

Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO
Universidade da Coruña

1. La relación entre texto narrativo filmico y texto narrativo verbal es extraordinariamente intensa en el caso de la nueva novela hispanoamericana, aquella explosión creativa conocida por un anglicismo impronunciable cuyo rasgo definitorio es un complejo mecanismo ficcional híbrido que denominamos ficción real-maravillosa o real-fantástica. Se trata de lo real maravilloso del que habló por vez primera Alejo Carpentier en su célebre *Prólogo* a *El Reino de este mundo*, definiendo este patrimonio literario genuinamente americano como la «narración de hechos extraordinarios en los que lo maravilloso fluye libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles»¹.

En efecto, se da cita en el México de los años sesenta un extraordinario elenco de escritores y guionistas, novelistas, cineastas y creadores, que van a propiciar el surgimiento de esta innovadora modalidad ficcional expresada paralelamente en el discurso novelístico y cinematográfico, consolidando al mismo tiempo el nuevo cine y la nueva novela hispanoamericana. Es curioso comprobar cómo tres representantes máximos del realismo maravilloso coinciden en el México de aquellos años (donde ven la luz las obras de Carpentier, por otra parte²), dedicados los tres a la escritura cinematográfica, ese arte

¹ *El reino de este mundo*, México, Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, 1949. En *Obras Completas de Alejo Carpentier*, vol. II, México, Siglo XXI, 1983 y 1991, 6.ª ed., pág. 19.

² La Compañía Nacional de Ediciones de México DF publica en 1962 *El Siglo de las luces. Tientos y diferencias*, donde Carpentier incluye su ensayo programático «De lo real maravilloso americano», es editado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1964, mientras que lo esencial de su obra posterior será publicado por la editorial mexicana Siglo XXI.

de la mediación discursiva entre el filme y la novela, entre la visualidad y la escritura, que es el guión. Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes trabajaron para la hasta entonces floreciente industria mexicana del cine y su experiencia como guionistas, en ocasiones codo con codo los tres, desencadenará en buena parte su revolucionario tratamiento ficcional del relato verbal, esa imposible continuidad natural entre lo real y lo maravilloso, fundidas ambas modalidades de existencia en un mismo mundo imaginario.

No es ajeno a este proceso creativo en que convergen palabras e imágenes, discurso narrativo y discurso filmico, el trabajo de algunos exiliados españoles como Luis Buñuel, Carlos Velo, Luis Alcoriza o Julio Alejandro los cuales, llegados al país en los años cuarenta y obtenida la nacionalidad mexicana, revolucionaron el arte cinematográfico del tiempo. La conjunción feliz de estos extraordinarios cineastas y aquellos inigualables escritores, este inédito mestizaje entre la cámara hispana y la pluma americana, impulsará la aparición de una generación de jóvenes autores cinematográficos que conformarán el Nuevo Cine Mexicano: Felipe Cazals, Paul Leduc, Alberto Isaac, Jaime Humberto Hermosillo, José Bolaños y, sobre todo, Arturo Ripstein.

En un breve pero profundo ensayo, Carlos Monsiváis, protagonista privilegiado de esta historia en la que se confunden visualidad y escritura, creatividad planificada y exuberante imaginación verbal, se refiere al notable desarrollo logrado entre los años treinta y los sesenta por las industrias cinematográficas periféricas de Argentina, Brasil y sobre todo de México, las cuales consiguen aclimatar inteligentemente las maneras del todopoderoso Hollywood a sus respectivos contextos geográficos y vitales. De este modo, según el intelectual mexicano, los espectadores latinoamericanos sabrán apreciar sus cinematografías nacionales, con sus héroes familiares y sus canciones, con sus temas cotidianos y sus lenguajes autóctonos, obteniendo de ese logrado equilibrio entre lo propio y lo foráneo, entre el cine local y la hegemonía espectacular californiana, una «porción básica de su formación melodramática, sentimental y humorística... a sus imágenes, relatos y sonidos deben —y es lo que me parece más interesante en la reflexión de Monsiváis— en buena medida sus acervos de lo real y lo fantástico»³.

El cine mexicano de los sesenta cuenta con unos muy ilustres antecedentes: de Eisenstein a Welles y Buñuel, pasando por John Ford y Elia

³ C. Monsiváis. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona. Anagrama. 2000, págs. 51 y 61.

Kazan, los grandes genios de la historia del cine dejarán una profunda huella en el cine nacional que cuenta con directores tan dotados como Fernando de Fuentes o el Indio Fernández, muy marcados ambos por la presencia de Eisenstein en el México de los años treinta. La comedia, el musical y el melodrama nacionales son tres géneros que, a veces fundidos entre sí, alcanzan un enorme éxito popular entre un público que en las décadas de los treinta y los cuarenta los incorpora con naturalidad a su imaginario colectivo. Pero este cine nacional se estanca en los cincuenta y no consigue superar una calidad mediocre, lastrado esencialmente por el interés exclusivamente comercial y por la falta de historias y de ambición para narrarlas de forma original y personal.

Guiones defectuosos y diálogos cursis impiden el despegue de un prolífico cine mexicano, que no logra articular un lenguaje cinematográfico artísticamente coherente y estéticamente peculiar. Monsiváis pone el dedo en la llaga y revela la carencia fundamental de este cine anquilosado en su manierismo mercantilizante: «Faltan guionistas y escritores de diálogos»⁴. Son esos guionistas los que van a surgir en los años sesenta, creadores de historias ficcionales como Rulfo, Fuentes o Márquez que, por necesidades alimentarias en algunos casos pero también por impulso creativo y comunicativo, se convertirán en escritores de cine y en inventores, al mismo tiempo, de la Nueva Narrativa real-maravillosa y del Nuevo Cine Latinoamericano, en un paralelismo inevitable entre texto narrativo verbal y texto narrativo visual además de verbal.

Todos ellos, pero con mayor conciencia Gabriel García Márquez, apoyarán decididamente la gestación de un Cine transnacional latinoamericano según el modelo ya plasmado en el Nuevo Cine Mexicano en cuyo ámbito trabajará intensamente con Ripstein, Alcoriza, Cazals o Hermosillo y en el Argentino, al que se vincula el peruano, desde Torre Nilsson a Fernando Birri, Manuel Antín (*Intimidación de los parques*, 1964) o Francisco Lombardi (*La ciudad y los perros*, 1985). Primicia del futuro movimiento cinematográfico brasileño, Márquez valora extraordinariamente *O' Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, donde descubre el tratamiento específicamente americano de esa realidad continental, saludando con entusiasmo la obra teórica y fílmica de Glauber Rocha o de Pereira dos Santos y colaborando activamente con el director Ruy Guerra, renovadores todos ellos del lenguaje fílmico al

⁴ *Ibid.*, pág. 69.

conciliar la estética cinematográfica de Eisentein y del neorrealismo europeo con el surrealismo de Buñuel y con la desbordante fuerza imaginativa americana.

Empeñado en lograr ese cine que expresa la sensibilidad e identidad del Continente integrando en un nuevo discurso filmico tanto su realidad social como su imaginario surreal, impulsa Gabriel García Márquez la corriente renovadora surgida en Chile desde Aldo Francia hasta Raúl Ruiz y, sobre todo, Miguel Littín, autor de una versión del carpenteriano *El recurso del método (El dictador)* con quien también colabora y a cuya labor documental en el Chile de la dictadura pinochetista dedica un libro apasionado⁵. Quizás uno de los proyectos más relevantes e ilusionantes para alcanzar ese objetivo es la creación en 1959 del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, llamado a ser el elemento aglutinante del Nuevo Cine hispanoamericano, donde enseñará García Márquez junto a Eliseo Alberto Diego o Tomás Gutiérrez Alea. La creación del ICAIC en Cuba facilita la ruptura con el sistema de Hollywood y la reafirmación de un cine nacional, impulsado por el aparato ideológico de la Revolución Cubana, de donde surgen cineastas como Tomás Gutiérrez Alea, autor de *La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo* o *Fresa y chocolate*, basada en una novela corta de Senel Paz.

... 2. ... *Cien años de soledad* (1967) es el modelo genérico por excelencia de esa nueva forma de relato, designada por el difundido barbarismo onomatopéyico, de una innovadora modalidad ficcional que surge con fuerza extraordinaria en la América de habla hispana. La nueva narrativa latinoamericana inventa mundos ficcionales híbridos, real-maravillosos o real-fantásticos, en los que se admiten simultáneamente las leyes del mundo natural y sobrenatural, que se funden y confunden sin solución de continuidad. Es éste el tipo que define el mundo de *Cien años de soledad*⁶, un universo ficcional en el que los fenómenos maravillosos y prodigiosos se aceptan naturalmente, sin exigir ningún tipo de explicación ni sobrenatural ni racional y sin producir ni asombro ni incertidumbre en el personaje, en el narrador o en el lector. Un primer fenómeno prodigioso que incluye el relato se produce en las primeras páginas, cuando el pequeño Aureliano ve que la olla de caldo hirviendo se va a caer y aunque ésta se encuentra perfectamente depositada «en el centro de

⁵ *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Barcelona. Plaza & Janés.

⁶ Utilizamos la edición preparada por Jacques Joret. Madrid. Cátedra. 1996.

la mesa», inicia «un movimiento irrevocable hacia el borde» y cae rompiéndose. Cuando Úrsula cuenta el caso a José Arcadio Buendía, su marido, el narrador apunta: «éste lo interpretó como un fenómeno natural?⁷. Se encuentra en esta aseveración metanarrativa de José Arcadio Buendía todo el fundamento teórico y creativo de la ficción real-maravillosa: los fenómenos prodigiosos son interpretados en la ficción como fenómenos naturales.

Modelo fundacional de esta inédita modalidad, como todo relato situado en el umbral entre la modernidad y la postmodernidad, la novela mayor de García Márquez reflexiona metaficcionalmente sobre sus propios mecanismos compositivos. Expresa con claridad Darío Villanueva este nuevo mecanismo ficcional al afirmar que el narrador omnisciente garantiza con su naturalidad expresiva la credibilidad de lo narrado en tercera persona, aún de lo más sorprendente... «Los prodigios más extraordinarios se relatan con incorporación de datos realistas y cotidianos, sin que los personajes den muestras de asombro ante ellos»⁸.

Resulta determinante la influencia de la obra cinematográfica de Luis Buñuel en la gestación del realismo maravilloso americano tanto filmico como narrativo. Como es bien sabido, Carpentier estuvo muy vinculado al movimiento surrealista francés en los años treinta y comenzó escribiendo relatos de corte surrealista hasta que sintió la necesidad de expresar de una nueva forma el mundo americano⁹. En el prólogo de 1949 y en su posterior refundición en el breve ensayo «De lo real maravilloso americano» (1964) se siente en la obligación de superar el entronque surrealista de su realismo maravilloso, criticando el código de lo fantástico y lo que considera como falsa imaginaria visionaria propios del movimiento vanguardista francés. Los procedimientos imaginarios de subversión de la realidad como lo onírico, lo demencial o la escritura automática y la misma integración de lo maravilloso serían ingredientes esenciales de su invención novelística pero, según Carpentier, habrían acabado por convertirse en *reglas de escuela*, códigos vacíos, pura técnica¹⁰. De todos modos, ese desmarque crítico no

⁷ *Ibid.*, pág. 98.

⁸ D. Villanueva y J. M. Viña Liste. *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*. Madrid. Espasa-Calpe. 1991, pág. 296.

⁹ Vid. C. Leante. «Confesiones sencillas de un escritor barroco» en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. S. Arias ed., La Habana, Casa de las Américas, 1977, págs. 62-63.

¹⁰ «De lo real maravilloso», *Tiempos y diferencias: ensayos*, México, UNAM. En *Obras Completas de Alejo Carpentier*, vol. XIII, México. Siglo XXI, págs. 100-117.

oculta la deuda que el realismo maravilloso americano tiene con el surrealismo, sobre todo en su revalorización de lo fantástico y lo maravilloso como categorías estéticas, deuda que el escritor franco-cubano no dejó de reconocer en alguna ocasión¹¹.

El surrealismo cinematográfico llega a este activo grupo de artistas e intelectuales latinoamericanos a través de la versión muy personal del Buñuel de la etapa mexicana, durante la cual entabló una duradera amistad con los escritores José Donoso, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes¹². Tanto ellos como Rulfo trabajarán con cineastas y guionistas profundamente marcados por la personalidad cinematográfica del aragonés como Luis Alcoriza, Julio Alejandro o Arturo Ripstein. Alcoriza, colaborador en los guiones de al menos nueve películas de Buñuel, desde *Los olvidados* (1950) a *El ángel exterminador* (1962), realizará ya como director *Presagio* (1974), basado en un argumento de Márquez con quien elabora el guión. A otro guionista habitual de Buñuel, colaborador en al menos en cinco filmes entre los que se cuentan *Nazarín* (1958) o *Viridiana* (1961), y para quien realizará la ambientación artística de *El ángel exterminador* en 1962, lo encontramos dos años más tarde como director de arte en el *Pedro Páramo* de Carlos Velo.

Es bien conocida la profunda relación que unió al hijo de su amigo el productor Alfredo Ripstein con Buñuel, sobre todo a través de las declaraciones, no siempre bien interpretadas y del todo bienintencionadas, de Arturo Ripstein al crítico e historiador hispano-mexicano Emilio García Riera¹³. Tras

¹¹ Por ejemplo, en «Habla Alejo Carpentier», *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, edición de S. Arias, La Habana, Casa de las Américas, 1977, págs. 15-76. Un reconocimiento de las iluminaciones y enseñanzas surrealistas que habrían tenido una considerable influencia en mis libros aparece en las páginas 18 y 19.

¹² Según testimonio de Manuel Aldecoa, Buñuel solía reunirse semanalmente en casa de Luis y Janet Alcoriza con Emilio García Riera, Antxon Eceiza y Gabriel García Márquez entre otros. *En torno a Buñuel*. M. Carnicero y D. Sánchez Salas, eds., Madrid, Cuadernos de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 7-8, págs. 35-46, pág. 39. En esta misma publicación expresa con clarividencia la tesis aquí defendida el director Julián Marcos, uno de los jóvenes de la Productora UNINCI que frecuentó a Buñuel durante el rodaje español de *Viridiana* (1961): «Buñuel era un enorme lector que sabía lo que estaba leyendo y para qué. En un sentido similar, la influencia de su cine sobre el «boom» literario latinoamericano me parece fundamental, como demuestra el simple hecho de que fuera amigo del propio José Donoso, de Carlos Fuentes o de Gabriel García Márquez cuando éste malvivía como guionista en México». *Ibid.*, pág. 340.

¹³ *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera, Testimonios del Cine Mexicano*. Guadalajara. Universidad de Guadalajara. 1988.

recibir una fuerte impresión después de ver *Nazarín*, cuando aún era un adolescente, Ripstein consigue ser aceptado como meritorio y una especie de ayuda de cámara del director en *El ángel exterminador*. Pese a confesar que le transmitió muchos conocimientos sobre cine a partir del visionado de sus propias películas, Ripstein insiste en no reconocer que Buñuel le enseñara técnica de cine, sólo una determinada actitud ética, de coherencia con los principios personales. Resulta curioso comprobar cómo esta opinión personal y subjetiva, repetida insistentemente por Ripstein, se ha convertido en lugar común que, contra la propia evidencia, es admitido sin discusión por la crítica y la historia del cine, incluso por parte de especialistas a la vez en la obra buñueliana y ripsteiniana como Pérez Turrent¹⁴.

No son pocos los rasgos estilísticos y formales, así como las opciones genéricas y temáticas, que la cinematografía de Ripstein toma la obra filmica buñueliana: desde el plano largo y el plano-secuencia que practica desde su primera película realizada a partir de un guión de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, *Tiempo de morir*, rodada sólo tres años después de su experiencia decisiva en *El ángel*, hasta los movimientos de cámara que siguen los movimientos de los personajes, otro rasgo de escritura cinematográfica que explota Ripstein a la largo de toda su filmografía, o elementos tan significativos de la banda sonora como el sonido de los célebres tambores de Calanda que se escuchan en las secuencias finales de *Nazarín* y que retoma el cineasta mexicano para cerrar *Lecumberri. El palacio negro* (1976). Si el melodrama familiar genuinamente mexicano es el género al que recurren continuamente ambos directores para deconstruirlo hábilmente, el encerramiento obsesivo y la obsesiva sensación de enclaustramiento voluntario son

¹⁴ En «Buñuel-Ripstein: «Vasos comunicantes»» (*Nosferatu*, 22, 1996, págs. 14-19) Tomás Pérez Turrent, a la luz muy literal de la entrevista mencionada, comienza afirmando que «Luis Buñuel ejerció una influencia definitiva en la definición de la carrera cinematográfica de Arturo Ripstein», para concluir que se trató de una huella ética pero no de una influencia «superficial, iconográfica, meramente imitativa, “buñuelismo” exterior», sino de algo más profundo: «la actitud moral y vital ante el cine, no traicionar los principios (ideas convicciones, concepciones) y ser fiel a las preocupaciones que se desprenden de ellos, y en este sentido hacer “las mejores películas posibles”» (pág. 15). Tras un análisis comparativo de temas y procedimientos compartidos por ambos, matiza su primera conclusión aunque se aferra al prejuicio extendido por el propio director mexicano: «Es posible que el origen sea el aprendizaje al lado de Luis Buñuel, aun si Ripstein afirma que Buñuel no le enseñó técnica cinematográfica y que es cierto que formal y técnicamente (y sobre todo en la técnica de la expresión) son muy pocos los lazos que unen a uno y a otro» (pág. 19). Véase también T. Pérez Turrent y J. de la Colina. *Buñuel por Buñuel*. Madrid. Plot. 1993.

constantes de la obra ripsteiniana, como veremos más adelante, que constituyen el núcleo semántico de todo el desarrollo argumental de *El ángel exterminador* o de *Simón del desierto*¹⁵. En ambientación y en puesta en escena, en lo formal y en lo significativo, innumerables secuencias de los filmes que van de *El Santo Oficio* (1973) a *Profundo carmesí* (1996) son impensables sin los intertextos místico-realistas de Buñuel; sin ellos no podrían entenderse las inolvidables secuencias de una beata y espléndida Marisa Paredes en el último título citado, secuencias que plasman inigualablemente la recurrente dicotomía buñueliana de la religiosidad y el erotismo.

Es especialmente interesante aclarar el equívoco y resolver de una vez la convergencia con la obra de Buñuel en la de un director tan ligado a la nueva narrativa y a la nueva cinematografía latinoamericana, que a través del aragonés entra en contacto con un surrealismo cinematográfico *sui generis* y supera así el realismo social para configurar su peculiar realismo fantástico. Además de los conocidos propósitos, mil veces repetidos, recogidos por García Riera en la serie *Testimonios del cine mexicano*, últimamente Arturo Ripstein reiteraba su rechazo de una influencia formal de Buñuel, en la entrevista incluida en el Homenaje de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Tras negar su condición de asistente o auxiliar en la filmación de *El Ángel exterminador*, donde habría sido un mero observador, reiteraba que aquella experiencia le había servido realmente muy poco e insistía una vez más en que «la principal enseñanza suya que extraje no fue tanto estética sino ética, a través de esa insistencia que tenía en decirme hay que tratar de hacer la mejor película posible... Sin la menor duda esas enseñanzas éticas de Buñuel son absolutamente fundamentales para mí»¹⁶.

Por encima de esas opiniones muy personales y por tanto subjetivas, no puede negarse la evidencia cuasi-material: hasta tal punto llega la identificación entre Buñuel y Ripstein que, preguntado éste por Iván Ávila Dueñas, al finalizar el rodaje de *Profundo carmesí*, sobre cuál de sus muchas películas

¹⁵ «No es casual que hablando de la tradición del melodrama mexicano en la que se inscribe, al señalar Ripstein el proceso al que somete el género —le damos una vuelta de tuerca, presentamos el reverso de la medalla, el lado oscuro del melodrama— evoque justamente un filme buñueliano», *Los olvidados* (Paulo Antonio Paranaguá, «Entretien avec Arturo Ripstein et Paz Alicia García Diego. L'amour tue», *Positif*, 410, 1995).

¹⁶ Entrevista telefónica con Arturo Ripstein realizada el 8 de octubre de 1999, *En torno a Buñuel*, op. cit., pág. 476.

volvería a dirigir, contestaba escueta y sorprendentemente: *Viridiana*¹⁷. Hay además, para cerrar este bucle real-maravilloso de la duplicidad de identidades artísticas, un filme que quiso adaptar Buñuel pero que realizará este su *alter ego* cinematográfico. En efecto, la novela corta escrita por José Donoso en la casa mexicana de Carlos Fuentes en 1965, *El lugar sin límites*, iba a ser dirigida por Buñuel en España, pero la censura franquista prohibió la filmación de un texto considerado como obsceno pues trataba el tema de la homosexualidad y el travestismo, dando según los censores una mala imagen del país, donde no existían ni homosexuales ni prostitutas. La transposición será realizada en 1977 por Manuel Puig, José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein, que la dirigirá finalmente, logrando una de sus mejores cintas.

En el apéndice del célebre volumen *Historia personal del boom*, redactado por María Pilar Serrano, la esposa de Donoso recordaba aquellos años en los que Luis Buñuel quiso filmar *El lugar sin límites* y ante la negativa de la censura española pensó incluso en la posibilidad de hacer la película en Francia (pág. 122). Aunque la transposición de Ripstein mereció el Premio de la Crítica en San Sebastián, el matrimonio Donoso se lamentaba de que no hubiese sido el director aragonés su autor, lamentación que también expresaba el novelista chileno en carta a Buñuel noviembre de 1970, anunciándole el envío de *El obsceno pájaro de la noche*:

Ver una novela mía hecha por usted hubiera sido una de las cosas buenas de la vida: pero como ya no hay vueltas que darle lo mejor es darle las gracias por su interés, y esperar que, quizás algú día, yo logre escribir algo que, tanto usted como la censura española no puedan dejar de decir al unísono: Esto sí !!!¹⁸.

3. Por diversas circunstancias biográficas y coyunturales, por gusto y afición en unos casos pero también por eficacia comunicativa y por necesidades económicas, aquellos grandes creadores del realismo maravilloso como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes se dedicaron a la labor de guionistas o, como Márquez prefiere llamarlos no sin acierto, *escritores*

¹⁷ Iván Ávila Dueñas, «Profundo carmesí: Diario de rodaje», *Nosferatu*, 22, 1996, pág. 67.

¹⁸ J. Donoso, *Historia personal del «boom», con Apéndices del autor y de María Pilar Serrano*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pág. 122. La carta mencionada está fechada en Barcelona el 16 de noviembre de 1970 y se publicó en la Varía Documental incluida en el Homenaje de la Academia al cineasta. *En torno a Buñuel, op. cit.*, pág. 606.

*de cine*¹⁹. Si la mayor parte de los novelistas llegan al cine a través de la novela, cuando son solicitados a vender sus derechos o a trabajar en la adaptación cinematográfica de sus propias obras, la gran generación del realismo maravilloso llega a la novela a través de la escritura cinematográfica.

Algunos de ellos tenían la inteligente certeza de que los soportes audiovisuales como el cine, o también la televisión, constituían un sistema de comunicación ficcional más efectivo y creativo que la escritura literaria, una forma de conexión más plena y total con sus receptores. Tal como reconoce García Márquez,

desde la adolescencia, 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. Por eso fui uno de los tantos que viajaron a Roma con la ilusión de aprender la magia secreta de Zavattini, y también uno de los que apenas lograron verlo a distancia²⁰.

En efecto, gran admirador del maestro italiano Cesare Zavattini, el gran guionista y teórico del neorealismo italiano, durante su estancia en Roma entre 1954 y 1955, García Márquez se matricula en el Centro Experimental de Cinematografía con la intención de recibir la formación que le permitiría poner en marcha una Escuela de Cine en Colombia²¹. Desde principios de los cincuenta, en sus colaboraciones en la prensa colombiana se interesa no sólo por el cine en sí sino por sus complejas y continuas relaciones con la literatura, mostrando tanto su desacuerdo con las adaptaciones demasiado literales y grandilocuentes de novelas importantes como su admiración hacia los guiones realizados por escritores que tanto le marcarían, como Faulkner

¹⁹ «La penumbra del escritor de cine» (17.11.82), *Notas de prensa. 1980-1984*. Madrid. Mondadori. 1991, págs. 338-340. Sobre la tarea del guionista, el gran olvidado del séptimo arte para él, que por esa razón habla sobre su *destino de penumbra*, dice García Márquez en ese texto: *debe considerarse como un factor transitorio en la creación de la película y es una prueba viviente de la condición subalterna del arte del cine* (necesita de un escritor), pág. 339.

²⁰ *Ibid.*, pág. 340.

²¹ Tal como confiesa el escritor colombiano: *Toda una generación fanática del cine se fue a estudiar en el Centro Experimental de Cinematografía, en Roma, con la esperanza de que fuera Zavattini quien lo enseñara* (*Notas de prensa, op. cit.* 1981, pág. 339). Quien sí estudió con el guionista de Vittorio de Sica o de Rossellini fue el escritor argentino Manuel Puig, en cuya obra (*El beso de la mujer araña*, por ejemplo) novela y cine se confunden irremisiblemente.

o Steinbeck²². En esos escritos primerizos aparecen ya los intertextos filmicos que marcarán su aportación al nuevo cine y a la nueva novela latinoamericana: el neorrealismo de *Ladrón de bicicletas* y el surrealismo de *Portrait of Jennie*, cinta de William Dieterle basada en la novela de Robert Nathan y estrenada como la primera en 1948. En el ecuador de la década, en su condición de corresponsal en la capital italiana, García Márquez envía desde la capital italiana numerosas crónicas sobre cine a *El Espectador* de Bogotá, periódico dirigido por su amigo Álvaro Mutis en el que venía encargándose de la crítica cinematográfica bajo la rúbrica «El Cine en Bogotá. Los Estrenos de la semana».

Después de trabajar en ciudades como París, Caracas o Nueva York, Bogotá o La Habana, en la segunda mitad de los cincuenta, se instala con su familia en México a partir de 1961 con la idea ilusionante de dedicarse a la escritura audiovisual, en un país con gran tradición cinematográfica y una industria cuyo florecimiento había dado paso a una rutina decadente, por exceso de interés comercial y por falta de ideas renovadoras. La motivación de García Márquez es menos alimenticia de lo que suele decirse, y su labor guionística parece consecuencia más bien de su profunda reflexión sobre las posibilidades comunicativas y narrativas del medio cinematográfico:

Fue también por la ilusión de hacer cine que vine a México hace más de veinte años. Aún después de haber escrito guiones que luego no reconocía en la pantalla, seguía convencido de que el cine sería la válvula de liberación de mis fantasmas. Tardé mucho tiempo para convencerme de que no. Ya iniciada la redacción de *Cien años* (1965)... comprendí que no había un acto más espléndido de libertad individual que sentarme a inventar el mundo frente a una máquina de escribir²³.

El México de principios de los años sesenta quiere recuperar la fascinante actividad cinematográfica de los años treinta y cuarenta, a la sombra de mitos como Eisenstein y con directores mexicanos como Fernando Fuentes o El Indio Fernández. Está muy presente la impronta decisiva de Buñuel, pero

²² Vid. M. Losada, «Gabriel García Márquez y el cine: Una pasión del siglo XX», *Quinientos años de soledad*. T. Blesa, ed. Zaragoza. Universidad de Zaragoza. 1997, págs. 719-720.

²³ *Op. cit.*, pág. 340.

el cine hispanoamericano ha caído en una alarmante situación de quiebra artística, situación de la que tratarán de sacarlo un activo grupo de escritores y cineastas que inician una intensa obra literaria, al mismo tiempo verbal y visual. Además de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, José Donoso o García Márquez²⁴, participan de este movimiento renovador el cineasta gallego Carlos Velo, el crítico Emilio García Riera, los también exilados españoles Julio Alejandro, Luis Alcoriza y Fernando Galiano, todos ellos estrechos colaboradores de Buñuel; el productor Miguel Barbachano, Carlos Savage y Gabriel Figueroa, y el director Roberto Gavaldón, junto a la nueva generación de jóvenes como Alberto Isaac, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Paul Leduc o Jaime Humberto Hermosillo, todos ellos miembros del que se conocerá como Cine Independiente de México. Precisamente, a finales de los años 50, el productor Manuel Barbachano invita a México al maestro neorrealista del guión, y Cesare Zavattini esboza el ambicioso proyecto de documental *México mío*, en el que el exilado español Carlos Velo, uno de los más importantes documentalistas de la historia del cine, trabajará con entusiasmo aunque sin llegar a terminarlo, idéntica suerte a la que el destino había deparado al *¡Que Viva México!* de Eisenstein, veinte años antes.

El primer trabajo que reúne a este inquieto grupo será *El gallo de oro*²⁵, argumento redactado por Juan Rulfo para el cine, que dirigirá Roberto Gavaldón en 1964 y en la elaboración de cuyo guión contará con la triple colaboración por vez primera de los tres novelistas, Rulfo, Fuentes y García Márquez a quien Velo encarga, al igual que hará con la trasposición filmica de *Pedro Páramo*, la revisión crítica de una historia ideada por Rulfo. Producido por CLASA Films Mundiales y Manuel Barbachano Ponce, se decide éste por un director veterano, Roberto Gavaldón, que ya en 1944 había adaptado *La barraca*, de Blasco Ibáñez. Rulfo se había iniciado tímidamente ya en la creación de una historia para el corto *El despojo* (1960), dirigido por Antonio Reynoso, y, sobre todo, había tenido la oportunidad de colaborar nada menos que con el muy eisensteiniano Indio Fernández en la adaptación de *Paloma herida*, en 1962. *El gallo de oro* servirá veinte años más tarde como intertexto básico del filme *El imperio de la fortuna* (1985) en el que Arturo Ripstein, protagonista destacado de esta renovación paralela de la novela y el cine lati-

²⁴ Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez coincidieron en el Festival de cine de Venecia de 1959, pero no llegaron a conocerse.

²⁵ Rulfo, J. *El gallo de oro y otros textos para cine*. Jorge Ayala Blanco ed. México. Era. 1980, y Madrid. Era. 1982.

noamericanos, realiza una transposición muy libre del argumento rulfiano. Primero de una fecunda serie ininterrumpida hasta hoy, el guión de Paz Alicia Garcíadiego permite a Ripstein experimentar con los personajes y el lenguaje, ampliando y actualizando la historia que había filmado Gavaldón en la que resurgen los que serán temas recurrentes de la filmografía ripsteiniana, el encerramiento y el fatalismo.

En ese mismo año de 1964 otra de las jóvenes promesas del cine mexicano, Alberto Isaac, produce y dirige un texto narrativo breve de Gabriel García Márquez, *En este pueblo no hay ladrones*, libremente adaptado por el propio Isaac y el crítico e historiador de origen español Emilio García Riera. Este cuento sobre un absurdo robo de tres bolas de billar, incluido entre los ocho que forman el volumen *Los funerales de Mamá Grande* (1962), está plagado de referencias cinematográficas: el protagonista asiste en el cine del pueblo a una película del actor mexicano Cantinflas, al que considera *muy bueno*, pero la proyección es suspendida momentáneamente para apresar brutalmente a un negro sospechoso de ser responsable del robo. Al acabar el filme el narrador ofrece un sorprendente comentario metanarrativo sobre las inciertas fronteras entre la ficción filmica y la realidad de la narración: «hasta que se encendió la luz y los espectadores se miraron entre sí, como asustados de la realidad»²⁶. Entre los intérpretes de este curioso filme se encuentra el futuro director Alfonso Arau y su rodaje se convertirá en un verdadero cónclave de aquel grupo de amigos, futuras celebridades: si Luis Buñuel actúa en el papel del cura del pueblo pronunciando incluso un sermón, personaje y acción totalmente ajenos al hipotexto cuentístico, García Márquez desempeña como no podía ser menos el papel del dueño del cine local, apareciendo además como figurantes Juan Rulfo, el pintor José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Carlos Monsiváis o Abel Quezada.

En ese extraordinario contexto ambiental, el texto fundador del nuevo género real-maravilloso, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, establece desde muy pronto una relación estrecha pero como siempre controvertida con el arte cinematográfico. En efecto, ya en 1954, cuando todavía no estaba terminado el texto literario, el cineasta Carlos Velo iniciaba la redacción del guión del que será su primer largometraje de ficción con un equipo inmejorable: el propio Rulfo, el productor Manuel Barbáchano Ponce y el escritor Carlos Fuen-

²⁶ «En este pueblo no hay ladrones», *Los funerales de Mamá Grande*. Barcelona. Plaza y Janés. 1994, págs. 38-39.

tes, con quien ya había escrito *Velo* el guión de *Las grandes aguas* (1965), dirigida por Servando González²⁷.

Estrenada en 1966, la película se filmará en exteriores de los Estados de México e Hidalgo así como en los Estudios Churubusco para los interiores, colaborando el propio Rulfo en las localizaciones con su propia cámara fotográfica, en cuyo manejo era un consumado artista. Si con su novela ambientada en Nueva Galicia, rompía Rulfo bruscamente con la narración mexicana tradicional y, evocando intertextualmente a Joyce y a Faulkner, abría nuevos caminos a la ficción de habla hispana, son éstos los caminos que recorrerán inmediatamente Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa o José Donoso. Exactamente lo mismo se pretendía con esta película que debía significar la superación del antes floreciente cine tradicional mexicano, basado en un tratamiento folclorista y costumbrista de la sociedad latinoamericana, siempre en la doble clave genérica del melodrama o la comedia. A través de la doble corriente artística de la experimentación fílmica de signo surrealista y neofantástico junto al neorrealismo y al documentalismo característicos del Nuevo Cine Europeo, este grupo de escritores cinematográficos y de cineastas tratan de revolucionar el cine mexicano y de consolidar el Nuevo Cine Hispanoamericano.

La que debía ser la producción más cara del cine mexicano hasta entonces, encontró dificultades de todo tipo. La primera de ellas, la propia transposición de un texto fragmentario y confuso, con una complejísima estructuración en la que se combinan desordenadamente intrigas y tiempos sin aparente conexión ni lógica ni cronológica, un texto por otra parte de tono a veces más poemático que narrativo. Como corresponde a uno de los textos fundadores del realismo maravilloso, *Pedro Páramo* recrea un complejo universo ficcional con elementos maravillosos imbricados sin solución de continuidad con los elementos realistas, un mundo basado en la fusión sorpresiva pero a la vez natural del mundo de los muertos y de los vivos. Sólo en el devenir de la narración el lector se va percatando de que los diferentes per-

²⁷ Barbachano y Velo organizarán por aquellos años la Televisión Mexicana, a cuyo Centro de Producción Radiotelevisiva se incorpora Rulfo. Ya en los años setenta el Gobierno Mexicano crea el Centro de Capacitación Cinematográfica, donde Velo tendrá como alumnos del Departamento de Cortometrajes a algunos de los futuros cineastas mexicanos como Arturo Ripstein, Paul Leduc o Jorg Fons. Cuando, debido al cambio de gobierno, Velo es expulsado de su puesto por la nueva responsable, Margarita López Portillo, e incluso encarcelado, Luis Buñuel se entrevistó con el Presidente de la República hasta conseguir su liberación (Entrevista con Manuel Aldecoa, *En torno a Buñuel*, op. cit., 2000, pág. 45).

sonajes con los que Juan Preciado se va encontrando en Comala están muertos, son fantasmas del pasado que van entretejiendo la historia del Hombre de la Media Luna al contar sus historias personales.

Aunque el filme no alcanzó ni la aceptación de la crítica ni mucho menos el éxito de público, sin duda habituado al muy tipificado cine comercial mexicano anclado en la comedia o el melodrama rancheros, es hora de valorar en su justa medida una película de calidad y de no poca audacia formal cuya recepción se realizó en un contexto sujeto a demasiadas presiones y en un entorno demasiado cercano a los protagonistas históricos tanto de la escritura de la novela como de su adaptación, en especial el novelista y el productor. Aunque se reconoció una corrección insólita en el cine mexicano, la crítica ponía de relieve lugares comunes sobre la trasposición como las limitaciones propias de un cine de adaptación más que de creación²⁸, para explicar unos resultados artísticos que, en palabras de García Márquez, «estuvieron lejos de ser buenos». El propio Carlos Velo asumió este injusto fracaso e incluso recurrió a justificaciones del tenor de las apuntadas aquí: la aceptación forzada de las sugerencias de un equipo demasiado amplio de colaboradores, sobre todo las del productor Manuel Barbachano Ponce y las del propio Rulfo, de modo que no habría podido filmar el guión original²⁹. Lo cierto es que el autor de la novela no quedó satisfecho y realizó otro guión, *Pedro Páramo, el hombre de la Media Luna* en colaboración con José Bolaños, quien dirigirá esta versión diez años después, en 1976.

Ante el atomismo incoherente del relato, cuyos breves fragmentos no dejan de recordar la estructura en secuencias cinematográficas, el planteamiento transpositivo de Velo es inteligente y muy acorde con la modalidad filmica: a partir de la llegada de Juan Preciado a Comala, realiza muy cinematográficamente una serie de *flash-back* para ir reconstruyendo la historia de su padre, Pedro Páramo, a partir de las historias evocadas por los diferentes personajes que el hijo de Doloritas va encontrando a su paso. Evidentemente, la transposición debe tomar sus libertades respecto al hipotexto y Velo renuncia a elementos de la historia que sería muy difícil integrar en el texto filmico, pero ello no resta ningún valor a una adaptación en la que director y guionistas deben reconfigurar una intriga atomizada, incoherente e intencio-

²⁸ García Riera, E. *Historia documental del cine mexicano*. México y Guadalajara. Universidad de Guadalajara e Instituto Mexicano de Cinematografía. 1969, Tomo 13, págs. 19 y 370.

²⁹ M. A. Fernández. *Carlos Velo. Cine e exilio*. Vigo. A Nosa Terra. 1996, págs. 62-63.

nalmente confusa en el texto original, a la que deben dotar de la necesaria progresión narrativa.

Estética y formalmente la película es impecable, transmitiendo al espectador una atmósfera experimental muy apropiada al onírico relato de Rulfo y a partir de la cual adquiere una transcendencia histórica indudable por lo que significa de ruptura con la tradición folclórico-costumbrista del cine latinoamericano y de aportación textual al nacimiento del nuevo cine, en la línea inaugurada por *Tiempo de morir* de Risptein, a la que más adelante nos referiremos. Esta eficaz ambientación onírica se debe en buena parte al magnífico equipo convocado por Velo, especialmente a la puesta en escena realizada por Manuel Fontanals y Julio Alejandro, ambientador artístico cuatro años antes del mejor Buñuel, el de *El Ángel exterminador*, y a la fotografía clara-oscuro preciosista del operador Gabriel Figueroa. En un blanco y negro perfectamente adaptado a la delirante depresión del medio rural mexicano que quería denunciar Rulfo, resulta muy convincente la tonalidad oscurecida y grisácea con la que Figueroa envuelve el Comala de ultratumba que encuentra Juan Preciado, frente a la luz más clara y realista de los pasajes revividos en *flash-back*, correspondientes a la irresistible ascensión del despótico Páramo. La cinta contiene secuencias y planos memorables como los picados desde atrás en los que se nos muestra a Pedro Páramo de espaldas, como avanzando en su loca carrera hacia la destrucción.

Aunque la novela exhibe un discurso narrativo fragmentario e innovador, aparecen párrafos que recuerdan muy directamente el discurso guionístico, como éste en el que se cuenta la muerte de Miguel, el único hijo reconocido por Pedro Páramo, quien empieza de esta manera a pagar sus muchas maldades:

Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado.

Ruidos vagos.

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, como fue entonces...

—¡Descánselo aquí! No, así no. Hay que meterlo con la cabeza para atrás. ¡Tú! ¿Qué esperas?

Todo en voz baja.

—¿Y él?

—Él duerme. No lo despierten. No hagan ruido.

Allí estaba él, enorme, mirando la maniobra de meter un bulto envuelto en costales viejos, amarrado con sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado.

—¿Quién es? —Preguntó.

Fulgor Sedano se acercó hasta él y le dijo:

—Es Miguel, don Pedro.

—¿Qué le hicieron? —gritó...

Había mecheros de petróleo aluzando la noche³⁰.

En estos párrafos se especifica lo que podría ser una muy completa banda sonora, llena de connotaciones sobre el ambiente fantasmal de la Media Luna en esa noche de muerte, a lo que contribuye la tonalidad cromática más recurrente en el filme de otra noche evocada aquí. El discurso de los personajes identificables con sus nombres (Fulgor Sedano, Pedro Páramo) está configurado diálogos escuetos y coloquiales sólo interrumpidos por el discurso del narrador indicando una ocularización interna, sugeridora de un plano subjetivo en picado, o aportando una información muy pertinente sobre la iluminación de la escena.

4. En 1965, un año después de los primeros trabajos con Rulfo, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes redactan el guión de la primera película de un jovencísimo Arturo Ripstein, protagonista indiscutible de esta historia de encuentro privilegiado entre los nuevos narradores y los nuevos cineastas de la América Hispana. Hijo de un conocido productor mexicano, y muy influenciado tanto ética como estéticamente como hemos visto por Luis Buñuel, de quien había sido meritorio en *El Ángel exterminador*, Ripstein llama a García Márquez para escribir la historia que deseaba contar en su *opera prima*, para lo cual debía salvar los escollos impuestos por su padre y productor, empeñado en realizar una cinta comercial al uso, uno de aquellos deplorables *westerns* a la mexicana.

Tal como relata el propio Ripstein en una larga entrevista concedida a la revista *Nosferatu*, su padre le propuso trabajar con uno de sus guionistas habituales, pero él se negará aduciendo que quería hacer otro tipo de cine, sin duda el que había aprendido de la mano de Buñuel. Surge así el encuentro

³⁰ Juan Rulfo. *Pedro Páramo*, edición de José Carlos González Boixo, que sigue la segunda edición de la novela, de 1983, de Fondo de Cultura Económica, la cual reproduce el original depositado por el novelista en el Centro Mexicano de Escritores. Madrid. Cátedra, 11 ed., 1995, pág. 136.

con el escritor colombiano, a quien debió de conocer en el entorno de Rulfo y de Velo, años más tarde su maestro en el Centro de Capacitación Cinematográfica. No es casual que en aquellos momentos ya estaban publicados algunos relatos profundamente cinematográficos de Márquez, alguno llevado ya al cine y otro magníficamente adaptado por el propio Ripstein casi cuarenta años más tarde:

Llevé al entonces muy desconocido Gabriel García Márquez, que tenía cuatro o cinco libros publicados, de los cuales solamente uno o dos, quizás, habían llegado a México: El coronel no tiene quien le escriba y Los funerales de mamá Grande [uno de cuyos relatos ya había encontrado su plasmación en la pantalla grande]. Yo los conocía, estaba muy entusiasmado, estaba contento de conocer a García Márquez y le pedí que si quería ayudarme a hacer un guión³¹.

Surge así *Tiempo de morir* (1965), obra muy personal de Márquez pues deriva de un guión que él preparaba para otro director, aunque contará una vez más con la colaboración de Carlos Fuentes. Por imperativos de Alfredo Ripstein Jr., su padre, la historia que iba a ser protagonizada por campesinos, los tópicos *charros*, se convirtió en un *western* de serie B, al menos en ambientación y en personajes, vaqueros a caballo cuya misión principal no era otra que otorgar al filme el favor del gran público popular. A esta imposición responderá con la incorporación de los dos jóvenes guionistas un Arturo Ripstein de 21 años quien, en opinión de Jesús Angulo, logra su gran acierto imponiendo precisamente

dos jóvenes escritores que en pocos años habrían de transformar la narrativa latinoamericana: el colombiano Gabriel García Márquez y el mexicano Carlos Fuentes, cuyo argumento y diálogos dan a *Tiempo de morir* una densidad que traspasa la propia historia³².

Opera prima prodigiosa por su perfección técnica y artística, la historia está cuajada de los ejes temáticos omnipresentes tanto en la narrativa marqueziana como en la cinematografía ripsteiniana, tan identificada con el autor de *El coronel no tiene quien le escriba* que esta adaptación es, casi

³¹ «Entrevista» de Leonardo García Tsao, *Nosferatu*, 22, 1996, págs. 80-109 (pág. 82).

³² Jesús Angulo, «Afuera es feo: la belleza del tiempo fotografiado», *Nosferatu*, 22, 1996, págs. 30-39 (pág. 32).

cuatro décadas más tarde, uno de los últimos filmes de Arturo Ripstein hasta la fecha. El encerramiento como constante obsesiva en su imaginario visual³³, la fatalidad del destino, la espera interminable, la muerte violenta como venganza previsible desde el principio, las sagas familiares marcadas por el crimen... son elementos semánticos que se entrelazan en la historia de Juan Sáyago, preso durante 18 largos años en una cárcel —casi los mismos que espera el Coronel encerrado en la miseria de su casa— de la que saldrá para enfrentarse a un destino inapelable: morir a manos de los hijos de la que fuera su víctima. Los hermanos Trueba tienen una suerte desigual y mientras el mayor muere en duelo con Sáyago, el menor cumple su venganza matando por la espalda a quien había convertido en su guía y paternal protector³⁴.

En Arturo Ripstein convergen todos los elementos formales y semánticos de la revolución estilística que se está produciendo en el arte narrativo verbal y visual latinoamericano, en la novela y en el cine: el surrealismo de Buñuel, el realismo maravilloso a través de estos textos guionísticos redactados por Márquez y Fuentes, el neorrealismo documental de Velo, el neorrealismo importado de Italia también por el colombiano o filtrado por la retina hispanoamericana que conocerá directamente en Brasil, de la mano de miembros del Cinema Novo brasileño que confiesa admirar el propio Buñuel³⁵.

Es muy ajustada y explícita la apreciación de Jesús Angulo cuando afirma: «Viendo hoy *Tiempo de morir* es imposible sustraerse a la evocación de la narrativa de, particularmente, García Márquez. La historia de este Juan Sáyago que regresa tras dieciocho años de cárcel para que le maten, es inevitablemente la «crónica de una muerte anunciada»³⁶. La subversión de la realidad por los fenómenos maravillosos o por la atmósfera visual pesada,

³³ El motivo de la cárcel y del encerramiento casi voluntario de los personajes es una constante en su obra cinematográfica, desde *El castillo de la pureza* (1972) a *La reina de la noche* (1994), pasando por el documental *Lecumberri. El palacio negro* (1975) sobre el célebre penal mexicano.

³⁴ Vid. López Aranda, S., «Arturo Ripstein: la construcción sin fin», *Nosferatu*, 22, 1996, págs. 4-5.

³⁵ En una entrevista concedida en 1967 a Ricardo Muñoz Suay y Adelio Ferrero para *Cinema Nuovo*, Buñuel se pronunciaba sobre las «nuevas olas» del cine de entonces en estos términos: *Excepto en Godard no veo nada nuevo en las nuevas olas. La más humana, la más vígorosa a mi juicio es la brasileña* (*En torno a Buñuel, op. cit.*, pág. 596).

³⁶ J. Angulo, *op. cit.*, pág. 32.

onírica, casi sobrenatural envuelve la intriga criminal protagonizada por estos héroes abocados a la tragedia irrenunciable. Al decir de los habitantes del pueblo, las balas no entran en el cuerpo de Juan Sáyago quien en la secuencia en que Pedro Trueba le dispara parece no inmutarse, hasta que se dibuja un círculo negro sobre su espalda y continúa caminando como si no le afectasen esas balas que terminarán finalmente con su vida.

La crítica ha puesto de manifiesto el gran dominio técnico-formal que exhibe una cinta considerada como verdadero ejercicio de estilo³⁷. Inaugura el director mexicano en esta su primera película el difícil recurso narrativo al plano-secuencia, planos largos sostenidos como los de Buñuel. Otro recurso fílmico característico de la cinta son los movimientos de cámara utilizados para situar la fuente enunciativa³⁸, pues la cámara se mueve constantemente situando al enunciador de la acción, actuando como lo que he llamado el cinerrador, esa mirada textual y ficcional identificada con la cámara que, al observarla, cuenta la acción filmada. Sin identificarse con los personajes, la cámara va mostrándolos de cerca, siguiendo sus movimientos, acciones y pasiones, su soledad o su sed de venganza. Gracias a tales recursos estilísticos, bien apreciables aunque el director no persiga voluntariamente el artificio, este *western* intelectualizado encierra algunas secuencias memorables como aquella en la que Trueba, montado a caballo, ataca a Juan Sáyago en tierra o aquella en la que Pedro Trueba muestra a su novia al asesino de su padre en la oficina del *sheriff*. En lugar de identificarse la cámara con la mirada de la pareja desde el exterior-noche, ésta se sitúa en el interior mostrando a Sáyago y al *sheriff* en primer plano y al fondo, mediante el uso de la profundidad de campo, a los que los jóvenes que observan, procedimiento que curiosamente verbaliza García Márquez en alguno de sus textos narrativos, como veremos.

Si el discurso de los personajes traduce fielmente los intercambios conversacionales y las personalidades ficcionales de los seres que habitan las narraciones de García Márquez —«Hay diálogos ante los que se tiene la tentación de buscar su igual en alguna novela determinada del escritor colombiano: "Al fin le llegó su hora. Todo lo que viva de aquí en adelante será vida

³⁷ Tomás Pérez Turrent, «Buñuel-Ripstein: «Vasos comunicantes»», *op. cit.*, pág. 16.

³⁸ Sobre la prodigiosa movilidad de su cámara ha hablado el director de *Tiempo de morir* en la entrevista concedida a Paulo Antonio Paranaguá, «Entretien avec Arturo Ripstein et Paz Alicia García Diego. L'amour tue», *Positif*, 410, 1995. Véase también, del mismo autor, «Entretien avec Arturo Ripstein. Filmer comme une forme de revanche», *Positif*, 398, 1994.

prestada”»³⁹— formalmente el filme sorprende todavía hoy por su perfección y su factura innovadora, en un jovencísimo Ripstein que algunos años más tarde confirmará su extraordinaria calidad cinematográfica, alcanzando el reconocimiento internacional hasta convertirse quizás en el mejor director actual de Hispanoamérica, muy presente en los grandes Festivales europeos como Cannes y triunfador indiscutible en el Festival de San Sebastián desde 1978 en que obtendría el Premio especial del Jurado por *El lugar sin límites* hasta el más reciente, San Sebastián 2000, en el que ha obtenido la Concha de Oro, ya otorgada a su trasposición de la novela de Naguib Mahfuz *Principio y fin* en 1993.

Al año siguiente, Arturo Ripstein lleva a la pantalla un nuevo texto de Gabriel García Márquez, *HO*, iniciales del protagonista Homero Olmos, que constituye el segundo episodio de *Juego peligroso* (1966), realizado con Luis Alcoriza y producido en Brasil por su padre. El circunstancial rodaje de esta comedia intrascendente en la que lo único salvable serían precisamente los ingeniosos diálogos de García Márquez⁴⁰, permitió al joven director mexicano entrar en contacto directo y recibir un fuerte impacto del Cinema Novo brasileño, en plena efervescencia creativa y teorizadora en aquellos momentos⁴¹.

5. La posibilidad de realizar una trasposición filmica de su obra mayor, *Cien años de soledad*, se planteó en alguna ocasión, aunque se trata curiosamente del texto menos cinematográfico de García Márquez y el que presenta una mayor dificultad tanto por su extensión y ambición narrativa como por la complejidad ficcional de la historia contada. Bajo el curioso título de «Una tontería de Anthony Quinn», en un artículo publicado el 21 de abril de 1982, el escritor se refería a una *boutade* del famoso actor de origen mexicano, quien habría declarado que *Cien años de soledad* sería ideal para un serial de cincuenta horas de televisión y que estaría dispuesto a pagar un millón de

³⁹ J. Angulo, *op. cit.*, pág. 32.

⁴⁰ De acuerdo con la opinión del crítico e historiador Emilio García Riera en «Arturo Ripstein habla de su cine...», *op. cit.*, 1998.

⁴¹ *El rigor y la clarividencia del Cinema Novo me impactaron. Yo apreciaba el vuelo de la imaginación a partir de una realidad dada, muy concreta, la manera de utilizar la cámara en función de las obsesiones y las necesidades de los cineastas. Los brasileños estaban a punto de hacer el cine más importante jamás producido en América Latina* (Testimonios recogidos por pág. A. Paraguá, *op. cit.*, 1994).

dólares por los derechos de la novela. Esta propuesta habría quedado *en agua de borrajas*, no por la negativa del *comunista* García Márquez, como afirmaba fanfarronamente Quinn en la Televisión mexicana en 1977, sino porque éste nunca propuso seriamente al escritor el proyecto⁴². Mucho más serio fue el fallido intento de un consorcio de productores europeos y americanos para encargar la versión filmica de la historia de los Buendía al director italiano Sergio Leone, quien finalmente habría renunciado al proyecto ante la complejidad del multiforme y poliédrico universo de la novela.

Curiosamente, frente a relatos que están en su génesis como *El coronel*, *Cien años de soledad* es efectivamente el texto narrativo formalmente menos cinematográfico de Gabriel García Márquez, aquel en el que la visualidad está menos presente, sin duda porque el escritor se concentra en escribir una obra maestra de la prosa novelística, intencionalmente al margen de un trabajo filmico que no acababa de satisfacer sus inquietudes artísticas y comunicativas. Ello no le impide sin embargo incluir en el pórtico del relato una fascinante metáfora del cine: cuando hace su aparición en Macondo la contagiosa peste del insomnio, Úrsula hace beber a todos los de la casa un brebaje de acónito que no logrará hacerlos dormir, sino que los hace *soñar despiertos*. El narrador da cuenta del curioso comportamiento perceptivo de los afectados por este persistente insomnio, ese *soñar despiertos* que describe magníficamente la experiencia del espectador cinematográfico, convirtiéndose en una metáfora muy plástica del fenómeno de recepción que se produce en la proyección filmica:

En ese estado de alucinada lucidez no sólo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros⁴³.

Si el mecanismo característico de la descripción narrativa es por esencia visual, uno de los rasgos formales más originales del relato que nos cuenta las acciones y las pasiones de la Saga alumbrada por Úrsula es precisamente la utilización con fines descriptivos de otras modalidades perceptivas y sensitivas, fundamentalmente la auditiva y la olfativa aunque también está presente la percepción táctil, que predominan sobre la descripción visual más frecuente. Así funciona, por ejemplo, la caracterización del cronotopo configurante de la novela, esa *Casa* hasta tal punto instituida en marco espacial de

⁴² G. García Márquez, *Notas de prensa*, op. cit., págs. 249-251.

⁴³ *Cien años de soledad*, edición de Jacques Joret, op. cit., págs. 134-135.

la historia de los Buendía que para Ángel Rama la historia narrada *es la historia de la casa* y, de hecho, en una primera versión la novela se tituló *La Casa*. Tras las reformas para su ampliación se nos ofrece una primera descripción del edificio recién restaurado en clave olfativa y auditiva:

La casa se abrió, todavía olorosa a resinas y a cal húmeda, y los hijos y nietos de los fundadores conocieron el corredor de los helechos y las begonias, los aposentos silenciosos, el jardín saturado por la fragancia de las rosas...⁴⁴.

Ese corredor de las begonias convertido en bordador, testigo de la amistad y los amores de Amaranta, Remedios y Pietro Crespi también se presenta caracterizado por su olor característico:

Permanecían en el corredor sofocado por el orégano y las rosas⁴⁵.

No es el aspecto exterior o los rasgos físicos de los personajes que se ofrecen a la vista, sino su voz y su olor, el ruido o el aroma que desprenden lo que los caracteriza y define, como ocurre cuando José Arcadio se dirige a casa de Pilar Ternera:

Se vistió a tientas, oyendo en la oscuridad la reposada respiración de su hermano, la tos seca de su padre en el cuarto vecino, el asma de las gallinas en el patio, el zumbido de los mosquitos, el bombo de su corazón y el desmesurado bullicio del mundo...⁴⁶.

La consulta del doctor Alirio Noguera «es un cuchitril oloroso a telaraña alcanforada» y el propio galeno liberal es percibido como «una iguana polvorienta cuyos pulmones silbaban al respirar»⁴⁷. Si las mujeres de la tienda de Catarino son «mujeres solas olorosas a flores muertas»⁴⁸, Pilar Ternera perturba a José Arcadio «por su olor a humo»⁴⁹ y «en el rastro de su olor de

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 154.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 207.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 110.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 197.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 160.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 171.

humo» logra encontrarla su hijo Arcadio a quien su madre, para evitar esa relación incestuosa, le envía a Santa Sofía de la Piedad de lo que se da cuenta por el olor que desprende la muchacha: «porque no olía a humo sino a brillantina de florecitas»⁵⁰.

Úrsula reconoce al coronel Aureliano Buendía no por su rostro sino por su voz: «oyó claramente la voz de su hijo muy cerca del oído»⁵¹, como le ocurrirá a su biznieto, José Arcadio Segundo, que sólo la reconoce a ella por la voz»⁵². José Arcadio Buendía es identificado siempre con el ruido de un temblor de tierra y así, a su regreso a Macondo, el narrador lo describe verbalmente en clave visual pero curiosamente se expresa mediante comparaciones auditivas «su presencia daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico... apareció como un trueno en el corredor de las begonias»⁵³.

Aunque hay algunos pocos casos de percepción visual normal, la más frecuente en el discurso descriptivo novelístico, los ejemplos de este tipo de descripciones auditivas y olfativas son innumerables en la presentación de los personajes. Es clarificador el caso del gitano Melquiades, caracterizado en un primer momento por sus rasgos corporales —«Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión»⁵⁴— para enseguida hacer referencia a su voz: «pregonaba el gitano con áspero acento»⁵⁵. El niño Aureliano lo recuerda esta vez a través de una información visual, evocando un magnífico contraluz muy cinematográfico —«sentado contra la claridad metálica y reverberante de la ventana»— pero ese dato sobre la iluminación de la escena se transforma sinestésicamente en una nueva sensación auditiva: «alumbrando con su profunda voz de órgano los territorios más oscuros de la imaginación». Focalizando subjetivamente una percepción esta vez olfativa, Úrsula define negativamente al cingaro inmortal: —*Es el olor del demonio*, le hace decir el narrador en discurso directo a la matriarca, refiriéndose a un frasco que ha roto accidentalmente. El narrador retoma la responsabilidad discursiva y sintetiza: «Aquel olor mordiente quedaría para siempre en su memoria, vinculado al recuerdo de Melquiades»⁵⁶. Cuando regresa de la

⁵⁰ *Ibid.*, págs. 212 y 213.

⁵¹ *Ibid.*, pág. 223.

⁵² *Ibid.*, pág. 463.

⁵³ *Ibid.*, pág. 186.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 79.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 80.

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 86.

muerte por primera vez un decrepito Melquíades, José Arcadio Buendía lo reconoce por el sonido de la campanita triste de los durmientes y también, dato descriptivo fundamental, por su voz, «cuarteada por la incertidumbre...»⁵⁷. José Arcadio cumplirá fielmente el rito funerario que pide el gitano en su muerte definitiva, hirviendo un caldero de mercurio junto a su cuerpo durante tres días. La descripción del difunto es una logradísima amalgama semántica de percepción olfativo-auditiva: «el cadáver empezaba a reventarse en una floración lívida, cuyos silbidos tenues impregnaron la casa de un vapor pestilente»⁵⁸.

Por éstos y otros motivos, de estructura narrativa y de concepción ficcional, ningún productor ni director ha alcanzado hasta ahora en la anhelada meta de filmar el mundo de los Buendía. El único cineasta al que García Márquez hubiera cedido con gusto los derechos de *Cien años* sería, según confesión del propio escritor, a Francis Ford Coppola, a quien ofreció la idea su propio director de fotografía en *Apocalypse Now*. Escritor y director se conocieron en el verano moscovita de 1979, momento en el que conversaron sobre el tema pero Coppola no habría manifestado excesivo interés por el proyecto. De todos modos, un García Márquez antiimperialista militante nunca sintió demasiada atracción y simpatía hacia la industria cinematográfica norteamericana, cuyos títulos criticó severamente en sus columnas periodísticas, a veces incluso injustamente⁵⁹.

Una de las transposiciones más interesantes de textos narrativos de Márquez es la que realiza en 1983 otro autor fundamental del Cinema Novo brasileño, Ruy Guerra, quien adaptará con gran fidelidad a un hipotexto novelesco que es a su vez una traslación de un guión previo realizado por el propio novelista, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972). El doble proceso transpositivo sufrido por este relato que había sido redactado por Márquez en forma de guión cinematográfico en su etapa mexicana, en 1968, lo convierte en un caso paradigmático y de hecho ha provocado una profunda reflexión teórica sobre las relacio-

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 139.

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 168.

⁵⁹ Parece por el contrario muy ajustada su reflexión sobre el fracaso artístico del cine de Hollywood, reconociendo la genialidad de autores como Welles o Chaplin (*cf.* Losada, *op. cit.*, págs. 719-720). Sus preferencias se inclinan claramente hacia el Nuevo Cine Europeo y sus esfuerzos y trabajo creativo se volcarán, como ya hemos dicho, en la consolidación y el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano.

nes complejísimas que aquí se dan entre realidad y ficción novelística y fílmica; entre la historia real con sus protagonistas y sus versiones literaria y cinematográfica.

Confiesa el novelista el origen de la historia en una imagen sacada de una experiencia real, una imagen percibida en un remoto pueblo del Caribe de una adolescente prostituida por su abuela: «Sin embargo, no lograba sentirla como una novela, sino como un drama en imagen. Era más cine que literatura»⁶⁰. Desde que escribiera el guión en 1968, las diversas tentativas de realizarlo no habían fructificado, hasta que se dieron todas las condiciones para llevarlo a cabo: «hasta convertirse en una aventura compacta, capaz de instalar en la realidad un sueño muy antiguo»⁶¹, de la mano del director brasileño Ruy Guerra⁶², heredero de la estética neorrealista brasileña en el que, como en Glauber Rocha, emergen los grandes intertextos cinematográficos presentes en Latinoamérica, de Eisenstein a Buñuel.

La preocupación del escritor para esta coproducción franco-alemana-mexicana rodada en una hacienda en ruínas no lejos de San Luis Potosí (México), era la selección de actores, pues tenía muy presentes en su mente los modelos reales —originales— de su lejana visión caribeña. Satisfecho de la niña brasileña Claudia Ohana —«una réplica embellecida del original»— para la protagonista, no acababa de convencerle la actriz griega Irene Papas, «demasiado joven y esbelta para el personaje inventado por mí» puesto que, tal como declaraba en ese artículo, siempre se había imaginado a la abuela como la describe en el relato, «con una gordura inmensa, unos enormes ojos diáfanos y unos setenta años de edad».

Al no haber conseguido convencer a Simone Signoret, la actriz más adecuada a su descripción, García Márquez expresaba sus impresiones sobre el conflicto entre modelo real visto en el pasado, modelo real de la

⁶⁰ «La cándida Eréndira y su abuela Irene Papas» (3. XI. 1982), García Márquez, *Notas de prensa, op. cit.*, págs. 332-334.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 333.

⁶² En 1979, el productor italiano Paolo Bini propuso a Márquez llevar al cine uno de sus cuentos, dirigido por Ruy Guerra y protagonizado por Robert de Niro, pero la cosa quedó en el aire (pág. 250). Ese mismo año, el chileno Miguel Littín llevará al cine *La viuda de Montiel*. El productor Billy Friedkin (*French Connection*) barajó el proyecto de transponer al cine *El otoño del Patriarca* (1975), y logró convencer al novelista para participar de los beneficios de exhibición del filme, pagando una baja cantidad de dinero por los derechos de la obra. Finalmente, desistió del proyecto. La novela *Crónica de una muerte anunciada* (1981) será llevada al cine, con escaso acierto artístico según la crítica, por Francesco Rossi en 1987.

actriz Irene Papas y personaje ficcional imaginado, tras la proyección de la cinta:

Para mí, sin embargo, la mayor alegría me la proporcionó el tener que admitir, una vez más, que la realidad termina por imponerse a la fuerza sobre cualquier tentativa mixtificadora de la imaginación. En efecto, cuando vi a Irene Papas metida en su pellejo de abuela, confirmé lo que había pensado en Roma: era demasiado joven y esbelta para el personaje inventado por mí. Pero en cambio me bastó ese mismo golpe de vista para descubrir —no sin cierta vergüenza de mí mismo— que era la idéntica a aquella abuela desalmada de la realidad que conocí hace tantos años en una noche de parranda del Caribe⁶³.

6. A la gestación del mundo de los Buendía pertenece entre otras narraciones la segunda novela del autor, *El coronel no tiene quien le escriba*, un texto con rasgos formales muy cinematográficos que será publicado en libro en 1961⁶⁴. Presentada al Festival de Cannes en 1999, la excelente versión cinematográfica de este sofocante relato en el que se mezcla lo dramático y lo cómico, será dirigida en México por Arturo Ripstein, con Marisa Paredes en una protagonista femenina cuya funcionalidad ha crecido extraordinariamente en el guión de Paz Alicia García Diego.

La última versión cinematográfica de un relato de Gabriel García Márquez hasta la fecha plasma en imágenes, de forma muy libre, uno de sus textos más carismáticos y a la vez más cinematográficos, redactado en 1957 en París. De nuevo Arturo Ripstein, el cineasta más identificado con el novelista colombiano a quien le une una profunda amistad y una relación artística dilatada a lo largo de cuatro décadas, aborda el mundo que circunda Macondo, descontextualizándolo por medio de un procedimiento típico de la transposición fílmica, la proximización espacial y temporal, pues el guión sitúa la acción del

⁶³ *Ibid.*, pág. 334. Sobre la relación entre novela y cine, decía García Márquez refiriéndose a la ciudad de Viena: Carol Reed y Graham Greene no hubieran podido escoger un ámbito más adecuado para una gran película. «Y para una gran novela, por supuesto, que es lo que queda en la casa para siempre después de que se encienden las luces del cine y sus hermosos fantasmas de carne y hueso empiezan a fugarse de la memoria». «Me alquilo para soñar» (7.9.1983) *Notas de prensa, Ibid.*, págs. 461-463.

⁶⁴ Apareció por vez primera en la revista colombiana *Mito*, 4/19, 1958. Puede consultarse la 5.ª edición mexicana de Era, 1968. Hemos utilizado la edición de Espasa, Madrid, 1999.

filme en un pueblo mexicano, para incidir más eficazmente en el horizonte de expectativas de los espectadores de una película rodada en México.

Además de continuas referencias temáticas al cine y al espectáculo cinematográfico en el pueblo, el texto explota con gran eficacia narrativa el código visual, con continuas alusiones a la mirada, situando constantemente el foco de la percepción visual en alguno de los personajes. De este modo, el relato se estructura a partir de lo que François Jost llama las *ocularizaciones*⁶⁵ internas en esta caso, o restricciones visuales de la información narrativa y descriptiva, procedimiento mediante el cual la novela explota recursos propios de la narración cinematográfica.

Así, en no pocas ocasiones, el protagonista se convierte en sujeto de la visión y a través de su mirada percibimos a los demás personajes que habitan el pueblo: al alcalde, «El coronel levantó la vista. Vio al alcalde en el balcón del cuartel en una actitud discursiva»⁶⁶; al médico, «El coronel lo miró sombriamente»⁶⁷; a don Sabas y a su mujer «... fija la mirada tranquila en el hombre inclinado sobre el escritorio»⁶⁸, «El coronel la persiguió con una mirada completamente inconsciente»⁶⁹ y a sus conciudadanos, «El coronel observó la confusión de rostros cálidos, ansiosos...»⁷⁰. Junto a las referencias asumidas por el narrador, percibimos el aspecto y personalidad de la mujer, co-protagonista cuya función crece extraordinariamente como contrapunto del actor de telenovelas Fernando Luján, a través de la mirada del coronel: «observó el cuerpo de la mujer enteramente cubierto de retazos de colores»⁷¹. «Luego siguió a su mujer con la mirada alrededor del cuarto... El coronel descubrió algo de irreal en su actitud»⁷². «Sin advertirlo, fijos los ojos en ella, el coronel siguió afeitándose...»⁷³. Otras veces observa lugares, paisajes o ese elemento nuclear recurrente en la historia, el gallo de pelea que había pertenecido a su difunto hijo: «El coronel contempló los almendros plomizos a través de la lluvia»⁷⁴. «Luego abrió la puerta y la visión del patio confirmó

⁶⁵ *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*. Lyon. Presses Universitaires de Lyon. 1987.

⁶⁶ *El coronel no tiene quien le escriba*, op. cit., pág. 17.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 32.

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 66.

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 82.

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 102.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 34.

⁷² *Ibid.*, pág. 36.

⁷³ *Ibid.*, pág. 99.

⁷⁴ *Ibid.*, pág. 6.

su intuición. Era un patio maravilloso»⁷⁵. «Miró al gallo amarrado en el soporte de la hornilla y esta vez le pareció un animal diferente. También la mujer lo miró... el coronel volvió a mirarlo»⁷⁶. «Vio su gallo en el centro de la pista»⁷⁷.

Lo más significativo de la estructuración visual de este relato es el hecho de que su núcleo argumental, la angustiada espera de una carta del Gobierno que debe recibir el coronel, es narrada a través de esa mirada angustiada del protagonista que observa ansiosamente la llegada de la lancha del correo y los movimientos del administrador hasta la oficina postal, mediante todo tipo de recursos cinematográficos, desde la planificación hasta los movimientos de cámara reales (*travelling*, panorámica, barrido) o aparentes (profundidad de campo). El resultado es siempre la desesperanzada comprobación de que no ha llegado ese ansiado sobre con la concesión de su pensión de veterano.

Desde el capítulo segundo se repite hasta cuatro veces una escena en la que queda claramente especificado y situado el sujeto de una ocularización interna primaria, que actúa como el objetivo de una cámara de filmación. En el puerto, el coronel: «Observó la maniobra de las lanchas desde el almacén del sirio Moisés», desde ese gran plano general se pasa a un plano general o medio para mostrar una de las embarcaciones —«La última fue la lancha del correo»— que sigue la cámara ya situada y que ahora nos ofrece un primer plano de la saca postal: «El coronel la vio atracar con una angustiada desazón. En el techo, amarrado a los tubos del vapor y protegido con tela encerada, descubrió el saco del correo... Desde el instante en que el administrador de correos subió a la lancha, desató el saco y se lo echó a la espalda, el coronel lo tuvo a la vista...». Aunque técnicamente no sea fácil el recurso, se mantiene en ese primer plano un *travelling* de seguimiento, pues la vista del coronel no se despegaba de la saca que debe contener su ansiada carta, tal como indica el comentario narrativo: «El coronel —fija la vista en su casilla— esperaba que el administrador se detuviera frente a ella. Pero no lo hizo»⁷⁸.

De nuevo, en el capítulo siguiente, se concreta el emplazamiento del observador y el personaje observado con tenacidad: «El coronel descubrió al administrador postal en un grupo que esperaba el final de la maniobra para

⁷⁵ *Ibid.*, pág. 97.

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 73.

⁷⁷ *Ibid.*, pág. 101.

⁷⁸ *Ibid.*, págs. 23-25.

saltar a la lancha... Perdió de vista al administrador pero lo recobró entre los frascos de colores del carrito de refrescos». Se insiste repetidamente en que «el coronel estaba pendiente del administrador. Lo vio consumir un refresco de espuma rosada... El coronel lo miró...» para acabar escuchando la frase paratextual que el administrador dirige al médico: «—El coronel no tiene quien le escriba»⁷⁹.

En el último capítulo de esta intensa novela corta se repite por tercer y última vez la escena de la espera del correo, percibida a través de la mirada obsesiva del coronel que permanece en su actitud habitual, «persiguiendo con la mirada al administrador de correos». En esta ocasión, la atención del observador es atraída por un objeto más lejano, un circo, de forma que la narración sugiere uno de los falsos movimientos de cámara más significativos, una profundidad de campo semejante a la que Arturo Ripstein explota magistralmente en *Tiempo de morir*: el narrador nos informa de que el coronel está observando al funcionario postal pero fija su mirada en algo que se encuentra al fondo: «Sólo entonces descubrió el circo. Reconoció la carpa remendada en el techo de la lancha del correo entre un montón de objetos de colores». Como el objetivo de una cámara, el sujeto de la percepción visual enfoca las dependencias de la instalación circense, desenfocando al personaje que se interpone entre ésta y el dispositivo perceptivo, y centrando la atención del observador-receptor en un frustrado primer plano: «Por un instante perdió al administrador para buscar las fieras entre las cajas apelotonadas sobre las otras lanchas. No las encontró». Por medio de este recurso a la profundidad de campo se enfoca de nuevo al objeto central de la atención, mediante un aparente travelling de acompañamiento: «Siguió al administrador a través de los bazares del puerto hasta la plaza...» para finalmente renunciar definitivamente a una pensión que nunca llegará: «Pasó de largo por la oficina de correos»⁸⁰.

El papel de sujeto de la visión que en esas y otras secuencias narrativas desempeña el coronel se alterna con la función de objeto de la percepción, de forma que percibimos a este viejo coronel derrotado por la vida y la burocracia a través de la mirada de sus conciudadanos o, sobre todo, de la mirada escrutadora de su mujer: «Su esposa lo vio en ese instante, vestido como el día de su matrimonio... La mujer lo examinó...»⁸¹. «Fijó sus ojos color de

⁷⁹ *Ibid.*, págs. 39-41.

⁸⁰ *Ibid.*, págs. 100-101.

⁸¹ *Ibid.*, pág. 13.

almíbar en los ojos color de almíbar del coronel»⁸². Para confirmar la hipótesis aquí mantenida de la relación intertextual intrínseca de texto novelístico y texto cinematográfico a partir de la configuración visual del primero, el narrador identifica explícitamente la mirada que dirige la mujer a su marido con la mirada de un espectador cinematográfico: «Lo sintió completamente humano, pero inasible, como si lo estuviera viendo en la pantalla de un cine»⁸³.

Como ocurría ya en el primer cuento de García Márquez llevado al cine, *En este pueblo no hay ladrones*, en el que el ladrón de las bolas de billar y su esposa se sienten observados por los habitantes del pueblo, éstos observan continuamente al protagonista o a alguna realidad muy significativa para el desarrollo de la intriga, como es el caso del ataúd del amigo de Agustín, fúnebre centro de las miradas en el inicio del relato: «Otras mujeres vestidas de negro contemplaban el cadáver con la misma expresión con que se mira la corriente de un río»; «Cuando levantó la cabeza para buscar el aire por encima de los gritos vio la caja tapada»; «En los barrios bajos las mujeres lo vieron pasar mordiéndose las uñas en silencio»⁸⁴.

El coronel es observado continuamente por sus conciudadanos: «El propietario del salón de billares vio al coronel desde la puerta de su establecimiento... Los hombres conversaban en la puerta bajo los paraguas. Uno de ellos vio al coronel saltando sobre los charcos de la plaza» (pág. 14). Su abogado miró al coronel «a través de una atmósfera reverberante»⁸⁵ y don Sabas «lo siguió con una mirada completamente vacía»⁸⁶. Cuando atraviesa el pueblo con su célebre gallo de pelea será todo el pueblo quien «salió a verlo pasar seguido por los niños de la escuela», sujeto colectivo de una ocularización en la que incluso se precisa un cambio de objeto de la percepción visual popular la cual, fijada en un taumaturgo negro, se desplaza hacia su persona: «Pero cuando pasó el coronel con el gallo la atención se desplazó hacia él»⁸⁷. El caso más significativo es el del médico, cómplice del coronel en ideales políticos clandestinos que acude también al puerto a recoger su correspondencia y es testigo de la desesperanza del viejo militar. Entre el médico y el

⁸² *Ibid.*, pág. 36.

⁸³ *Ibid.*, pág. 105.

⁸⁴ *Ibid.*, págs. 15-18.

⁸⁵ *Ibid.*, pág. 48.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 66.

⁸⁷ *Ibid.*, págs. 103-104.

administrador de correos hay un intercambio de miradas: «El médico interrumpió la lectura de los periódicos. Miró al coronel. Después miró al administrador sentado frente a los instrumentos del telégrafo y después otra vez al coronel»⁸⁸. En la segunda de estas terribles situaciones, también el médico «antes de romper los sobres miró al coronel. Luego miró al administrador»⁸⁹, quien dirigirá al coronel «una mirada significativa»⁹⁰ al comunicarle que ese viernes tampoco ha llegado su carta.

A través de una modalidad intermedia entre narrativa verbal y narrativa visual, el arte del guión cinematográfico, la nueva narrativa y el nuevo cine hispanoamericanos se funden y se confunden, produciendo unas interferencias extraordinariamente saludables para la renovación de la novela y del cine en el ámbito hispánico.

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 25.

⁸⁹ *Ibid.*, pág. 41.

⁹⁰ *Ibid.*, pág. 71.