

Literatura y cine nacional

ÁLVARO CADAVID M.
Universidad de Antioquía. Colombia

Al iniciarse el nuevo siglo no es simple hablar de literatura y cine nacional. Estamos en un momento histórico donde la frontera de lo nacional se desvanece y tiende cada vez más a lo global. En nuestros días predominan los desarrollos tecnológicos multimedia propiedad de empresas multinacionales que controlan la producción y la distribución editorial y audiovisual. A pesar de ese control y concentración en los productos culturales, los avances tecnológicos, paradójicamente, proporcionan una mayor interacción comunicativa entre las diferentes culturas, aunque casi siempre, regulada por el mercado.

En la actualidad, los desarrollos tecnológicos tienden cada vez más a producir bienes culturales interactivos que procuran responder al interés y a las expectativas individuales de los usuarios. En la sociedad moderna predomina, sin duda, una noción de lo local vinculada a la idea de la aldea global y del mercado único. Por tanto, es pertinente acercarse de manera crítica a la percepción misma de lo nacional.

Con la idea de lo nacional en el campo de la cultura se pretende apuntalar lo oriundo, lo propio, las costumbres y particularidades locales y territoriales. La noción de literatura y cine nacional es imprecisa. La palabra literatura hace referencia a un discurso artístico que a partir de la palabra oral o escrita recrea el imaginario humano con una disposición lógica propia. El cine hace alusión a un relato electrónico y audiovisual. Éste se asocia a una gigantesca industria que posee un aparato comercial internacional que constriñe y controla el mercado; empresas que en su mayoría son norteamericanas.

En sus inicios, el cine fue un campo de actividad internacional donde prevaleció el libre comercio y las películas circulaban sin restricciones mercantiles: las innovaciones técnicas eran instantáneamente conocidas y empleadas en todo el mundo; los recursos narrativos, los efectos cómicos, las invenciones estilísticas eran copiadas en todas partes; realizadores, técnicos y actores viajaban para aprender y para informarse de las novedades. La única forma de proteccionismo lícita era la censura que, con la excusa de proteger las buenas costumbres, obstaculizaba la competencia comercial venida del exterior. Los filmes eran considerados como simples mercancías, sin apreciar que sus valores culturales pudieran amenazar lo propio.

En términos mercantiles una nación podría definirse como un espacio comercial en el interior del cual se imponen reglas de intercambio y mecanismos de equilibrio. Aunque este último es muy complicado de mantener. Las naciones existen allí donde se circunscribe un lugar de intercambio económico. La paradoja de las naciones es que no se definen sino en un contexto conflictivo, en aquellos momentos en que no se confía o se es agredido por el vecino. La nación supone la existencia de un sentimiento nacional que genera reflejos comunes, los cuales son vividos en una comunidad de prácticas, costumbres, imaginarios y preocupaciones, total o parcialmente compartidas por el grupo. La concepción y elaboración de un texto literario o un texto fílmico es un hecho creativo, notable y único. Distinto a esto, su consumo es como cualquier otra forma de consumo, pues éste está regulado por consideraciones ajenas a la naturaleza propia del texto artístico.

La nación también puede ser entendida culturalmente como una comunidad de lengua y tradiciones y una voluntad de vivir en común. Pero es complejo precisar cuáles son los objetivos que persiguen en común los miembros de una nación. Ésta se supone que vive, sobre todo, para perpetuarse en tanto espacio regulado por convenciones relativas a la producción, a la transmisión y a la circulación de bienes. Si este intercambio funciona adecuadamente, la nación tiene asegurado su futuro. En cambio, en momentos de crisis, derrota o disputa territorial, este acuerdo tácito suele vacilar y debe ser reafirmado. La literatura y las películas son un medio más, entre otros, para lograrlo, y esto sucede sin que los agentes sociales tengan plena consciencia de ello, por eso su difusión, defensa y consumo están muy influidos por la evolución de los sentimientos referentes a una acción nacional.

Un aspecto particularmente significativo y revelador de lo nacional es el hecho de que, una vez reconocido o legitimado un elemento por cualquier

medio lícito o no, como algo patrio, todos los estratos sociales consumidores y propietarios, derecha e izquierda, participan por igual en las cruzadas de defensa. Todos, a pesar de sus diferencias y conflictos, se unen con el mismo propósito.

Lo que un grupo humano juzga trascendental como valor propio es continuamente alabado sin ser jamás definido. Aquello que hable de tradiciones y del folclore, o se estime como una verdad o realidad no es indiscutible. Detrás de estas prácticas se esconde, sin duda, la incapacidad para definir lo que es o no nacional más allá del hecho de que se haya producido en un territorio específico. La noción de cine o literatura, como cualquier otro elemento cultural que se considere como nacional, es algo que se siente y pocas veces se teoriza y, si se quiere profundizar en el asunto, se termina recurriendo a criterios de discriminación arbitrarios y por lo tanto fácilmente controvertibles. En el caso del cine, reiteradamente se recurre a parámetros como la lengua, el contexto social donde ocurre la acción, los actores, el director, los géneros. En la literatura prevalecen el origen del escritor y el contexto.

La existencia de las literaturas nacionales a finales del siglo XIX y durante buena parte del siglo XX no se ponía habitualmente en duda, e igual ocurría con los cines nacionales; en las décadas de los años treinta a los setenta a ambas expresiones se les consideraba como una traza de la particularidad, el imaginario y la diversidad cultural de los pueblos. En nuestros días, sin embargo, favorecer su existencia es en algunos círculos un anacronismo, un anhelo provinciano e, incluso, una provocación.

La novela colombiana y latinoamericana del siglo XIX le concedió un peculiar énfasis al tema histórico, al espacio físico y a los temas nacionales. Ése es el siglo en donde se desarrollan los proyectos de literatura nacional simultáneamente con la conformación de los nuevos estados-nación surgidos de los procesos independentistas. Su existencia no se pone en duda y es habitualmente el origen nacional del escritor al que en ocasiones se le suma el *entorno en que se desarrolla la historia, el criterio básico de clasificación de lo nacional*. Ese discutible canon del país de origen del escritor es difícil de sostener hoy. Lo nacional supone un conjunto de elementos singulares que se asocian con lo espacial, lo temporal y todo aquello que constituye una cultura que el creador conoce, habita y expresa en su imaginario. Ahora las culturas transnacionales y la nacionalidad, por la globalización y la emigración, escapan hoy a un territorio físico.

Lo universal deviene así de las temáticas y la forma peculiar de encarar los asuntos. En América Latina, antes y después de los procesos independentistas, el cultivo, amparo y fomento de las literaturas nacionales se llegó a considerar como una acción patriótica, una tarea prioritaria e innovadora de primer orden. Es así como las referencias, la descripción del espacio físico, la recreación del entorno, el habla popular, el color local, las costumbres regionales, los personajes y los héroes locales o nacionales son los protagonistas y se constituyen así en un valor que da identidad y especificidad.

En esta época, cuando las barreras comerciales, los conflictos políticos, la inmigración, el avance tecnológico en las telecomunicaciones y las facilidades de viajar favorecen los intercambios, la cultura y lo territorial es algo más amplio que una nación, un país o un estado nacional. En nuestros días es habitual que un escritor nazca en un lugar y luego desarrolle su vida o su creación artística en otra cultura diferente o exprese su imaginario en una lengua distinta a la materna o se sitúe en contextos distintos a los que habita. ¿Es posible en esa sociedad moderna y en ese contexto sustentar la existencia de un cine y una literatura nacionales?

En el cine, por ejemplo, el origen del realizador, los actores, el guionista, el compositor o el espacio en el que se desenvuelve la historia no son el elemento determinante para clasificar un filme como parte de un cine nacional. Es, en cambio, la producción y el origen de la financiación lo que otorga el carácter nacional al film. Sin embargo las historias, los personajes y los temas son cada vez más locales y singulares.

Lo usual es que quien financia y produce el filme determina su origen. Se sabe que desde muy temprano, Hollywood pudo establecerse sólidamente en los mercados exteriores y compitió, en su propio terreno, con los estudios europeos, asiáticos y la naciente pero significativa producción latinoamericana: primero la argentina boicoteada por los vínculos de su gobierno con Hitler y el eje, luego la mexicana que fue absorbida por los productores estadounidenses.

Por aquellos años surge en Latinoamérica un cine alternativo denominado Nuevo Cine Latinoamericano, en donde adquieren relevancia las producciones de Brasil y Cuba y resurge parcialmente la cinematografía argentina. No obstante, hasta los años 60 se mantuvo al menos en Europa un cierto equilibrio entre las producciones locales y las importaciones americanas. Desde entonces ha tenido lugar un cambio radical.

Los productores americanos, enfrentados al desarrollo de la televisión y a la transformación de los hábitos de ocio en los Estados Unidos y preocupa-

dos por renovarse, buscaron controlar tanto el mercado en América como en Europa, donde movimientos cinematográficos como la *Nouvelle Vague*, los *Angry Young Men* británicos o el Nuevo Cine Alemán iniciaban cambios decisivos. Es así como Hollywood controla de manera definitiva la producción y la distribución en América y financia producciones en Europa que, más allá de las diferencias de estilo, tenían como puntos en común el uso de considerables medios técnicos, el rodaje en inglés, un reparto internacional y el contar con un realizador europeo. De esa estrategia surgen filmes como *Le mépris*, *Blow-up* o *I racconti di Canterbury*.

Todo esto les permitió consolidar su hegemonía: se persuadió a numerosos actores, directores y técnicos europeos de que se trabajaba mejor en los Estados Unidos y, sobre todo, se alentó a los jóvenes cineastas americanos en el sentido de que, frente a las superproducciones de las grandes productoras, era posible desarrollar una cinematografía alternativa e independiente de calidad. Dominadora en la televisión y en los circuitos comerciales y con fuerte presencia en las salas alternativas, la industria audiovisual americana parece haber reducido al mínimo las llamadas producciones nacionales.

No obstante lo anterior, parece que la noción de lo nacional en literatura y cine se resiste a desaparecer. El cine, por ejemplo, se hace ver en festivales, retrospectivas o en ciclos organizados por las salas alternativas y las cadenas de televisión. Cada año, en distintas partes del mundo, se realizan certámenes donde son proyectadas con éxito y homenajeadas las cinematografías alemana, española, italiana, francesa, inglesa, portuguesa, brasileña, argentina, cubana, polaca, checa, húngara, polaca, australiana, noruega o las producciones de la India, Turquía o China. La evidencia demuestra que en casi todos los países existe interés y se emiten regularmente ciclos consagrados al cine nacional o a un país extranjero. El carácter nacional es indiscutible: se verifica en los paisajes conocidos, en las reiteraciones narrativas y en las tradiciones literarias anteriores, situaciones, personajes, costumbres y mecanismos de ficción precedentes.

En cuanto a la literatura en las escuelas y universidades, los planes curriculares, los congresos y eventos académicos se congregan de manera preferente por literaturas nacionales, en el mundo editorial las colecciones y antologías se agrupan con igual criterio y los ciudadanos de los distintos países, a pesar de los procesos de integración económica y territorial se consideran, asumen y se reconocen en sus escritores nacionales.

En el lenguaje figurado son manifiestas las reservas y la inconsistencia de los llamados caracteres nacionales que marcarían el cine y la literatura, ya

que sigue siendo complicado establecer un vínculo directo de causa-efecto entre los rasgos estilísticos y los temas narrativos de un filme o discurso literario y su contexto nacional. Son muchos los peligros y riesgos de caer en estereotipos y en aplicaciones simplistas cuando se intenta precisar o concretar el carácter de una nación.

Hoy un relato en inglés puede no ser ni americano ni inglés, luego la lengua no identifica de manera irrefutable la nacionalidad de un filme o de una novela o relato. En cuanto al contexto, se presume que existe un conjunto de lugares, personajes y circunstancias típicas de un país, que cada nación posee y adquiere una serie de elementos convencionales y de estereotipos que cualquiera puede reconocer. Pero, esos rasgos no son exclusivos, regularmente van más allá de los límites regionales o nacionales.

La investigación y la enseñanza audiovisual y literaria continúan dominadas por la clasificación en unidades nacionales. En ocasiones ese concepto se desplaza e integra con lo regional; los programas universitarios están salpicados de estudios monográficos sobre distintos países. Las instancias políticas no permanecen al margen de este asunto y subrayan siempre la vitalidad de su creación nacional. En consecuencia, es necesario admitir que, independientemente de los avances tecnológicos y los discursos existentes acerca de la globalización y a pesar de la dificultad para caracterizar y definir los límites de lo nacional, la idea de una literatura y un cine nacional está aún firmemente anclada en la sociedad actual.

Quienes ponen en duda la existencia del cine y la literatura nacionales sostienen que esta expresión permanece más por razones de consumo, interés comercial y sentimientos locales que por rasgos o consideraciones artísticas, literarias o cinematográficas, y que se mantiene en algunos países porque allí existen sectores particulares que pretenden evitar así la dominación de las multinacionales sobre la industria editorial y audiovisual, fortalecidas en el momento por el soporte informático.

Por consiguiente, uno de los pretextos más recurridos es el peligro que supone el control del mercado para las tradiciones nacionales, invocando a menudo la defensa de la cultura y de los valores nacionales. Desde esa perspectiva el cine y la literatura nacionales serían más una idea que un hecho. Pero incluso si aceptáramos como válidos esos argumentos se debe reconocer que, mientras así lo crean los lectores y espectadores, la noción de producción nacional podrá permanecer.

Desdichadamente en Colombia el uso artero ideológico, moral y político del concepto de lo nacional o comarcal es frecuente y tiene manifestaciones

extremas, incluso en asuntos como la literatura y el cine¹. El procedimiento consiste en manipular al espectador y al lector potencial apelando con fervor a un discurso patrioterico que le incite a rechazar un filme, un texto o autor determinado. Esta manera de actuar y manipular, convertida en hábito, crea confusión entre la invención y la existencia, la ilusión y la materialidad, el arte y la realidad. Supuestamente, el artista o la obra satanizada atenta contra los valores *sagrados* de la nación o la comarca. En estos casos, el espectador o lector potencial adula o arremete, por principio, contra un filme, un texto o autor que no conocen más que de oídas.

Mas allá de la valoración de las versiones cinematográficas, la narrativa colombiana y latinoamericana incluye adaptaciones de textos de los escritores más reconocidos. Se demuestra así una vez más que los textos literarios son un recurso habitual en la producción de filmes. Esto se comprueba en el inventario reseñado al final de este trabajo. Muchas películas consideradas esenciales en la historia del cine colombiano y latinoamericano son adaptaciones de textos narrativos o textos breves y argumentos elaborados por esos mismos creadores. Con esa evidencia, resultado del trabajo de archivo realizado, quedan en entredicho las ideas que desde la crítica y la teoría cinematográfica o desde los estudios literarios sostienen la supremacía de una forma del relato sobre la otra o hablan de la incompatibilidad e inconveniencia de la adaptación. Se ponen de manifiesto así los prejuicios que se esconden detrás de la supuesta defensa de la pureza de estas formas de expresión y se deja sin piso el ataque sistemático que se ha realizado desde ambos lados. Corresponde ahora mostrar la evidencia de la relación literatura y cine y cómo los autores colombianos han sido imprescindibles en la historia de la cinematografía y el relato audiovisual colombiano y latinoamericano.

Los inventarios de películas basadas en textos literarios de autores colombianos incluidos al final de este apartado es consecuencia de un paciente y arduo trabajo de archivo, indagación, constatación y organización de una

¹ En Colombia, en octubre del año 2000, desde los medios de comunicación se invitó a repudiar y sabotear la proyección de la versión fílmica de la novela *La Virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, dirigida por Barbert Schroeder. Algunos funcionarios del Metro y la Consejería de Paz de la ciudad de Medellín instigaron a la población a condenar el film, la novela y al escritor, por considerar que su obra ultrajaba la imagen pacífica de la comarca. En las primeras horas se recibieron más de 10.000 llamadas rechazando el filme. Es preciso advertir que el público, los funcionarios y la mayoría de los participantes en la campaña no conocían el texto literario y menos el filme que aún no había sido proyectado en ninguna sala del país, y menos en alguna de la región.

información dispersa en las más variadas fuentes de información, en donde no están ausentes la imprecisión y los vacíos de información. El resultado, aunque no es definitivo, sí es lo suficientemente amplio como para demostrar que existe un universo y objeto de estudio interdisciplinar que merece y justifica desarrollar líneas de investigación acerca de la presencia de la literatura colombiana en el relato audiovisual.

El trabajo de archivo permite afirmar que, en general, los más reconocidos escritores en todos los géneros literarios que se cultivan entre nosotros tienen textos con versiones llevadas al cine, el vídeo o la televisión y, aunque los caminos elegidos para la adaptación y los resultados son diversos, se puede sostener, con la evidencia, que en esta parte del continente, el tópico que opone literatura y cine es falso. Existen buenos ejemplos de literatura que ha sido llevada al cine, ha tenido éxito y acogida por su calidad, además de ser premiada y reconocida en certámenes internacionales; todo esto a pesar de la crítica que, apoyada en tópicos y generalizaciones sin fundamento, prevalece en la mayoría de nuestros medios.

El cine hecho en Colombia y Latinoamérica se ha movido entre el consumo obligado que le impone la gran potencia vecina y cierta producción propia que trata de imitar lo más pobre de esos productos y los intentos de hacer un cine que recree los estereotipos y las costumbres locales, en donde a veces prima la trivialidad basada en el humor fácil y las temáticas insulsas que buscan al público a cualquier precio, así sea sacrificando sus posibilidades artísticas.

El cine y el relato audiovisual que se ha propuesto trascender esa situación se apoya en sus distintos momentos en textos literarios, relatos breves, argumentos o guiones originales, se busca así instalar un enfoque más artístico e *intelectual*. Su propósito es, sin duda, la elaboración de relatos de calidad para un público amplio que permita trascender sin negar lo comarcal, construyendo una identidad en la *universalidad* desde una mirada estética propia que se corresponda con la singularidad de un entorno sociocultural e imaginario, con sus personajes, historias y temáticas. Surge así un espacio creativo interdisciplinar vital, e *imperfecto* por vocación y destino, que no ha dudado en comprometerse con la denuncia, la reflexión o la búsqueda de caminos a los agudos y endémicos problemas sociales y políticos existentes.

La literatura y el cine son en nuestro medio formas de afianzamiento y construcción de la identidad. En medio de las limitaciones financieras y las constantes crisis políticas, los poetas, novelistas o narradores más importantes de nuestro país han recurrido indistintamente a la literatura, al

cine o a la pintura para expresar desde la universalidad la singularidad de temas y elementos presentes en esa atávica crisis de identidad que nos caracteriza.

En la crítica cinematográfica nacional, en lo que se refiere a los vínculos literatura y cine, existen los mismos vicios y costumbres en los procedimientos de análisis. Abundan los adjetivos, las frases lapidarias, los tópicos y lugares comunes acerca de la incompatibilidad de esa relación. Sin embargo, al realizar el inventario de la producción cinematográfica y audiovisual basada en textos de la narrativa colombiana, se encuentran las mismas evidencias: los filmes más importantes, en su mayoría, corresponden a adaptaciones de textos literarios que han sido y siguen siendo asociadas a un criterio de calidad, a pesar de la crítica habitual que postula lo contrario.

Es decir, en una proporción menor sucede lo mismo que en las cinematografías que más trascendencia han tenido en América Latina en este siglo, en sus distintos momentos, como Argentina, México², Brasil y, posteriormente, Cuba. El itinerario de la literatura en el cine en Latinoamérica se inicia muy temprano. Recordemos que quizás el primer antecedente lo constituye la producción basada en el texto de teatro *Don Juan Tenorio*, versión libre hecha en 1898, en México, por Salvador Toscano Barragán y titulada: *Recuerdos de un mexicano* (1898). Antecedente que por lo temprano es sorprendente e inesperado.

² En México las primeras exhibiciones del cinematógrafo aparecen desde 1896. Se registran hechos reales del régimen de Porfirio Díaz y múltiples acontecimientos de la revolución iniciada en 1910, que fue el primer gran acontecimiento o movimiento social que registra directamente el cine desde su invención. Lo hace desde una perspectiva objetiva, a la manera de los telenoticieros. Ejemplo de este cine es la filmación de *La revolución Orozquista* (1912) y una serie de hechos y acontecimientos que registraban la revolución y la firma de los acuerdos y rupturas, que eran el tema cotidiano de la época en este país. Los primeros filmes en México tienen una anécdota y un enfoque histórico como *Cuauhtémoc* (1910), *El grito de dolores* (1910) y *Colón* (1910). La diferencia con los filmes que narran los acontecimientos de la revolución soviética como los que realizan Eisenstein, Pudovkin, Vertov es que éstos son reconstrucciones de los hechos reales acaecidos, mientras que los mexicanos son registros directos de lo sucedido.

Durante el período mudo su producción fue numerosa y su industria filmica próspera. Sus temas preferidos fueron las historias con tratamiento melodramático, de aventuras y los documentales. La producción decae luego. Toma nuevo impulso con la aparición del sonoro, época en la cual se pretende la búsqueda y afianzamiento de la nacionalidad a través de la música y la comedia ranchera. Desde los comienzos del siglo, en casi todos los países hispanoamericanos el cine, de manera espontánea, da sus primeros pasos.

En el período del cine mudo se hace en Argentina una primera versión de la novela *Amalia*, de José Mármol, realizada por Enrique García Velloso (1914). De Hugo Wast, seudónimo de Gustavo Martínez Zuviría, se llevan al cine las novelas *Flor de durazno* (1917), primera versión con la actuación de Carlos Gardel, y *Valle Negro*, con el título de *Blanco y negro* (1919), hechas ambas por Francisco Defilippis Novoa. De este último texto existen varias versiones, entre ellas *Valle Negro* (1924), dirigida por Emilio Peruzzi. Otras novelas de Wast llevadas al cine son *La casa de los cuervos* (1923), realizada por Martínez y Gunche, y *La Loba* (1924), hecha por Francisco Defilippis Novoa.

Este último director, junto con Enrique García Velloso, lleva al cine la versión del texto teatral *Los muertos* (1919), de Florencio Sánchez. Martínez y Gunche hacen *En la sierra* (1918), basada en el relato de Juana Manuela Gorriti. En este período el escritor Alcides Greca realiza a partir de un argumento suyo la película *El último Malón* (1917), que luego se convertirá en la novela *Viento Norte* (1926). También se realiza una versión del *Martín Fierro* (1923), de José Hernández, con dirección de Alfredo y Josué Quesada. Leopoldo Torres Ríos lleva al cine el relato *El puñal del mazorquero* (1923), de Juana Manuela Gorriti.

En 1918 se hace en México una primera versión de *María*, de Jorge Isaacs, dirigida por Rafael Bermúdez Zatarin. Más tarde, en Colombia, Máximo Calvo y Alfredo Diestro realizan una adaptación de la misma novela, *María* (1921-1922). Este film fue precedido por *Tierra Caucana* (1921) dirigido por Donato di Doménico, y seguido por *Aura o las violetas* (1924) de José María Vargas Vila, dirigida por Vicente di Doménico. Luego se hacen diferentes versiones de *María*, una en 1938, dirigida por Chano Urueta y producida en México; otra en Colombia, en 1965, timoneada por Enrique Grau. Más tarde, en 1970 Alfonso Castro Martínez hace la suya; a continuación, en México (1972) Tito Davison realiza su versión de *María*. Otro tanto va a suceder con novelas como *Aura y las violetas* que tiene otra versión realizada en 1973, dirigida por Gustavo Nieto Roa. La primera versión de *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, se hace en 1946, en México, por parte de Manuel Zacarías.

Este cine se caracterizó en su primera etapa por el uso de la carpa, los espacios naturales y el nomadismo, dado la ausencia de salas. Éstas surgen justo antes de la Primera Guerra Mundial. Como se acaba de demostrar, se recurrió desde el primer momento a las versiones cinematográficas de textos literarios. En el período del cine mudo la producción cinematográfica fue

resultado de esfuerzos individuales y aventuras en donde no estaba en los presupuestos e intenciones de sus realizadores la pretensión de establecer una industria ni una explotación comercial y masiva de los productos del cine. Fue la curiosidad el elemento que prevaleció en el cine mudo pionero. Sin embargo, una película como *Aura o las violetas* fue el primer gran éxito comercial.

Sólo con posterioridad al surgimiento del cine sonoro se amplía el mercado y se dan los primeros pasos en la dirección de crear una industria cinematográfica. Esto ocurre fundamentalmente en dos países: Argentina y, posteriormente, en México. La industria cinematográfica argentina en las primeras décadas del cine sonoro captó la audiencia y el interés del público y, prácticamente, llegó a controlar el mercado cinematográfico hispanohablante. Aunque el mercado latinoamericano se caracteriza desde la primera mitad de los años treinta por estar dominado por la producción estadounidense, que había alcanzado allí la supremacía sobre Europa, tanto en la cantidad de producción como en la conquista del mercado.

Este mercado ofrecía

facilidades que no brindan ni el asiático ni el europeo, un potencial muy superior al africano. La pobreza y el subdesarrollo de América Latina no son un obstáculo para una industria que [...] asumió el desafío de la masificación, por encima de las diferencias de un público compuesto por modestos inmigrantes de distintas procedencias³.

El control de ese mercado suponía una ganancia extra para Hollywood, debilitando la posición de los productores europeos, acabando con su predominio inicial y reduciéndolo a la estrechez de su mercado doméstico. Las compañías de Hollywood hacían películas en español e instalaron con ese propósito filiales en Río de Janeiro, Buenos Aires, La Habana, Santiago de Chile, luego en México y más tarde en Colombia y Perú. Con el surgir del sonoro deciden construir salas de proyección en las ciudades principales de todos estos países, garantizando así la distribución y aprovechando la homogeneidad de lengua del público.

De los filmes llamados *hispanos* se hacían versiones múltiples. Se utilizaba un mismo argumento con varios equipos de realización en distintos

³ P. A. Paranaguá, «América Latina busca su imagen» en *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Madrid, Cátedra, 1996, v. 10, pág. 211.

idiomas. Teniendo en cuenta las altas tasas de analfabetismo en el continente, las versiones en castellano fueron de las más rentables. Surgieron del temor de perder los mercados conquistados por la barrera lingüística y la imposibilidad o limitaciones para hacer doblajes. Se recurrió al canto y el baile local, mezclando los acentos y el folklore de los distintos países, lo que generó protestas. Ante estos problemas se incentivó en algunos países ciertas producciones locales, que más tarde permitieron el desarrollo de una cinematografía propia, con altibajos, y medianamente consolidada en Argentina y luego en México.

La literatura, para el habitual cine de la industria del espectáculo,

suele ser una mera fuente de argumentos donde saciar el engranaje de la producción, un marbete de prestigio (autores famosos) o el eslabón inicial del culto al best-seller. Motivo de inspiración, algunas veces, para realizadores de talento y registro de ideas para cineastas que tienen pocas, la literatura ha sido —ocasionalmente— la válida asociación cultural de empresas artísticas⁴.

Para el cine latinoamericano la importancia de estas transposiciones literarias reside ante todo en

su cualidad de identificación con una cultura nacional; más de una vez, los cineastas en búsqueda de lenguajes propios se identificaron con obras literarias que reflejaban las peculiaridades del sentir y el obrar de sus países de origen. En estos casos, el cine asume el objeto literario como una simbiosis apropiada para representar el carácter de una cultura, un pueblo⁵.

En la década de los años veinte, Horacio Quiroga publica su crítica cinematográfica; en los años cincuenta lo hace Borges en Argentina. En Cuba, entre 1954 y 1955, Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante, con el seudónimo de *Cain*, hacen lo mismo. El autor de *Cien años de soledad* ejerció ampliamente como crítico cinematográfico en la prensa colombiana al dirigir la crítica cinematográfica semanal del diario *El Espectador*. Asimismo estudió cine en Roma con Zavattini y Vittorio De Sica. Su producción de guiones es vasta y continua, y la hace de manera simultánea a su creación litera-

⁴ *Ibid.*, pág. 153.

⁵ *Ibid.*

ria. En Bogotá, por la misma época, el escritor Hernando Valencia Goelkel (1955-1967) también ejerce de crítico cinematográfico.

Gabriel García Márquez es el autor literario hispanohablante con más textos, novelas y cuentos adaptados y guiones y argumentos originales llevados al cine. Es un escritor comprometido abiertamente con la promoción y producción del cine. Estudió cine en el Centro Sperimentale de Cine, es además fundador de la Escuela de Cine de los Tres Mundos, de San Antonio de los Baños en Cuba y de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano.

Sólo en sus inicios asumió la dirección de un corto junto con el escritor colombiano Alvaro Cepeda Samudio. Ha elaborado un gran número de guiones y argumentos cinematográficos, realizados en México, algunos con Carlos Fuentes; ha adaptado textos propios y relatos de Juan Rulfo. Más recientes son trabajos como los de la serie *Amores difíciles* (1987-1988) y *Edipo Alcalde* (1996), inspirado en la obra clásica *Edipo Rey* y *El coronel no tiene quién le escriba*, dirigido por el mexicano Arturo Ripstein. Recientemente publicó *Cómo se cuenta un cuento* (1995), libro que trata sobre las formas de cómo narrar historias en el cine y que contiene las experiencias en la Escuela de Cine de San Antonio de Los Baños, donde es docente. Del escritor colombiano existe una amplísima filmografía (más de cuarenta y cinco relatos audiovisuales) que se reseñan en detalle en el inventario final de este trabajo y que están basados en sus cuentos, prosas breves, argumentos, fragmentos, guiones originales y en su novelística.

En Colombia, la producción cinematográfica en general es muy poca, pero, proporcionalmente, las versiones filmicas de textos literarios son abundantes. La mayoría de estas últimas se han realizado en formato de televisión y vídeo.

En la década del sesenta y el setenta se desarrollaron algunas experiencias comerciales fallidas y se impulsa más el corto y el cine documental. En esa época se hacen filmes como *Tiempo de sequía*, *Chambacú*, *La sarda*, *Un ángel de la calle*, *Sangre en los Jazmines*, *El Monte calvo*, *El renacuajo paseador*, *La pobre viejecita*, *Dámaso*, *Espantapájaros*, basadas todas ellas en textos literarios. Además, se hacen varias de las películas a partir de textos de García Márquez como *En este pueblo no hay ladrones*, *La cita del martes*, *La viuda de Montiel*, *María de mi corazón*, *El mar del tiempo perdido*.

En la década del ochenta se hacen versiones filmicas y televisivas de textos de Manuel Mejía Vallejo, Tomás Carrasquilla, Gustavo Álvarez Gardea-

zábal, Alvaro Mutis, Gabriel García Márquez, Esteban Navajas, Rafael Pombo, Jesús del Corral y Juan Diego Mejía, además de otros narradores colombianos. Basta mencionar algunas de ellas como *Cóndores no entierran todos los días*, (1984) de Gustavo Álvarez Gardeazábal y dirigida por Francisco Norden; *La mansión de Araucaima*, (1986) de Álvaro Mutis con dirección de Carlos Mayolo; *Los músicos* (1985), *La vieja Guardia* (1984), *Que pase el aserrador* (1985), dirigidas por Víctor Gaviría; *Oriana* (1989), basada en el relato de Marvel Moreno, producida en Venezuela con dirección de Fina Torres. Y una serie de películas realizadas a partir de textos de García Márquez: *Eréndira*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El verano feliz de la señora Forbes*, *Milagro en Roma*, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, *La fábula de la bella palomera*.

En los años noventa las versiones literarias se inician con los filmes *Amanecer sangriento* (1992), producida en China; *De amores y delitos* (1995), *Bituima 1780*, *El alma del maíz*, *Amores ilícitos*, *Simón el mago* (1994), de Tomás Carrasquilla, dirigida por Víctor Gaviria. Este último realiza la película *La vendedora de rosas* (1998), una lectura en clave colombiana del cuento *La vendedora de cerillas*, de Hans Christian Andersen. Otras son *Illona llega con la lluvia* (1996), del director Sergio Cabrera; *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), con dirección de Arturo Ripstein, estrenada en Cannes en el mismo año; *La virgen de los sicarios* (2000), con texto y guión de Fernando Vallejo y dirección del francés Barbert Schroeder; *Juana tenía el pelo de oro* (2000), basada en el texto homónimo de Álvaro Cepeda Samudio y dirigida por Luis Fernando Bottia.

Para García Márquez, el escritor colombiano con más relatos audiovisuales, el mundo del cine es tan habitual y conocido como el del periodismo y el de la literatura. El autor ha reconocido que el papel del escritor en el cine, aunque sigue siendo muy importante, es siempre secundario, ya que el guión no siempre es respetado, tenido en cuenta ni llevado a cabo tal cual lo hace el guionista en los procesos de filmación y de edición. Sus relaciones con el cine las expresa claramente en estas palabras:

Mi experiencia en el cine ha ensanchado de una manera insospechada mis perspectivas de novelista⁶.

⁶ Fernández Braso. *Gabriel García Márquez: Una conversación infinita*. S. I. Azur 1969, pág. 38.

Por ello, quién quiera hoy indagar en su narrativa tendrá que tener en cuenta los argumentos, relatos breves, guiones y textos que han dado origen a esas versiones filmicas.

El cine siempre ha acompañado en lo profesional y en lo literario a García Márquez. En *El amor en los tiempos del cólera* aparece un inmigrante italiano que abre la primera sala de cine en el pueblo, Galileo Daconte, novedad a la cual asisten algunos personajes que acostumbran a utilizar su tiempo libre en el juego de ajedrez. En *Cien años de soledad* se cuenta la anécdota del empresario cinematográfico Bruno Crespi, quien al proyectar dos películas con el mismo protagonista crea un conflicto entre los espectadores por la muerte del protagonista en el primer film y su aparición vivo en el segundo. Esto conduce a que el pueblo decida no volver a asistir al espectáculo.

En la novela *El coronel no tiene quien le escriba*, los personajes del texto literario hablan ocasionalmente de cine y las campanas de la iglesia son utilizadas para calificar la película que será proyectada. En México, con Fuentes, García Márquez hizo la adaptación del cuento de Juan Rulfo *El gallo de oro*. La primera de las cinco versiones existentes en cine y televisión la dirige Roberto Gavaldón. Luego realiza el guión de *Pedro Páramo*, también con Carlos Fuentes, y el director Carlos Velo. Hace además los guiones de *La viuda de Montiel*, dirigida por Miguel Littín, el de *María de mi corazón*, dirigida por Jaime Humberto Hermosillo, y el de *Presagio*, dirigida por Luis Alcoriza y basada en el cuento *La idea que da vueltas*.

El relato *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* se originó en un esquema de guión cinematográfico. Posteriormente, la versión filmica la dirigió Ruy Guerra. Realizó un relato periodístico del rodaje clandestino de la película *Acta general de Chile*, dirigida por Miguel Littín en plena dictadura de Augusto Pinochet, en Chile, y que tituló *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Como él mismo expresa, su motivación fue el pensar «que detrás de su película había una película sin hacer que corría el riesgo de quedarse inédita»⁷.

Afirma el escritor que

mis relaciones con el cine son las de un matrimonio mal avenido. Es decir, no puedo vivir sin el cine ni con el cine, y, a juzgar por la cantidad de ofertas que recibo de los productores, también al cine le

⁷ G. García Márquez. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Bogotá. Oveja Negra 1986, pág. 7.

ocurre lo mismo conmigo. Cuando niño, Gabriel exigió que le mostraran lo que había detrás de la pantalla; el adulto García Márquez parece haber repetido el mismo deseo⁸.

En palabras suyas, «los italianos están haciendo cine en la calle, sin estudios, sin trucos escénicos, como la vida misma [...] *Ladrón de bicicletas* puede calificarse [...] como la película más humana que jamás se haya realizado»⁹. El modelo neorrealista se integra con las demás influencias, como la escuela documentalista inglesa, y se asume desde posturas diferentes como un punto de partida viable que le permitirá al cine latinoamericano adquirir carácter y personalidad propia dentro de la diversidad.

Estas películas se sitúan en las nuevas corrientes del cine, y en los mejores y más exitosos casos, se integran a la tradición temática y crítica y a las formas de expresión que caracterizan el cine de autor; además, contienen el estilo y el tono propio de cada uno de sus realizadores. En esa tendencia cohabitan diversas estéticas e ideas del cine, incluso aquellas que rechazan la tradición crítica del contenido y se preocupan no por lo que se dice o pretende decir en el film, sino por lo que efectivamente se dice. En esos casos la preocupación no es sólo el tema, sino el estilo y el tono que se le impregna al filme. Esto se refiere al tratamiento que el realizador le da al horizonte de la realidad. Hay quienes hacen suya la expresión de que el cine «es un espejo del mundo y que en esa vocación natural reside precisamente su auténtica fuerza revolucionaria»¹⁰, sin que esto necesariamente implique volver al realismo, que intenta sólo aprovechar las posibilidades de este medio para hacer creíble el relato cinematográfico, pero que se queda reducido a la simple verosimilitud.

Un cine que sin renunciar a los avances tecnológicos, renuncia a la manipulación y la dimensión espectacular de la realidad y a los grandes reflectores, las grúas, las estrellas y las máquinas imponentes; reivindica la cámara de mano, la grabadora portátil, los actores y actrices naturales, seleccionados del mundo cotidiano. Con ello se busca que la ilusión de realidad del film sirva para denunciar sus mecanismos y aspectos más escondi-

⁸ R. Utrera. *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla. Alfar 1987, pág. 82.

⁹ G. García Márquez, entrevista en P. A. Paranaguá, «América Latina busca su imagen», *loc. cit.*, pág. 289.

¹⁰ *Ibid.*, págs. 91-106.

dos, bien para cambiarla, dejarla como testimonio o denunciar las causas de los problemas, ilustrando de forma estética las nuevas ideas y conceptos. Ese cine sigue siendo *imperfecto*, en el sentido que le asignaba al término el director cubano Julio García Espinosa. Se retoma así un realismo para instruir, sensibilizar, provocar o sublevar, un realismo batallador, como lo proclamaba Sanjinés.

Realismo filmico que no sólo sea la revelación de una esencia o un instrumento testimonial, sino una denuncia. Siendo en todos los casos un realismo alejado de la fiel reproducción y «más interesado en el rostro oculto del mundo que en el calco de los perfiles de las cosas. De ahí la apertura sistemática a la dimensión inversa. Si hay un realismo, a menudo emerge sólo a través de los territorios de lo imaginario»¹¹. Otro acento es el papel del imaginario, entendido como una reinterpretación que hace el creador, basado en su compromiso personal y que le lleva a traspasar los contornos de lo real, realizando una apertura hacia lo imaginario y buscando todo aquello que se esconde tras la apariencia de la realidad.

El sincretismo en el cine y la literatura latinoamericana recorre los caminos de la metáfora, lo fantástico, lo mágico, lo sobrenatural, lo barroco y lo surrealista; sin cesar en la búsqueda de retomar como novedad la fantasía y la vitalidad de la cultura popular y lo propio, como son su lenguaje e imaginario. De allí la importancia que se le asigna al valor lingüístico del cine, que le permite ser instrumento de comunicación, formación, expresión, denuncia y poseer simultáneamente un código artístico propio, como lo tienen las demás artes. Esto le permite como a la literatura narrar y apreciar desde el imaginario pensamientos, sensaciones y obsesiones de un mundo colectivo y personal.

En Latinoamérica, el cine y la literatura responden a la necesidad de comunicar, de pensar e imaginar lo propio. El lenguaje así entendido es liberador, pues surge y se integra a la cultura popular; además de comunicar, permite entender y transformar la realidad. Por eso se recurre indistintamente a relatos, filmes documentales o de ficción. Su rasgo más interesante es la capacidad de dar cabida a diferentes puntos de vista reconociéndose en un pasado y un presente. En «una síntesis teórica original, abierta sin embargo a muchas variantes»¹².

La transposición o adaptación es un trabajo de

¹¹ *Ibid.*, pág. 103.

¹² *Ibid.*, pág. 106.

reescritura selectiva y recreadora que no impide, al menos teóricamente, una reelaboración analógica del proyecto de comunicación original por medio de transformaciones, de equivalencias y de reinventiones que tiendan al restablecimiento de los valores y de las funciones inmanentes de la primitiva textualidad¹³.

A este procedimiento se le puede denominar proceso de transducción de un texto literario a un texto filmico. Y se facilita con las dimensiones temporales del cuento, el relato breve, los argumentos y los fragmentos literarios de la novela, que son formas literarias con estructuras narrativas abiertas y adecuados para ser llevados, trasvasados o adaptados al lenguaje audiovisual. Los argumentos, en tanto son una prosa breve, se integran aquí al concepto contemporáneo de cuento o relato breve que es como se define hoy este género literario.

El paso del texto literario al filmico implica cambios y transformaciones tanto de los contenidos semánticos como en las funciones temporales, las instancias enunciativas y los tratamientos estilísticos que ocasionan la significación y el sentido en el texto artístico.

¹³ D. Ferreras. *Lo Fantástico en la literatura y el cine: De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid. Vosa 1995, pág. 190

CUADRO 1

1. PELÍCULAS BASADAS EN TEXTOS DE LA LITERATURA COLOMBIANA

(Década años 20)

1. María	1918 (Méjico)	Rafael Bermúdez Zatarín
2. Tierra Caucana	1921	Donato di Doménico
3. María	1922	Máximo Calvo
4. Aura o las violetas	1924	Vicente di Doménico
5. Como los muertos	1924	Vicente di Doménico
6. Madre	1924	Samuel Velázquez
7. Conquistadores de Almas	1925	Pedro Moreno Garzón
8. El amor, el deber y el crimen	1925	Pedro Moreno Garzón
9. Alma provinciana	1926	Félix Rodríguez

2. PELÍCULAS BASADAS EN TEXTOS DE LA LITERATURA COLOMBIANA

(Década años 30 y 40)

1. María	1938 (Méjico)	Chano Urueta
2. Antonia Santos	1944	Alfonso Gaitán
3. Anarkos	1944	Roberto Saa Silva
4. El sereno de Bogotá	1945	Gabriel Martínez
5. Sendero de luz	1945	Jaime Ibáñez
6. El castigo del fanfarrón	1946	Máximo Calvo
7. La vorágine	1946 (Méjico)	Manuel Zacarías

3. PELÍCULAS BASADAS EN TEXTOS DE LA LITERATURA COLOMBIANA

(Década años 50)

Amor y benbucos	1958	Alejandro Kerk
-----------------	------	----------------

(Continuación)

4. PELÍCULAS BASADAS EN TEXTOS DE LA LITERATURA COLOMBIANA

(Década años 60)

1. Tiempo de sequía	1961	Julio Luzardo
2. Chambú	1962	Alejandro kerk
3. La sarda	1962	Julio Luzardo
4. Adorable enemiga	1963	Rene Cardona
5. En este pueblo no hay ladrones	1964 (Méjico)	Alberto Isaac
6. Cada voz lleva su angustia	1964	Julio Bracho
7. María	1965	Enrique Grau
8. Un ángel de la calle	1967	Zacarías Gómez Urquiza
9. Aquileo Venganza	1968	Ciro Durán
10. La ruta de los Libertadores	1969	Francisco Norden

5. PELÍCULAS BASADAS EN TEXTOS DE LA LITERATURA COLOMBIANA

(Década años 70)

1. María	1970	Alfonso Castro Martínez
2. El oro triste	1972	Luis Alfredo Sánchez
3. Sangre en los jazmines	1972	Rittner Bedoya
4. El cuento que enriqueció a Dorita	1972	Luis Alfredo Sánchez
5. María	1972 (Méjico)	Tito Davison
6. Ayacucho	1973	Francisco Norden
7. Angelita y Miguel Angel	1973	Carlos Mayolo /Andrés Caicedo
8. Aura o las violetas	1973	Gustavo Nieto Roa
9. Préstame tu marido	1973	Julio Luzardo
10. La hamaca	1974	Carlos Mayolo

11. Mas allá de la ciudad	1974	Herminio Barrera
12. Cadáveres para el alba	1975	Carlos Sánchez
13. Esta noche de frío	1975	Fernando Contreras
14. La casa de los abuelos	1975	Lizardo Díaz
15. Luisa, Luisa	1975	José María Arzuaga
16. Nocturno	1975	José María Arzuaga
17. Bolívar	1975	Javier Marulanda /Roberto Triana
18. Dar de conocer al hambriento	1976	Jorge Ali Triana
19. Fundación de Santa Fe En el nuevo reino de Granada	1976	Jorge Gaitán G
20. La zalagarda	1976	Jorge Pinto
21. Monte Calvo	1976	Gustavo Nieto Roa
22. Nocturno	1976	Fernando Laverde
23. Rodillanegra	1976	Carlos Manolo /Nervardo Rodríguez
24. El pecado del indio	1976	Mayor Mesa García
25. El renacuajo paseador	1977	Luis Enríque Castillo Mateus
26. La cita del Martes	1977	Herminio Barrera
27. Dámaso	1977 (Rusia)	Mario Ribero
28. Diario de viaje	1978	Sergio Cabrera
29. Amago despertar	1978	Eduardo Sáenz
30. Espanta pájaros	1978	Manuel Mejía Vallejo
31. La pobre viejecita	1978	Fernando Laverde
32. María de mi corazón	1979 (Méjico)	Jaime Humberto Murillo
33. Corazón de mujer	1979	Darío Ruiz /Orlando Mora
34. Santander esta allá abajo	1979	Julio Nieto Bernal
35. La viuda de Montiel	1979 (Cuba)	Miguel Littin
36. El mar del tiempo perdido	1979 (Venezuela)	Solveig Hoogesteijn
37. Arrieros semos. (Asistencia y camas)	1979	Carlos E. Uribe

(Sigue)

(Continuación)

6. PELÍCULAS BASADAS EN TEXTOS DE LA LITERATURA COLOMBIANA

(Década años 80)

1. Escarmiento	1980	Ramiro Meléndez
2. La última ruta del libertador	1980	Herminio Barrera
3. El último romántico	1980	Jorge Gaitán
4. La abuela	1980	Leopoldo Pinzón
5. Nuestra voz de tierra Memoria y futuro	1981	Marta Rodríguez, Jorge Silva y Caita Villalón
6. La agonía del difunto	1981	Dunav kuzmanich
7. Hoy conocí a Bolívar	1981	Pepe Sánchez
8. Canaguaro	1981	Pepe Sánchez
9. Que pase el aserrador	1983	Víctor Gaviria
10. Los elegidos	1984	Sergei Solvyov
11. Balada del mar no visto	1984	Diego García
12. Caín	1984	Gustavo Nieto Roa
13. Cóndores no entierran Todos los días	1984	Francisco Norden
14. Es mejor prevenir	1985	Fernando Reyes
15. El día de las Mercedes	1985	Dunav kuzmanich
16. San Antoñito	1985	Pepe Sánchez
17. El camino de los búhos	1985	Mónica Silva
18. Los Músicos	1985	Víctor Gaviria
19. Semana de pasión	1985	Julio Luzardo
20. Pisingaña	1986	Leopoldo Pinzón
21. En busca de María	1986	Jorge Nieto y Luis Ospina
22. La mansión de Auracaima	1986	Carlos Mayolo

23. La mejor de mis Navajas	1986	Carlos West
24. Debajo de las estrellas	1986	Juan José Vejarano
25. El día que termino el verano	1987	Mario Matriotti
26. La carta	1987	Diego León Hoyos
27. Crónica de una muerte anunciada	1987 (Italia)	Francesco Rossi
28. Eréndira	1987	Ruy Guerra
29. El verano de la señora forbes	1988 (Méjico)	Jaime Humberto Hermosillo
30. Milagro en Roma	1988	Lizandro Duque
31. Un señor muy viejo con unas alas muy grandes	1988 (Cuba)	Fernando Birri
32. Fábula de la bella palomera	1988	Ruy Guerra
33. Rodrigo D, no futuro	1988	Victor Gaviría
34. Oriana	1989 (Venezuela)	Fina Torres

7. PELÍCULAS BASADAS EN TEXTOS DE LA LITERATURA COLOMBIANA

(Década años 90)

1. Amanecer sangriento	1992 (China)	Li Shaohong
2. De amores y delitos	1995	Tele filmes
Bituima	1780	Luis Alberto Restrepo
El alma del maíz		Patricia Restrepo
Amores ilícitos		Heriberto Fiorillo
3. Ilona llega con la lluvia	1996	Sergio Cabrera
4. El coronel no tiene quien le escriba	1999	Arturo Ripstein
5. La virgen de los sicarios	2000	Barbert Schroeder
6. Juana tenia el pelo de oro	2000	Luis Francisco Bottiá

Cuadro 2

INVENTARIO DE TEXTOS DE LA NARRATIVA COLOMBIANA LLEVADOS AL CINE

AUTOR (ES)	TEXTO	PELÍCULA	DIRECTOR (ES)	PAÍS	AÑO
Anónimo. Literatura oral andina	El páramo de Cumanday	El páramo de Cumanday	Gabriela Samper	Colombia	1965
Anónimo. Literatura oral indígena. Textos varios de Perú, Colombia, Bolivia y México.	Nuestra voz de tierra Memoria y futuro.	Nuestra voz de tierra. Memoria y futuro.	Jorge Silva y Marta Rodríguez	Colombia	1981
Anónimo. Literatura oral colombiana.	El huacán	El huacán	Mady Samper y Gustavo Umaña	Colombia	1982
Anónimo. Literatura oral precolombina.	Mohana, diosa de las aguas	La boda del acordeonista	Luis Fernando Bottía	Colombia	1986
Anónimo. Literatura oral waunama. Chocó colombiano.	La ira del dios Ewandoma	El aguacerito	Jaime Osorio	Colombia	1987
Cabada, Juan de la	Lola mi vida	Lola mi vida. Guión de G. García Márquez y del autor.	Miguel Barbachano	México	1964
Calle, Guillermo; Arias, Manuel y Aljure, Felipe.	Argumento	La gente de la universal. Guión de los autores.	Felipe Aljure	Colombia/ Bulgaria/ Reino Unido/ España	1993

AUTOR (ES)	TEXTO	PELÍCULA	DIRECTOR (ES)	PAÍS	AÑO
Cardoso Pires, José	Los caminantes	Los músicos	Victor Gaviria	Colombia	1986
Carrasquilla, Tomás	Simón el mago	Simón el mago. Versión para TV.	Victor Gaviria	Colombia	1994
Carrasquilla, Tomás	San Antoñito	San Antoñito	Pepe Sánchez	Colombia	1985
Del Corral, Jesús	Pase el aserrador	Pase el aserrador. Versión para TV.	Victor Gaviria	Colombia	1995
García Márquez, Gabriel	En este pueblo no hay ladrones	En este pueblo no hay ladrones	Alberto Isaac	México	1964
García Márquez, Gabriel	Tiempo de morir. Argumento.	Tiempo de morir Guión de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.	Arturo Ripstein	México	1965
García Márquez, Gabriel y Alcoriza, Luis.	Juego Peligroso. Argumentos: primer cuento de Gabriel García Marquez, segundo cuento de Luis Alcoriza	Divertimento/Juego Peligroso Guión de los autores	Arturo Ripstein	México/Brasil	1966
García Márquez, Gabriel.	Cuatro contra el crimen Guión del autor y otros.	Cuatro contra el crimen.	Sergio Vejar	México	1967
García Márquez, Gabriel.	El caudillo. Argumento vinculado a El otoño del Patriarca	El caudillo Guión del autor y el director	Alberto Mariscal	México	1967
García Márque, Gabriel	Patsy, mi amor.	Patsy, mi amor	Manuel Michel	México	1968

(Sigue)

Cuadro 2 (Continuación)

AUTOR (ES)	TEXTO	PELÍCULA	DIRECTOR (ES)	PAÍS	AÑO
	Argumento.				
García Márquez, Gabriel.	Presagio. Basado en La idea que da vueltas.	Presagio Guión de los autores	Luis Alcoriza	México	1974
García Márquez, Gabriel	El año de la peste. Argumento basado en un texto homónimo de Daniel Defoe.	El año de la peste El año de la peste	Felipe Cazals	México	1978
García Márquez, Gabriel	María de mi corazón. Argumento.	María de mi corazón Guión del autor.	Jaime Humberto Hermosillo	México	1979
García Márquez, Gabriel	El mar del tiempo perdido	El mar del tiempo perdido	Solveig Hoogesteijn	México	1979
García Márquez, Gabriel	La mujer que llegaba a las seis	La mujer que llegaba a las seis	Milvia Piazza	México	1979
García Márquez, Gabriel	La siesta del martes	La siesta del martes. Serie escrito en América.	Manuel Lluck	España	1979
García Márquez, Gabriel	La viuda de Montiel	La viuda de Montiel	Miguel Littín	Venezuela/ Cuba/ México/ Colombia	1979
García Márquez, Gabriel	La increíble y triste historia de la cándida Eréndita y de su abuela desalmada	Eréndita. Guión del autor	Ruy Guerra	México/Francia/ Alemania	1982
García Márquez, Gabriel	La increíble y triste historia de la cándida Eréndita y de su abuela desalmada	Del viento y del fuego (Película sobre la filmación de Eréndita)	Adolfo García Videla	México	1983

AUTOR (ES)	TEXTO	PELÍCULA	DIRECTOR (ES)	PAÍS	AÑO
García Márquez, Gabriel	Tiempo de morir. Argumento.	Tiempo de morir Guión del autor.	Jorge Alí Triana Diálogos de Carlos Fuentes.	Colombia/Cuba	1985
García Márquez, Gabriel	Fábula de la bella palomera. Argumento vinculado con un fragmento del Amor en los tiempos del cólera. Serie Amores difíciles.	Fábula de la bella palomera Guión del autor	Ruy Guerra	Brasil/España	1987
García Márquez, Gabriel	Milagro en Roma. Argumento vinculado al cuento La santa, de Doce cuentos peregrinos. Serie Amores difíciles.	Milagro en Roma. Guión del autor.	Lisandro Duque	Colombia/ España	1988
García Márquez, Gabriel	Cartas del parque. Argumento vinculada con un fragmento de El amor en los tiempos del cólera. Serie Amores difíciles.	Cartas del parque. Guión del autor, el director, y Eliseo Alberto Diego	Tomás Gutiérrez Alea	Cuba/España	1988
García Márquez, Gabriel	Yo soy el que tú buscas. Argumento. Serie Amores difíciles	Yo soy el que tú buscas. Guión del autor, el director y Juan Tebar.	Jaime Chávarri	España	1988
García Márquez, Gabriel	El verano feliz de la señora Forbes. Serie Amores difíciles.	El verano feliz de la señora Forbes Guión del autor y el director	Jaime Humberto Hermosillo	México/España	1988

(Sigue)

Cuadro 2 (Continuación)

AUTOR (ES)	TEXTO	PELÍCULA	DIRECTOR (ES)	PAÍS	AÑO
García Márquez, Gabriel	Un domingo feliz. Argumento. Serie Amores difíciles.	Un domingo feliz. Guión del autor, el director y Eliseo Alberto Diego	Olegario Barrera	Venezuela/ España	1988
García Márquez, Gabriel	Un señor muy viejo con unas alas enormes	Un señor muy viejo con unas alas enormes	Fernando Birri	Cuba/Italia/ España	1988
García Márquez, Gabriel	Me alquilo para soñar	Me alquilo para soñar	Ruy Guerra	Cuba/Brasil	1992
García Márquez, Gabriel	Edipo Alcalde. Argumento.	Edipo Alcalde Guión del autor.	Jorge Ali Triana	Colombia/Cuba/ México	1996
García Márquez, Gabriel	El coronel no tiene quien le escriba	El coronel no tiene quien le escriba	Arturo Ripstein	México	1999
Gimeno, Ramón y Cabrera, Sergio	Argumento	La estrategia del caracol. Guión de Humberto Dorado.	Sergio Cabrera	Colombia/Italia	1993
Mejía, Juan Diego	La vieja guardia	La vieja guardia	Víctor Gaviria	Colombia	1984
Montaño, Antonio	Los días del miedo. Argumento.	Los días del miedo	Sin director	Colombia	Sin año
Mutis, Álvaro	La mansión de Araucaima	La mansión de Araucaima	Carlos Mayolo	Colombia	1986
Pombo, Rafael	Renacuajo paseador	Renacuajo paseador	Luis Enrique Catillo Mateus	Colombia	1976
Pombo, Rafael	La pobre viejecita	La pobre viejecita. Cine de animación.	Fernando Laverde	Colombia	1977

AUTOR (ES)	TEXTO	PELÍCULA	DIRECTOR (ES)	PAÍS	AÑO
Pombo, Rafael	Simón el bobito	Simón el bobito	Luis Enrique Catillo Mateus	Colombia	1978
Pombo, Rafael	Toche Bemol	Toche Bemol	Luis Enrique Catillo Mateus	Colombia	1987
Télez, Hernando y Montaña, Antonio	Espuma y nada más, de Télez y El aire turbio, de Montaña.	El día de las Mercedes. Guión de Antonio Montaña y Dunav Kusmanich.	Sin director	Colombia	Sin año
Truque, Carlos	Argumento	El día que terminó el verano	Mario Mitriotti	Colombia	1987

Cuadro 3

INVENTARIO PARCIAL DE PELÍCULAS BASADAS EN TEXTOS DE OTROS GÉNEROS DE AUTORES COLOMBIANOS

AUTOR (ES)	TEXTO	PELÍCULA	DIRECTOR (ES)	PAÍS	AÑO
Alvarez Gardeazábal, Gustavo	Condores no entierran todos los días (novela)	Condores no entierran todos los días	Francisco Nbrden	Colombia	1984
Cabrujas, José Ignacio	El día que me quieras (Teatro)	El día que me quieras	Sergio Dow	Colombia- Venezuela	1986
Cabrujas, José Ignacio	Una noche oriental (Teatro)	Una noche oriental	Miguel Curiel	Venezuela	1986
Cabrujas, José Ignacio	Profundo (Teatro)	Profundo	Antonio Llerandi	Venezuela	1987
García Márquez, Gabriel	Presagio. (Argumento, fragmento) Vinculado con la novela Crónica de una muerte anunciada.	Presagio	Luis Alcoriza	México	1974*
García Márquez, Gabriel	Crónica de una muerte anunciada (Novela)	Crónica de una muerte anunciada.	Francesco Rosi	Italia	1987
Isaac, Jorge	María (Novela)	María (Primer largometraje colombiano)	Máximo Calvo y Alfredo del Diestro	Colombia	1921
Isaac, Jorge	María (Novela)	En busca de María (Cortometraje)	Luis Ospina y Jorge Nieto	Colombia	1985
Mutis, Alvaro	Illona llega con la lluvia (Novela)	Illona llega con la lluvia	Sergio Cabrera	Colombia- Cuba- España	1996
Navajas, Esteban	La agonía del difunto (Teatro)	La agonía del difunto	Dumav Kuzmanich	Colombia	1981
Pombo, Rafael	? (Poema)	El rey chumpibe	José María Nieto Roa	Colombia	1983

Cuadro 4
INVENTARIO DE PELÍCULAS BASADAS EN TEXTOS LITERARIOS PARA CLASIFICAR
POR GENERO, CONFIRMAR O COMPLETAR INFORMACIÓN

AUTOR (ES)	TEXTO	PELÍCULA	DIRECTOR (ES)	PAÍS	AÑO
Bajarano, Juan José	Atrapados en el trópico?G?	Atrapados en el trópico	Ciro Durán	Colombia	1988
Bulgakoiv, Iván	?? (Cuento)	Suave el aliento	Natalia Iartovsky	Colombia	1986
García Márquez, Gabriel	El mar del tiempo perdido	El mar del tiempo perdido	Solveig Hoogesteijn	Venezuela - Alemania (Confirmar país y año de producción)	1981 * ?1979?
García Márquez, Gabriel	La siesta del martes	La siesta del martes	Manuel Iluck	España (serie de TVE se hicieron: Además: Escrito en América y García Márquez: La magia de lo real dirección Ana Cristina Navarro)	1979 ***
García Márquez	Escrito en América García Márquez: La magia de lo real	Escrito en América García Márquez: La magia de lo real	Ana Cristina Navarro	España (serie de TVE se hicieron: Además: y dirección)	
Sánchez, Isabel	Canaguaro (G?)	Canaguaro	Dumav Kuzmanich	Colombia	1981
Shua, Ana María	Soy paciente				
	Shua, Ana María	Los amores de Laurita			

(Sigue)

Cuadro 4 (Continuación)

AUTOR (ES)	TEXTO	PELÍCULA	DIRECTOR (ES)	PAÍS	AÑO
	Tiempos de sequía.	Tiempos de sequía.	Julio Luzardo	Colombia	1962
	La sorda.	La sorda.	Julio Luzardo	Colombia	1962
	El río de la tumba.	El río de la tumba.	Julio Luzardo	Colombia	1962
		Técnicas de duelo (Y Águila no cazan moscas)	Sergio Cabrera	Colombia	1994?

ANEXO

INVENTARIO PARCIAL DE TEXTOS LITERARIOS NO HISPANOAMERICANOS
LLEVADOS AL CINE EN HISPANOAMÉRICA

AUTOR (ES)	TEXTO	PELÍCULA	DIRECTOR (ES)	PAÍS	AÑO
Arniches, Carlos y Extremera (Nac?)	Don Quintín, el amargao (Sainete)	La hija del engaño	Luis Buñuel	México	1951
Becket, Samuel	Acto sin palabras (??) (Teatro)	Akt utan ord Acto sin palabras II	Guillermo Álvarez	Colombia-Suecia	1976
Maupassant, Guy		El papá de Simón (Cuento)	Bella Ventura	Colombia	1985
Mejía Vallejo, Manuel	El sillón del forastero	El sillón del forastero			
Mejía Vallejo, Manuel	El espantapájaros	El espantapájaros			
Mejía Vallejo, Manuel	La venganza	La venganza			
Shólojov, Mijail (Nac)	El potrillo (Cuento)	El potro chusmero	Luis Alfredo Sánchez	Colombia	1985