendo cada viernes al embarcadero en busca del cartero” (s/f).

El coronel no tiene quien le escriba es una novela donde tampoco “existen fronteras definidas entre la vida y la muerte” (Arnau, 1971: 25). Como sucede en toda obra de García Márquez. Desde el punto de vista narrativo, según Carballo, esta obra “es más bien una novela corta o un cuento largo que una novela de proporciones tradicionales” (1969: 25). No obstante, vale la pena observar que, dentro de esta sencillez narrativa, se esconde un contenido de gran profundidad en cuanto a la denuncia social y política que allí se presenta, ya que ese “relato en tercera persona, que transcurre casi en línea recta” (Benedetti, 1969: 17), alberga mucho más de lo que se puede ver a simple vista, tal vez debido a su sobriedad expositiva, donde se ahorran rodeos verbales innecesarios; el autor evita tomar partido por cada personaje, por lo cual se lleva a que “el lector use su propia imaginación para crear los complementos y extraer luego sus conclusiones” (1969: 17); con esto Benedetti supone que esta novela otorga la libertad de ser reconstruida e interpretada según el criterio de cada lector.

Tal como afirma Vargas Llosa, García Márquez escribe esta obra en París tras el cierre del diario *El Espectador*. Una obra que antes de ser publicada fue escrita once veces, debido a la insatisfacción que sentía el autor al no reconocer a su Macondo dentro del marco físico de la obra, ya que “no era éste el Macondo que llevaba en la cabeza” (1969: 135). Por ello, el autor opta por no darle nombre al lugar donde transcurre la historia; por lo tanto, lo llamó sólo “el pueblo”, donde incluso se llega a hacer referencia a Macondo como un lugar ajeno al que ocupan los personajes; “el trópico también es una presencia de fondo en esta novela. El calor abrasante, las siestas, el sopor de los atardeceres, la humedad.” (Collazos, 1983: 57); éste es y será de forma casi permanente el ambiente en casi todos los relatos y novelas del autor colombiano.

Como ya se ha mencionado en apartados anteriores, García Márquez pertenece, según Maturo, a la llamada línea de la literatura clásica, una literatura de ficción que consta de un juego de significaciones que exigen al lector plantearse su propia interpretación o, en un caso más extremo, proponer diversas interpretaciones. Por ello, en la obra del autor colombiano, no deberían faltar dos figuras, la del símbolo y la de la alegoría; “la alegoría, tal como la define Dante en su célebre *Carta al Cagrande della Scala* (1319), supone la presencia de otros sentidos que se añaden al valor literal y aún al valor simbólico más evidente en un texto” (Maturo, 1972: 11); el símbolo evoca muchos aspectos de una sola cosa, la cual cobra múltiples sentidos de un solo significado, aspecto que otorga flexibilidad en cuanto a cada medio expresivo; “la alegoría, en cambio, actúa como figura cuyo referente es más inmediato y definido” (1972: 12). Sin embargo, ambos tienden a ser confundidos, ya que las dos vertientes remiten a planos de significaciones a veces análogos entre sí. García Márquez recurre a imágenes realistas para expresarse “que son a la vez símbolos, y sirven al mismo tiempo como alegorías” (1972: 13). Este escritor nunca deja de plasmar y documentar los espacios y los hechos reales que suceden y han sucedido en su entorno. De hecho, todas o casi todas sus obras tocan la realidad histórica de su país y, por otro lado, casi todas sus narraciones se pueden considerar como autobiográficas. “La ubicación de García Márquez en una línea simbólica que lo conecta al mundo del espiritualismo religioso, no le impide asumir vigorosamente la historia de su pueblo, cuya presencia se advierte viva y continuamente en todos sus libros” (1972: 65). Para el escritor latinoamericano la realidad nunca permanece ajena al mundo mítico, que a su vez deja de ser mera ficción para pasar a formar parte de la vida misma. Esta característica permanece en toda la obra del autor, quien parece valerse del dominio del idioma “para apuntalar imágenes y no sólo las imágenes visibles...sino las escondidas entre líneas” (1972: 72). Es usual ver en las obras del escritor distintos momentos históricos que se sostienen a su vez en un plano mítico, donde de forma magistral el

contexto esotérico, espiritual y religioso cobra un sentido real, algo que García Márquez, como ya se ha dicho, logra la perfección.

Ya que se ha mencionado la simbología de *El coronel no tiene quien le escriba*, notemos que “el gallo de pelea es un símbolo, un símbolo polivalente que lo mismo representa la victoria que la derrota” (Carballo, 1969: 29); es la fiel alusión a lo absurdo, al sinsentido en que se ha convertido la vida del coronel y los demás habitantes del pueblo. Williams sostiene la misma teoría al afirmar que “the animal offers several types of symbolic readings. On the one hand, it represents hope, something very important for the colonel in the novel... on the other hand, it has only commercial value for Don Sabas” (1985: 58). Siguiendo en esa línea, según Arnau, el gallo “representa un desafío a la autoridad” (1971: 23), un desafío que responde a una represión política que ha asesinado al hijo del coronel, cuya muerte debe ser vengada por medio del gallo. Ésa es la razón por la cual el esperanzado coronel, junto al resto del pueblo, alimentan al gallo, como si alimentaran las esperanzas y la ilusión de recibir la justicia que se merecen. El gallo es la carta segura al triunfo, a pesar de parecer un animal como cualquier otro, un animal que más bien es “una quimera, un monstruo insaciable, la emplumada encarnación del anhelo que, compitiendo con el gusano de las entrañas del coronel, le devora el alma” (Volkening, 1969: 160).

Existe una relación estrecha entre el gallo y el hijo muerto del coronel, Agustín, una figura que pesa como un lastre sobre la espalda del avejentado coronel. Ese gallo en cierta forma puede ser ese eje de conexión entre el anciano y los jóvenes del pueblo, quienes ven también en el animal una luz de esperanza y de desafío ante las autoridades: “de la figura del hijo muerto puede inferirse una vez más la imagen de la víctima sacrificial que se asocia por una parte a la expiación de los pecados y por otra al <<hombre muerto>> que debe renacer” (Maturo, 1972: 110). Por ello, el coronel y el pueblo ven al gallo, que perteneció a Agustín en vida, como una especie de encarnación de aquél que se fue,

además de ser la esperanza de la resurrección del hijo ausente y por ende de la dignidad del pueblo que desde hace tiempo permanece enterrada bajo una cruel dictadura. De esta manera, la pretensión del coronel de alimentar a ese gallo aún a costa de su sacrificio físico y moral, está más que justificada ante todo el maltrato perpetrado por gobernantes inescrupulosos. Por otra parte, se erige otro personaje que, aparte de ser el reflejo del coronel, será su antítesis y su ancla, el soporte que tratará de mantenerlo con los pies sobre la tierra, su esposa, quien permanece “más volcada hacia la sensatez y el sentido común, en tanto que la personalidad del coronel evoluciona hacia el delirio” (Maturó, 1972: 109). Esta manera de presentar al personaje femenino es una constante en las obras de Gabriel García Márquez, ya que, por lo general, mientras los hombres se sienten alienados y permanecen al margen de la realidad y de lo tangible, sumergidos en una nebulosa de sueños, en pos de una quimera; los hombres de García Márquez “carecen del sentido práctico que domina a las mujeres” (Arnau, 1971: 25). La mujer del coronel en repetidas ocasiones reprende a su marido por empeñarse en alimentar un gallo a costa de la salud y el bienestar de ambos y por esperar confiado una carta que nunca llega. La mujer del coronel es la que ve la realidad con mayor claridad, en otras palabras, es más práctica, sin embargo, a pesar de todo, es capaz de soportar las fantasías y delirios de su marido.

Existe otro tema en esta obra que es recurrente en la temática de las obras de García Márquez, el de la violencia, el cual, como ya se ha mencionado en apartados anteriores, es enfocado de manera muy distinta al resto de los escritores colombianos. Según Williams, en *El coronel no tiene quien le escriba*, se maneja el tema de la violencia y la represión política con mucho humor; con ironía, ya que de esa manera se puede mostrar lo irónica y absurda que es la vida. Williams hace referencia a la ironía en cuanto a la forma de describir las situaciones de represión política, la censura en el cine y los periódicos, la tiranía y los estados de sitio. Por ejemplo, el hecho de hacer referencia a un entierro del “único muerto de <<muerte natural>>” (Arango, 1985: 33), nos hace ver una

clara alusión humorística que afirma que en ese pueblo todos los demás fallecimientos han sido violentos.

Si nos fijamos en otros personajes, vemos que Don Sabas es el fiel representante de los ricos que se benefician de esa represión, mientras que el resto de los personajes representan a la clase media, reflejada en los muchachos que van a la gallera, el médico, el dentista o, el peluquero, entre otros; el coronel y su mujer son los representantes de la clase pobre y de los más oprimidos; “a través de toda la novela, Gabriel García Márquez, hace una crítica a la sociedad pueblerina, microcosmo que representa al mismo tiempo todo el macrocosmo latinoamericano” (Arango, 1985: 33). El pueblo ficticio de esta obra, como ya se ha mencionado, puede ser asociado con un Macondo “imperfecto” o con otro pueblo ya existente como Aracataca. A diferencia de otras obras de García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* “no se centra en el recuerdo de la guerra civil y de la fiebre bananera como trasfondo legendario para la biografía de sus habitantes” (Ploetz, 2004: 64), más bien se centra en la lucha de un pueblo por la supervivencia, una lucha que deriva precisamente de las consecuencias de esa guerra civil.

Según ha comentado el mismo García Márquez, el origen de sus novelas siempre parte de una imagen inspiradora; su abuelo Nicolás, que “en este caso se trata de la imagen de un hombre mayor al que solía ver parado en el puerto pesquero de Barranquilla en actitud de espera” (Ploetz, 2004: 65); un abuelo que aguardó en vano toda la vida, por sus servicios prestados a la patria, una pensión que jamás llegó. Desde el principio, el lector conoce la mala situación del coronel mediante una “exposición magistral” (2004: 65) de varios hechos concisos; entre ellos, ver al coronel raspar los restos del café mientras le miente a su mujer al decirle que ya había bebido, notar en ambos personajes el padecimiento de enfermedades crónicas propias de la edad, y, por otra parte, el afán de buscar el alimento del gallo, a pesar de las dificultades que debían afrontar para poder comer ellos mismos. Toda esa situación hace ver, sin

necesidad de mencionarse directamente, su grado de precariedad y pobreza.

Enrique Colmena (2018) define esta historia como la “parábola de la paciencia” (2018), donde se nos muestra “la historia de Job en México” (2018); una historia en la que cualquier latinoamericano subyugado por la pobreza y los gobiernos despóticos se sentiría identificado. Ripstein y su guionista por antonomasia Paz Alicia Garciadiego, su esposa, cumplen con gran acierto la magnífica adaptación de esta obra, logrando transferir de manera limpia el hilo argumental de *El coronel no tiene quien le escriba* a un “horizonte conocido” (2018) por ellos mismos, el del México de los años cuarenta, convirtiendo esta película en “una hermosa traslación de la que no se resiente en absoluto la credibilidad de la película” (2018). Guillermo Ravaschino (s/f), sobre la misma óptica, sostiene que ambos cineastas, director y guionista, “no buscaron la fidelidad del texto sino operar sobre él todos esos grandes y pequeños cambios que siempre son insoslayables a la hora de convertirlo en otra cosa” (s/f), una película en donde las personalidades de ambos autores, García Márquez y Ripstein, con rasgos similares, confluyen y se complementan sus respectivas obras sin que ninguna de las dos sufra, unas obras donde se representa, en ambos casos, un pueblo de “la Latinoamérica profunda” (s/f), un pueblo con sus vicisitudes y con su interminable lucha de clases.

Esta obra tiene material suficiente para construir un melodrama, aunque “el estilo objetivo y conciso se aleja mucho de lo melodramático” (Ploetz, 2004: 66). García Márquez ofrece por un lado su estilo literario cargado de cierto énfasis y laconismo que logra anclar la obra al estilo literario, pero a la vez se puede notar cierta influencia del lenguaje fílmico, ya que no hay que olvidar que el autor también estuvo fuertemente influenciado por todo su aprendizaje como cineasta. Por ello, el escritor colombiano ya una vez lo manifestó con franca molestia, ya que, según él mismo reconoce, durante su lectura se puede notar “una inclinación

excesiva a la visualización de personas y escenas” (2004: 66). No sería descabellado, pues, afirmar que esta novela, al igual que muchas otras de García Márquez, ha sido escrita al propio estilo de un guion cinematográfico; el autor en otra ocasión dijo: “cuando vuelvo a leer ahora el libro, veo la cámara. Hoy creo que los recursos literarios son diferentes de los cinematográficos” (citado por Ploetz, 2004: 67). A su vez, Franco (2014) hace énfasis en que el mismo Gabriel García Márquez afirmó más de una vez que *El coronel no tiene quien le escriba* no era precisamente literatura sino cine, ya que su deseo era ser guionista. Por ello, tal como el mismo escritor afirmó, “la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos de los personajes como si los estuviera siguiendo con una cámara” (Franco, 2014).

Es importante observar que es inevitable para un escritor literario influenciado por su aprendizaje como cineasta hacer las cosas de otra manera, porque su manera de percibir la realidad ya está canalizada en su forma de ver las imágenes y de imaginar los hechos, una manera que responde a la preferencia que a su vez siente García Márquez por lo anecdótico. El autor colombiano dijo una vez en una entrevista que el cine siempre le había parecido el medio de expresión más perfecto, dado su tremendo poder a nivel visual, y ese poder era tan real que todos sus libros escritos antes de *Cien años de soledad* están inmersos en ese desmedido afán por mostrar la parte visual de los personajes y sus movimientos en escena, con “una relación milimétrica de los tiempos del diálogo y la acción, y hasta una obsesión por señalar los puntos de vista y el encuadre” (citado por Rocco, 2010: 7); lo cual confirma que todas sus novelas anteriores a *Cien años de soledad* estaban fuertemente influenciadas por el modelo cinematográfico. En *El coronel no tiene quien le escriba* los personajes apenas hablan, “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 una cámara” (Rocco, 2010: 7). García Márquez concluye diciendo que: “hoy en día cuando leo un párrafo de la novela veo la cámara” (citado por Rocco, 2010: 7). Por su

parte, Plinio Apuleyo Mendoza también había observado lo mismo, ya que éste notó también que *El coronel no tiene quien le escriba* “es una novela cuyo estilo parece el de un guión (sic) cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como perseguidos por una cámara” (citado por Rocco, 2010: 7). El mismo García Márquez afirmaba que para lograr describir algo o alguna escena, necesitaba imaginarse o visualizar mentalmente el espacio en donde iban a actuar sus personajes, debía visualizarlos de una forma exacta, con la medida y los metros, para así saber la cantidad de pasos que debía dar el personaje y la manera en que debía moverse en ese escenario, es decir, “trabajaba como un cineasta” (Rocco, 2010: 7). Así, Rocco concluye que la producción cinematográfica es “mucho más compleja que la escritura literaria y el mundo editorial” (Rocco, 2010: 8).

Stefano Tedeschi (2010) hace también un breve estudio sobre la adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba*, en el cual también asoma el tema del origen cinematográfico de la obra literaria, en la que “la transposición de Ripstein devuelve entonces la página escrita a su antigua y primera fuente” (Tedeschi., 2010: 193-194). Tedeschi, aparte de apoyar la teoría de la cámara en *El coronel no tiene quien le escriba* planteada por el mismo García Márquez, va un poco más lejos y establece su estudio en una pregunta fundamental que involucra también a la versión cinematográfica: “¿la cámara que mueve Ripstein es la misma que ve Gabo?” (2010: 194). En otras palabras, Tedeschi se pregunta si tanto el lector de la obra como el espectador de la película reciben el mismo mensaje por medio de las cámaras de ambos autores o si Ripstein ha hecho alguna reescritura interpretativa del lenguaje de cámaras presente en la novela. Aquí el tema de la fidelidad adopta una óptica muy particular, porque no se trata de la fidelidad narrativa sino de la fidelidad del lenguaje cinematográfico que se plantea entre ambos casos, ya que aquí sólo se trata de estudiar dos miradas diferentes sobre el foco de una misma cámara que sigue una misma historia, dos miradas que hasta cierto punto podrían ser contradictorias.

Según Tedeschi, Ripstein, en lugar de imitar el lenguaje visual de la obra escrita por su amigo García Márquez, lo que hace es producir una sustancial transformación de lo visualizado previamente en la novela hasta el punto de llegar a una “transgresión” (2010: 194) del texto, eso, sin alterar los elementos principales de la versión original. La película, “rodada totalmente en Veracruz” (2010: 194), fue una producción multinacional realizada entre España, México y Francia, que contó, como ya se ha mencionado, con dos actores de reconocida trayectoria, la española Marisa Paredes y el mexicano Fernando Luján. Es importante observar que uno de los grandes cambios que hay con respecto a las dos versiones, pero que no alteran el sentido de la historia, está en la inclusión de un personaje que no aparece en la obra escrita, Julia, la prostituta que amó a Agustín, personificada por Salma Hayek, de la cual se afirma que fue incluida por razones meramente comerciales, debido a que Hayek en ese entonces era una joven promesa que ya comenzaba a sonar en otros ámbitos cinematográficos como Hollywood. Otro personaje añadido en la película es Nogales, el trapealista asesino, de resto, todos los demás personajes son los mismos que aparecen en la versión literaria. A pesar de los cambios, es de notarse que la intención de Ripstein es mantener los lazos con la novela intactos, evitando así cualquier revés que se pueda considerar violento, con giros bruscos y poco razonables. De hecho, hay muchos diálogos que permanecen fieles a los de la versión original.

La película conservó los temas centrales del libro intactos, entre esos temas están: la espera, la miseria, la muerte, la enfermedad, la lluvia y el gallo. Por ejemplo, el tema de la espera se ve reflejado en las repetitivas tomas en las que se puede ver al coronel acudiendo al río para esperar el barco que lleva consigo la correspondencia que traería su tan esperada carta, dicha repetición, que a su vez se hace de una forma muy lenta gracias al movimiento de las cámaras, “produce además una cierta morosidad narrativa, muy típica de Ripstein, aquí subrayada con creces por la música de David Mansfield” (2010: 195). El tema de la miseria en la

película se magnifica aún más que en el libro, ya que en la obra literaria dicho tema se enfoca en mayor proporción en la pareja protagónica, el coronel y su esposa, no obstante, en la película, la miseria se hace extensiva al pueblo entero, cosa que se logra gracias a la escenografía, plagada de casas y tiendas deterioradas que denotan cierto abandono y desasosiego general.

El tema de la muerte está estrechamente ligado al de la violencia, ya que se mencionan, tanto en la película como en la novela, las circunstancias violentas en las que fue asesinado Agustín. Por otra parte, la violencia es un elemento que permanece de forma constante en el texto subyacente, ya que la tensión entre los personajes en la película es algo que se puede percibir sin mucho esfuerzo. En la misma frecuencia, se puede notar que la enfermedad es otro asunto que permanece inherente al tema de la muerte, la enfermedad en la película se muestra incluso con mayor crudeza que en la novela, que incluso llega a ampliarse "...hasta el punto que incluso el gallo cae enfermo" (2010: 195). En el caso de los temas de la lluvia y el gallo, también se pueden notar ciertos cambios sustanciales, que realmente no llegan a afectar el mensaje de la historia original, más bien lo enriquece, el gallo por ejemplo, más que ser un animal simbólico, en la película se convierte en una especie de figura que requiere de protección paternal, sólo basta con mirar cómo ambos ancianos lo alimentan, lo cargan y lo miman, "como si fuera el sustituto (sic) del hijo perdido" (2010: 196). En cuanto a la lluvia, sólo se puede afirmar que existen unas pequeñas variables, ya que en el libro las lluvias cesan en algún punto de la historia, mientras que en la película, la lluvia hace presencia justo en la mitad de la misma y continúa sin cesar hasta el final, mostrando de esa manera un mayor desasosiego que el que se percibe en el texto escrito.

Un aspecto que llama poderosamente la atención en el lenguaje cinematográfico planteado por Ripstein está en la presencia de una cantidad considerable de espejos que de cierta forma causa una

sensación de multiplicidad en los hechos y en los ambientes, otro aspecto digno de mencionar está en “el hecho de que la acción se desarrolle especialmente en interiores y de noche” (2010: 196), una de las grandes características de Ripstein como cineasta radica en que es muy dado a crear ambientes nocturnos y en crear ambientes multiplicados por el uso de espejos.

Tedeschi, al igual que otros críticos que han analizado esta película, menciona otras diferencias sustanciales en relación a la obra escrita, en lo que se refiere a la ubicación geográfica, todos coinciden en que ha sido un gran acierto de Ripstein trasladar los hechos a su México natal, no obstante, como ya se ha notado en su breve análisis, Tedeschi va un poco más allá, ya que la ubicación histórico temporal también juega un papel sumamente importante en ese cambio, porque “el México de 1956 nada tiene que ver con la Colombia del mismo año.” (2010: 198), el cineasta tuvo que relacionar la historia con algún hecho violento, como una guerra, que lograra crear un efecto similar en el contexto que se intenta mostrar en la película, por ende, la Guerra Civil de Colombia en este caso se transforma en la Guerra Cristera de México, que se prolongó entre 1926 y 1929, cosa que hace suponer que la diferencia temporal es abismal, eso, si tomamos en cuenta los veintisiete años que han transcurrido entre 1929 y 1958, en efecto, esto hace suponer que la espera del coronel es más larga en la película que en la novela, ya que cronológicamente hablando, han pasado veintisiete años desde que ha terminado la guerra cristera, cosa que el mismo coronel menciona en la película, donde “no se hace referencia a las razones políticas del retraso de la pensión (en México podría haber quizás sólo razones burocráticas) mientras que la situación actual de violencia en el pueblo tiene una relación muy lábil con la política” (2010: 197), es decir, que las razones políticas relacionadas con algún gobernador déspota y dictador, no actúan con la misma fuerza en la película que en la novela, por ende, Ripstein tuvo que enfocar el tema de la violencia hacia otras situaciones diferentes a las de la obra, que poco tienen que ver con el asunto político, ya que los

personajes políticos, que poseían un primer plano en la novela, no tienen en la película, de hecho, “las explosiones de violencia más fuertes en la película tienen lugar entre marido y mujer, o entre la pareja y el pueblo, o entre el coronel y el cura” (2010: 197), de esa manera, se logra que la tensión del argumento no se diluya y pierda su efecto.

En muchos casos, el tema de las discusiones entre los protagonistas principales y el resto de los personajes versan sobre temas ajenos a lo político, incluso se podría afirmar que tocan el tema religioso en una escena donde el coronel tiene una discusión con el cura del pueblo. Otro aspecto que se trata en una proporción mucho menor a la de la novela es el tema social, ya que “en la película el aspecto de crónica social se pierde y muchos de los detalles que se omiten pertenecen justamente a la descripción del pueblo en su variedad social” (2010: 197), por ejemplo: no hay árabes mercaderes, el abogado no es negro, y por último, el detalle más importante, el entierro de Agustín es un acto privado y no público y social, cosa que hace que se pierda la famosa escena en la novela donde los personajes desarrollan diálogos donde el pensamiento social se manifiesta de forma contundente. De allí se concluye que la lucha del coronel, a diferencia del libro, ya no es colectiva sino individual, en la película, la lucha del coronel se convierte en un hecho meramente personal, una lucha que por nada del mundo debe perder.

Tedeschi también sostiene que “otro aspecto importante de la novela, que desaparece casi totalmente en la película es el recurso al humor” (2010: 198). En la película, a pesar de que Ripstein hace gala también del humor, hay que tomar en cuenta que en este caso se trata de un humor menos agudo que el de García Márquez, un humor más sutil, que incluso permite que en la película se cree una atmósfera “mucho más melancólica y sombría que en la novela” (2010: 199), aspecto que cobra mayor fuerza gracias al gusto de Ripstein por mostrar ambientes nocturnos y desprovistos de luz. Por otra parte, el patetismo y el pesimismo forman parte de la poética del director, de ahí lo lúgubre de su

ambientación, “en la película la espera no deja lugar a ninguna esperanza, y que el tiempo abierto de la novela se vuelve a cerrar sobre sí mismo en la película” (2010: 199); por ejemplo, en lo que respecta a la escena final, existe una gran diferencia en la forma de interpretar el diálogo final de la película y el de la obra, que, a pesar de estar fielmente reproducido en lo que a palabras se refiere, guarda una gran diferencia en cuanto a la tonalidad empleada, ya que no es igual exclamar la palabra escatológica “mierda”, tal como se percibe a través de la lectura de la novela, una exclamación que conduce al lector a sentir como una especie de liberación o catarsis experimentada a través del personaje principal, que pronunciar el casi imperceptible balbuceo del coronel, personificado por Luján, efecto que, apoyado en el lúgubre ambiente, el movimiento lento de las cámaras y la triste lluvia que golpea su ventana, nos lleva a percibir un sentimiento de derrota, “la idea final de una resignación sin futuro, de una circularidad del tiempo que no lleva a ningún sitio, de un coronel que pertenece, sin remedio, a las estirpes que no tienen una segunda oportunidad sobre la tierra” (2010: 200)

En conclusión, las diferencias entre obra literaria y obra cinematográfica, en este caso, no se enfocan en los temas y los motivos, tal como sucede con la mayoría de las adaptaciones, sino que, más bien, se establecen en un nivel mucho más profundo y menos superficial, hasta el punto de que Tedeschi cierra su análisis afirmando que, con *El coronel no tiene quien le escriba*, García Márquez ha escrito “su novela más cinematográfica” (2010: 200), mientras que, por su parte, Ripstein ha montado “su película más novelesca” (2010: 200).

En líneas generales, como se ha podido apreciar, se podría decir que no todo ha sido malo y decepcionante en la obra cinematográfica relacionada con el autor colombiano, ya que, como afirma Romero (2014), “nos quedarán algunos acercamientos cinéfilos a la pluma de Gabo que sí son muy estimables, como el que hizo Arturo Ripstein en 1999 a su emblemática *El coronel no tiene quien le escriba...*” (2014), no en vano, el

director logró la nominación a varios premios importantes como La Palma de Oro en Cannes, el Goya, en la categoría de guion adaptado y además “ganó el Premio a Cine Latinoamericano en Sundance” (Vivecinescrupulos, 2011), estos logros son los que han hecho que Ripstein sea considerado como uno de los mejores directores de Latinoamérica.

CAPÍTULO V

Análisis de tres adaptaciones cinematográficas de García Márquez de principios del siglo XXI

5.1 Análisis de *El amor en los tiempos del cólera* (2007)

El amor en los tiempos del cólera es una novela que, aparte de mostrar el microcosmos de una comunidad situada al norte de Colombia, con sus tensiones sociales, también, según observa Fiddian, R. (1989: 194), sigue, aparentemente, los estereotipos románticos que la acercan a una novela de folletín, ya que sigue los lineamientos del héroe romántico y la heroína inalcanzable, por ello, “the verbal clichés, carácter types and narrative situations illustrated here are evidence of clear intent on García Márquez’s part to write a pastiche of the folletín” (ídem, 1989: 195). Fiddian compara la obra con una telenovela, y percibe en la obra a un protagonista masculino patético que sólo despierta compasión, perfil típico del galán de telenovelas latinoamericanas; por otra parte, se puede ver también una evocación de la figura patriarcal en la figura de Juvenal Urbino, el antagonista de Florentino Ariza. No obstante, dentro de ese marco folletinesco se asoma entre líneas el tema de la denuncia social, el tema de una América Latina inmersa en la guerra, la enfermedad y la violencia; “this important area of García Márquez’s writing embraces considerations of history, politics, class, race and culture, expressed here in literal, symbolic and allegorical terms.” (Fiddian, 1989: 202)

Isabel Rodríguez-Vergara (1991:120) por su parte, sostiene que, debajo de esa aparente linealidad y sencillez de folletín, se esconde una mayor complejidad, pues se trata de “una obra maestra que resume múltiples voces (textos) en constante polémica y que en última instancia sólo puede ser leída mediante su intertextualidad” (1991: 120); sin embargo, García Márquez, por esta vez, usará el amor como tema central, a diferencia de otras de sus obras, en las que se ocupó de temas

como la soledad, la violencia y el poder. En *El amor en los tiempos del cólera* se toca el tema del amor en todas sus facetas: el fraternal, el platónico, el sexual, el conyugal, llegando incluso a tocar el tema de la pederastia; además, la novela “tiene forma de espiral, en la cual el principio y el fin se tocan” (Rodríguez-Vergara, 1991: 121), procedimiento narrativo similar al de otras obras de García Márquez como *Crónica de una muerte anunciada* y *El otoño del patriarca*. En el caso de *El amor en los tiempos del cólera* el episodio amoroso cubre medio siglo, hasta que se da el reencuentro después de “cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días” (1991: 127). En lo que respecta a los planos temporales, destaca la división entre “el tiempo de la memoria de los personajes y el tiempo de la escritura de la novela” (1991: 127), ya que el lector puede de alguna manera determinar la época y la cronología mediante acontecimientos históricos e inventos que han marcado ciertos momentos determinantes para los personajes; por ejemplo, se pueden citar acontecimientos como la guerra civil, la epidemia del cólera o, centrándonos en acontecimientos más simples, el hecho de que “Fermina Daza estudiaba en el colegio de La Presentación durante la época del invento del telégrafo” (1991: 127)

Es importante observar que García Márquez, a la hora de narrar la historia de la unión matrimonial de Fermina y Juvenal, se inspiró en sus padres, doña Luisa Márquez y Gabriel Eligio García. El matrimonio de Fermina y Juvenal fue una unión sin amor; no obstante, fue una pareja ejemplar para la sociedad. Representaban el ideal de familia, el ideal de benefactores que hacen avanzar y crecer a una sociedad entera. Juvenal brillaba por sus contribuciones a la sociedad, por sus innovaciones en el tema de salubridad, por su colaboración en eventos artísticos, paseos cívicos, acontecimientos culturales y, obras de caridad, entre muchos otros. En este punto “el narrador sigue paso por paso las características de un matrimonio convencional de comienzos del siglo” (Rodríguez-Vergara, 1991: 173); un matrimonio donde Fermina era sólo una persona servil, entregada siempre al servicio de su marido. Paralelamente, vemos

avanzar la historia idílica entre la misma Fermina Daza y Florentino Ariza, dos seres que se conocieron durante la edad de la pureza y la inocencia, cuando él contaba con dieciocho años y ella con tan sólo trece años. Ese amor idealizado y platónico cobró fuerza cuando ambos tuvieron un romance fugaz mientras ella contaba con dieciocho años y él con veintidós, una relación etérea que no llegó a consumarse en el plano físico hasta medio siglo después, ya que en ese entonces “su único contacto (eran) las cartas de amor” (1991: 175). Según Ploetz (2004), Fermina “aprende a amar a Florentino Ariza (con) sus anticipadas cartas, su delicadeza, su firmeza de propósito” (2004: 140). Asimismo, al avanzar la historia, vemos que Fermina pierde de momento esa imagen idealizada que tenía de Florentino y comienza a experimentar cierto rechazo ante su pareja de la juventud, hasta el punto de no llegar a considerarlo como una persona, sino como una sombra, de ahí que accediera a casarse con su otro amor, el real, que en este caso sería Juvenal Urbino.

Es conveniente recalcar que Rodríguez-Vergara considera que “Florentino Ariza representa una autoparodia del propio García Márquez en su función de escritor” (1991: 190); no obstante, Ploetz (2004: 140) lleva esa visión un poco más allá, ya que, para esta estudiosa, Juvenal Urbino y Florentino Ariza son la simbiosis de García Márquez, dos personajes que van en paralelo a lo largo del desarrollo de la historia y se contraponen, por ello: “llama la atención de cómo los destinos de Juvenal Urbino y Florentino Ariza quedan unidos a través del personaje de Fermina” (2004: 141). En cuanto al personaje femenino principal Ploetz afirma que “García Márquez puso en Fermina rasgos de la personalidad de su mujer” (2004:141), Mercedes, en tanto que es una persona de carácter fuerte y decidido, aunque maternal y servicial a la vez. Es la imagen de la buena esposa y madre, la propia figura matriarcal, reflejada en muchos de los personajes femeninos creados por su marido. Como también lo afirma Fiddian (1989: 201), García Márquez muestra una imagen de la mujer como una madre vulnerable y con una ideología sexual muy conservadora. A todo esto se agrega el testimonio de otra

gran amiga del autor, Rose Styron, quien desde su punto de vista femenino ha afirmado que las mujeres de sus obras eran, a pesar de su fuerza, su abnegación y de su imagen matriarcal, “muy sensuales” (Paternostro, 2014: 153), y continúa diciendo que, en gran medida, el autor escribe a través de los ojos de los personajes femeninos. Ciertamente, “quien escribe es un hombre, pero es un hombre que uno sabe que entiende y aprecia a las mujeres lo suficiente como para meterse en sus cabezas” (2014: 153). Es evidente que el autor colombiano, al igual que logra entrar en la cabeza de sus personajes masculinos, de la misma forma logra hacerlo con sus personajes femeninos, y eso realmente se puede percibir en la lectura de cualquiera de sus obras.

En líneas generales *El amor en los tiempos del cólera* “nos introduce, a la par, en un discurso acerca del amor, la vejez y la muerte” (Ploetz, 2004: 136), unas temáticas que van cobrando fuerza gracias a “escenas, gestos e imágenes de gran fuerza poética” (2004: 136), donde tanto lo narrativo como lo testimonial se unen para formar una simbiosis fundamental, hasta que el amor en el mundo del latinoamericano fluye y se desborda como un conglomerado de encuentros y desencuentros entre sus protagonistas.

En este punto, resulta interesante tomar en cuenta la versión cinematográfica con la que se ha recreado la historia de amor entre Florentino y Fermina, una versión que ha recibido, hasta cierto punto, unas críticas crueles, con comentarios como “resulta tan patética como Don Quijote on ice” (Silva Romero, 2008), “una película que no despertó muchas pasiones” (laprensa.com, 2016) y que “ni siquiera Javier Bardem salvó de la quema” (Blanes Martínez, 2014). No obstante, según comenta Harfuch (2015), esta versión al menos pudo contar “con varias nominaciones al Globo de Oro” (2015), entre las cuales logró ganar el de mejor canción original, compuesta por Shakira.

Según María Lourdes Cortés (2009), *El amor en los tiempos del cólera* fue calificada como “la única película <<hollywoodense>> del colombiano” (2009), una película que, a pesar de todo, como también lo menciona García de Francisco (2014), “no fue masacrada por la crítica, como ocurrió con *Crónica de una muerte anunciada*” (2014); sin embargo, no se puede obviar la falta de sustancia que marcó la película de principio a fin, ya sea por la falta de identidad cultural y por otras razones más técnicas como el maquillaje o las actuaciones. *El amor en los tiempos del cólera* fue dirigida por el director británico Mike Newell, muy valorado y reconocido por otros trabajos como la legendaria *Cuatro bodas y un funeral* (1994), *La sonrisa de Mona Lisa* (2003), *Harry Potter y el cáliz de fuego* (2005), entre otras; una trayectoria que no fue suficiente para evitar lo penoso que significó el estreno de esta adaptación. De hecho, García de Francisco (2014) sostiene que dicha adaptación “pasó sin pena ni gloria, por su falta de personalidad, algo imperdonable al basarse en un texto tan único y especial como cualquiera de los de Gabo” (2014). Por otra parte, Felipe Coria, director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, en una entrevista realizada por Turner W. (2014), en dicho encuentro concluyó que el gran problema radicaba en que hay cineastas que lejos de crear, o mejor dicho, recrear las obras de García Márquez, más bien se han dedicado a crear “bodrios” (2014), en vez de un producto medianamente cercano a la excelencia, aunque Coria seguidamente afirma que “el cineasta tiene que destruir el texto pero se enfrentaría al escritor” (citado por Turner W., 2014). Coria cita precisamente *El amor en los tiempos del cólera*, un film que considera “peor que una telenovela brasileña, pero con una dosis de soft porn” (citado por Turner W., 2014).

En cierta forma, como ya ha sucedido con otros trabajos cinematográficos basados en las obras del autor colombiano, vuelve a relucir el problema del choque de culturas como principal motivo del fracaso. Bedoya Forno saca a colación el tema al afirmar con cierta desaprobación que Hollywood tuvo la osadía de convocar “a un director

inglés (Mike Newell), a un protagonista español (Javier Bardem) y a una intérprete italiana (Giovanna Mezzogiorno)” (2014), una mezcla que según este crítico “resultó peor de lo que suena” (2014). Pero el rechazo no sólo vino de parte del público latinoamericano, porque esta cinta, “estrenada en octubre de 2007 en el Festival de Río...recibió pésimas críticas en Estados Unidos y su recaudación no fue la mejor después de su estreno” (Rolong Schweiger, J.E., 2014). Por lo que se puede observar, el rechazo a la película fue general, tal vez por la incompreensión a lo que quiso plasmar en un género hollywoodiense completamente incompatible con la esencia latinoamericana de la obra de García Márquez, o, tal como se ha mencionado en apartados anteriores, entre estos, un decepcionado Marcos Castillo (2014), actor licenciado en artes que ha escrito una dura crítica en donde enfatiza que las imágenes creadas en su cabeza resultaban ser mejores que las que vio en la película, sin embargo, no titubeó al aclarar que “es muy difícil llevar al cine el realismo mágico de García Márquez, que se complementa con recuerdos de colores y cielos” (2014).

En *Literatura posnacional*, Castany Prado afirma que la literatura ha tomado ventaja sobre las ciencias sociales en el hallazgo “de descripciones o construcciones adecuadas a la irreductible complejidad del mundo y de las personas que lo habitan” (2007: 165-166). La literatura es, en cierta forma, la encargada de construir lo que se podría denominar el posnacionalismo. Esto se debe al afán que han tenido y tienen muchos autores por lograr que sus obras trasciendan y sobrepasen las fronteras geográficas y culturales, buscando así la universalidad de sus lecturas, las cuales “pueden ser sentidas como propias por el mayor número de lectores pertenecientes a culturas diferentes” (2007: 166).

Es difícil separar los estudios literarios y las cuestiones territoriales, ya que la parte local ejerce una gran influencia en la escritura de los autores. El territorio, al igual que la lengua y la cultura, son factores distintivos en el estudio de las obras literarias. Y si nos referimos a la

literatura latinoamericana, es importante recalcar que Latinoamérica tiene una doble impronta nacionalista (Castany Prado, 2007: 239). Paradójicamente, ese tipo de tensiones son las que favorecen un mayor número de vislumbres de universalidad. En cierta forma, los latinoamericanos sentimos que tenemos algo de europeos, ya sea por su influencia o por la mezcla de razas, y tal como dice Borges “los latinoamericanos también tienen la libertad cultural o imaginativa de mirar más allá de Europa, hacia otras culturas como Asia o África” (2003: 370-372). Los latinoamericanos no se han inhibido a la hora de estudiar otras culturas como la europea o de otros continentes. Se puede afirmar que también ha influido la experiencia de la colonización y las guerras de independencia, las cuales han dejado experiencias traumáticas, tanto de disolución como de unificación de naciones que han llevado a asimilar una noción de unión que ni siquiera los movimientos separatistas han logrado diluir. Por ejemplo, el fenómeno del mestizaje en Latinoamérica fue muy diferente en comparación con China, La India y algunos países de África, porque en América “el mestizaje no es el accidente, sino la esencia, la línea central” (Fernández Retamar, 2003: 23). Por lo tanto, el mestizaje en Latinoamérica ha sido a su vez, “más antiguo y más intenso que el de cualquier otra parte del planeta” (Castany Prado 2007: 242), por esa razón se puede palpar “una enorme tradición de reflexión posnacional” (2007: 242).

América es el continente que en cierta forma posee un pedazo de cada parte del mundo, es como la unificación de todos los retazos que han venido dejando los habitantes de cada rincón del mundo: es por ello que “la cultura americana es la única en todo el mundo que desde su nacimiento mismo vive inmersa en el mundo todo y no en una de sus partes.” (Castany Prado, 2007: 243). Por alguna razón, el prestigio mundial de la literatura latinoamericana, representada por autores como Borges, Vargas Llosa, García Márquez y Cortázar, entre otros, ha dado sus buenos frutos en otras latitudes, hasta llegar al punto de influir en otras culturas y países. Como ejemplo de esto podemos citar la influencia

que ha ejercido Gabriel García Márquez sobre Coetzee. América es el mejor ejemplo de globalización, dado su carácter universal, ya que en América no se han dado fenómenos como el Eurocentrismo europeo, y eso se debe a que los latinoamericanos siempre han sabido mirar hacia otras latitudes sin centrarse en sí mismos. Sin entrar en detalles históricos, es importante observar que los escritores latinoamericanos son los que han cumplido un papel fundamental en la construcción de lo nacional, tal como demostró Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas* (1983), y a su vez en la expansión hacia el imaginario posnacional.

La doctrina del positivismo surge como producto de un movimiento filosófico, político y científico que ha contribuido con esa búsqueda de unificación, con ese carácter de universalidad entre los escritores y pensadores latinoamericanos. El positivismo fue una doctrina que rompió con todo lo anteriormente establecido, como, por ejemplo, el colonialismo. Según Abellán, “el positivismo también supuso una primera toma de conciencia en la búsqueda de una identidad propia nacional y continental, ya que éste pasó a convertirse...en el punto de unión de los diversos países latinoamericanos” (1972: 86-89). No obstante, ese movimiento también tuvo su reacción antipositivista, que buscaba el efecto contrario, la centralización hacia “lo específicamente latinoamericano”, aspecto que provocó muchos enfrentamientos a nivel cultural y político. Esa dicotomía entre positivismo y antipositivismo aún sigue su curso, aun cuando ha habido acontecimientos históricos como la Primera y Segunda Guerra Mundial que han influido de forma favorable a la unificación y a la universalidad del latinoamericano, eso, sin mencionar el fenómeno del último período globalizador acaecido entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

Otros críticos no sólo atribuyen el fracaso a la incompatibilidad cultural o identitaria. La película también ha sido criticada en lo que se refiere a sus aspectos técnicos y actorales. Por ejemplo, García de

Francisco (2014) ha aseverado que “ni siquiera un actor de reconocida calidad como Javier Bardem fue capaz de recrear como se merecía a Florentino Ariza” (2014); para muchos, el talento del ganador del Oscar, Javier Bardem, no está en entredicho, sin embargo, resulta curioso que este gran admirador de la pluma de García Márquez, y además, un gran lector de esta obra, no haya podido captar de forma satisfactoria la esencia de Florentino Ariza; tal vez, si la película hubiese sido grabada en español, la cosa hubiese sido distinta, porque el problema del idioma empleado en la adaptación es otro motivo que cobra fuerza entre los cinéfilos decepcionados, quienes afirman que esta película contó con un elenco que perfectamente hubiese podido rodar hablando en español, por ejemplo, a Gala, le pareció imperdonable que “uno de los símbolos de la literatura castellana del siglo XX esté rodado en inglés” (2009). El blog vivecinescrupulos.com, redactado por Yoshua tampoco se queda atrás al catalogar la versión de Newell como un “adefesio fílmico” (2011), y dar rienda suelta a su severidad crítica al poner en tela de juicio a la dirección, al maquillaje e incluso a la banda sonora. Por todo ello acusa a Newell de “haber arruinado una de las mejores novelas de las letras hispanoamericanas” (2011); en esta cinta que absorbió un presupuesto en producción de más de cincuenta millones de dólares sólo se salvaron de la crítica la fotografía, la edición de sonido y el vestuario, pero “el resto de aspectos de la película son mediocres” (2011). El crítico no deja escapar el choque anacrónico que le ha provocado la inclusión de varias canciones interpretadas por Shakira en la banda sonora, y acota diciendo que “se debió buscar sonidos de la época y hacer una banda sonora acorde” (2011). Por si esto no fuera suficiente, arremete contra el director del film y sentencia que si “los grandes actores como Bardem y Mezzogiorno (se ven) tan mal en pantalla es porque el director es muy malo” (2011).

Para Beatriz Maldivia (2008), el problema más grave de esta adaptación radica en el idioma de la interpretación de los personajes. Como vimos más arriba, en versiones fílmicas anteriores muchos actores

de habla inglesa, griega e italiana habían hecho el esfuerzo titánico de actuar en lengua española, precisamente para no perder la esencia de las obras de García Márquez. No es el caso de *El amor en los tiempos del cólera*, aunque el resultado sea el mismo, Maldivia no pierde la ocasión de decir que nunca podrá comprender “esa manía que tienen algunos de elegir actores que hablan perfectamente el idioma que deberían pronunciar los personajes, para luego hacerles hablar otra lengua...y encima fatal” (Maldivia,2008). Si observamos bien, el elenco es en casi su totalidad de origen hispano. Los actores, según este crítico de cine, aunque son de primera línea, resultan poco convincentes, entre ellos John Leguizamo, que, tal como sostiene Maldivia, aunque “suele ser lo mejor allá donde participa, aquí está muy sobreactuado” (2008); en cuanto a Javier Bardem, la crítico dice no atreverse a hacer un juicio de valor sobre su actuación, “pues más que su interpretación lo que no resulta agradable es su personaje” (2008); por otra parte, Giovanna Mezzogiorno es la que se lleva la peor parte, por ser la que “más destaca negativamente” (2008) entre todos sus compañeros, ya que, según Maldivia, jamás cambia su expresión de resignación durante toda la película.

Sin embargo, Maldivia adopta una actitud más benevolente al afirmar que, pese a todo, en la película destacan algunos puntos positivos, casi todos ellos relacionados con los actores secundarios y con “aquellas subtramas que no tocan directamente el argumento principal” (2008). En la misma vertiente crítica, Mario Santiago (s/f) no sólo atribuye el fracaso de este film a la mala conversión de una obra maestra del realismo mágico en “un culebrón acartonado e interminable” (s/f) plagado de tanta cursilería, que ni el propio Bardem ha podido contrarrestar, sino que hay muchas otras razones que le llevan a afirmar que “la película adolece de fallos estructurales, empezando por el desconcierto que provoca ver a una tropa de intérpretes españoles y latinoamericanos utilizar un inglés de pachanga” (s/f)).

El diario *La Higuera* (s/f) nos cuenta una historia muy curiosa según la cual, Bardem, ya en su adolescencia había leído la novela del Nobel colombiano, y se había quedado prendado por el personaje masculino principal, razón por la cual “aprovechó inmediatamente la oportunidad de ser parte de la película” (s/f), Bardem fue uno de los primeros en mostrarse interesado en el proyecto; afortunadamente, según él mismo comenta, tuvo una grata experiencia al contactar y conocer a Mike Newell, debido a que congeniaron de forma inmediata. Bardem, una vez con el papel, comenzó con la ardua tarea que implica entrar en un personaje complejo, que se desarrolla en un amplio intervalo de tiempo, que abarca desde los veinticuatro hasta los setenta y cuatro años de edad. Eso, según el mismo Bardem afirma, “es algo bastante complejo y lleno de matices, realmente tienes que darlo todo. No puedes quedarte con nada” (citado por *La Higuera*: s/f).

En relación con la actriz principal, la búsqueda de una persona adecuada se prolongó más de lo debido, porque necesitaban a una intérprete capaz de dar vida a una mujer “llena de matices y capas, fiera a veces, circunspecta en otras” (*La Higuera*, s/f). Finalmente, los productores vieron en la actriz Giovanna Mezzogiorno a la actriz adecuada, dada la popularidad y la admiración que le profesaba su público en Europa y sus numerosos premios gracias a películas europeas como *Don't Tell* o *La ventana de enfrente*. Según el punto de vista de Newell, “fue extraordinario verla crecer como Fermina” (citado por *La Higuera*, s/f), ya que Mezzogiorno, al encarar el gran reto de personificarla, logró llevar al personaje con elegancia y creatividad. Giovanna Mezzogiorno ha afirmado que los personajes creados por Gabriel García Márquez son tan intensos e interesantes que adquieren una “dimensión épica”, son seres que van más allá de lo terrenal, porque “en sus vidas hacen cosas que otras personas no harían en diez años, de forma que la intensidad de estos personajes es un gran reto para este actor” (citado por *La Higuera*, s/f), por otra parte, existe otro reto aún mayor que tuvo que afrontar todo el equipo de producción, ya que hubo

que dar vida a unos personajes que vivieron durante la transición entre el siglo XIX y el siglo XX, factor que requería una mayor preparación de los actores, algo que iba mucho más allá de los ensayos. Para ello recurrieron a los servicios de la profesora Julie Adams, que se encargó de “definir los distintos acentos que intervienen en el inglés hablado al estilo costeño, un dialecto de español muy influenciado por los acentos caribeños que se hablan en todo el norte del país” (*La Higuera*, s/f). Tal vez éste sea el motivo por el cual el inglés de los actores haya sido tan cuestionado. En ese aspecto el actor John Leguizamo defiende su posición al decir que cada uno de los actores pertenecía a una región diferente del mundo y que por ello hubo que trabajar mucho para “encontrar algunos acentos comunes” (citado por *La Higuera*, s/f).

Además de la dicción, los productores se ocuparon de solventar los aspectos relacionados con el lenguaje no verbal, con el objetivo de “ayudar a los actores a acostumbrarse al comportamiento de la épica” (*La Higuera*, s/f). Para lograr esto, los actores hicieron durante tres semanas talleres y ensayos formativos, que, según la actriz Giovanna Mezzogiorno, le fueron de gran utilidad “a la hora de construir el personaje” (citado por *La Higuera*, s/f). Según John Leguizamo, esta historia no sólo trata de una película de época y culta donde todo debe hacerse de manera formal y perfecta, por ello intentaron simplemente reflejar la gran vitalidad de la historia y los personajes, por esa razón, entre todos intentaron que la obra “fuera más improvisada y más rica como lo es la propia vida” (citado por *La Higuera*, s/f); por otra parte, Mezzogiorno agrega que la película fue rodada “de una forma realista e intensa” (citado por *La Higuera*, s/f), como una historia donde la belleza y el romanticismo van a enfocarse hacia lo inesperado y lo poco convencional, cosa que, según menciona la actriz italiana, “se acerca mucho al espíritu de García Márquez” (citado por *La Higuera*, s/f).

En relación con el entorno y el ambiente de la obra, una ciudad que en la versión original jamás es mencionada por el autor, ésta fue

minuciosamente buscada por los productores de la adaptación, quienes contaron con la colaboración del vicepresidente de Colombia de aquél entonces, Francisco Santos, quien “les puso en la pista de algunas localizaciones reales que García Márquez describe en el libro” (*La Higuera*, s/f). El productor ejecutivo Dylan Rusell, gracias al apoyo de Santos, quedó convencido de que Cartagena era aquella ciudad “mágica” que de cualquier forma “se adecuaba a la historia porque todo lo que se describe en la novela tiene su origen aquí” (*La Higuera*, s/f). Cartagena era una ciudad que ofrecía “las lánguidas plazas de la ciudad, sus enormes y ornamentales iglesias, y sus magníficas y ruinosas fincas” (*La Higuera*, s/f), todas ellas descritas de forma precisa en la novela. El elenco, los productores y todo el equipo de la filmación pernoctaron durante varios meses cobijados bajo el clima tropical y sus constantes cambios, situación que favoreció en la recreación de ese mundo mágico. Además de la colaboración del clima, hubo que contar también con el esfuerzo y el trabajo del diseñador de producción de la cinta, Wolf Kroeger, quien fue el encargado de supervisar y llevar a cabo “la transformación de las numerosas plazas y estructuras de la ciudad, haciéndolas envejecer para que tuvieran el aspecto que debieron tener en aquellos días” (*La Higuera*, s/f). Al menos, en el aspecto de la escenografía y locaciones se puede vislumbrar un aspecto positivo en la filmación, cuyo rodaje se llevó a cabo en más de ochenta y tres localizaciones, entre casas, castillos, ríos, montañas, plazas, etc., muchas de las cuales no requirieron retoques para su utilización en las grabaciones. Sin embargo, muchos postes telefónicos fueron transformados en palmeras para realzar el ambiente tropical que de por sí ya existía. Por su parte, el equipo de producción era multicultural, ya que provenía de varias partes del mundo, al igual que el reparto actoral. Por ejemplo, el director y el equipo de diseño eran de Gran Bretaña, el equipo de cámaras y el director de fotografía, Alfonso Beato, provenían de Brasil, mientras que el equipo técnico procedía de México y Colombia. Es importante resaltar que “más del 50% del equipo era colombiano” (*La*

Higuera, s/f), eso sin contar con la gran cantidad de extras y de algunos actores colombianos que personificaron a algunos secundarios de lujo, como por ejemplo Marcela Mar y Catalina Sandino.

Entrando en otros aspectos, Cabrera (2008), al contrario que otros críticos citados en este trabajo, elogia la parte musical de la película al afirmar que “la producción cuenta con varias hermosísimas (sic) y sencillas canciones de la colombiana Shakira que acentúan aún más la belleza de los impresionantes parajes de su país natal” (2008). Con todo crítica, a pesar del “interesante mosaico de nacionalidades” presente en la producción, que, “debido a su vocación internacional y a su procedencia económica, tengamos que oír a los actores recitar en inglés las frases de una de las mejores y más bellas novelas escritas en castellano” (2008). Según esta última aseveración, se podría afirmar que el problema no fue el guion en sí ni el cuestionado maquillaje, ni mucho menos la banda sonora, sino el idioma empleado.

Javier Escartín Gómez (2008) extrae la misma conclusión que la mayoría de los críticos, al afirmar que “es muy difícil trasladar el universo imaginario de García Márquez a la gran pantalla” (2008), pero igualmente, no se puede dejar pasar por alto el hecho de que Newell no logra alcanzar el objetivo deseado, porque como resultado final nos encontramos ante “una obra estilizada, superficial e incluso falsificada” (2008). Ante algo así, a cualquiera le debe costar sumergirse en el universo mágico del autor colombiano. Sin embargo, considera que, como adaptación es muy correcta, “pues recoge la esencia del libro y los aspectos claves de la misma (sic), sin inventar en exceso y desvirtuar el trabajo del primer autor” (Escartín Gómez, 2008), no obstante, según este crítico, la gran decepción se halla en “la traslación del guion a la celulosa” (2008), ya que es allí donde vemos “una representación mediocre de una gran novela” (2008), que pese a tener las mejores localizaciones, los buenos decorados y un vestuario acertado en el estilo, los espectadores no se terminan de creer la historia que se está narrando, ya que, según

comenta Escartín Gómez, termina siendo un conglomerado de hechos y de sentimientos encontrados y sin sentido. Por otra parte, critica el desempeño de los actores, que considera flojo y sobreactuado. No obstante, salva de ese lote a la actriz colombiana Catalina Sandino Moreno, que ejecuta “unas intervenciones breves, pero muy intensas, que destacan sobre las del resto” (Escartín Gómez, 2008). En fin, Escartín Gómez intenta ser constructivo con su crítica salvando otros aspectos como la fotografía y la música.

En víspera del estreno de la cinta, la periodista Claudia Sandoval Gómez (2007) publicó una nota de prensa, en la que pronosticaba un posible fracaso de taquilla. Dicha afirmación descansaba en otras críticas más contundentes de la prensa especializada, ya que “muchas publicaciones serias como *The New Yorker* y *Variety* la calificaron como decepcionante” (Sandoval Gómez, 2007). Sin embargo, en su nota, Sandoval Gómez daba cierto beneficio a la duda, al otorgarle al público la última palabra. Por ejemplo, según cita Sandoval, John Anderson, redactor de la revista *Variety*, elogia la actuación de Bardem, si bien considera que “la película queda corta frente a la magia de la novela” (citado por Sandoval Gómez, 2007); mientras que en el *New Yorker*, Daniel Denby arremete contra el director Mike Newell al aseverar que “no pinta con la cámara, no es capaz de capturar la riqueza visual como debería, en cambio convierte todo en el equivalente a la devoción de los amantes por el fetichismo” (citado por Sandoval Gómez, 2007). Menos benevolente resultó ser Sura Wood, crítico del diario *The Hollywood Reporter*, quien calificó esta cinta como “un melodrama recalentado con demasiadas complicaciones y actuaciones exageradas” (citado por Sandoval Gómez, 2007); eso sin mencionar al redactor del portal About.com, quien de forma cruel afirmó que se trata de “una película tan mala, que necesita a alguien con un premio Nobel en literatura para comprender la amplitud de su desdicha” (citado por Sandoval Gómez, 2007). En líneas generales, la implacable crítica sólo ha mantenido a salvo, como ya se ha mencionado anteriormente, la actuación de Javier

Bardem y el guion escrito por Ronald Harwood, quien supo, según estos especialistas, crear secuencias lógicas y mantener la esencia y los diálogos de la obra original, muchos de los cuales pierden su significado y su emoción “en las voces de los actores” (Sandoval Gómez, 2007).

Otro aspecto que estas publicaciones han resaltado y calificado como rescatable en la película es la acertada selección de las localizaciones, en general y de Cartagena de Indias, en particular, “como fondo para la historia de amor” (Sandoval Gómez, 2007), y no pierden ocasión al afirmar que la mayor fortaleza de la película radica en ese punto. Como resultado de este vapuleo previo de la crítica, consecuentemente, el diario *Semana* (2007) publicó un artículo titulado “Las salas vacías recibieron a la película *El amor en los tiempos del cólera*”. Era de esperar que después de semejante vapuleo de la crítica el estreno de la cinta en EEUU fuese un completo fracaso de taquilla, que sólo recaudó más que 1,88 millones de dólares. Es obvio que ello se debió a que “la crítica norteamericana ha sido lapidaria con la adaptación al cine del libro *El amor en los tiempos del cólera*...lo que devino en la poca asistencia a las salas el día de su estreno, el 16 de Noviembre” (*Semana*, s/f), algo muy significativo si tomamos en cuenta que la producción tuvo un coste de más de 50 millones de dólares, eso significa que ni tan siquiera pudieron recuperar la inversión.

Scott Steindorff ha dicho una gran verdad: “una adaptación puede pecar de fiel y parece que eso fue lo que le pasó a la película” (citado por el diario *Semana*,s/f), resulta que a veces la fidelidad extrema hace que algunas adaptaciones sucumban al fracaso, sobre todo en este caso, donde el afán de capturar lo mágico de la obra literaria hizo que se perdiera toda la credibilidad en lo que se estaba viendo en el film. Según César Álzate Vargas, “el reto de una adaptación está en lograr que el cine encuentre su propio lenguaje para narrar la historia que cuenta el libro” (citado por el diario *Semana*, s/f), allí es donde muchos críticos adjudican el peor error de estos productores, que tuvieron ese gran descuido, el de

no saber recrear lo ya creado. Otro gran descuido, como ya se ha mencionado con anterioridad, es el empleo del inglés, ya que este idioma “parece que no tiene el mismo efecto de la poética en español de García Márquez” (diario *Semana*, s/f). Corina Chocano, redactora de *Los Angeles Times* también ha hecho énfasis en ese desacierto idiomático, allí Chocano explica que tanto el director como el guionista habían manifestado cierto temor y zozobra ante la incertidumbre del resultado y el efecto que causaría el traslado de una obra maestra de las letras hispanas a un idioma diferente, finalmente, “su miedo no era infundado” (citado por el diario *Semana*, s/f); el afán de universalizar una historia tan íntima, hizo que se perdiera el toque filosófico, el romanticismo y la profundidad de la historia de amor narrada.

Aparte de todo lo anterior, el aspecto técnico más cuestionado de esta adaptación fue el desacertado proceso de envejecimiento de los personajes, no en vano el maquillaje se lleva gran parte del vapuleo crítico no sólo por parte de Yoshua, redactor del blog *vivecinescrúpulos.com*, donde se ha considerado al maquillaje como “lo peor que (ha) visto en la historia del cine” (2011); Gala, por su parte, no ha tolerado “la insensata insistencia por acumular toneladas de maquillaje para que los personajes parezcan ancianos” (2009).

Cabe señalar que dicha película no ha sido denostada sólo por los críticos, sino también por las amistades de Gabriel García Márquez. De hecho, su gran amiga, la cineasta Margarita de la Vega, la misma que destrozó la versión de *Crónica de una muerte anunciada*, no tuvo ninguna piedad al mencionar: “nunca pensé que iba a decir que *Crónica* (sic) era mejor que otra cosa” (Paternostro, S., 2014: 221).

Es importante mencionar nuevamente que, según lo han dicho muchos críticos en reiteradas oportunidades, ni la parte técnica del maquillaje o la banda sonora, ni las canciones de Shakira, ni mucho menos la dirección fueron los problemas fundamentales en esta adaptación. El problema va más allá, tal como lo han sugerido de manera

superficial algunos de los críticos anteriormente citados. El verdadero problema radica en el idioma; como se sabe, la obra del autor colombiano, calificado por Martin, G., (2008) como “el Cervantes colombiano” (2008: 25), es, al igual que el escritor español, difícil de traducir, no sólo en lo que a sintaxis y léxico se refiere, sino también en lo que respecta a la traslación de las bases culturales. Si esto sucede en la mera traducción del libro, no es difícil imaginar qué sucedería con una película; por ejemplo, “en inglés es imposible reproducir el contraste que se establece entre lo masculino y lo femenino, que es, entre otras cosas, un rasgo estructural de la lengua española y quizá incluso, de la mentalidad <<hispana>>” (2008: 25). Viendo otro caso concreto, el título de la obra en inglés *Love in the Time of Cholera*, según sostiene Martin, pierde una parte importante de su esencia y significado, ya que el idioma español “se atiene más a los hechos, es más histórico” (2008: 31), por ello, no es lo mismo decir “the time” que “los tiempos”, los tiempos en plural, en el idioma castellano, posee un significado que remite a algo histórico y remoto, en cambio “the time” en singular y en inglés, no tiene ese significado abstracto que nos ofrece la expresión en castellano. Aquí la pregunta de rigor es, ¿significa lo mismo “los tiempos” que “the time”? En absoluto. Por ello, en inglés no se da ese efecto dramático que sí se logra con el título en español. De esa forma, se hace casi imposible que en inglés se logre dar el sentido que García Márquez le dio a un título que alude a cuatro grandes fenómenos: “el amor, el tiempo, la enfermedad, (y) la pasión” (Martin, 2008: 32). Si llevamos otro caso, que también está presente en la película, no es lo mismo decir “forever” que decir “para toda la vida”, porque aquí cambia completamente el sentido. Martin finalmente acota lo expuesto afirmando que el texto en inglés, es decir, la mera traducción del libro, “termina por consignar sin remedio el libro al ámbito de la telenovela de alcurnia, es decir, una prueba más de que los hispanos y latinos todavía prefieren los sueños imposibles a la realidad” (2008: 35), es evidente que dicha conversión de obra maestra a “telenovela de alcurnia” se repite también en la adaptación de Newell.

Mientras que en la novela “el dominio del lenguaje desborda, traspasa y eleva a personajes y atmósferas” (Monsiváis, 2008: 134), Newell trata la historia como si fuese una comedia romántica, allí es donde realmente radica el error.

Según Lupe García (2011), la comedia romántica “es un género donde cabe todo” (2011), donde la norma principal estriba en la existencia de una pareja protagónica, cuya trama pasa por una narración en tres actos: el encuentro, la ruptura y el final feliz, o lo que es lo mismo, conflicto, crisis y solución. Un esquema que por lo visto también se ha visto en todo tipo de novelas; no obstante, la comedia romántica tiene algo fundamental que la diferencia de las novelas tradicionales, el humor. Muchos equivocadamente relacionan la novela tradicional con la comedia romántica sólo por el hecho de contar con una historia de amor, pero no toman en cuenta, por lo menos en el caso de *El amor en los tiempos del cólera*, que el humor permanece ausente o, en su defecto, está enfocado de una forma muy distinta al género de la comedia romántica. La novela de García Márquez no sólo trata de una trama romántica con un final feliz, sino que va mucho más allá. En la película que versa sobre la novela citada, vemos cómo, de forma un tanto grotesca, se ha intentado enfocar la trama de la vida sexual de Florentino, como si se tratase precisamente de una comedia romántica, con los conocidos clichés que caracterizan al género, o lo que muchos catalogan como un subgénero que “concentra sus esfuerzos en retratar el enamoramiento, amor, noviazgo y matrimonio de una manera superficial, predecible y sencilla” (Galván, 2015).

Según Galván, la comedia romántica está completamente desvinculada de cualquier contexto social específico, por lo tanto, “fomenta un sentimiento de indiferencia hacia problemáticas y sucesos de la realidad”. (2015). Lo que busca la comedia romántica es crear dilemas mediante diálogos y recurriendo al humor basado en malentendidos, enredos y faltas de comunicación entre las parejas. Esto tampoco se ve en *El amor en los tiempos del cólera*, donde, antes bien, se pueden

observar muchos hechos históricos importantes, como la guerra civil y los problemas de salud social, como la epidemia de cólera que se desató durante la época en que la historia tiene lugar. La novela de García Márquez, lejos de parecer una comedia romántica, es una obra que está perfectamente ubicada en un contexto histórico específico.

Centrándonos en los personajes, podemos afirmar que estos poseen características especiales. Los hombres, por lo general, están emocionalmente abatidos y buscan la manera de volver a ilusionarse al conocer a una mujer. Por otra parte, los personajes femeninos, son mujeres que “anhelan una relación satisfactoria, son exitosas en el ámbito escolar o profesional, pero están solas; son amables, pero ingenuas” (Galván, 2015). Galván también menciona que en los últimos años ha surgido un interés en centrar los conflictos de las comedias románticas en los personajes masculinos, lo cual responde al término “homme-com”, que abordan películas donde se plasman en los personajes masculinos características propias de las mujeres, como la sensibilidad, la lealtad, la fidelidad, la creencia en un amor eterno y puro, algo similar al perfil de Florentino Ariza. No obstante, es importante resaltar que este tipo de películas no se pueden comparar con *El amor en los tiempos del cólera* sólo por esa característica.

Adentrándonos en lo referente a la trama, debemos fijarnos en algunos hechos y secuencias omitidos en la película; por ejemplo, vemos que tanto en la película como en la novela se hace mención al Domingo de Pentecostés. Sin embargo, hay un “ligero” cambio entre una versión y otra, ya que en la película el Domingo de Pentecostés sólo coincide con la muerte de Juvenal Urbino, mientras que en la obra literaria, esa gran celebración litúrgica se mezcla con dos eventos funestos, la muerte de Juvenal Urbino y la de Saint-Amour, un personaje que casi pasa desapercibido en la versión fílmica. Aparte de estos dos eventos funestos, también se yuxtapone la gran fiesta de bodas de plata de los Olivella, lo cual crea un ambiente carnavalesco, tema recurrente en las obras de

García Márquez; cabe resaltar que dicho evento social no aparece en la película; mucho menos los Olivella, unos personajes, entre tantos otros, omitidos en la película, donde la lluvia que empaña el ambiente de la fiesta actúa como un símbolo de “rito de purificación” (Rodríguez-Vergara, 1991: 182). Esta parte tampoco aparece en la película. Muchos aspectos, como la dualidad establecida entre Florentino y Juvenal y la mezcla de acontecimientos importantes, se tratan de manera muy superficial en la película.

En conclusión, coincidimos con Rosa Cabrera (2008), en que las novelas tienen muchas vidas, “tantas vidas como lectores” (2008), sin embargo, con las producciones cinematográficas sucede lo contrario, porque, tal como sucede en el caso particular de las adaptaciones, las mismas “obligan a unificar todos esos mundos en uno solo, un creador que nos impone su propia visión plasmada en imágenes” (2008). Es aquí donde puede residir el mayor inconveniente, ya que es imposible complacer a todas esas cabezas de lectores, que ya de por sí traen su propia idea de la obra literaria, que cuanto más popular y conocida sea, mayor será el problema. De todas maneras, Cabrera sale en defensa de esta adaptación, y justifica sus debilidades, precisamente por el gran reto que tuvieron que enfrentar tanto el guionista como el director de *El amor en los tiempos del cólera*. Esta crítica elogia el gran esfuerzo realizado a pesar de reconocer que esta versión, con “un discutible maquillaje” (2008), dista mucho de ser una gran película, si bien “consigue salir bien parada del complicado reto, gracias, fundamentalmente, a un guion capaz de comprimir una novela amplísima que continúa funcionando y emocionando en pantalla, porque la esencia de la historia permanece” (2008). No en vano, el guionista, Ronald Harwood es considerado uno de los más prestigiosos. En verdad, no resulta nada fácil adaptar una historia tan compleja, que abarca más de cincuenta años, una transición entre dos siglos y saltos temporales tan marcados.

5.2 Análisis de *Del amor y otros demonios* (2009)

Del amor y otros demonios, según Ploetz, D. (2004: 160), es una novela donde se muestra una disparidad en el discurso y en el entendimiento de los personajes, debido a su multiplicidad cultural y religiosa; aquí, García Márquez, a diferencia de la gran mayoría de sus obras, introduce una gran cantidad de diálogos, algo poco usual en el autor colombiano. Según Ploetz, esto responde a la necesidad de darle un perfil preciso a cada personaje, ya que en esta obra los personajes se caracterizan “por su forma de hablar y las actitudes espirituales que en ella se expresan” (Ploetz, 2004: 160). De ahí que, Sierva María sea juzgada por las demás monjas como una hereje poseída por el demonio tan sólo por su forma de hablar, ya que no estaba bien visto en la época de La Colonia que una niña blanca hablara en lengua africana; García Márquez introduce estos diálogos “para hacer patente la incapacidad comunicativa entre los interlocutores” (Ploetz, 2004: 160). Por otra parte, Stuart (2007: 707) afirma que en la obra se plasma una especie de choque cultural y religioso profundizado por la gran diferencia en la vida espiritual y religiosa cimentada en el Caribe, donde el catolicismo se concibe de una forma muy distinta a la de los cristianos europeos, ya que en América se creó una proliferación de santos ambiguos o de doble religiosidad, híbridos compuestos por diferentes deidades, ya que de esta manera, los indios y los africanos podían aceptar la nueva religión impuesta.

García Márquez escribe esta obra después de inspirarse en una visita que hizo al antiguo convento de Santa Clara, que para ese entonces iba a ser transformado en un hotel de cinco estrellas. Durante el proceso de remodelación se descubrió una cripta en la cual estaba sepultado el cadáver de una niña de doce años “(con) una melena cobriza de más de 20 metros” (Ploetz, 2004: 158), una melena que posteriormente se supo que pertenecía a Sierva María de todos los Ángeles, cuyo cuerpo tenía una antigüedad de más de doscientos años. Lo curioso del caso es que el

cabello de esta marquesita que hacía milagros “siguió creciendo tras su muerte” (Ploetz, 2004: 158). Este fue el detonante para que un joven periodista, García Márquez, continuase con lo que comenzó siendo una investigación periodística y posteriormente una novela denominada *Del amor y otros demonios*, la historia de una niña que “muere abandonada tras el quinto exorcismo” (2004: 160); una niña víctima de los prejuicios y la predisposición de la Iglesia Católica en tiempos de la brutal colonización en América Latina.

Antes de la escritura de la obra, el 26 de Octubre de 1949, cuando García Márquez visitó la cripta de Las Clarisas, lugar donde tuvo lugar el hallazgo del cadáver, se pudo constatar también que el cabello, aún después de la muerte de la niña, había continuado creciendo veintidós metros con once centímetros, acto más que milagroso, si se toma en cuenta que estos fenómenos no pueden responder a otra cosa como la santidad de una niña que después de muerta fue venerada por los pueblos del Caribe por los milagros que se le atribuían. No obstante, esta obra no pudo ser escrita y publicada hasta abril de 1994. Según muchos lectores, el final de esta historia es tan triste que, “sintomáticamente, el lector vuelve las páginas de la novela: busca la huella de su propia lectura, como si la zozobra de leer pudiese encontrar otra ruta entre los caminos de la interpretación” (Ortega J., 2008: 147). Es usual que muchos lectores sientan ganas de poder cambiar el final de esta historia al acabar la lectura.

A diferencia de otras obras de García Márquez, en esta novela se dirige el tema de la violencia hacia otro contexto, el de la época colonial, en donde la violencia se hacía manifiesta en la imposición forzada de los dogmas de la fe impuestos por la Iglesia Católica; por lo tanto, esta obra “se escribe también contra la historia que naturaliza la violencia; lo que equivale a decir que se escribe como un acto poético contra la muerte” (Ortega, 2008: 147); tan poético que vemos a un Cayetano de Laura, personaje principal masculino de la obra, como un recitador apasionado

de los poemas de Garcilaso de la Vega (1501-1536); medio que usa para conmover el corazón de Sierva María, convirtiendo así esta novela en un claro homenaje “al poeta que renovó la lírica castellana incorporándole en endecasílabo italiano en su flexible musicalidad” (Cobo Borda, J. G., 2008: 71). *Del amor y otros demonios* es una historia de amor trágico enmarcada en “el fin de los tiempos y mundos conocidos, al comienzo de la catástrofe moral de la Colonia” (Ortega, J. 2008: 143), una época marcada por “la peste, la prohibición y la muerte” (2008: 143).

Esta historia, desarrollada en Cartagena de Indias, narra la vida de Sierva María, otra hija producto de un matrimonio sin amor, muy propio de los protagonistas garciamarquianos, con una corta vida signada por el sacrificio y la destrucción moral: “la fábula de una muchacha de fin de siglo colonial que contradice todos los códigos del saber autorizado por la sociedad cerrada” (Ortega, J., 2008: 145). Una muchacha cuya muerte e idilio amoroso se acerca al registro romántico y folletinesco.

Del amor y otros demonios fue llevada a la gran pantalla en 2009, con guion y dirección de la costarricense Hilda Hidalgo. Según laprensa.com, esta versión fílmica ofreció “una interesante presentación de inquisición y esclavitud” (laprensa.com, 2016), una película que para ese entonces se había convertido en la película más ambiciosa del cine centroamericano” (Cortés, M. L., 2009). Hidalgo, egresada de la escuela de cine fundada por el escritor colombiano, fue la alumna asignada por su propio maestro para llevar a cabo dicha misión, la de crear una historia de amor muy personal, enfocada desde una perspectiva femenina; “un reto que Hilda (sic) aceptó con una sonrisa y con la complicidad del maestro” (Cortés, M. L., 2009). Hidalgo, según comenta Del Río (2014), era prácticamente una recién egresada cuando el maestro le sugirió realizar dicho proyecto, así, de esa manera, la obra “quedó en manos de una mujer sin experiencia en el largometraje y procedente de un país sin tradición cinematográfica: Costa Rica” (2014).

Según comenta Del Río (2014), Hidalgo hizo un buen trabajo, muy bien plasmado con su carga de una innegable sensualidad estilística, donde la sociedad y el clima cartagenero se ven muy bien reflejados en una historia que más allá de mostrar “la denuncia vertical contra la intolerancia católica que plantea *Del amor y otros demonios*” (2014) ha creado una obra audiovisual donde se sacrifica la reflexión filosófico – religiosa para dar mayor relieve a “una historia intimista, relatada a partir de la gradual y lírica aproximación entre los amantes” (2014). La visión femenina cobra mucha fuerza sobre todo en los momentos donde ambos amantes se aproximan y dan rienda suelta a una relación que en principio se torna platónica e idílica; eso, sumando la enorme carga poética y sentimental que posee la película.

Otro de los aspectos más elogiados de la película fue la fotografía “casi siempre tenebrista y de plástica composición” (Del Río, J., 2014), cuya inspiración estuvo centrada en varios pintores renacentistas de la talla de Velázquez, Zurbarán, Caravaggio, entre otros. Por otra parte, la dirección de arte, la banda sonora y el efecto de sonido, “que reconstruye el espacio acústico de la Cartagena Colonial” (2014), también recibieron elogios, ya que lograron sugerir y colocar al espectador en un verdadero ambiente colonial, y, además, lograron recrear “algunos raptos selváticos y oníricos, capaces de sugestionar al espectador y colocarlo en trance de realismo mágico” (2014), un logro que ha aproximado a Hilda Hidalgo a estar entre las más grandes promesas del cine latinoamericano. Tomando en cuenta que éste fue el primer largometraje de Hidalgo, hay que considerar que es o ha sido una digna alumna de su maestro, porque aquí la directora “se apropia de la historia de Márquez (sic) para contárnosla” (vivecinescrupulos.com, 2011). Lo único criticado fue su lentitud narrativa, sobre todo por parte del público acostumbrado a la narrativa acelerada del cine hollywoodiense. No obstante, el arte con que fueron manejadas la ambientación, la iluminación y la fotografía logra que el espectador se sienta en la época en que se llevaron a cabo los hechos: “es de elogiar las tomas panorámicas en la película y la belleza con la que la lente nos

muestra la ciudad” (vivecinescrupulos.com, 2011). Al igual que en el libro, la ciudad que se nos muestra es Cartagena de Indias, cuyos edificios históricos y escenarios naturales fueron aprovechados al máximo para darle veracidad a la historia. También las tomas cerradas y el juego de sombras fueron acertadas para el logro de un ambiente idóneo; lo mismo se puede decir de la música original que “se caracteriza por su esencia íntima” (2011). En relación con el uso de las cámaras, es de notar que la intención de mostrar algo de realismo mágico fue más que convincente, y eso se evidencia “en la iluminación especial de algunas escenas, que se nos muestran como ensoñaciones y juegan con la lógica narrativa” (2011). Los sueños de Sierva María están bien contextualizados y logran que el espectador capte la diferencia entre el mundo onírico y el tangible.

Otro punto analizado es el del elenco de actores y actrices elegido, el cual fue elogiado en líneas generales, aunque se ha hecho énfasis en que Eliza de Triana, la actriz de trece años que interpreta a Sierva María, debió mostrar menos “apatía” en su actuación, ya que “hizo una personificación de Sierva María muy diferente a como es descrita por el Nobel colombiano” (vivecinescrupulos.com, 2011); sin embargo, fue exonerada por el crítico por su corta edad y por ser su primera actuación en un largometraje. Pablo Derguá, por su parte, según este crítico, logra un mejor resultado, aunque no logra darle mayor énfasis a “la tensión interna que siente al conocer a Sierva María: lo profano-sexual versus lo escolástico-rígido” (2011). En la película se enfocó ese tema de tal forma que se notase lo menos carnal posible, en un plano más etéreo; con esto puede concluirse que “es más fácil escribir sobre un amor prohibido que representarlo en el cine” (2011), y con más razón si uno de los actores es menor de edad, como era el caso de Triana, que para el momento de rodar la cinta tenía trece años; aquí los impedimentos legales estaban más que justificados. El resto del elenco logró interpretar de forma acertada a sus personajes, cosa que le ha dado aún mayor veracidad a la trama, razón por la cual habría que darle mérito a la dirección de Hidalgo, debido a que la costarricense respetó en todo momento la esencia cultural

de cada personaje, “los acentos y particularidades regionales se sienten en la película y es de alabar” (vivecinescrupulos.com, 2011).

Es importante mencionar que casualmente en esa misma época se estaba rodando la película *El amor en los tiempos del cólera*, cosa que entorpeció la contratación de extras para *Del amor y otros demonios*, como era de esperarse. Esto perjudicó un poco el logro óptimo de escenas que ameritaban mayor presencia de extras que exigían sueldos más elevados, dada la competencia presupuestaria entre las dos producciones en donde *Del amor y otros demonios* estaba en clara desventaja. A pesar de todo “la directora supo llevar el proyecto a pesar de las dificultades” (vivecinescrupulos.com, 2011). Dichos problemas presupuestarios trajeron como consecuencia varios cambios sustanciales en la adaptación, ya que “por razones de presupuesto no se pudieron representar las historias secundarias que aparecen en la novela” (2011); Hilda Hidalgo tuvo que omitir algunos personajes que poseían tramas muy complejas para ser incluidas en el guion.

La productora mexicana Laura Imperiale hizo una lectura del guion y sobre dicha lectura afirmó: “me pareció una propuesta llena de sensualidad y complejidad en los personajes. Con una mirada particular, femenina, un acercamiento diferente a la obra de García Márquez” (citado por vivecinescrupulos.com, 2011). Fue precisamente esa mirada femenina, y la forma de apropiarse de la historia por parte de Hidalgo la que hizo que la misma adoptara un cariz personal, como un producto artístico “no comercial”. Por ello, Yoshua, el crítico del blog Vivecinescrupulos.com, no se corta al afirmar que, por el momento, ésta “es la única película de la cinematografía costarricense que se puede llamar cine de autor” (2011). Por esa razón, Hidalgo jamás se planteó hacer una adaptación literal o un calco de la novela de su maestro, cosa contraria a lo que hicieron otros cineastas que adaptaron a su mentor, Hidalgo sólo buscaba hacer “una obra auténtica” (2011). Hidalgo elaboró una película “lenta” a posta por dos razones, primero porque quiso

imprimir su propio sello, haciendo una película un poco más “íntima”, principal cualidad del cine de autor, y, segundo, por el hecho de no poseer el presupuesto suficiente para incluir la cultura afrocaribeña, lo que hizo que se perdiera gran parte de la acción de la trama, ya que, “los personajes negros que reflejan lo telúrico en la novela no aparecen en la película” (2011). Esa ausencia hace que la película se torne lenta y que la personificación de Sierva María en relación con su cercanía a la cultura africana y su familiaridad con los esclavos se haya tocado de una forma superficial en la adaptación, hasta el punto de no destacarlo musicalmente, salvo en algunas partes de la cinta. Todo el realismo mágico que se desborda en la obra escrita a través del choque de culturas entre lo afrocaribeño y lo occidental se diluye en la película debido a que su simbología “se pierde” (2011). Sin embargo, ese detalle no logra hacer mella en los méritos de esta obra artística que no mereció pasar de la forma tan desapercibida como lo hizo, “una película que no tuvo mayor distribución internacional a pesar del prestigio de su autor” (Romero, J., 2014), una versión muy valorada como producto artístico que mereció una mejor difusión.

Las buenas críticas no terminan aquí, la página Web Observando Cine (2014) hace un elogio de esta adaptación al afirmar que “la directora Hilda Hidalgo convierte el excelente libro de Gabriel García Márquez en una poesía, eso es este filme poesía pura y delicada, erotismo en imágenes y en nuestros sentidos” (Observando Cine, 2014). Con esto se afirma que hacer una adaptación de esta obra es complicado; sin embargo, es de considerarse que Hidalgo acertó al centrarse en la historia y no en los detalles de la misma. Además, considera que la directora tuvo la suerte de contar “con un reparto de actores comprometidos, desde la bella Eliza Triana hasta el reflexivo y apasionado Cayetano” (2014). Otro punto digno de elogiar para el redactor de la crítica es la banda sonora, compuesta por Fidel Gamboa, una “música intimista, minimalista y melancólica” (2014), que logra atrapar a la audiencia de principio a fin; tanto, que el espectador desea “seguir

viendo hasta el último crédito final” (2014). El trabajo estuvo tan bien hecho que, según una noticia publicada el 7 de Diciembre de 2010 por la página Emol.com (2010), el mismo García Márquez al ver la versión de una de sus mejores alumnas calificó la película como “muy real” y “bien contada” (2010), llegando a afirmar que: “me he transportado en el tiempo, es muy real” y que “la esencia de la novela está en la película” (2010).

Hidalgo pudo contar en este trabajo con el apoyo de amigos y familiares de Gabriel García Márquez, hasta el punto de convertirse en sus padrinos y ayudantes incondicionales. Según sostiene esta publicación, el diario oficial del Festival de Cartagena calificó el filme como “una de las más certeras traslaciones al lenguaje cinematográfico de la fabulosa imaginación de García Márquez” (citado por Emol.com, 2010). Aparte de elogiar, al igual que muchos, el desempeño del elenco de actores y actrices, no en vano fueron seis largos años de arduo trabajo. El diario *El Economista*, a su vez, apoya lo anteriormente dicho en una publicación realizada en la misma época durante el Festival de Cine de Cartagena, donde afirmaba que el escritor colombiano había dicho que la adaptación de Hilda Hidalgo “respetó la esencia de su obra” (*El Economista*, 2010).

Según Gloriana Corrales (2014), en el año 2003, cuando Hidalgo asistía a un taller dictado por el mismo Gabriel García Márquez en la Escuela Internacional de Cine, en San Antonio de los Baños en Cuba, sucedió el acontecimiento que llevó a una alumna principiante, que nunca antes había dirigido una película, a llevar a cabo un reto de tal magnitud. Según Corrales, Hidalgo “reconoce que la generosidad del Nobel de Literatura le dio un giro a su carrera, y que fue un riesgo que nunca dejará de agradecerle” (2014), ya que su maestro prácticamente le otorgó los derechos de su obra por un precio irrisorio. Hidalgo cuenta en su entrevista con Gloriana Corrales que lo que más le sorprendió al escribir el guion y que lo más difícil fue tratar de cambiar los diálogos, ya que

prácticamente no pudo hacerlo, dado que el lenguaje empleado por su maestro era muy preciso: “no hay una palabra que se pueda cambiar por otra, todo está perfectamente escrito y entonces si uno cambiara una palabra por otra, ya no tendría el mismo sentido, no tendría el mismo efecto” (citado por Corrales, 2014). Hidalgo comenta que cuando leyó la obra dos o tres veces pudo ver claramente las imágenes y consideró que podría ser una buena película. Un día se lo comentó a su maestro en una clase y él le propuso realizarla, no sin antes causar una gran sorpresa en su alumna, que no daba crédito a su propuesta. A todo esto, según afirmó Hidalgo: “yo sabía que no quería una película hablada en inglés con dinero proveniente de productoras de Estados Unidos y que no quería asociarme con un productor europeo que me impusiera actores” (citado por Corrales, 2014). Es evidente que la directora era consciente de cuáles habían sido los motivos de los fracasos fílmicos anteriores. Era tanta la confianza que depositó Gabriel García Márquez en su alumna, que ni siquiera se molestó en leer el guion que ella misma había escrito.

Por su parte, Patricia Lara Salive (2010), agrega que en aquella conversación su mentor “le aconsejó que la realizara (la película) como se hace una obra de arte, sin perder la libertad creativa” (2010), cosa que Hidalgo cumplió a cabalidad según su propio maestro. Lara Salive cuenta otra anécdota que surgió durante la producción del casting del film, el cual fue realizado por Sylvia Amaya, quien entrevistó y puso a prueba a setecientas posibles protagonistas para la cinta. No obstante, Hidalgo se mostró insistente con nada más y nada menos que con la propia hija de Amaya, quien al principio se negó rotundamente a que su hija de once años protagonizara la adaptación. Finalmente, Hidalgo logró su cometido, y la protagonista del film fue Eliza Triana. En cuanto a su estreno, Ana Fernández publicaba el 7 de Abril de 2010 en el diario *La Prensa Gráfica de El Salvador* (2016), que Hilda Hidalgo estaba “exultante porque su primer largometraje (había) superado la prueba del público y crítica en Colombia” (2016), antes de que su estreno en Costa Rica, su tierra natal, se llevara a cabo. Por otra parte, la directora mostró satisfacción al ser

seleccionada su película para competir en el Festival Internacional de Los Ángeles. Por ello, Fernández no duda en afirmar que *Del amor y otros demonios* “es sin duda la película costarricense más internacional de cuantas ha sacado la industria cinematográfica local” (2016). Esta película, donde curiosamente han participado tanto en la producción como en la dirección sólo mujeres es también la primera película costarricense en recibir los beneficios de los fondos de Ibermedia, organismo creado para promocionar la producción audiovisual en América Latina.

El alcance internacional de la película ha sido tan notorio que incluso en 2009 se llegó a dar la noticia de que la obra de Hidalgo se estrenaría en el Festival Internacional de Cine de Pusán, en Corea (Sánchez, 2016); aparte de también exhibirse en innumerables festivales internacionales en otras partes de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. A Hidalgo, “quien eligió contar la historia desde los ojos de Sierva María” (Sánchez, 2016), nunca imaginó que obtendría semejante reconocimiento de la crítica. No obstante, esta obra cinematográfica “con pocos diálogos y con mayor acento puesto en lo visual” (Ranzani, O., 2016), tampoco escapó de la lupa de algunos críticos que en gran parte realizaron un análisis minucioso de esta versión.

Iñigo Montoya (s/f) comienza su escrito haciendo hincapié en que esta adaptación tenía la posibilidad de escapar de la maldición de las adaptaciones cinematográficas de García Márquez, ya que la novela *Del amor y otros demonios*, precisamente, fue más pensada como un guion cinematográfico que como una novela, por ello, era más fácil visualizarla en imágenes y, por ende, traducirla al lenguaje cinematográfico. Según Montoya, aunque en ese punto no hubo problema, la inexperiencia de la directora hizo que surgieran algunos desaciertos, como el poco entendimiento de las secuencias de los primeros diez minutos, las cuales sólo podían ser entendidas por aquellos que ya habían leído el libro previamente, y eso se debió, precisamente, al abuso de imágenes, ya que “la presentación de los personajes, su relación y el contexto de la historia

fueron reemplazados por sutiles y sugerentes imágenes” (Montoya, s/f), las cuales, a pesar de haberle otorgado belleza a la película, sólo contribuyeron a ofrecer al espectador unos reflejos vagos de la historia, “como los trozos de un espejo dispersos en el suelo” (Montoya, s/f). De todas formas, ese contratiempo se ve solventado gracias a una buena concepción de la puesta en escena, con una buena imagen lograda gracias a una fotografía impecable, con un ambiente y una atmósfera bien sugerentes y acertados. No obstante, eso tampoco logra salvar a esta hermosa historia, que no tiene “la intensidad y la verosimilitud que exigían las circunstancias, y mucho menos el espíritu de tragedia romántica de la novela” (Montoya, s/f). Montoya, a su vez, afirma que este defecto no resta a la película el mérito de tener una gran virtud, la sutileza poética plasmada en la historia, y el gran logro de mantener la atención del espectador durante la transmisión, aunque tal vez sea esa misma sutileza, “traducida en sus imágenes y en su ritmo lento y casi ensimismado” (Montoya, s/f), tanto su fortaleza como su debilidad, ya que dicha virtud pudo haber sido la causa principal de su “falta de fuerza dramática y habilidad narrativa” (Montoya, s/f).

Por su parte Averdis, M. (2012) sostiene que “una de las debilidades del guion son los vacíos de algunas historias secundarias que acompañan la trama principal” (2012), ya que las tramas argumentales que sí fueron abordadas en esta versión no quedan del todo claras. Tal sería el caso, por ejemplo, de la trama de la relación entre los padres de Sierva María, porque sólo los que han leído la obra saben a qué se debía el distanciamiento de la madre de Sierva María y su marido. En cierta forma, el verdadero reto de Hidalgo fue tratar de convencer al público mediante una acertada puesta en imágenes que, en cierta forma, “no pretende la creación (homologación) del universo literario de Gabriel García Márquez, sino el establecimiento de un diálogo relacional entre el registro literario y el cinematográfico” (Averdis, M., 2012).

Santiago Rohenes (2010) no es muy benevolente al afirmar que “el argumento, potencialmente interesante, se ve arruinado por la puesta escena de Hidalgo” (2010), ya que la película desperdicia en muchos aspectos la riqueza que brinda el entorno geográfico de la obra, que en ocasiones aparece poblado y despoblado sin mucha explicación; eso sin mencionar el “acento cachaco” que realzaba aún más lo “soso” de los diálogos. (2010). Rohenes continúa aseverando que “*Del amor y otros demonios* es una película con grandes pretensiones, pero al final resulta inconexa, desordenada y aburrida” (2010), porque, a pesar de que a veces se logra entender la visión de la directora, no se logra conectar una historia “estructurada por una serie de escenas con conversaciones aisladas y a veces inconsecuentes” (2010); escenas que no permitieron, además, el lucimiento de los actores, salvo el caso de Margarita Rosa de Francisco, “que le da brío al papel más bien pequeño de la madre de Sierva María” (2010). Por su parte, Enrique Posada Restrepo (2011) defiende la versión de Hidalgo al afirmar que una película artística debe ser apreciada y no juzgada. Por ello, comienza su nota crítica diciendo que “el cine es un arte en sí mismo, pero hay películas más artísticas que otras” (2011). Posada Restrepo considera a *Del amor y otros demonios* como una de esas películas hechas con un cuidadoso y bien elaborado trabajo artístico, un trabajo tan depurado y elegante que el espectador debe tomarse su tiempo “para disfrutar, con calma, saboreando, apreciando” (2011). Por ello, es importante observar que muchas de las críticas probablemente provengan de críticos y espectadores que son más dados al dinamismo y la acción de una película que al resto de elementos artísticos que la envuelven, como la fotografía, la música o el ambiente, entre otros aspectos muy bien trabajados, como la iluminación, la cual lograba el ambiente sugerente de la época colonial. Es importante tomar en cuenta que “Hilda Hidalgo ha cuidado, diseñado y elaborado cada cuadro, como si se tratara de una pintura” (2011), por esa razón la directora tuvo preferencia por el tiempo lento en las escenas y en los movimientos de cámara, al igual que en la narración, ya que de esa

manera se podrían apreciar esos hermosos cuadros, aspecto que sólo disfruta un espectador que aprecia el arte en sí y que no se apura en buscar el desenlace de una película. *Del amor y otros demonios* fue concebida por su directora como “una película íntima, centrada en lo sensorial, más que en lo anecdótico” (2011), cosa que algunos críticos y espectadores no supieron comprender. Esta historia “se va contando apoyada en lo visual y en lo sonoro” (2011), y eso es lo que realmente debería tomarse en cuenta. *Del amor y otros demonios*, por otra parte, es una película que resalta lo femenino, ya que “se atreve a plantear los aspectos femeninos como respuesta a los desafiantes problemas de la vida de todas las épocas” (Posada Restrepo, 2011), donde lo femenino busca contrastar y suavizar a aquellos demonios que, como el miedo, el dolor, lo negativo y el rechazo a todo lo diferente, buscan crear desasosiego e ira, pero “como lo femenino domina esta bella película, aun tales demonios se presentan en tonos tranquilos y calmados” (2011), según Posada Restrepo, el toque de lo femenino es el gran tesoro que esconde esta película.

Para Jackie Rojas (2010), la gran ventaja de partida de Hidalgo fue contar con una novela con rasgos muy cinematográficos, tal vez la que más los posee de todas las novelas de García Márquez. Otra de esas ventajas es que muchos de los edificios antiguos de Cartagena de Indias aún están en pie. No obstante, Rojas considera que muchas de sus expectativas fueron defraudadas al ver la adaptación de Hidalgo, ya que Rojas sintió que los rasgos bien definidos de los personajes de la novela “parece que los hubieran pasado por agua” (2010); es decir, que se hubiesen borrado o difuminado sus perfiles. De hecho, la crudeza y el tormento que viven los protagonistas casi ni se siente en la película, “es más, el amor imposible y prohibido que viven los protagonistas, que es el centro del libro, pierde importancia” (2010). En cierta forma, el inicio, el nudo y el desenlace se diluyen sin remedio, y para Rojas esta película es de esas que se terminan dejando una sensación de vacío, de que la historia queda en el aire. De todas maneras, Rojas sostiene que, a pesar

de ver muy poco del libro, considera que la directora ha creado imágenes hermosas y dignas de ser observadas, por eso, “quien no lo haya leído (el libro) podrá disfrutarla sin pensar en las comparaciones, ya que es una película estéticamente bien hecha” (2010). Sin embargo, hizo falta un acercamiento al conflicto interno y externo de los personajes.

Edwin Carvajal Córdoba (2011) abre su crítica de la película con un parlamento de uno de los personajes de la obra, Abrenuncio, el médico judío, que dice: “cuanto más transparente es la escritura, más se ve la poesía” (2011). Según Carvajal Córdoba dicha frase “sirve de pretexto para lanzar la hipótesis que trabajo en este texto, y que tiene que ver con la transparencia, levedad, simplicidad y lentitud del filme de Hidalgo” (2011), porque es precisamente gracias a esas características que el espectador logra palpar y visualizar el alto contenido poético que posee la obra de García Márquez. Sin estas técnicas empleadas por Hidalgo jamás hubiésemos podido apreciar dicha dimensión poética; ello, sin mencionar “la belleza paisajística y fotográfica que sobresale en el filme” (Carvajal, 2011).

Según el análisis de Carvajal, quien no sólo critica, sino que también analiza y estudia los detalles de la adaptación de Hidalgo, se puede notar que la película se centra en dos ejes fundamentales en la trama de la narración, la historia del idilio amoroso entre Sierva María y Cayetano Delaura, y el tema de lo supersticioso y lo exótico relacionado con el mal de rabia y el exorcismo, lo cual está impregnado de lo extraordinario, maravilloso e insólito de la cultura caribeña, específicamente en Colombia. Es importante observar que, a diferencia del libro, en los primeros minutos de la película entra en acción el padre Cayetano, quien es recomendado por el obispo para curar a Sierva María, mientras que, en el libro, Cayetano entra en la historia mucho después del inicio de la narración. De hecho, estos dos personajes están presentes y se encuentran en la gran mayoría de las secuencias de la película. Por otra parte, las secuencias que plasman lo supersticioso y extraño también

están estrechamente ligadas con la relación establecida entre los protagonistas. Eso significa que la película casi en su totalidad se centró en el idilio de los protagonistas.

Con lo anteriormente expuesto, se puede afirmar que Hidalgo no utiliza todos los nudos narrativos de la novela, sino que selecciona sólo dos de éstos, los cuales le han servido de ayuda para “configurar una lectura más leve de la novela colombiana, con el objetivo, en términos de Wagner, de presentar su propia interpretación, su singular comentario de la obra objeto de la adaptación” (Carvajal, 2011). De entre más de diez pretextos narrativos importantes presentes en la obra original, Hidalgo sólo ha seleccionado dos, y allí es donde está la razón por la que la complejidad literaria del libro desaparezca en la película, para dar paso al contenido poético, que permanece inmerso entre las líneas de la novela, allí es donde sale a flote el fuero interno de ambos protagonistas, y se logra ahondar un poco más en la forma de ser un poco retraída de ambos personajes, aparte de adentrarnos en las supersticiones que los amenazan, y “que a la postre los llevará a la muerte, en el caso de Sierva (sic), o a la cárcel, como es la situación del padre Cayetano” (Carvajal, 2011). Por otra parte, Hidalgo se apoyará en la poesía de Garcilaso y en el eclipse para dar mayor énfasis a la trama central de la obra literaria y de la película: el amor y la superstición. El paso de una secuencia a otra “ya no se suceden con algún artificio especial (fundidos, persianas o barridos)” (Carvajal, 2011), sino que cada transición se da de una forma muy natural. La película también se caracteriza por la “abundancia de planos medios y primeros planos, casi siempre fijos” (Carvajal, 2011), ya que pocas veces se ven los picados, contrapicados y planos de detalle. Esta versión muestra suma naturalidad hasta en su parte técnica. En cuanto a los efectos de sonido, se puede decir que son muy pocos, ya que existen pocos diálogos, voces o ruidos sugerentes; todo lo contrario de lo que sucede con la música medieval-renacentista. Es importante observar el logro de los contrastes de la iluminación en cada escenario; por ejemplo, la iluminación colorida en los espacios exteriores e

iluminación “blanco-oscuro” (Carvajal, 2011) en escenarios como la casa de Sierva María o su propia celda.

Si nos referimos al punto de vista de la cámara, vemos que en muchos casos éste coincide con cada personaje; por ello, el espectador muchas veces mira lo que el personaje ve a través de sus propios ojos. Tal vez la escasez o el laconismo de los diálogos y el poco abuso de efectos de sonido sea la causa principal por la que “el sentido de la vista (del espectador) se agudiza para darle a la imagen una significación más determinante” (Carvajal, 2011). La brevedad de las secuencias de la cinta, que son muchas, está representada por una gran presencia de “la imagen y el silencio, que sustituyen los diálogos y algunos otros elementos narrativos, de gran carga sonora” (Carvajal, 2011). Una de las secuencias que representa mejor lo anteriormente expuesto coincide con el momento en que sucede el eclipse solar, el cual es contemplado por cuatro personajes a la vez, “el padre Cayetano y el obispo desde la terraza de la iglesia, y Sierva (sic) y la reclusa Martina desde la celda del convento” (Carvajal, 2011). En este caso se puede observar una transferencia fiel de la novela a la película, “pues en el espacio filmico son los mismos cuatro personajes los que contemplan el fenómeno natural, y sostienen los mismos diálogos” (Carvajal, 2011). Esta secuencia, que dura aproximadamente cuatro minutos, es el resultado de ciertos procedimientos técnicos que ayudan a sentir y experimentar a nivel sensorial y emocional un fenómeno natural, como un eclipse, de forma casi real, como si el espectador viera el cambio de luces y sintiera el calor del mediodía en plena noche. Esto se logra principalmente gracias a los planos de conjunto y de detalle utilizados nada y más y nada menos que “para captar el eclipse, también a la implementación de los elementos de iluminación, perspectiva y color que facilitan la invención del fenómeno natural en un rincón del Caribe colombiano” (Carvajal, 2011). Es curioso observar que en esta secuencia están ausentes la música de fondo y el color blanquecino que caracteriza a la película. No hay diálogos largos, tan sólo está la imagen del eclipse y el enfoque de las miradas de

ansiedad de cada uno de esos cuatro personajes; tan sólo se escuchan alusiones a la grandeza de Dios, a la duda de la existencia de un más allá después de la muerte y el misterio del mal que aqueja a Sierva María, alusiones que marcarán pauta en la película y serán su clave principal, una clave que versará sobre lo inquietante de entender la vida y la muerte. Aquí, “la directora conserva los mismos diálogos, personajes, ambiente y tensión de la novela” (Carvajal, 2011), no sin antes realzar dichas imágenes con una excelente proyección “con imágenes certeras, limpias y ágiles en la consagración de las sensaciones y emociones que le conceden al espectador un estado de deleite estético” (2011).

También hay otra secuencia digna de mencionar, la del inicio de la película, donde aparece Sierva María en una canoa atravesando un río. En dicha secuencia se realizan varios desplazamientos de cámara en la secuencia, “la cámara la enfoca (a Sierva María) en plano medio, de espaldas al espectador y con un fondo blanquecino que da la impresión de irrealidad” (Carvajal, 2011). Durante ese desplazamiento hay una breve conversación en lengua africana entre Sierva María y su nana-esclava Dominga de Adviento. Esta parte apenas dura un minuto y enseguida cambia a otra, representando un gran contraste, porque la siguiente toma es mucho más oscura, donde lo fúnebre no sólo domina la vista, sino también el oído, con los cantos fúnebres que se escuchan, apoyados en el enlutado ambiente “en donde prevalece la oscuridad en los encuadres y el llanto de Sierva María en un primer plano, quien llora la muerte de su nana” (Carvajal, 2011). Ya con sólo ver esos cortos momentos el espectador puede intuir la relación cercana que tenía la protagonista con su nana africana, de allí, se puede deducir, sin necesidad de leer el libro, el porqué de la devoción de Sierva María hacia lo africano, hacia esa cultura misteriosa y desconocida.

Estas secuencias antes señaladas no aparecen en la novela, ya que la Sierva María de la novela realmente no salía de su casa; “las únicas dos veces que lo hace es cuando la muerde el perro en la plaza de

la ciudad, y cuando la recluyen en el convento de Santa Clara” (Carvajal, 2011). Por otra parte, en la obra, la muerte de Dominga apenas se toca de soslayo, como si fuese una breve referencia. La cineasta costarricense utiliza esas secuencias creadas por ella, para darle mayor sentido a su lectura personal de la novela, la cual va enfocada a lo que le interesa contar en su película: lo sobrenatural, lo desconocido, lo exótico y lo diferente que rodea la historia de la pareja protagónica. En otras palabras, “asistimos a una secuencia que marca el inicio de la película, al tiempo que da las coordenadas para su comprensión: lo supersticioso en función de Sierva María de Todos los Ángeles” (Carvajal, 2011).

A su vez, existen otras secuencias que también fueron magistralmente versionadas por la directora, porque es cierto que la mayoría de los sueños y ensoñaciones aparecen en la obra, “modificadas de tal forma que se ciñeron a la propuesta temática y estética de Hilda Hidalgo” (Carvajal, 2011). Aquí Hidalgo recurrió a su característica iluminación en blanco oscuro, con escenas cortas y sencillas; eso, sin que faltara el laconismo en los diálogos y sus silencios. Entre otros cambios está la sustitución del campo nevado de Salamanca por una alberca o piscina, y las uvas que come Sierva María, las cuales representan la extinción de la vida. Hidalgo sustituye dicha fruta por un candelabro con una vela encendida, la cual corre el peligro de apagarse al caer el agua. Tal vez Hidalgo consideró que para un espectador medio era más fácil relacionar visualmente la simbología de la muerte con una vela que se apaga. En la película, en una de las escenas de ensoñación Sierva María, de forma sutil, le recita en el oído al padre Cayetano unos versos de Garcilaso de la Vega pertenecientes al Soneto V de la obra *Poemas del Alma*, los cuales rezan: “por vos nací, por vos tengo la vida, por vos he de morir y por vos muero” (citado por Carvajal, 2011), aquí se ve claramente un caso de adaptación, ya que en la novela el que pronuncia esos versos es el mismo Cayetano y no precisamente en una escena de ensoñación. Por otra parte, sólo falta mencionar que estos versos de Garcilaso

“funcionan como referente trágico de los acontecimientos que vivirán más adelante los amantes” (Carvajal, 2011).

La última secuencia de ensoñación, que es la única que no aparece en el libro, y es de total invención de la directora, es la secuencia fundamental para entender, aparte de la función de la trama del amor y la superstición, “la estética del espacio textual fílmico que quiso crear la directora costarricense” (Carvajal, 2011). Esta es la secuencia que establece el final trágico de la película, ya que viene acompañada de otras secuencias donde vemos a Cayetano preso y a Sierva María agonizante por causa de los reiterados exorcismos en su celda del convento. El final de la película queda marcado por la secuencia de la última ensoñación, donde se ven flores y cierto colorido en la alberca donde ha caído y se ha apagado la vela (la vida se Sierva María), con movimientos y planos de cámara que nos hacen apreciar los planos generales y primeros planos de cada detalle de la ensoñación, con unos planos de detalle que van mostrando los distintos tipos de mariposas e insectos de colores que se posan sobre la larga y roja cabellera de Sierva María, pequeños animales que se mueven con una sensación de armonía y bienestar. Más adelante se puede apreciar a ambos amantes, a Cayetano recitando suavemente al oído de su amada otros versos de Garcilaso, pertenecientes al Soneto XXV de la misma obra ya mencionada, *Poemas del alma*, que dicen: “que la eterna noche oscura, cure estos ojos que te vieron, dejándome con otros que te vean” (citado por Carvajal, 2011), allí, finalmente, los amantes se besan y se acarician, hasta que ambos rostros se difuminan en el característico color blanquecino de las escenas de ensoñación de la película, “para dar paso a la oscuridad total que marca el fin de la película” (Carvajal, 2011). Es evidente la gran carga poética que poseen estas secuencias, enmarcadas en colores que representan lo exótico, lo desconocido, lo fúnebre y la ilusión de lo que pudo haber sido. Aquí es donde se debe valorar la validez de un discurso fílmico, que, aunque escapa de la fidelidad narrativa de la novela, engrandece lo más significativo y hermoso

representado en la obra, la historia del idilio amoroso que murió por causa del temor a lo desconocido y a la superstición. Allí está su mérito más grande.

5.3 Análisis de *Memoria de mis putas tristes* (2011)

La película *Memoria de mis putas tristes*, según comenta Rollong Schweiger (2014), fue filmada en formato de 35 milímetros y tuvo una duración de noventa y dos minutos, la cinta se estrenó en México el 13 de octubre de 2012. Rodada completamente en San Francisco de Campeche, México, fue una coproducción entre México, España, Dinamarca y Estados Unidos, dirigida por el danés Henning Carlsen, con guión de Jean Claude Carrière. Cabe recordar que el rodaje de esta versión cinematográfica levantó muchas polémicas por tocar el tema de la trata de niñas blancas y el comercio sexual, y, por otro lado, fomentar la pederastia. Según se comenta en el blog vivecinescrúpulos.com (2011), *Memoria de mis putas tristes* tuvo numerosas dificultades para ser adaptada por causa de una demanda interpuesta por una ONG: “el tema del litigio es la referencia a temas de prostitución infantil y pederastia que contiene el libro y el guion” (2011). No obstante, hay quienes han salido en defensa del autor, quien habría escrito una obra que recrea una historia de amor con un tema que en la vida real es más desgarrador, donde algo tan grotesco y repugnante como la prostitución infantil puede convertirse en una “sublime” historia de amor. De hecho, Updike cataloga esta obra como una “curiosa mezcla de lo sórdido y lo encantador” (2008: 157). Con un curioso paralelismo que se puede divisar entre la misma Delgadina, Eréndira, Sierva María e incluso América Vicuña, la niña que se suicida por amor en *El amor en los tiempos del cólera*, que pertenece a un grupo de niñas adolescentes carentes de afecto e inmersas en su propia soledad. En el caso de Delgadina, se puede notar que es “una figurita insignificante, de clase obrera, que se entrega dormida y cuyo cuerpo mudo pretende representar la maravilla de la vida” (Updike, 2008:

162). En la obra literaria, la ciudad donde vive el anciano jamás es mencionada, pero sus características apuntan y hacen presumir que se trata de Aracataca, donde nació Gabriel García Márquez.

Coetzee (2008), al establecer el paralelismo entre las adolescentes, hace énfasis en el que se muestra entre Delgadina y América Vicuña, no sin antes criticar el tratamiento de ésta última, la amante de catorce años de Florentino, la desolada niña que se suicida después de que éste la abandone. Según Coetzee, García Márquez trata esa trama y a ese personaje de forma superficial, muy a pesar de la carga dramática que suponía, dado el suicidio de la víctima. Esa misma historia se vuelve a tocar en *Memoria de mis putas tristes*, donde se aborda el tema del romance entre un anciano y una niña de catorce años; “la similitud entre los dos libros publicados con un lapso de veinte años de diferencia, son demasiado sorprendentes como para ignorarlas” (Coetzee, 2008: 116). Tal vez *Memoria de mis putas tristes* fue escrita con la intención de reivindicar una historia de amor fallida, que quedó a medias: la de América Vicuña y Florentino Ariza.

Por otra parte, a pesar de estar siempre asociado al realismo mágico, se ha visto que García Márquez ha trabajado también en gran medida con algo que se denomina el realismo psicológico, con la premisa “de que las operaciones de la psique siempre tienen una lógica que se puede rastrear” (2008: 121). García Márquez buscaría la manera de que esas historias difíciles de creer puedan encontrar alguna lógica, aunque dicha labor se ha tornado un tanto difícil para los lectores foráneos, ya que “lo que muchos extranjeros encuentran difícil de creer en sus historias, con frecuencia no son más que lugares comunes en la realidad latinoamericana” (2008: 121). Por ejemplo, mezclar lo fantástico con lo real era un lugar común en Latinoamérica, ya que un simple gato, según la lectura de algunos lectores, podía representar a “un personaje de los infiernos” (2008:121). Por otra parte, si de personajes humanos se trata, Delgadina, más que una niña, pareciera una presencia etérea, que por lo

virginal, se vuelve aún más irreal: Delgadina era “una princesa virgen” (2008: 123), una figura idealizada similar a la Bella durmiente o a Dulcinea del Toboso, vista a través de los ojos de un viejo idealista que se enamora por primera vez.

En relación con el resto de las obras de García Márquez, *Memoria de mis putas tristes* es y ha sido considerada como una obra “de poca monta” (Coetzee, 2008: 121), y esto no se debe a su brevedad, ya que *Crónica de una muerte anunciada* ha sido magistralmente escrita y es prácticamente de la misma longitud. A diferencia de *Memoria de mis putas tristes*, *Crónica de una muerte anunciada* “es una vertiginosa clase maestra en aquello de cómo construir una serie de historias múltiples (y por tanto de múltiples verdades) para cubrir un único acontecimiento” (Coetzee, 2008: 122): en cambio, *Memoria de mis putas tristes*, según Coetzee, y como ya se ha mencionado, parece un manifiesto en favor de la pedofilia, con el atenuante de que la pareja nunca llega a consumar ese amor, al menos en el plano físico, a diferencia de *El amor en los tiempos del cólera*. En cierta forma, *Memoria de mis putas tristes* “tendría mucho más sentido si la entendemos como una especie de suplemento de *El amor en los tiempos del cólera*, donde, quien violó la confianza de la niña virgen, ahora se convierte en su más fiel adorador” (2008: 123).

Salvador Llopart (2014) califica esta versión cinematográfica como una “historia triste sobre decepciones y despedidas, donde los personajes (Echevarría y Chaplin) sostienen un desastre en ciernes” (Llopart, 2014). Aquí se hace evidente lo que muchos ya sabían, que, desde un principio, incluso antes de la filmación, *Memoria de mis putas tristes* ya se vislumbraba como un desastre cinematográfico. Por otra parte, Marina Calvo (s/f) comenta que “su rodaje, previsto en Puebla, (México), intentó ser paralizado por la demanda de una ONG mexicana que denunciaba la apología de la prostitución infantil que se puede interpretar del relato” (Calvo, s/f). Obviamente, hubo varios sectores que deseaban impedir a toda costa la difusión masiva a través del cine de un mensaje poco

favorable para la sociedad contenido en una novela, que en este caso, fue escrita por Gabriel García Márquez. El guionista fue el francés Jean-Claude Carrière, muy respetado por haber sido guionista de Buñuel y Berlanga, y un experto en adaptaciones complicadas como la de la novela *La insoportable levedad del ser* de Kundera. La dirección también estuvo en manos de otro respetable de la industria, si bien eso no evitó que la película resultase decepcionante.

En la cinta, aunque se contó con la gran actuación de Emilio Echevarría, “no se consigue plasmar ese tipo especial de personalidades que García Márquez crea en sus novelas” (Calvo, s/f). No obstante, la película posee algunos aportes innovadores, como las conversaciones telefónicas de los personajes principales, Rosa Cabarcas (Geraldine Chaplin) y El Sabio, que utilizan al espectador como canal de comunicación, ya que los personajes “hablan hacia la cámara, sin usar el teléfono y la escena se mueve de uno a otro creando un efecto dinámico y muy sugerente” (Calvo, s/f). Aparte de esto, tanto la película como la novela jamás logran el objetivo final buscado, esto es, “alcanzar una redención para la que nunca es tarde a través del descubrimiento del amor” (Calvo, s/f), porque, según sostiene Calvo, ninguna de las dos obras, la literaria y la cinematográfica, nos convencen de que esa redención ha sido llevada a cabo. En la película sólo se puede ver a El Sabio como un violador “que compra la atención de las mujeres y que, al final, lo único que consigue con su gesto de depravación, es enamorarse del amor” (Calvo, s/f). Como se podrá ver, en la novela ese aspecto está bien descrito, pero “pobremente plasmado en la película” (Calvo, s/f).

Carlos Bonfil (2012), retrata la adaptación dirigida por Carlsen como “una aproximación superficial a un relato complejo” (2012), con un guion ávido de inspiración, que nada aportaba a la esencia de la historia, que, a pesar de las buenas intenciones de sus creadores, sólo tuvo “un impropio tono de telenovela y con obviedades melodramáticas que vuelven a la adaptación superficial e inverosímil” (2012). Por su parte,

Daniel Farriol (2014) no se queda atrás al ser contundente calificando esta adaptación “bastante desastrosa” (2014), no sin aclarar que no ha valorado este film como adaptación, ya que no ha leído la novela en la que se basa, pero sí como una película. Farriol, según comenta, jamás terminó de convencerse de que estaba ante una historia de amor, mucho menos de redención, por parte de un hombre que al hacerse mayor buscaba reivindicarse con el amor puro. Esta historia tan solo presenta a un anciano misógino que durante toda su vida ha estado utilizando a las mujeres para su satisfacción personal y sexual, cuyo enamoramiento de una adolescente virgen se puede ver “de forma bastante fetichista y casi enfermiza” (Farriol, s/f). Por su parte, en relación con ese tema, Calderón (2014), sostiene que *Memoria de mis putas tristes* “no es un relato al uso de una historia de amor. Aquí el enamoramiento no permite que la persona deseada tenga voz, casi nada sabemos de ella en todo el libro” (Calderón, 2014); esto es lo que hace que muchos califiquen de machista y egoísta al protagonista, por lo que Calderón sale en defensa de El Sabio al lanzar esta pregunta de rigor: “¿hay algún querer que no sea egoísta, individual?” (2014), esta pregunta puede quedar a la libre interpretación. Son cosas que suelen pasar cuando se trata de plasmar la poesía en imágenes concretas, que muchas veces no se atina con lo que el autor original quiere transmitir. De hecho, según comenta Farriol, el montaje resultó ser “desconcertante” e “irritante en su temática” (2014). No obstante, este crítico no deja pasar por alto las excelentes actuaciones de sus protagonistas, especialmente la de Emilio Echevarría.

Según considera Erick Estrada (2012), la maldición de las adaptaciones de Gabriel García Márquez reside en que los diálogos de sus obras están “escritos para ser leídos y no para ser actuados” (2012), porque esos diálogos, así los pronuncien grandes actores y actrices, siempre terminarán escuchándose como acartonados en el tono y en la forma. Los pocos diálogos escritos por el autor colombiano suelen ser tan perfectos, que, dichos en boca de los humanos, suenan irreales, como fuera de tono. Además, Estrada incluso pone en duda que el guion haya

sido escrito por Jean-Claude Carrière, dada su ya conocida buena reputación en el oficio de guionista, debido a que se evidencian, según Estrada, muchas divagaciones y dispersiones en el discurso narrativo, con elipsis y rebotes que más bien reflejan torpeza y tropiezos a lo largo del hilo conductor de una historia que aparenta no ir a ninguna parte. “Estas memorias, como sea que se retraten, necesitaban un eje transportador y la cinta es incapaz de proporcionarlo” (2014); eso sin mencionar la parte visual, la cual, para este crítico, tampoco sale bien parada, ya que la vacuidad de lo que se ve en la película deja al espectador en blanco, porque la mayoría de lo que mira no le dice nada, pues las imágenes empleadas tan solo son “encuadres adornados falsamente con focos difuminados que terminan por vaciar el discurso de sus planos. Entre tantas telas y luces, en medio de la senilidad o el infantilismo, la cinta se queda vacía en lo visual” (2014).

De forma contradictoria, Susana Peral (2014) comienza su crítica alegando que “hacía tiempo que no veía una adaptación tan bien llevada como *Memoria de mis putas tristes*” (2014). Peral con esto quiere decir que aprecia “el respeto” que esta adaptación ha tenido por el libro, aparte de mostrar aprecio por la historia, la narración, los actores y “sobre todo la música” (2014), la cual logra que el espectador entre y logre captar la atmósfera de la historia que allí se cuenta. Es evidente que Susana Peral es una crítica y espectadora que valora las adaptaciones en función de la fidelidad hacia la obra escrita debido a que no deja de elogiar al guionista y al director por ser “extremadamente fieles al escritor” (2014). La única licencia que se dieron ambos fue “ampliar el personaje de Casilda” (2014) el cual es interpretado por dos actrices, Olivia Molina y Ángela Molina, que es, según Peral, la única mujer que amó realmente a El Sabio, sin que éste jamás se diera cuenta; este personaje, que apenas es mencionado en la novela, es remarcado en la película como si “en cierta forma fuera la conciencia del pasado que vuelve al presente” (2014), para de esa manera mostrar al personaje principal cuál es el camino que debe seguir y cuál la actitud que debe tomar. Por otra parte, Peral, al contrario

de lo que alega Estrada (2012), *Memoria de mis putas tristes* “es una cinta llena de flashback que hacen la historia más intensa” (Peral, 2014). Para Peral, esta película, no es precisamente un manojo de recuerdos dispersos y poco estructurados que el mismo Estrada ha recalado. Sin embargo, valdría la pena volver a ver la cinta para saber quién de los dos tiene la razón.

Según Enrique Posada (2013), el protagonista tan solo es un hombre que responde al perfil común del hombre latinoamericano: “el del amante insaciable, un Don Juan que nunca sienta cabeza” (2013), el propio machista costeño de la Colombia rural. Por ello, la película, según Posada, “viene a ser un viaje por la mente de un hombre singular e inteligente, que nunca se pudo acercar a la fuente del amor de la mujer integral” (2013). El Sabio jamás supo ni sabrá lo que es una vida en pareja, el amor recíproco, ni mucho menos sabrá del amor fiel y sincero, ése que nunca supo valorar.

Enfocándose en otros aspectos, Ester V. (2014), hace referencia al peso de los personajes, cuyo protagonista absoluto es El Sabio, “que aún en su figura un curioso efecto de anulación de empatía por oposición” (2014), eso significa que el personaje principal se divide en dos tipos de personaje, el de la juventud, que no despierta aversión pero tampoco apego o empatía hacia el espectador, y, por otro lado, el personaje mayor, el adulto, que nos resulta más simpático y con una mayor carga empática para el espectador, pues incluso despierta cierta jocosidad y ternura. No obstante, esa unión entre ambas modalidades logra que se produzca “la prácticamente total nulidad de cualquier rastro de afecto” (2014). Aparte, tenemos a dos personajes femeninos que tampoco ayudan a mejorar esa falta de empatía, ya que tanto Rosa Cabarcas como Delgadina aparentan ser personajes fríos, distantes y con pocos registros de personalidad; más bien se podría decir, sobre todo en el caso de Delgadina, que presentan cierta neutralidad. Tan solo un personaje secundario logra despertar algunas emociones en el

espectador, Casilda Armonia, la prostituta que amó en silencio a El Sabio, cuya tristeza por su amor no correspondido “sacude grácilmente al espectador” (2014), ya que se sabe de antemano que El Sabio jamás supo sentir un amor genuino por nadie.

La evolución de la cinta, tal como sostiene Ester V. (2014), se solapa con la evolución del protagonista, muy contrastada entre pasado y presente gracias a los flashbacks, que intentan mostrar un ritmo acelerado, cosa que según Ester V. no se logra, ya que “los flashbacks son demasiado escuetos de modo que la atención del espectador no puede adentrarse ni en el pasado ni en el presente. El resultado final es algo caótico” (2014). No obstante, Ester V. afirma que el verdadero acierto de esta película se halla en la médula de la historia. El hecho de ver a alguien alcanzando casi el fin de su vida con el deseo de experimentar algo nuevo y jamás vivido es algo que puede tocar las fibras de cualquier ser humano. Tomando en cuenta el alto nivel y el historial del director y el guionista de la adaptación, “*Memoria de mis putas tristes* podría haber aspirado a ser un producto algo más redondo de lo que resulta ser” (Ester V., 2014).

Siguiendo en esa misma línea, Estefanía Muñiz (2014) no pierde objetividad al mencionar que no sólo la lectura de la novela *Memoria de mis putas tristes* “la descolocó”, también lo ha hecho, y de la peor de las maneras que se hiciera una versión cinematográfica por lo cual tuvo que armarse de valor para ir a verla en una sala oscura de cine. Muñiz, a diferencia de Ester V., no justifica el hecho de que un anciano, temeroso ante la inminencia de la muerte, quiera simplemente violar o “desvirgar a una niña de catorce” (Muñiz, 2014). Para esta crítica, la obra de García Márquez está muy lejos de ser una historia de amor, como muchos la han querido vender; de hecho, nadie se ha planteado el problema o las consecuencias que el trasfondo de esa historia podría provocar: el trauma de una niña y la pena de prisión para el ejecutor del crimen. “Nadie en el film se lo plantea, salvo el genial guionista Jean-Claude Carrière, que en

esta adaptación incluye un momento entre hilarante y penoso cuando el protagonista tras increpar al cielo “<<estoy loco de amor>> –frase tomada literalmente de la novela– recibe un eco que no está en el libro, y que le contesta con un rotundo <<demente>>” (Muñiz, 2014). Ese eco es lo que precisamente ha traducido el sentir de mucha gente que ha leído la obra o que la ha ido a ver al cine. Muñiz también ha confesado haber vivido algunos momentos desagradables durante la proyección de la cinta, ya que, como mujer, “es más agravante contemplar la prostitución de una niña de catorce años a la que previamente han drogado para que se calme” (Muñiz, 2014). Según esta crítico, nada podía causar menos repulsión, sin embargo, Muñiz considera que “la realización de Henning Carlsen es técnicamente correcta” (Muñiz, 2014), y aunque afirma no convencerse con la actuación de Geraldine Chaplin como Rosa Cabarcas, al menos reconoce que “el cast lo salvan las Molina que despliegan, en concreto Ángela, un talento que eclipsa al resto” (Muñiz, 2014). Dejando el tema moral aparte, Muñiz admite que hay que hacer un juicio de valor de la obra de arte sin que el contenido moral afecte la forma, por ello, Muñiz valora la calidad de la novela de García Márquez, mas no la de la adaptación, ya que aquí no han logrado cuadrar la forma con el fondo; por ello, Muñiz finaliza su crítica afirmando que lamentablemente, a pesar de la gran genialidad de Jean-Claude Carrière, ese logro de congeniar el contenido con la forma no se ha dado en la adaptación, ya que la película, “al contrario que el libro, es un fiasco” (Muñiz, 2014).

Con el tema de la pederastia, es importante mencionar que en la víspera del rodaje se llegó a acusar tanto al escritor de la novela como a los productores del film como si de una red de proxenetas pederastas se tratase. En todo caso, ¿por qué no hicieron lo mismo con *El amor en los tiempos del cólera*? Esa incógnita siempre quedará en el aire. Según comenta Rogelio Villarreal (2014), el Nobel colombiano tuvo que enfrentarse durante la filmación de la película a muchas dificultades: “esta vez debido a la protesta de la periodista Lydia Cacho y la demanda de Teresa Ulloa, directora de la Coalición regional contra el tráfico de

mujeres y niñas en América Latina y El Caribe” (Villarreal, 2014). En el año 2010, ambas activistas acusaron a todos los involucrados en la adaptación de “apología de la prostitución infantil y la corrupción de menores” (Villarreal, 2014).

Otros atribuyen el encañamiento de la demanda a razones políticas y personales, puesto que el gobernador de Puebla de aquél entonces, Mario Martín, fue el sospechoso principal de ser el autor intelectual del secuestro de la periodista demandante Lydia Cacho. García Márquez nunca supo cómo explicar las verdaderas intenciones del apoyo financiero por parte del gobierno de Puebla a la producción de su film, por ello, las grabaciones debieron ser suspendidas hasta nuevo aviso. Al final se pudo hacer el rodaje en San Francisco de Campeche, en 2011.

En cierta forma Villarreal defiende la posición del autor colombiano, ya que no es justo contaminar una obra artística y literaria con elementos extraliterarios, como un secuestro y otros crímenes de la vida real como la pederastia, la misoginia y la violencia de género vista a través de la trata de mujeres adultas y jóvenes. Villarreal defiende esta posición hasta el extremo de afirmar que “esa crítica feminista abomina el machismo aun en la ficción, pero cae en el exceso de ignorar o desdeñar construcciones literarias que pueden ser caricaturas, ensoñaciones o meras fantasías” (Villarreal, 2014).

Según una noticia publicada en el diario Septimoarte.net (2011), el rodaje de *Memoria de mis putas tristes* tuvo que hacerse en secreto y bajo la más estricta intimidad, debido a la gran polémica causada, esta vez Campeche, situada al sureste de Ciudad de México, fue el escenario seleccionado, donde el rodaje duró entre noviembre y diciembre de 2010. Fernando Cámara, encargado de sonido del proyecto, comentó en una entrevista hecha al diario La Reforma que Carlsen era todo un experto en filmar de forma discreta, porque ya lo había hecho antes en Sudáfrica al filmar sobre el tema del Apartheid, por ende el director danés siempre ha sabido “lo que vale la discreción” (citado por Septimoarte.net, 2011).

Cámara reveló que incluso debieron mentir y cambiar el título del proyecto por *Memorias del sabio*, porque “la experiencia de lo que pasó en Puebla fue muy dura” (2011). No en vano, todos los involucrados en el rodaje hicieron todo tipo de malabares para no ser descubiertos y mantener la discreción ante las preguntas de los curiosos.

Jordi Costa (2014) por su parte, sostiene que “la adaptación cinematográfica, no es una película precisamente sutil y quizá esté más en sintonía con los tiempos que la propuesta intemporal de García Márquez” (Costa, 2014). Eso significa que la producción se valió de un cambio de actriz para poder lograr la grabación de ciertas escenas sin ningún impedimento y sin necesidad de convertir a la joven Delgadina en una pobre e inocente víctima de acoso de menores. Para eso buscaron a una actriz mayor de edad (Ana de Armas tenía veintiún años); de esa manera la película deja de contarnos un hecho íntimamente romántico, “para narrar una historia de amor que la estética algo folcklorista del conjunto acaba acercando casi a los tonos de un culebrón desencajado” (Costa, 2014).

Irving Torres Yllán (2012) realizó críticas muy duras de esta adaptación, a la que tilda de “cinta sin espíritu” (2012), tal vez causadas por el gran escándalo mediático que implicó su rodaje. Según asevera Torres Yllán, tan sólo “parece un burdo pretexto para ver mujeres desnudas que ni siquiera transmiten erotismo y sólo se pasean aburridas (y tristes) (sic) por la cinta” (Torres Yllán, 2012). Aparte de ello, Torres Yllán coincide con la mayoría de los críticos al apuntar que al espectador se le hace cuesta arriba hacer empatía o sentirse identificados con los personajes, “los cuales aparecen tan caricaturizados que es imposible creer lo que dicen o hacen” (Torres Yllán, 2012). Las situaciones y los diálogos parecen carecer de toda verosimilitud, y eso se debe a que los actores se sienten forzados a decir diálogos, y hacer cosas que no sienten, y eso ha provocado que se pierda todo resquicio de realidad:

“eso sin contar que el doblaje hecho en estudio de los diálogos les hace parecer más falsos aún” (Torres Yllán, 2012).

Por otra parte, Juan Martínez López (2013), también considera la película “tediosa”, pero no sólo la cinta se lleva su menosprecio, porque realmente la novela tampoco llegó a atraparlo. De hecho, Martín López no guarda ningún recuerdo grato de su lectura. Por ello, el crítico recalca que “tras el visionado de *Memoria de mis putas tristes*, me embarga la misma desazón que recordaba tras la lectura de la novela” (Martín López, 2013). Lo cierto del caso es que el crítico hizo el intento de percibir y apreciar algo diferente en la película, algo que lo animara con respecto a esa obra, cosa que no llegó a suceder. Aunque no le resta méritos al acabado técnico de la película, con “una bellísima y evocadora dirección de fotografía, una cuidadísima y esmerada dirección artística (y) un delicado y exquisito diseño de vestuario” (2013). Pero lo imperdonable fue el hecho de no haber prestado mayor atención al hilo argumental y a la trama, la cual resultó ser igual de floja que en el libro. De hecho, en la película se hace peor la situación, ya que además de lo flojo del hilo argumental, la cinta carece de ciertos contenidos implícitos que el libro sí muestra. Por ejemplo, en la película no se nota “el discutido perfil misógino que caracterizaba al personaje central en el texto original, ni mucho menos la visión afligida y lúgubre que imperaba en la novela sobre el mundo de la prostitución” (2013), esos temas fueron tratados con suma superficialidad, sólo como un vehículo para entretener al espectador.

Es importante notar que Martín López también opina que uno de los factores que impidió este tratamiento profundo en la trama de la misoginia y la prostitución fue la actuación de Emilio Echevarría, ya que este actor imprime “un oportuno componente ternurista (sic) que impide los posibles juicios negativos que podría suscitar su personaje, lo cual puede ser tachado también de algo negativo” (Martín López, 2013). En verdad, según este crítico, lo clave en esta novela estaba presente en los claroscuros de El Sabio, y ese aspecto brilló por su ausencia en la

película. El resto del elenco de actores y actrices también sufre bajo la lupa de Martín López, ya que calificó de “desaprovechada” la participación de Ángela y Olivia Molina. Tan sólo Geraldine Chaplin merece sus elogios, ya que considera que la actriz estuvo acertada “en un papel que se ajusta a su medida” (2013), con unas intervenciones que hacen que los espectadores sientan un verdadero deleite, cosa que la convierte “en lo mejor de la función” (2013), con un derroche de buen ritmo y energía, aspectos que hicieron que esta talentosa actriz lograra “vencer y anular las limitaciones de un pobre y mal dibujado personaje” (2013).

Villamil (2014) fue más tajante al afirmar que el hecho de adaptar esta novela “se convirtió en una pesadilla para el experimentado director danés Henning Carlsen” (2014). Primero hay que mencionar que este producto “fue abordado por una élite empresarial de Monterrey interesada en financiar su producción con largueza” (Villamil, 2014), y, por otra parte, estalla el escándalo político con la gobernación de Puebla, donde se acusó al gobernador Mario Marín por apoyar el delito de la pederastia. Según Villamil, Henning Carlsen cometió un error grave: el de suponer que una novela corta y de trama sencilla sería fácil de llevar a la pantalla. Según Villamil, Carlsen reconoció en una entrevista, que, la primera vez que leyó la obra, ésta no le había impresionado; sin embargo, confesó haber hecho en esa ocasión una “lectura rápida y algo superficial de las 107 páginas de la versión danesa” estando convaleciente de una operación (2014). Dejó el libro de lado y durante el resto de su convalecencia comenzó a releer a Tolstoi, Pushkin, Gogol y Dostoievski, hasta que leyó una obra de Knut Hamsun, el Nobel noruego de 1925, titulada *Hambre*, una obra literaria que el cineasta ya había llevado a la pantalla. Allí comenzó a reflexionar y a buscar similitudes entre ambos autores, y Carlsen observó que “en *Hambre* y en *Memoria de mis putas tristes* ambos escritores inventan nombres para las mujeres, la de *Hambre* se llama Ylayali, y en *Memoria...* (sic), Delgadina” (Villamil, 2014), eso significa que el director necesitó inspirarse en otros autores para lograr comprender la novela del Nobel colombiano.

Carlsen cuenta que, en principio, fue fácil lograr los derechos para filmar el libro, ya que no encontró obstáculos ante la amabilidad de la agente literaria de García Márquez, la catalana Carmen Balcells. Por otra parte, el apoyo incondicional de Jean-Claude Carrière también le facilitó en gran parte el inicio del largo camino efectuado para la elaboración del proyecto fílmico. Carlsen también reconoció que estaba claro que en Europa no encontraría el financiamiento deseado ya que “esto estaba muy lejos de la comprensión para la cultura de Europa noroccidental” (Villamil, 2014); por esa razón Carlsen tomó la decisión de filmar la película y pedir el financiamiento en Latinoamérica y que, además, fuese grabada completamente en español. México, finalmente, fue el país elegido, no sin antes hacer de sus escenarios un lugar completamente abstracto, de manera que se tratase simplemente de “algún lugar en el Caribe” (Villamil, 2014). Carlsen continúa comentando en la entrevista que inexplicablemente logró tener contacto con “un grupo de gente rica en Monterrey, que se hacía pasar por `productores de cine`, pero que desde un punto de vista profesional no lo eran” (citado por Villamil, 2014). Carlsen reconoció haberse equivocado al aceptar el apoyo de gente que no sabía nada de producción de cine, pero, al menos, esa equivocación le brindó la experiencia de poder grabar su proyecto. Todo esto sin contar con el ya comentado secuestro de la activista Lydia Cacho, que vino a empeorar las cosas. Carlsen confiesa que en principio habían elegido Campeche porque les había agradado esa localidad, no obstante, por falta de presupuesto, se habían decidido por Puebla, porque su gobierno apoyaba su proyecto. Ese fue el error más grave, ya que esa fue la causa por la cual estalló el desastroso escándalo. Carlsen alega en su entrevista que, antes de ese escándalo, estaba actuando bajo engaño, porque confiaba en la buena fe de los “productores”, quienes le decían que el gobernante pederasta y presunto secuestrador de Cacho no tenía nada que ver con el dinero del proyecto. Así que Carlsen, confiado, siguió con los preparativos. Ya el resto es historia conocida. Tomó varios meses recuperar la confianza y reanudar el proyecto, el cual no habría visto

nuevamente la luz de no haber sido por la intervención de Carmen Balcells, quien convenció a García Márquez para retornar al equipo y volver a aprobar el proyecto, pero esta vez con menos presupuesto. Curiosamente, Carlsen afirma que el nombre oficial del proyecto secreto era “El sueño del Caribe” y no “Las memorias de El Sabio”, como se había afirmado anteriormente. En todo caso, la producción continuó gracias al secretismo con el que se llevó a cabo. Pero no todas las dificultades terminaban allí, “pues no bien apenas se había estrenado la cinta, fue desaparecida de la cartelera” (Villamil, 2014). Esto, lejos de desmoralizar y desanimar al director danés, hizo que éste, en su lucha por mostrar su trabajo, se haya esforzado en proyectarla en cualquier lugar o rincón en el mundo donde estén interesados por verla. De hecho, “por toda Dinamarca ha realizado giras donde la presenta en cines y casas de cultura. Después de la función dialoga con el público” (Villamil, 2014). Carlsen afirma no estar arrepentido de nada. Sostiene incluso que no cambiaría nada del film, ni mucho menos de la grata experiencia que vivió al lado de los ochenta y dos hombres y mujeres que trabajaron tras cámaras y los más de sesenta actores, la mayoría mexicanos. Finalmente, Carlsen concluye su entrevista haciendo una invitación muy particular: “vayan tranquilamente a comprarse su copia pirata y vean mi película. Es para ustedes.” (citado por Villamil, 2014).

De alguna manera, por todas las dificultades que le ha tocado enfrentar, la versión cinematográfica de Henning Carlsen “pasó totalmente desapercibida” (laprensa.com, 2016). Una cinta, que, al igual que *El Amor en los tiempos del cólera*, tal como lo afirma Meregildo, R. (2004) perseguía intereses meramente comerciales y de marketing, muy contrario de la voluntad de García Márquez como cineasta. Los dos peores intentos de versiones garciamarquianas de los últimos tiempos, que, tal como continúa refiriendo Meregildo R, en el fracaso “tuvo que ver, tal vez, que ambas cintas fueron dirigidas por autores no latinoamericanos” (2014); dos producciones marcadas por el simplismo y

el aburrimiento que han hecho que pasen sin pena ni gloria ante los pocos espectadores que se han dignado a verlas.

Lo único admirable de esta película fue la tenacidad y el esfuerzo con los que Carlsen y compañía lograron llevar a cabo el rodaje y el estreno del film, dadas las grandes dificultades arriba mencionadas. Los activistas que intentaron presionar para detener el rodaje llegaron a instancias legales, ya que “García Márquez incluso recibió una demanda judicial que no prosperó” (lacapital.com, 2012). Según ha comentado la productora mexicana Raquel Guajardo, dicha realización causó mucho estrés al escritor colombiano, quien “nunca se había visto en un escándalo” (lacapital.com, 2012), razón por la cual su familia se quejó, al aseverar que una persona mayor como él no debía pasar por semejante trance. A pesar de todo, sus productores consideraron que el mero hecho de poder estrenar la película en la gran pantalla representaba de por sí un gran triunfo.

En líneas generales, podemos destacar que, haya habido o no conflictos, no resulta fácil plasmar en una película la gran cantidad de tramas y ambientes que conforman la obra del escritor colombiano. Historias complejas que, sin importar su extensión, se entrecruzan, dando lugar a todo tipo de armonías. Historias donde ninguno de los personajes representados por García Márquez está caracterizado por la simplicidad o la unidimensionalidad, ya que todos poseen múltiples aristas y facetas difíciles de transmitir en sólo dos horas de metraje. A esto también se le debe añadir el enorme grado de dificultad que implica el complacer a los devotos de la obra literaria de García Márquez, quienes no perdonan ningún tipo de divergencia respecto de su forma de escribir y describir paisajes y ambientes particulares: más aún cuando éstos han sido dimensionados por el autor de una forma muy peculiar y original, hasta el punto de que representarlos en la pantalla siempre ha sido un gran reto para estos directores y cineastas.

CONCLUSIÓN

A lo largo del siglo XX y parte del siglo XXI, se ha puesto en tela de juicio la validez artística de las versiones cinematográficas de obras literarias, independientemente de que muchas de ellas puedan haber logrado un cierto éxito, tanto a nivel de público como de crítica. A lo largo de su historia, la novela ha ganado consideración crítica hasta ocupar un lugar de relevancia como obra de arte. Con el transcurso del tiempo, por otra parte, la novela deja de ser considerada meramente un objeto estético, para llegar a convertirse en un material digno de ser estudiado desde el punto de vista sociológico, cultural, histórico o político, sin que ello suponga olvidar su componente estético. Esto ha facilitado una cierta “secularización” de las novelas, que las ha hecho susceptibles de ser transformadas en otro tipo de productos culturales, como, por ejemplo, las obras cinematográficas o las series televisivas.

Es importante mencionar que muchas de las críticas hacia las adaptaciones de Gabriel García Márquez evocadas en este trabajo, se han basado en el criterio subjetivo de críticos y espectadores, unos especializados en la materia cinematográfica y otros no tanto; son ciertamente lectores, investigadores, críticos y espectadores que, en muchos casos, debieron o deberían mostrarse más abiertos a la hora de realizar juicios de valor acerca de las obras adaptadas en general, ya que, gracias a dichas adaptaciones, las novelas, al ser redimensionadas en otros objetos estéticos, se convierten en obras más accesibles a las masas, haciendo que de esa forma se logre propagarlas y conservarlas.

Con el transcurso del tiempo, tanto críticos como espectadores han presentado una cierta evolución. Si nos fijamos bien, veremos que las críticas más crueles y voraces las han recibido las versiones grabadas en los años 80'; esto se debe, quizás, a que en aquel momento muchas mentes se resistían a aceptar las adaptaciones como un producto

estilístico que puede ofrecer otra manera de interpretar la lectura de novelas, cuentos u obras de teatro. La visión negativa acerca de las adaptaciones vistas en este análisis tan sólo responde a la parte evolutiva de las mentes de los críticos y espectadores que aún está en proceso. Tal vez por esa razón, obras cinematográficas como *Eréndira* y *Crónica de una muerte anunciada* merezcan una nueva oportunidad y deban ser sometidas de nuevo al escrutinio y análisis correspondiente, esta vez hecho por mentes nuevas, y tomando en cuenta la tecnología de la época. De esa manera, podríamos tener una revalorización del trabajo hecho.

Tampoco hay que obviar que muchas de las críticas negativas consideradas a lo largo de este trabajo surgieron simplemente del fuero interno de otros estudiosos, que aún permanecen inmersos en la negación de aceptar las adaptaciones, aunque no es descabellado considerar que, en algunos casos, su criterio haya acertado en todo lo que concierne a la parte técnica de algunas películas, como es el caso de *El amor en los tiempos del cólera*, cuyo maquillaje ha dejado mucho que desear.

Es importante tomar en cuenta que cada película representa la dimensión del mundo de la persona que se encarga de dirigir o escribir el guion, de modo que una adaptación no debe ser vista como una mera copia, sino como la composición de la obra de dos artistas; la novela de un escritor y la película de un director. No se trata, pues, de juzgar si una versión es o no es fiel a la obra, sino la intencionalidad de cada realizador a la hora de adaptar y llevar a cabo la creación de una película basada en alguna obra maestra de la literatura; al fin y al cabo, todo debería depender de la creatividad y de la manera de enfocar lo que se versiona, sin caer en la elaboración de una mera copia. El problema no es, pues, la adaptación en sí como género.

Coincido con Alonso Fernández (2004) cuando afirma que la percepción de los diferentes lectores de una novela es muy variable,

mientras que la de los espectadores de una película está algo más fijada, ya que la imagen, aparentemente, es la misma para todos: “el espacio del discurso en el texto fílmico es una abstracción creada por el montaje, y sus imágenes presentan una naturaleza icónico-representativa, frente a la construcción abstracta de las novelas” (2004: 20). Entre la visualización de una película y la lectura de una novela se contraponen dos maneras distintas de interpretar: la percepción del lector se basa en la reconstrucción imaginaria y subjetiva de un hecho o de la fisonomía de un personaje, mientras que la perspectiva del espectador se basa en un espacio concreto, literal y taxativo, en el espacio creado por el cineasta, donde se supone que la imagen representada es igual para todo el que la vea.

Por alguna razón Gabriel García Márquez tomó la decisión de estudiar cine y dedicarse a él, aunque finalmente no le dedicase todo su tiempo. Según afirmó en su artículo “La penumbra del escritor de cine” (1982): “me atormentó la idea de que el cine era un medio de expresión más completo que la literatura, y esa certidumbre no me dejó dormir tranquilo en mucho tiempo”. Como ya se ha mencionado anteriormente, a pesar de sus fracasos, García Márquez nunca pudo prescindir del cine. De esto se concluye que el valor estético prevalece sobre el valor comercial, debido a que en algunos casos, sus adaptaciones, a pesar de su fracaso en taquilla, fueron valoradas a nivel estético, tal como se puede notar en el caso de *Del amor y otros demonios*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *Eréndira*, entre otras obras dignas de mencionar.

De todas maneras, según afirmó el mismo García Márquez, en el artículo que acabo de citar, mientras el cine necesite de un escritor, “o sea, del auxiliar de un arte vecino, no logrará volar con sus propias alas. Ese es uno de sus límites. El otro, y todavía más grave, por supuesto, es su compromiso industrial.” (1982). En definitiva, la adaptación cinematográfica, por el momento, estará siempre sujeta a su relación simbiótica con la literatura, por ello, García Márquez, a su vez, hizo otra

afirmación, que más que excusarlo, avala lo que muchas veces se ha estado tomando en cuenta en todo aquello que se relaciona con realizar adaptaciones, dicha afirmación versaba en que, debido al peso de trabajar con muchas personas involucradas en el proyecto y los intereses económicos de la industria, se le hacía imposible “contar una historia íntima, una historia del corazón de uno” (Billón y Martínez-Cavard, 2005: 63).

En todo caso, ha resultado sumamente interesante descubrir por medio de este trabajo la manera en cómo una obra concebida por una sola mente puede transformarse en otro producto artístico de grandes dimensiones, donde un gran conglomerado de personas interviene en la creación de algo completamente nuevo e inexplorado, contando también con los riesgos que ello conlleva. Si el propio autor de novelas hace referencia al gran grado de dificultad que implica versionar una obra literaria “íntima” y “personal”, eso dice mucho de todo lo que se debe hacer y por todo lo que se debe pasar a la hora de convertir una obra escrita en una película en la cual interviene una gran cantidad de personas entre actores, directores, guionistas, vestuaristas, escenógrafos e incluso sponsors y encargados de comercializar el producto y hacerle publicidad. Es probable que todo ese proceso “mate”, de alguna manera, la esencia de una historia escrita, no obstante, no debemos olvidar que el arte se presta a todo lo posible e imposible, a la muerte y al renacimiento de cosas nuevas. Esta investigación y análisis podría ser un aporte para la apertura de nuestras mentes hacia aquello que muchas veces hemos criticado, en muchas ocasiones, dejándonos llevar por el criterio de un grueso de la población que incluso hoy en día continúa reacio a aceptar las adaptaciones como un arte en sí mismo. Con el paso de los años se han visto muchos logros en el aspecto de la apertura de mentes, pero aún falta un largo camino por recorrer.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1978) *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada, siete cuentos*. Editorial Bruguera S. A. Barcelona.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1986) *El coronel no tiene quien le escriba*. Espasa Calpe S. A. Madrid, España.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1994) *Crónica de una muerte anunciada*. Plaza y Janes Editores S. A. Barcelona.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1997) *Del amor y otros demonios*. Plaza y Janes Editores S. A. Barcelona.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2002) *El amor en los tiempos del cólera*. Plaza y Janes Editores S. A. Barcelona.

GARCÍA MÁRQUEZ G. (2006) *Memoria de mis putas tristes*. Grupo Editorial Random House Mondadori S. L. Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

ABELLÁN, J.L. (1972) *La idea de América*. Itsmo, Madrid.

ACOSTA GÓMEZ, L. (1989) *El lector y la obra, teoría de la recepción literaria*. Editorial Gredos, Madrid.

ALONSO FERNÁNDEZ, A. (2004) *Gonzalo Suárez: Entre la Literatura y el Cine*. Universidad de Oviedo, Kassel Edition Reichenberger. Barcelona.

ÁLVAREZ, C (1989) *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (2003) "Texto Literario y Adaptación: *La Crónica...* (Sic) de García Márquez". En: PÉREZ BOWIE, J. A. (2003) *La Adaptación Cinematográfica de Textos Literarios. Teoría y Práctica*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca España.

- ARAGAY, M. (2005) *Books in motion, adaptation, intertextuality, authorship*. Editions Rodopi B. V. Amsterdam, New York.
- ARAGAY, M. (2005) "Reflection to refraction: Adaptation Studies Then and now". En: ARAGAY, M. (2005) *Books in motion, adaptation, intersexuality, authorship*. Editions Rodopi B.V. Amsterdam, New York.
- ARANGO, M. A. (1985) *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. Colección Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica. México.
- ARNAU, C. (1971) *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Ediciones Península. Barcelona.
- ÁVILA, P. L. (1980) *G. García Márquez, I. B. Singer y N. V. Gogol: Tres estructuras paralelas*. Universidad de Granada. España.
- BAZIN, A. (2012) (original 1958-1963) *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S. A., Madrid, España.
- BECERRA, C. (2003) "Notas sobre la descripción en cine y en literatura". En:
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2003) *La Adaptación Cinematográfica de Textos Literarios. Teoría y Práctica*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, España.
- BENEDETTI, M. (1969) "Gabriel García Márquez o la vigilia dentro del sueño" En: VARIOS AUTORES (1969) *9 Asedios a García Márquez*. Editorial Universitaria S. A. Santiago, Chile.
- BENÍTEZ ROJO, A. (2007) "Eréndira". En: ORTEGA, J. (compilador) (2007) *Gaborio: Artes de releer a Gabriel García Márquez*. Alcalá Grupo Editorial. Alcalá, Jaen.
- BENSHOFF, H. and GRIFFIN, S. (2009). *America on film*. Wiley-Blackwell. United Kingdom.
- BILLON Y. y MARTÍNEZ-CAVARD M. (2005) *Gabriel García Márquez, la escritura embrujada*. Ediciones y Talleres de escritura creativa Fuentetaja. Madrid.
- BLUESTONE, G. (2003) *Novels into film*. The John`s Hopkins University Press. Baltimore and London.
- BORGES, J.L. (2003) *¿Por qué me siento europeo?* En : *Textos recobrados (1956-1986)*. Emecé. Barcelona.

- BOSCH, J. (2008) “Cien años de soledad y *La cándida Eréndira*” En: COBO BORDA, J. G. (compilador) (2008) *El arte de leer a García Márquez*. BELACQVA documentos. Barcelona.
- BOO, M. (1985) “*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, de García Márquez, y *Tormento*, de Galdós: significación irónica de la irrealidad”. En: HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, A. M. (compiladora) (1985) *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Editorial Pliegos. Madrid, España.
- CABALLERO ARGÁEZ, C. (2015) “El proceso económico”. En: POSADA CARBÓ, E. (2015) *Colombia, mirando hacia adentro*. Fundación Mapfre, tomo 4, Madrid, España.
- CAMUS, A. (1987) (original 1947) *El Extranjero*. Alianza Emecé, Barcelona.
- CARBALLO, E. (1969) “Gabriel García Márquez un gran novelista hispanoamericano” En: VARIOS AUTORES (1969) *9 Asedios a García Márquez*. Editorial Universitaria S. A. Santiago, Chile.
- CARTMELL, D. and WHELEHAN, I. (1999) *Adaptations. From text to screen, screen to text*. Routledge, London and New York.
- CARTMELL, D. and WHELEHAN, I. (2007). *Literature on Screen*. Cambridge University Press. Cambridge. UK.
- CARTMELL, D. and WHELEHAN, I. (2010) *Screen adaptation. Impure cinema*. Palgrave Macmillan, United States and UK.
- CARTMELL, D. (2012) (first published 2007) *A Companion to: Literature, Film, and Adaptation*, Wiley Blackwell, UK.
- CARTMELL, D. (2012) “100 + Years of adaptations, or adaptations as the art form of democracy”. En: CARTMELL, D. (2012), *A Companion to: Literature, Film, and Adaptation*, Wiley Blackwell, UK.
- CORRIGAN, T. (2007)(first published 2007) “Literature on screen, a history: in the gap”. En: CARTMELL, D. (2012) (first published 2007) *A Companion to: Literature, Film, and Adaptation*, Wiley Blackwell, UK.
- CASETTI, F. (2004). “Adaptation and Mis-adaptations”. En: RAENGO, A. and STAM, R. (2004). *Literature and Film*. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.
- CASETTI, F. (2005) *Teorías del cine (1945/1990)*. Cátedra. Madrid, España.

- CASETTI, F. (2006) "Adaptations and Miss Adaptations: Film, literature and social discourses". En: STAM, R. and RAENGO, A. (2006) *Literature and Film*. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.
- CASTANY PRADO, B. (2007) *Literatura Posnacional*. Ediciones de la Universidad de Murcia. España.
- CHION, M. (2007) "Projections of sound on image". En: STAM, R. and MILLER, T. (2007) *Film and Theory*. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.
- COBO BORDA, J. G. (compilador) (2008) *El arte de leer a García Márquez*. BELACQVA documentos. Barcelona.
- COBO BORDA, J. G. (2008) "Muchos años después frente al libro abierto, relecturas de Gabriel García Márquez". En: COBO BORDA, J. G. (compilador) (2008) *El arte de leer a García Márquez*. BELACQVA documentos. Barcelona.
- COETZEE, J. M. (2008) "Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*". En: COBO BORDA, J. G. (compilador) (2008) *El arte de leer a García Márquez*. BELACQVA documentos. Barcelona.
- COLLAZOS, O. (1983) *García Márquez: la soledad y la gloria*. Plaza y Janes S. A. Editores. Barcelona.
- CORRIGAN, T. (2007). "Literature on screen, a history: in the gap". En: CARTMELL, D. and WHELEHAN, I. (2007). *Literature on Screen*. Cambridge University Press. Cambridge. UK.
- DEAS, M. (2015) "La vida política". En: POSADA CARBÓ, E. (2015) *Colombia, mirando hacia adentro*. Fundación Mapfre, tomo 4, Madrid, España.
- DONDIS, D. A. (2004) (original 1973) *La sintaxis de la imagen*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- DUDLEY, A. (1984) *From concepts in film theory*. Oxford University Press Inc. Oxford, UK. ECO, U. (1965). *Obra abierta*. Editorial Seix Barral, Barcelona.
- ELLIOT, K. (2006) "Novels, Films and the Word/Image Wars". En: STAM, R. and RAENGO, A. (2006) *Literature and Film*. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.
- ELLIOT, K. (2009) (first published 2003) *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge University Press. Cambridge, UK and New York.

- FALLAS, C. L. (1998) (original 1941) *Mamita Yunai*. Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica.
- FERNÁNDEZ BRASSO, M. (1972) *La soledad de Gabriel García Márquez*. Editorial Planeta. Barcelona.
- FERNÁNDEZ, L. M. (2003) “La recreación fílmica como encrucijada de textos y como fenómeno histórico”. En: PÉREZ BOWIE, J. A. (2003) *La Adaptación Cinematográfica de Textos Literarios. Teoría y Práctica*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, España.
- FERNÁNDEZ-PORTA, E. (2007) “Gabriel García Hardware, catálogo de tecnología gábica”. En: ORTEGA, J.(compilador) (2007) *Gaborio: Artes de releer a Gabriel García Márquez*. Alcalá Grupo Editorial. Alcalá, Jaen.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (2003) *Todo Calibán*. Ediciones Castejón. San José, Puerto Rico.
- FUENTES, C. (1997) (original 1969) *La nueva novela hispanoamericana*. Editorial Planeta Mexicana S.A. México.
- GARCÍA SAUCEDO, J. (2014) “Gabriel García Márquez y la seducción del cine” En: *Revista Javeriana*. Universitas Humanística.
- GENETTE, G. (1989) *Figuras III*. Editorial Lumen. España.
- GETINO, O. (1988) *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Editorial Legasa. Buenos Aires Argentina.
- GIDDINGS, R., SELBY, K. and WENSLEY, CH. (1990) *Screening the novel*. London MacMillan. UK.
- GIDDINGS, R. and SHEEN, E. (2000) *The classic novel From page to screen*. Manchester University Press, UK.
- GIMFERRER, P. (2012). *Cine y Literatura*. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, España.
- GULLÓN, R. (1970) *García Márquez o el olvidado arte de contar*. Taurus Ediciones S. A. Madrid, España.
- GUTIÉRREZ SANÍN, F. (2015) “La vida política”. En: OSADA CARBÓ, E. (2015) *Colombia, la búsqueda de la democracia*. Fundación Mapfre, tomo 5, Madrid.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B. (2003) “Las estructuras temporales en la narrativa audiovisual”. En: PÉREZ BOWIE, J. A. (2003) *La*

Adaptación Cinematográfica de Textos Literarios. Teoría y Práctica.
Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, España.

- HALL, S. (2007) "Cultural identity and cinematic representation" En:
STAM, R. and MILLER, T. (2007) *Film and Theory*. Blackwell
Publishing. USA, UK, Australia.
- HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, A. M. (compiladora) (1985) *En el punto de
mira: Gabriel García Márquez*. Editorial Pliegos. Madrid, España.
- HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, A. M. (1985) "La significación del epígrafe en
Crónica de una muerte anunciada". En: HERNÁNDEZ DE LÓPEZ,
A. M. (compiladora) (1985) *En el punto de mira: Gabriel García
Márquez*. Editorial Pliegos. Madrid, España.
- HUTCHEON, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Rutledge. United States
of America.
- IGLESIAS SANTOS, M. (1994) "La estética de la recepción y el horizonte
de expectativas". En: VILLANUEVA, D. (1994) *Avances en teoría
de la literatura. Universidad Santiago de Compostela*.
- JARVIS, B. M. (1985) "El halcón y la presa: identidades ambiguas en
Crónica de una muerte anunciada". En: HERNÁNDEZ DE LÓPEZ,
A. M. (compiladora) (1985) *En el punto de mira: Gabriel García
Márquez*. Editorial Pliegos. Madrid, España.
- JOST, F. (2006) "The look: From film to novel: An essay in comparative
narratology" En: STAM, R. and RAENGO, A. (2006) *Literature and
Film*. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.
- LEANTE, C. (1996) *Gabriel García Márquez el hechicero*. Editorial
Pliegos. Madrid, España.
- LEMAITRE, M. J. (1985) "Identidad cultural en *Crónica de una muerte
anunciada*" En: HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, A. M. (compiladora)
(1985) *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Editorial
Pliegos. Madrid, España.
- LÓPEZ DE MARTÍNEZ, A. (1985) "El neorrealismo de Gabriel García
Márquez". En: HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, A. M. (compiladora)
(1985) *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Editorial
Pliegos. Madrid, España.
- LOVELUCK, J. (1969) "Gabriel García Márquez, narrador colombiano".
En:

- VARIOS AUTORES (1969) *9 Asedios a García Márquez*. Editorial Universitaria S. A. Santiago, Chile.
- McFARLANE, B. (1996) *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, UK.
- McFARLANE, B. (2012) (first published 2007) "Reading film and literature". En: CARTMELL, D. (2012) *A Companion to: Literature, Film, and Adaptation*, Wiley Blackwell, UK.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. (1985) "Deslinde entre el *realismo mágico* y lo *real-maravilloso* a propósito de la novelística de García Márquez". En:
- HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, A. M. (compiladora) (1985) *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Editorial Pliegos. Madrid, España.
- MARTIN, G. (2008) "Traducir a García Márquez o el sueño imposible" En: COBO BORDA, J. G. (compilador) (2008) *El arte de leer a García Márquez*. BELACQVA documentos. Barcelona.
- MATURO, G. (1972) *Claves Simbólicas de García Márquez*. Editorial Fernando García Gambeiro. Buenos Aires, Argentina.
- MELO, J. (2015) "Las claves del período". En: POSADA CARBÓ, E. (2015) *Colombia, la búsqueda de la democracia*. Fundación Mapfre, tomo 5, Madrid, España.
- MURRAY, S. (2012) "The business of adaptation. Reading the market" En: CARTMELL, D. (2012) *A Companion to: Literature, Film, and Adaptation*, Wiley Blackwell, UK.
- MOLINA FERNÁNDEZ, C. (2006) *Gabriel García Márquez crónica y novela*. Universidad de Extremadura. España.
- MONSIVÁIS, C. (2008) "Un relato clásico entre otros". En: COBO BORDA, J. G. (compilador) (2008) *El arte de leer a García Márquez*. BELACQVA documentos. Barcelona.
- NAREMORE, J. (2000). *Film Adaptations*. New Jersey, New Brunswik. Rutgers Univ. Press EUA.
- NERUDA, P. (2009) (original 1950) *Canto General*. Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, España.
- NÚÑEZ GARCÍA, L. (2003) "Entre el relato policíaco y la denuncia política: *A cada cual lo suyo*, de E. Pietri, un ejemplo de adaptación en el cine italiano de los años sesenta". En: PÉREZ BOWIE, J. A. (2003)

La Adaptación Cinematográfica de Textos Literarios. Teoría y Práctica. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, España.

- ORTEGA, J. (compilador) (2007) *Gaborio: Artes de releer a Gabriel García Márquez*. Alcalá Grupo Editorial. Alcalá, Jaen.
- ORTEGA, J. (2008) "García Márquez y el gran teatro de la lectura" En: COBO BORDA, J. G. (compilador) (2008) *El arte de leer a García Márquez*. BELACQVA documentos. Barcelona.
- PATERNOSTRO, SILVANA (2014) *Soledad y Compañía, un retrato compartido de Gabriel García Márquez*. Editorial Debate. España.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2003) *La Adaptación Cinematográfica de Textos Literarios. Teoría y Práctica*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, España.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2003) "La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión". En: PÉREZ BOWIE, J. A. (2003) *La Adaptación Cinematográfica de Textos Literarios. Teoría y Práctica*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, España.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2008). *Leer el Cine*. La teoría literaria en la teoría Cinematográfica. Ediciones de la Universidad de Salamanca, España.
- PLOETZ, D. (2004) *Gabriel García Márquez*. EDAF. Madrid, España.
- POSADA CARBÓ, E. (2015) *Colombia, la apertura al mundo*. Fundación Mapfre, tomo 3, Madrid, España.
- POSADA CARBÓ, E. (2015) "La vida política". En: POSADA CARBÓ, E. (2015) *Colombia, la apertura al mundo*. Fundación Mapfre, tomo 3, Madrid, España.
- POSADA CARBÓ, E. (2015) *Colombia, mirando hacia adentro*. Fundación Mapfre, tomo 4, Madrid, España.
- POSADA CARBÓ, E. (2015) *Colombia, la búsqueda de la democracia*. Fundación Mapfre, tomo 5, Madrid, España.
- RAENGO, A. and STAM, R. (2004). *Literature and Film*. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.
- RAMA, A. (1969) "Un novelista de la violencia americana". En: VARIOS AUTORES (1969) *9 Asedios a García Márquez*. Editorial Universitaria S. A. Santiago, Chile.

- RAMA, A. y VARGAS LLOSA, M. (1973) *García Márquez y la problemática de la novela*. Corregidor-Marcha Ediciones. Buenos Aires, Argentina.
- RANDALL, S. (2015) "Colombia en el mundo". En: POSADA CARBÓ, E. (2015) *Colombia, la apertura al mundo*. Fundación Mapfre, tomo 3, Madrid, España.
- REAL, E. (1994) "Siglo XX". En: PRADO, del, J. (1994) *Historia de la Literatura Francesa*. Cátedra. Madrid, España.
- RÍOS, A. (1985) "De *El Carnero* a *Crónica de una muerte anunciada*". En: HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, A. M. (compiladora) (1985) *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Editorial Pliegos. Madrid, España.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, E. (2007) "Crónica de un escritor imprevisto". En: ORTEGA, J. (compilador) (2007) *Gaborio: Artes de releer a Gabriel García Márquez*. Alcalá Grupo Editorial. Alcalá, Jaen.
- RODRÍGUEZ-VERGARA, I. (1991) *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*. Editorial Pliegos. Madrid, España.
- RUFFINELLI, J. (1985) "Crónica de una muerte anunciada: historia o ficción" En: HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, A. M. (compiladora) (1985) *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Editorial Pliegos. Madrid, España.
- SAMPER PIZANO, D. (2008) "Crónica sobre un destino" En: COBO BORDA, J. G. (compilador) (2008) *El arte de leer a García Márquez*. BELACQVA documentos. Barcelona.
- SANDERS, J. (2006) *Adaptation and appropriation*. Rutledge, London and New York.
- SARTORI, G. (2008) (original 1997) *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Taurus, España.
- SOBERÓN TORCHA, E. (2004) "Presentación". En: VARIOS AUTORES (2004) *Taller de Guion de Gabriel García Márquez. Me alquilo para soñar*. Biblioteca Gabriel García Márquez.
- STAM, R. BURGOYNE, R y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999) (original 1992), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Editorial Paidós. Barcelona.
- STAM, R. and MILLER, T. (2007) *Film and Theory*. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.

- STAM, R. and RAENGO, A. (2006) *Literature and Film*. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.
- STAM, R. (2000). *Film Theory*. Blackwell Publishers. Oxford, UK.
- STAM, R. (2000) "Beyond fidelity: The dialogic of adaptation". En: NAREMORE, J. (2000) *Film Adaptation*. Rutgers University Press. UK.
- STEINBECK, J. (1989), *La verdad de las mentiras*. Alfaguara. Londres.
- TEDESCHI, STEFANO (2010) "El coronel no tiene quien le escriba. De la novela a la pantalla". En: Ezquerro, M., y Ramos-Izquierdo, E. (2010) *Reescrituras y transgenericidades*. Publisher: Rilma 2-ADEHL, París.
- UPDIKE, J. (2008) "Muriendo de amor. Una nueva novela de García Márquez" En: COBO BORDA, J. G. (compilador) (2008) *El arte de leer a García Márquez*. BELACQVA documentos. Barcelona.
- URRUTIA, M. (2015) "El proceso económico". En: POSADA CARBÓ, E. (2015) *Colombia, la búsqueda de la democracia*. Fundación Mapfre, tomo 5, Madrid, España.
- VARGAS LLOSA, M. (1969) "García Márquez: De Aracataca a Macondo" En:
- VARIOS AUTORES (1969) *9 Asedios a García Márquez*. Editorial Universitaria S. A. Santiago, Chile.
- VARGAS LLOSA, M. (1989), "Al Este del Edén, elogio de la mala novela". En: STEINBECK, J. (1989), *La verdad de las mentiras*. Alfaguara. Londres.
- VARIOS AUTORES (1969) *9 Asedios a García Márquez*. Editorial Universitaria S. A. Santiago, Chile.
- VARIOS AUTORES (2004) *Taller de Guion de Gabriel García Márquez. Me alquilo para soñar*. Biblioteca Gabriel García Márquez.
- VERGER RIGO, D. (1973) *Contribución al análisis e interpretación de la trilogía bananera de Miguel Ángel Asturias* (tesina). Universidad de Barcelona, Barcelona.
- VILLANUEVA, D. (1994) *Avances en teoría de la literatura (estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*. Universidad de Santiago de Compostela.

- VILLANUEVA, D. (1994) "Pluralismo crítico y recepción literaria". En: *Avances en teoría de la literatura (estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*. Universidad de Santiago de Compostela.
- VOLKENING, E. (1969) "Gabriel García Márquez o el trópico desmbrujado" En: VARIOS AUTORES (1969) *9 Asedios a García Márquez*. Editorial Universitaria S. A. Santiago, Chile.
- WHELEHAN, I. (1999) "Adaptations, the contemporary dilemmas". En: CARTMELL, D. and WHELEHAN, I. (1999) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Rutledge. London and New York.
- WILLIAMS, R. (1985) *Gabriel García Márquez*. David Foster Editor. Arizona State University. United States of America.
- ZAPATA FERRER, M. (1986) *La écfrasis en la poesía épica latina hasta el S. I d. C. inclusive*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

HEMEROGRAFÍA

- GARCÍA, J. (2011) "Llega a Chile J. M. Coetzee, el esquivo Nobel que retrató la violencia en Sudáfrica". En: *La Tercera, año 2011*.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1959), "Dos o tres cosas sobre <<la novela de la violencia>>". En: *La Calle*, año 2, nº 103, Bogotá, Colombia.

REFERENCIAS DE INTERNET

- ARCHILA NEIRA, M. (2002) "Colombia en el cambio de siglo: actores sociales, guerra y política": Nueva Sociedad (on line) Disponible en: <http://nuso.org/articulo/colombia-en-el-cambio-de-siglo-actores-sociales-guerra-y-politica/> (con acceso el 25/04/16)
- ARIAS, C. (2014) "Las películas imposibles de García Márquez": CHILANGO (on line) Disponible en: www.chilango.com/cine/las-peliculas-imposibles-de-garcia-marquez/ (con acceso el 12/10/17)
- AVERDIS, M. (2012) "Del amor y otros demonios": La Prensa (en line) Disponible en: <https://www.laprensa.com.ni/2012/08/14/cultura/112342-del-amor-y-otros-demonios> (con acceso el 9/8/18)

- BAJTIN, M. (S/F) “Carnaval y literatura”: scribd.com (on line) Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/68254332/Mijail-Bajtin-Carnaval-y-Literatura> (con acceso el 12/03/19)
- BEDOYA FORNO, R. (2014) “Gabriel García Márquez y su compleja relación con el cine”: *El Comercio* (on line) Disponible en: www.elcomercio.pe/luces/cine/gabriel-garcia-marquez-compleja-relecion-cine-311465 (con acceso el 4/10/17)
- BENESIU PUEYO, A. (2015) “Libro versus película: *Crónica de una muerte anunciada* (Gabriel García Márquez vs. Francesco Rosi)”: *Cine de escritor blog* (on line) Disponible en: www.cinedescritor.blogspot.com.es/2015/03/cronica-muerte-anunciada-gabriel-garcia-marquez-francesco-rosi.html (con acceso el 12/10/17)
- BLANES MARTÍNEZ, M.J. (2014) “Gabo y el cine: la penumbra del escritor”: Cadenaser (on line) Disponible en: www.cadenaser.com/ser/2014/04/17/cultura/1397690237_850215.html (con acceso el 10/10/17)
- BONFIL, C. (2012) “Memoria de mis putas tristes”: Cine Première (on line) Disponible en: <https://www.cinepremiere.com.mx/23623-review-cine-memoria-de-mis-putas-tristes.html> (con acceso el 16/08/18)
- CABRERA, R. (2008) “El amor en los tiempos del cólera. El amor tenía un precio”: fandigital.es (on line) Disponible en: http://www.fanzinedigital.com/cine/3589_1El_amor_en_los_tiempos_del_colera.html (con acceso el 16/08/18)
- CALDERÓN, R. (2014) “Novela sobre la que se estrenó el año pasado la película del mismo título, pre-estrenada en el festival de Málaga (2012), dirigida por Henning Carlsen”: Cineralia (on line) Disponible en: <https://www.cineralia.com/2014/01/10/critica-memoria-de-mis-putas-tristes/> (con acceso el 16/08/18)
- CALVO, M. (S/F) “Memoria de mis putas tristes”: Videodromo (on line) Disponible en: <http://www.videodromo.es/critica-de-cine/memoria-de-mis-putas-tristes/36578> (con acceso el 9/08/18)
- CANTOR ROCHA, A. (2016) “Cuando Gabriel García Márquez respiraba cine”: Magazinema (on line) Disponible en: www.magazinema.es/cuando-gabriel-garcia-marquez-respiraba-cine/ (con acceso el 30/09/17)
- CARVAJAL CÓRDOBA, E. (2011) “De lo literario y lo fílmico en *Del amor y otros demonios*”: Acta Literaria Scielo (on line) Disponible en:

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482011000200004 (con acceso el 9/08/18)

CASTILLO, M. (2014) "Gabriel García Márquez y el cine: ambivalencia en el celuloide": *Habitación 101* (on line) Disponible en: <http://habitacion101.com/c/gabo-y-el-cine/> (con acceso el 10/10/17)

CINEMANÍA (2014) "Las Películas de Gabriel García Márquez": El País (on line) Disponible en: <http://cinemania.es/noticias/las-peliculas-de-gabriel-garcia-marquez/> (con acceso el 30/09/17)

COLMENA, E. (2018) "*El coronel no tiene quien le escriba*, Job de México": Criticalia.com (on line) Disponible en: <https://www.criticalia.com/pelicula/el-coronel-no-tiene-quien-le-escriba> (con acceso el 3/3/18)

CORRALES, G. (2014) "'Del amor y otros demonios', cheque en blanco que firmó García Márquez" (on line) Disponible en: <https://www.nacion.com/viva/cine/del-amor-y-otros-demonios-cheque-en-blanco-que-firmo-garcia-marquez/KYEDFR7DKNGD3EKVJZMXBLG73I/story/> (con acceso el 9/08/18)

CORREA, J.D. y MÁSTER, L. (2011) "Gabriel García Márquez y el cine: los amores difíciles": *Geografía Virtual* (on line) Disponible en: www.geografiavirtual.com/2011/11/gabriel-garcia-marquez-cine/ (con acceso el 4/10/17)

CORTÉS, M. L. (2009) "García Márquez y el cine (Spanish Version): más allá de las adaptaciones ": *Revista*, Harvard Review of Latin America. Harvard University. EUA (on line) Disponible en: <https://revista.drclas.harvard.edu/book/garcia-marquez-y-el-cine-spanish-version> (con acceso el 2/10/17)

COSTA, J. (2014) "La bella durmiente": El País (on line) Disponible en: https://elpais.com/cultura/2014/01/16/actualidad/1389904618_450727.html (con acceso el 16/08/18)

CS-NOVENOS.BLOGSPOT.COM (2012) "Colombia en la primera mitad del siglo XX": Cs-novenos. Blogspot.com (on line) Disponible en: <http://cs-novenos.blogspot.com.es/2012/03/colombia-en-la-primera-mitad-del-siglo.html> (con acceso el 25/04/16)

DEL RÍO, J. (2014) "Del cine según García Márquez y otros retornos": Programa IBERMEDIA (on line) Disponible en: www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/del-cine-segun-garcia-marquez-y-otros-retornos (con acceso el 8/10/17)

- DIARIO LA CAPITAL (2012) “Gabriel García Márquez trae al cine su *Memoria de mis putas tristes*”: *La Capital* (on line) Disponible en: www.lacapital.com.ar/escenario/gabriel-garcias-marquez-trae-al-cine-sus-memoria-mis-putas-tristes-n366066.html (con acceso el 12/10/17)
- DIEZMARTÍNEZ GUZMÁN, E. (2015) (original 1999) “García Márquez según Ripstein”: Pantalla CACI, Plataforma Digital, CINEMA MÉXICO (on line) Disponible en: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/criticas/el-coronel-no-tiene-quien-le-escriba/> (con acceso el 15/3/18)
- ELDIARIO.ES (2016) “La isla del cine...el sueño de Fidel, García Márquez y Birri cumple 30 años”: eldiario.es (on line). Disponible en: www.eldiario.es/cultura/fidel-garcia-marquez-birri-cumple_0_590741775.html (con acceso el 30/09/17)
- ELECONOMISTA.COM (2010) “Gabo elogia cinta basada en ‘Del amor y otros demonios’”: El Economista (on line) Disponible en: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Gabo-elogia-cinta-basada-en-Del-amor-y-otros-demonios-20101206-0053.html> (con acceso el 9/08/18)
- EMOL.COM (2010) “García Márquez se muestra conforme con adaptación al cine de su novela ‘Del amor y otros demonios’”: emol.com (on line) Disponible en: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2010/12/07/451369/garcia-marquez-se-muestra-conforme-con-adaptacion-al-cine-de-su-novela-del-amor-y-otros-demonios.html> (con acceso el (7/08/18)
- ENCINAS, P. (2015) “Gabriel García Márquez, homenajeado en el mundo del cine de Colombia”: *El Periódico* (on line) Disponible en: www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20150316/gabriel-garcia-marquez-homenajeado-en-el-mundo-de-cine-de-colombiafestival-de-cine-de-cartagena-en-el-mundo-de-cine-de-colombia-4021445/ (con acceso el 3/10/2017)
- ESCARTÍN GÓMEZ, J. (2008) “Crítica de ‘El amor en los tiempos del cólera’ 51 años, 4 meses y 9 días de soledad” (on line) Disponible en: <http://lososcar2008.blogspot.com/2008/01/crtica-de-el-amor-en-los-tiempos-del.html> (con acceso el 15/03/18)
- ESQUIVEL HERNÁNDEZ, J. L. (2017) “Gabriel García Márquez y el cine, a 50 años de *Cien años de soledad*”: *Revista Mexicana de Comunicación. México* (on line) Disponible en: [Http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2017/07/25/gabriel-garcia-marquez-y-el-cine/](http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2017/07/25/gabriel-garcia-marquez-y-el-cine/) (con acceso el 2/10/17)

- ESTER, V. (2014) "Memoria de mis putas tristes" (on line) Disponible en: <https://www.sosmoviers.com/criticas/critica-memoria-de-mis-putas-tristes/> (con acceso el 16/08/18)
- ESTRADA, E. (2012) "Memoria de mis putas tristes. Poca memoria, pocas putas, mucha tristeza": Cinegarage.com (on line) Disponible en: <http://www.cinegarage.com/9863-memoria-de-mis-putas-tristes-critica/> (con acceso el 16/08/18)
- FARRIOL, D. (2014) "A la vejez viruela": Universo Cinema (on line) Disponible en: http://www.universocinema.com/UC%20CRITICAS/Memoria_de_Mis_Putas_Tristes.html (con acceso el 16/08/18)
- FERNÁNDEZ, A. (2016) "El filme costarricense más internacional" (Entrevista a Hilda Hidalgo, por Ana Fernández. Publicada en Diario La Prensa Gráfica (El Salvador), el 7 de abril de 2010). Pantalla CACI (on line) Disponible en: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/entrevistas/el-filme-costarricense-mas-internacional/> (con acceso el 9/08/18)
- FIDDIAN, R. (2010) "Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine": *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*. Universidad de Oxford (on line) Disponible en [Www.arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/755/763](http://www.arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/755/763) (con acceso el 10/10/17)
- FRANCO, J. (2014) "García Márquez y el cine, una pasión inconclusa": *El Tiempo* (on line) Disponible en: www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS_13846437 (con acceso el 7/10/17)
- GALA, G. (2009) "Gabriel García Márquez, entre el cielo literario y el infierno cinematográfico": *Traveling. Blog de cine* (on line) Disponible en: www.cinemaparaiso.blogia.com/2009/013102-gabriel-garcia-marquez-entre-el-cielo-literario-y-el-infierno-cinematografico.php (con acceso el 12/10/17)
- GALÁN, D. (1983) "Decepcionan en Cannes las películas 'Eréndira', de Guerra, y 'El Dinero', de Bresson": *El País* (on line) Disponible en: https://elpais.com/diario/1983/05/16/cultura/421884021_850215.html (con acceso el 12/10/17)
- GARCÍA DE FRANCISCO, A. (2014) "Gabriel García Márquez y el cine: una relación poco fructífera": Hoy Cinema (on line) Disponible en: www.hoycinema.abc.es/noticias/20140418/abci-garcia-marquez-peliculas-cine-201404181953.html (con acceso el 3/10/17)

- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1982) “La cándida Eréndira y su abuela Irene Papas”: *El País* (on line) Disponible en: https://elpais.com/diario/1982/11/03/opinion/405126004_850215.html (con acceso el 12/10/17)
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1982) “La penumbra del escritor de cine”: *El País* (on line) Disponible en: https://elpais.com/diario/1982/11/17/opinion/406335611_850215.html (con acceso el 15/10/17)
- HARFUCH (2015) “Gabriel García Márquez en el cine”: CLTRACLCTVA (on line) Disponible en: <https://culturacolectiva.com/cine/gabriel-garcia-marquez-en-el-cine/> (con acceso el 2/10/17)
- KHAN, O. (2015) “La película a medio hacer”: *El País* (on line) Disponible en: https://www.google.com/amp/s/elpais.com/cultural/2014/04/18/actualidad/13978181_45_053201.amp.html (con acceso el 15/3/18)
- LAHIGUERA.NET (2018) “El amor en los tiempos del cólera (Love in the Time of Cholera) Dirigida por Mike Newell” (on line) Disponible en: <https://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/2588/comentario.php> (con acceso el 7/8/18)
- LAPRENSA.COM (2016) “7 Libros de Gabriel García Márquez llevados al cine”: *La Prensa Cultura* (on line) Disponible en: www.laprensa.com.ni/2016/08/08/cultura/2080221-8-peliculas-de-gabriel-garcia-marquez-llevadas-al-cine (con acceso el 30/09/17)
- LARA SALIVE, P. (2010) “Del amor y otros demonios”: *El Espectador* (on line) Disponible en: <https://www.elespectador.com/opinion/del-amor-y-otros-demonios-columna-195099> (con acceso el 9/08/18)
- LITTIN, M. (2014) “El amante del cine”: *Semana* (on line) Disponible en: <http://especiales.semana.com/especiales/gabriel-garcia-marquez/el-amante-del-cine.html/> (con acceso el 3/10/17)
- LLOPART, S. (2014) “‘Memoria de mis putas tristes’: Adiós a todo eso”: *La Vanguardia* (on line) Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cine/20140117/54399236797/memoria-de-mis-putas-tristes-critica-de-cine.html> (con acceso el 9/08/18)
- MALDIVIA, B. (2018) “‘El amor en los tiempos del cólera’, aprovechando el tirón de García Márquez” (on line) Disponible en: <https://www.espinof.com/criticas/el-amor-en-los-tiempos-del-colera-aprovechando-el-tiron-de-garcia-marquez> (con acceso el 7/08/18)

- MANRIQUE, W. (2014) "García Márquez: Sueños de cine": *La Crítica: revista de reflexión cinematográfica* (on line) Disponible en: www.lacriticany.com/garcia-marquez-suenos-de-cine/ (con acceso el 12/10/17)
- MARTÍN LÓPEZ, J. (2013) "Crítica de `Memoria de mis putas tristes´: tediosa memoria": Juanmartinlopez (on line) Disponible en: <https://actressinverguenza.wordpress.com/2013/12/11/critica-de-memoria-de-mis-putas-tristes-tediosa-memoria/> (con acceso el 16/08/18)
- MARTINEZ, C. (2014) "Tres incursiones de Gabo en el cine y la TV que usted no conocía": enter.co (on line) Disponible en: www.enter.co/cultura-digital/entretenimiento/gabriel-garcia-marquez-en-el-cine-y-la-tv (con acceso el 2/10/17)
- MELO, J. (2003) "Colombia en el siglo XX: cien años de cambio" (on line) Disponible en: <http://www.jorgeorlandomelo.com/colombiacambia.htm> (con acceso el 25/04/16)
- MEREGILDO, R. (2014) "Gabriel García Márquez y las películas sobre sus obras": *Cine3* (on line) Disponible en: <https://cine3.com/gabriel-garcia-marquez-y-las-peliculas-sobre-sus-obras> (con acceso el 12/10/17)
- MONTOYA, I. (S/F) "Del amor y otros demonios´, de Hilda Hidalgo. La sutileza como debilidad y fortaleza" (on line) Disponible en: <http://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/del-amor-y-otros-demonios-de-hilda-hidalgo/1202> (con acceso el 7/08/18)
- MUÑIZ, E. (2014) "Crítica: El genial guiño de Jean-Claude Carrière": El País. Guía del Ocio (on line) Disponible en: <https://www.guiadelocio.com/cine/archivo-peliculas/memoria-de-mis-putas-tristes/criticas/el-genial-guino-de-jean-claude-carriere3> (con acceso el 16/08/18)
- NEBOT NEBOT, V. J. (2016) "La écfrasis: desde la pintura a la poesía": *La Taberna*, nº L, ISSN: 2255-0828 (on line) Disponible en: www.lataberna.eu/index.php/a-contrapelo/item/570-1-la-ecfrasis-desde-la-pintura-a-la-poesia (con acceso el 6/10/17)
- NOTIMEX (2017) "México fue la escuela de cine para Gabriel García Márquez": *Diario de Yucatán* (on line) Disponible en: www.yucatan.com.mx/imagen/literatura/mexico-fue-la-escuela-cine-gabriel-garcia-marquez (con acceso el 10/10/17)

- OBSERVANDOCINE.com (2014) “Del amor y otros demonios”:
 observandocine.com (on line) Disponible en:
<http://observandocine.com/del-amor-y-otros-demonios/> (con acceso el 7/08/18)
- PERAL, S. (2014) “Crítica de Memoria de mis putas tristes. Gran adaptación de la novela”: Cineralia (on line) Disponible en:
<https://www.cineralia.com/2014/01/19/critica-de-memoria-de-mis-putas-tristes/> (con acceso el 16/08/18)
- POSADA RESTREPO, E. (2011) “Del amor y otros demonios”. El amor en el cine por Hilda Hidalgo, Costa Rica-Colombia-México, 2009”:
 elespectadorimaginario.com (on line) Disponible en:
<http://www.elespectadorimaginario.com/pages/julioagosto-2011/criticas/del-amor-y-otros-demonios.php> (con acceso el 7/08/18)
- POSADA RESTREPO, E. (2013) “Visita a las galerías de la conciencia” (on line) Disponible en:
<http://www.elespectadorimaginario.com/memoria-de-mis-putas-tristes/> (con acceso el 16/08/18)
- RANZANI, O. (2016) “Playa, artesanía y buenas películas. Crítica de Del amor y otros demonios” (Publicada en el diario Página 12 (Argentina), el 26 de junio de 2010): Pantalla CACI (on line) Disponible en: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/criticas/playa-artesania-y-buenas-peliculas/> (con acceso el 9/08/18)
- RAVASCHINO, G. “*El coronel no tiene quien le escriba*”: Grupo CTS Blog (Ciencia, Tecnología y Sociedad) (on line) Disponible en: <https://www.cineismo.com/criticas/coronel-no-tiene-quien-le-escriba,-el.htm> (con acceso el 3/3/18)
- REVISTA CROMOS (2014) “Gabo y el cine, su otra pasión”: *Cromos* (on line) Disponible en: <https://cromos.elespectador.com/especial-gabriel-garcia-marquez/vida-y-obra/cromosnotaespecial-150108-gabo-y-elcine-su-otra-pasion> (con acceso el 12/10/17)
- ROCCO, A. (2010) *El cine de Gabriel García Márquez*. Università degli Studi di Bari, Italia (on line) Disponible en: (PDF) www.academia.edu/2279255/el-cine-de-gabriel-garcia-marquez (con acceso el 7/10/17)
- RODRÍGUEZ, A. (2014) “Gabo y el cine: un amor no correspondido”: *El Mundo*, Unidad Editorial Internet (on line) Disponible en: www.elmundo.es/especiales/cultura/gabriel-garcia-marquez/cine.html (con acceso el 30/09/17)

- ROJAS, J. (2010) “Del amor y otros demonios”: Blogs El Universal (on line) Disponible en: <http://www.eluniversal.com.co/blogs/letras-de-cine/del-amor-y-otros-demonios> (con acceso el 9/08/18)
- ROLONG SCHWEIGER, J.E. (2014) “Adaptaciones al cine de libros de García Márquez”: *El Herald* (on line) Disponible en: <http://www.elheraldo.co/cultura/adaptaciones-al-cine-de-libros-de-garcia-marquez-149879> (con acceso el 12/10/17)
- ROMERO, J. (2014) “La relación de Gabriel García Márquez con el cine”: *Andina* (on line) Disponible en: www.andina.com.pe/agencia/noticia-la-relacion-gabriel-garcia-marquez-con-cine-502587.aspx (con acceso el 12/10/17)
- SÁNCHEZ, A. (2016) “Del amor y otros demonios está lista para sobrevolar el mundo” (Entrevista a Hilda Hidalgo, por Alexander Sánchez. Publicada en Diario La Nación (Costa Rica), el 30 de septiembre de 2009): Pantalla CACI (on line) Disponible en: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/entrevistas/del-amor-y-otros-demonios-esta-lista-para-sobrevolar-el-mundo/> (con acceso el 9/08/18)
- SÁNCHEZ PONS, X. (S/F) “*El coronel no tiene quien le escriba, esperando la paga*”: Sensacine (on line) Disponible en: www.sensacine.com/peliculas/pelicula-3493/sensacine/ (con acceso el 2/2/18)
- SANDOVAL GÓMEZ, C. (2007) “El amor en los tiempos del cólera' no convenció a los críticos de cine de Estados Unidos”: Redacción El Tiempo (on line) Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3816095> (con acceso el 7/08/18)
- SANTIAGO, M. (S/F) “El amor en los tiempos del cólera Bufonada romántica” (on line) Disponible en: <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-109071/sensacine/> (con acceso el 7/08/18)
- SANTIAGO ROHENES, O. (2010) “De las adaptaciones de Gabo y otros demonios. Reseña la película ‘Del amor y otros demonios’, adaptación del libro de Gabriel García Márquez” (on line) Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/opinion/critica/articulo/de-adaptaciones-gabo-otros-demonios/22060> (con acceso el 9/08/18)
- SANTOS MOLANO, E. (2007) “El siglo XX colombiano: Cien años de progreso asombroso y de violencia sin fin”: Banrepcultural (on line)

Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/node/32334> (con acceso el 25/04/16)

SEMANA.COM (2007) “Las salas vacías recibieron a la película 'El amor en los tiempos del cólera'”: Semana.com (on line) Disponible en: <https://www.semana.com/on-line/articulo/las-salas-vacias-recibieron-pelicula-el-amor-tiempos-del-colera/89610-3> (con acceso el 7/08/18)

SEPTIMOARTE.NET (2011) “Filmada en secreto la adaptación de 'Memoria de mis putas tristes'”: La opinión por el Séptimoarte (on line) Disponible en: <https://www.elseptimoarte.net/noticias/actualidad/filmada-en-secreto-la-adaptacion-de--memoria-de-mis-putas-tristes--10585.html> (con acceso el 16/08/18)

SILVA ROMERO, R. (2008) “El cine de Gabriel García Márquez”: *elclavo.com* (on line) Disponible en: www.elclavo.com/entretenimiento/cine/el-cine-de-gabriel-garcia-marquez/ (con acceso el 12/10/17)

TORRES YLLÁN (2012) “Memorias de mis putas malas adaptaciones tristes” (on line) Disponible en: <http://cinent.com/criticas/2012/816-memorias-de-mis-putas-malas-adaptaciones-tristes.html> (con acceso el 16/08/18)

TURNER, W. (2014) “Gabriel García Márquez, relato de un `náufrago` cinematográfico”: *Expansión, en alianza con CNN* (on line) Disponible en: www.expansion.mx/entretenimiento/2014/04/26/gabriel-garcia-marquez-relato-de-un-naufrago-cinematografico (con acceso el 12/10/17)

VILLAMIL, J. (2014) “Odisea de Carlsen al filmar `Memoria de mis putas tristes`”: Cine, Edición México (on line) Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/361604/odisea-de-carlsen-al-filmar-memoria-de-mis-putas-tristes> (con acceso el 16/08/18)

VILLARREAL, R. (2014) “Memoria de mis putas tristes: el cine, la moral y la literatura”: Letras Libres (on line) Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/memoria-mis-putas-tristes-el-cine-la-moral-y-la-literatura> (con acceso el 16/08/18)

YOSHUA / VIVECINESCRUPULOS (2011) “Gabriel García Márquez y el cine parte 1”: *Vivecinescrúpulos* (on line) Disponible en: www.vivecinescrupulos.blogspot.com.es/2011/09/del-amor-y-otros-demonios.html (con acceso el 10/10/2017)

YOSHUA / VIVECINESCRUPULOS (2011) "Gabriel García Márquez y el cine parte 2": *Vivecinescrúpulos* (on line) Disponible en: www.vivecinescrupulos.blogspot.com.es/2011/10/gabriel-garcia-marquez-y-el-cine-parte.html (con acceso el 10/10/2017)