

PRÓLOGO

Tomando como idea esencial en la obra garciamarquiana las nociones del realismo mágico y del movimiento cinematográfico “neorrealismo italiano”, que circunscribe los años anteriores y posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el texto *Gabriel García Márquez y el cine ¿una buena amistad?* intenta orientar y facilitar al lector más desprevenido hacia una diferenciación elemental y esencial entre los conceptos de filme-crónica y el filme-cuento en los guiones —o ideas— de Gabriel García Márquez¹.

Para ello, este libro está dividido en cuatro capítulos (el origen, la filmografía, entrevistas y el sortilegio de lo real) con una estrategia expositiva clara. Una vez aceptado con honestidad y sin el rechazo inherente al acto de filmar, el texto compila algunas consideraciones y criterios respecto a las novelas de García Márquez, adaptadas al celuloide, guiones de cine y televisión a lo largo de su vida como cineasta (persona que ha tenido una experiencia en cualquiera de las tres etapas de la producción cinematográfica). Gabo, además de ser esto último, tuvo una productora de cine.

El texto *Gabriel García Márquez y el cine ¿una buena amistad?* contiene, también, diálogos con algunos de los directores de cine y amigos personales de GGM, quienes tuvieron la oportunidad de dirigir sus guiones e ideas. Además, algunas entrevistas obtenidas por este cronista en los festivales de cine del mundo hispanoparlante, como enviado especial de *El Heraldito* de Barranquilla.

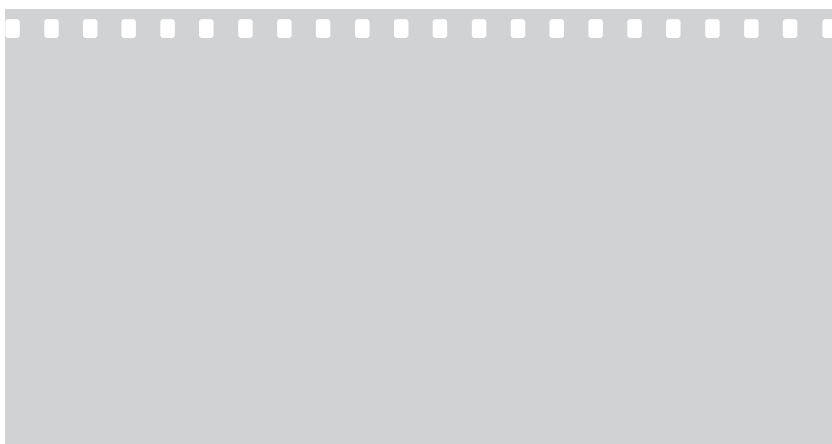
El Autor

1. De ahora en adelante GGM.



I

**El origen:
Neorrealismo italiano/
Realismo mágico**





Gabriel García Márquez (al fondo José Salgado) Monterrey, 2003. Foto cortesía: archivo FNPI-Andrés Reyes.

Sobre su remota parentela con los Cote y Gabriel García Márquez, para un artículo de *El Herald*o, Michelsen (2007) refiere:

Ambos proveníamos de una familia venezolana, oriunda de Coro, que se trasladó a la Nueva Granada a mediados del siglo XIX y dejó, entre La Guajira y el actual Cesar, numerosa descendencia que adoptó el apellido de Socarrás, correspondiente a la madre y cuyos retoños le han dado renombre a Colombia en el mundo de la ciencia, de la política, de la literatura y aún en empresas dudosas cantadas por Escalona, en cabeza del legendario Tite (p. 2A).

Gracias a su hermano Luis Enrique, GGM descubrió el cine cuando tenía cuatro años. En el texto *Vivir para contarla*, el escritor cuenta acerca de la versión doblada en español de *Drácula* y el terror que

le generó¹. En cualquier caso, un día frente al televisor, este cronista escuchaba cómo uno de los sucesores de la dinastía Cote de Coro (ciudad fundada por Juan de Ampíes un 26 de julio de 1527) afirmaba que su cine favorito era el llamado neorrealismo italiano, un término que acuñó, en su momento oportuno, el intelectual italiano Norberto Barolo, tras observar la película thriller *El muelle de las brumas* (*Le Quai des brumes*, Marcel Carné, 1938), donde el argumento, como la recreación de los espacios, alude al cine negro, y el interlocutor, Jean —caracterizado por un hábil Jean Gabin—, es un prototipo de antihéroe, idéntico a aquellos cuando el género nació en Hollywood. Sin embargo, hay que aclarar que otros estudiosos del tema dan la paternidad del neorrealismo italiano a Umberto Bárbaro, un crítico y guionista de la época.

Otra interpretación válida para este cine que emergió en la posguerra como un fenómeno mundial, rotula que el término fue creado instintivamente por un crítico de cine mientras asistía a la proyección de la película *Obsesión* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943), una cinta además prohibida por Mussolini. Sin embargo, otros historiadores de cine prueban que el neorrealismo italiano irrumpió con la película *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), un trabajo producto de la denominada Guerra de Liberación, que sucedió en Italia durante ese año.

Esta aclaración es oportuna, pues podría pensarse, sobre este movimiento cinematográfico que le gusta a GGM, que es un cine solamente de denuncia de la falsa retórica del régimen fascista. Pero no. El cineasta Roberto Rossellini (Roma, 1906-1977) lo definió «como una posición moral desde la que contemplar el mundo. Luego se convirtió en una posición estética, pero al principio era solo moral». Visto así el asunto, cuando GGM habla de

1. Tod Browning en 1931 dirigió este título, de gran valor dentro de la historia del cine y del género fantástico.

gustarle el neorrealismo italiano, se debe aseverar que le gusta el cine que muestra los hechos tal como son, y desafía al espectador con su propia realidad sin dejar de analizarla. Estos son los mismos conceptos que apoya el guionista italiano Cesare Zavattini (*Los pobres están locos, I poveri sono matti*, 1937; *El limpiabotas, Sciuscià*, Vittorio De Sica, 1946). Por esta razón, la película *Obsesión (Obsessione)*, Luchino Visconti, 1943) no es neorrealismo, ya que es una adaptación de Visconti y Guiseppi De Santis del libro de James Mallahan Cain *El cartero siempre llama dos veces* (1934), que tuvo otras dos versiones para el cine: una del cineasta Tay Garnett —con la actriz Lana Turner, 1946— y otra de Bob Rafelson en 1981.

Por otro lado, hay que considerar que los puntos de vista de lo real maravilloso confunden, y que el realismo mágico emerge de los entresijos de la realidad. Por eso, ante la óptica fenomenológica de la opinión hispanoamericana de los años cuarenta, los conceptos del crítico de arte y fotógrafo alemán Franz Roh (*Nach-Expressiunismus, magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, 1925), obviando las ideas de Carpentier al respecto y de Mircea Eliade sobre el mito y ante la pluralidad y la complejidad de nociones e intuiciones; el presente libro propone consentir, para el estudio sobre el realismo mágico, la siguiente proposición del concepto del movimiento para el cine y la literatura:

Un hallazgo crítico-interpretativo, que cubría, de un golpe, la complejidad temática —que era realista de un modo distinto— de la nueva novela y la necesidad de explicar el paisaje de la estética realista-naturalista a la visión (mágica) de la realidad (Chiampi, 1983, p. 21).

Eso contempla que los conceptos de neorrealismo y realismo mágico no necesariamente llevan al límite fórmulas para el cine

(hipérbole, ironía, elipsis) y que la literatura construye una imagen de lo real para el texto literario. Aunque GGM ratifique que: «el origen de mis historias es la imagen». Esta espontánea observación permite confirmar que:

La realidad es considerada misteriosa o mágica, y al narrador corresponde adivinarla; la realidad es considerada prosaica y al narrador corresponde negarla [...] Lo poético consiste en buscar realísticamente el misterio más allá de las apariencias (adivinar) [...] o practicar el irrealismo (negar la realidad) (Chiampi, 1983, p. 25).

Con base en la anterior abstracción, dicho paradigma se halla en muchas películas como *El secreto de Adaline* (*The age of Adaline*, Lee Toland Krieger, 2015), pero como el propósito es el de abordar el asunto a través de GGM, en la obra maestra *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, 1951) y basada en la novela de Cesare Zavattini *Totò il buono* (1943). La película, si bien contiene elementos fantásticos y en tono de comedia —compone, junto a *Ladrón de bicicletas* y *Umberto D.*, la gran trilogía neorrealista de Vittorio De Sica—. El análisis lo planteaba el mismo Gabo cuando era crítico de cine para *El Espectador* de Bogotá, el 24 de abril de 1954, de la siguiente manera:

La historia de *Milagro en Milán* es todo un cuento de hadas, sólo que realizado en un ambiente insólito y mezclados de manera genial lo real y lo fantástico, hasta el extremo de que en muchos casos no es posible saber dónde termina lo uno y dónde comienza lo otro [...] Otro ejemplo: la escena de los vagabundos disputándose un rayo de sol, que ha sido considerada como un acontecimiento fantástico, es sin embargo enteramente real (García Márquez, 1982, pp. 174-175).

Evitando el *spoiler*, esta película sin tópicos en el género y sin mesura en la secuencia del cielo en el tercio final de la cinta,

contiene la mayor hipérbole observada en este tipo de cine, cuando el buen Totó, Arturo, Alfredo, Gaetano y esos seres marginales soplaban la bruma. Esto contribuyó sobremanera en la percepción del cine que le atraía a García Márquez.

Macondo

Muy poco se rodó en celuloide sobre qué es Macondo y sobre GGM antes del 2003, y mucho menos por cineastas caribeños. Con base en el texto *El misterio de los Buendía: el verdadero trasfondo histórico de Cien años de soledad* (2003), el cienaguero Guillermo Henríquez Torres testificó que para García Márquez hubo tres macondos: Aracataca, Barranquilla y Ciénaga, y sí, este último fue el que le dio el mayor número de relatos. No se debe dejar de lado que, para el cine, es «una concepción [que] tiene innegables vínculos con el sentido del relato y la psicología en las obras de García Márquez» (Gilard, 1982, p. 31).

Referente a la primera vez que aparece el vocablo Macondo en los textos de García Márquez, este sale como el letrero de un hotel, cuya puerta es atravesada por un joven apacible —que no lo habría de leer en su vida— y que emerge por primera vez en la fábula “Un día después del sábado” (incluida en el libro *Tres cuentos colombianos*, 1954) y en *Los funerales de la Mamá Grande*, divulgado en 1962. También, en dicha comarca, el anciano padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero, de 94 años, vio al diablo en tres ocasiones. El vocablo aparece por segunda vez en “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955).

Makondo es fitónimo bantú que designa al plátano y que connota, al mismo tiempo, numerosos valores mágico-religiosos. Es sorprendente cómo estas circunstancias, que subyacen en

la voz Macondo, se adecúan, hasta el punto de convertirla en un símbolo léxico, a algunos de los aspectos más notables de la gran novela. El origen africano del vocablo (quizá adivinado por el autor) encaja perfectamente dentro de la sociedad abigarrada, multirracial, mulata, que describe García Márquez. (Granda, 1978, p. 243)

El Caribe colombiano —la costa Atlántica con una extensión de 132.288 km², que representa el 11,6 % de territorio nacional colombiano—, con ocho departamentos, es un escenario parecido al de los habitantes de Macondo en sus primeros tiempos cuando, para nombrar las cosas, era preciso señalarlas con el dedo (Avella, 2000). Adicionalmente, se establece una clara diferencia con el interior andino colombiano, ya que «Macondo está rodeado de agua por todas partes».

El primero era el de los nombres. La idea de un Macondo peninsular prevaleció durante mucho tiempo, inspirada en el mapa arbitrario que dibujó José Arcadio Buendía al regreso de su expedición (García Márquez, 2007, p. 19).

De todas formas, sobre el significado de Macondo es acertado aludir al documental de 16 mm, color y 60 minutos, *Macondo (My Macondo)*, Dan Weldon, 1990). La película (que tomó tres años para su realización) fue iluminada por Fernando Riaño. Aparece también en ella Guillermo Henríquez Torres. El personal técnico de la película fue colombiano y al final de la cinta, en una reveladora conversación con el periodista Julio Roca Baena, subdirector del entonces *Diario del Caribe*, GGM define a Macondo «como un estado del alma».

Sin apurar además esta definición de Macondo, conviene evocar el episodio en *Cien años de soledad* donde José Arcadio Segundo Buendía reconviene a los oficiales del ejército por la inenarrable conducta en

la matanza de las bananeras (1928) y recibe por toda respuesta: «En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz» (García Márquez, 1988 [1967], p. 244).

Si bien otros documentales de diferentes metrajes fueron rodados antes del 2003, y uno que otro titulado con el vocablo Macondo, no «hablan» de ello como tal. *Patria de la soledad* (Leopoldo Pinzón, 1975) es un corto de doce minutos, donde se hace una alusión a la cuna de Gabo. En la cinta mexicana *Del viento y del fuego* (Adolfo García Videla y Humberto Ríos, 1983) se muestra cómo fue el rodaje de *Eréndira*. Para el cortometraje *Diario de Macondo* (Fernando Birri, 1988), el cineasta argentino filma cómo se rodó *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. En *Macondo, sinfonía caribeña* (Raúl García R. Jr., 1992), de 60 min, se indagan los orígenes de la literatura garciamarquiana. En el trabajo filmado por la Televisión Metropolitana Canal 22, *Tratos y retratos. Gabriel García Márquez* (Armando Sota Jiménez, 1993), se muestra a Gabo hablando de la forma en que escribió *El amor en los tiempos del cólera*.

Alrededor del argumento de GGM y sus asuntos, emergen los medimetrajes documentales en video *Un día de la vida de...: Tiempo de morir* (Ana María Echeverry, 1985) sobre la filmación de la película de Triana; *Viaje al corazón de Macondo* (Emilio Alcalde Sánchez, 1993) sobre la gira que el colectivo “Cien años de soledad” realizó bajo la dirección de Juan Carlos Moyano; *Orientaciones son orientaciones* (Edgar Soberón Torchía y José Luis Rodríguez, 2001) acerca de la cinefilia de GGM y cómo fundó la EICTV en San Antonio de los Baños (Cuba); y *Travesía al corazón de Macondo* (Claudia Patricia Chávez, 2003) donde el protagonista es el río Magdalena.

Dos de los documentales en video que más sobresalen y quizá los más conocidos en los años noventa son: *GGM: Tales beyond solitude* (Holly Aylett, 1989), con el crédito en la cinta de la documentalista

Patricia Castaño, y el tema fundamental: los asuntos literarios de GGM; el otro es *La escritura embrujada: Gabriel García Márquez* (Yves Billon, Mauricio Martínez-Cavard, 1998) y trata la influencia de su abuelo Nicolás y los libros más leídos del nobel.

Por otro lado, aparece la coproducción colombo-española *La Cartagena de García Márquez* (Martha Yances, 1997), donde el cineasta Luis Fernando Bottía figura en los créditos como realizador. En este, la cineasta cartagenera toma como punto de partida la investigación y los textos del escritor nacido en Ciénaga de Oro (Córdoba), Jorge García Usta (1960-2005), quien fuera al mismo tiempo el jefe de prensa del Festival de Cine de Cartagena de Indias durante un largo tiempo. Dicho trabajo audiovisual solo analiza el período de GGM como periodista a finales de los años cuarenta, su afinidad con la literatura universal y su relación con un grupo de amigos. En él, la idea y el espacio novelesco de Macondo se diluyen. El documental, basado en el texto *Cómo aprendió a escribir García Márquez* (1995) de García Usta, solo describe testimonios y evidencia la influencia del entonces jefe de redacción del periódico *El Universal*, Clemente Manuel Zabala, en un veinteañero como García Márquez.

En el corto de animación *La llegada de Melquíades a Macondo* (Mauricio García Matamoros, 2014), la voz en *off* es de “Pacho” Bottía, director por entonces del Programa de Cine y Audiovisuales de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Magdalena. La cinta arranca con el mismo párrafo que comienza la novela *Cien años de soledad* y está dedicado —al igual que en el libro— a Jomi García Ascot y María Luisa Elío. Otros créditos son Michelle Hawkins Duica en la producción y el guion de Katherin Osuna —ambas del Programa de Cine de la Universidad—.