

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y LA SEDUCCIÓN DEL CINE

Jaime García Saucedo



Erika Diettes

La presencia de Gabriel García Márquez en el cine no sólo tiene que ver con la influencia que este arte ha tenido en su producción literaria, sino en su pasión por leer y hacer cine.

Su labor periodística no excluye el quehacer del comentario que se compromete en el séptimo arte, ejercicio que nace desde sus compromisos como colaborador en el periódico EL Universal de Cartagena y que luego se prolonga en El Heraldo de Barranquilla bajo la firma de Séptimus.

Gabriel García Márquez ha afirmado que nunca se propuso convertirse en un crítico de cine concienzudo. Sus notas cumplían la función de informar, con un estilo rápido, sobre los aspectos narrativos y sociales vinculados en los filmes observados.

Leídas hoy aquellas labores críticas se percibe en las mismas un tono emotivo, pasional y de agudeza que se imbrica con los terrenos del arte y la literatura.

A pesar de lo poco que hizo sobre el cine su calidad de comentarista demostró unidad de criterio ante el cine norteamericano que desdeñó frecuentemente, no así con el europeo, cuyos productos ponderó casi siempre; sin embargo, su labor aporta mucho al conjunto de su obra.

Un aristarco costeño para el cine del páramo.

En la década de los años 50, tiempos de las macropantallas, la nouvelle vague, Satyajit Ray y el esplendor hitchconiano, el cine le decía muy poco a los bogotanos y fue precisamente Gabriel García Márquez con su columna **El cine en Bogotá. Estrenos de la semana**, quien se ocuparía, contra viento y marea, a ejercer la crítica cinematográfica para decirle algo a los espectadores de la ciudad acostumbrada a la reseña y al comentario flojo. El se propuso ejercer la misión de “crear proselitismo hacia el séptimo arte, sin concesiones a los gustos masivos”¹. Su bitácora sabatina abarca apenas el breve espacio de un año y medio que va entre febrero de 1954 a julio de 1955.

Gabriel García Márquez venía de ser colaborador del periódico cartagenero **El Universal**. Entre mayo de 1948 y diciembre de 1949 hizo tres críticas de cine en treinta y ocho notas de opinión identificadas bajo el título de **Punto y aparte**. Posteriormente, colaboró en **El Heraldo** de Barranquilla y en enero de 1950 da inicio a una serie de más de cuatrocientas columnas llamadas **La**

Jirafa, bajo la firma de Séptimus de las cuales sólo cinco fueron dedicadas al cine. Viene luego un brevísimo silencio y en 1953 en **El Espectador** aparecen algunas críticas. Pero todo esto no es más que el recuento cronológico de una percepción que desvela con prosa limpia lo que acontece en las salas oscuras con sus lienzos iluminados por el desfile interminable de todos los iconos posibles subrayados en las entrañas de su diégesis por el sonido estereofónico perspectiva.

Las notas reflejan un manifiesto deseo por enseñar a ver, formar el gusto y contagiar su pasión por el cine que no dejaba de lado la severidad del análisis.

Jacques Gilard en su complemento y excelente análisis sobre los artículos publicados entre 1954 y 1955 afirma que García Márquez no se propuso nunca convertirse en un crítico concienzudo. Sus notas cumplen sólo la función de informar, con estilo rápido, sobre los aspectos sociales y narrativos relacionados con las películas observadas.

Una lectura de estos artículos críticos nos descubren al periodista que intenta la sencillez en la forma y el alejamiento de cualquier pedantería o sarcasmo. La suya ha sido, en todo momento, una crítica personal que nos ofrece, en la anotación más intrascendente, la fruición por la

lectura y el placer por el hallazgo de un detalle significativo.

Las notas reflejan un manifiesto deseo por enseñar a ver, formar el gusto y contagiar su pasión por el cine que no dejaba de lado la severidad del análisis. No se trata de confirmar que sus palabras poseen la autonomía y lo perdurable que tiene el cine.

Leídas hoy estas críticas, cuarenta y dos años después, se advierte aún la emoción y la agudeza y un deleite por hacernos accesible su poder de observación, imaginación y capacidad de razonamiento y, sobre todo, de recobro cabal como el que hizo con el filme **Ladrón de bicicletas**, de Vittorio de Sica, por medio de una emotiva aproximación que artículo la literatura con el cine.

Gilard nos dice que García Márquez firmaba estas notas de cine con sus iniciales, “probablemente con miras a proteger su independencia periodística frente a las inevitables presiones que se ejercieron sobre su labor y de lo cual también debe suponerse que él no considera que esos textos no fueran dignos de su firma completa”.

Es interesante comprobar cómo en toda América Latina se daba, simultáneamente, una intención por educar, abrir la sensibilidad y

1. Palabras de Guillermo Cano, director de **El Espectador** cuando Gabriel García Márquez ejercía la crítica de cine.

modernizar nuestros vínculos con el arte, pero, sobre todo, el cine. Con Chaplin, el suspenso, Elia Kazan, De Sica y Orson Welles, accedimos a la contemporaneidad.

Detrás de estos comentarios se advierte un elemento unificador del que tuvo conciencia García Márquez desde el inicio: el hecho de escribir para un lector que no fuese exigente con respecto al cine. En ello iba la apuesta de una seducción, de un despertar, de un asombro y de engendrar un pathós por el misterio de los fotogramas.

Los primeros artículos que escribe denotan una preocupación esencial por la interacción de los dos lenguajes: cine y literatura. El primer trabajo crítico es sobre la polémica provocada por el filme **Monsieur Verdoux**, de Chaplin, el 23 de septiembre de 1948. Más tarde, el 10 de abril de 1950, hablaría sobre la adaptación argentina de una novela de Richard Wright y el peligro de la novelización de algunas películas.

El 27 de junio de ese mismo año, siempre en El Heraldo de Barranquilla, comenta una película basada en la novela de Tobert Nathan, El retrato de Jennie. Sobre ésta dijo que “la producción cinematográfica conserva intacto el sabor de una poética irrealidad cuya torturante belleza alude a la obra literaria y que en

este caso es necesario decir que la supera, sin peligro de incurrir otra vez en las viciosas consideraciones que generalmente se hacen entre las diferencias del cine y la novela o acerca de las posibilidades del uno y de la otra y que hasta el momento no nos han conducido a ninguna conclusión precisa”.

El 12 de julio tiene la primera oportunidad de comentar una adaptación de la novela **Intruder in the dust** de William Faulkner. Sobre la misma opina que el libretista superó el problema del “tiempo lógicamente desordenado” de la novela.

Los primeros artículos que escribe denotan una preocupación esencial por la interacción de los dos lenguajes: cine y literatura

Gabriel García Márquez toca espontáneamente en la puerta del guión cinematográfico frente a las novelas adaptadas. Su opinión sobre este asunto da de lleno en el centro del conflicto de escritor ante el desafío que propone el cine y lo condensa con interrogantes que animan la anécdota: ¿quién es, finalmente, el autor de un filme?, ¿es posible compartir el espacio, la materialidad y la moral de la escritura?. Pero también, ¿cuál es el precio de la palabra escrita? Y ¿cómo limitar a un plazo el tiempo impredecible del proceso creativo?.

Algunas de estas preguntas no son ajenas a la historia de la literatura; se afirma que el guionista es una versión moderna del escritor de folletines. El diálogo entre literatura y cine lleva también las marcas de un duelo signado por tiempos diferentes. La literatura tiene el ritmo moroso de la letra escrita; el cine apuesta a un tiempo real que no admite mediaciones.

Hay que reconocer que García Márquez, pese a lo poco que escribió sobre cine, demostró unidad de criterio cinematográfico que no puede pasarse por alto. Su hostilidad al sistema de Hollywood y favorabilidad al cine europeo que, a mi juicio, le obnubilaban su percepción ante filmes norteamericanos cuyo valor nadie discute hoy, lo condujo a emitir juicios sobre películas desde un punto de vista negativo. Películas que hoy son consideradas trascendentales por su estilo, propuestas temáticas o genéricas. Me refiero a sus opiniones emitidas en **El Espectador** en marzo de 1955 sobre el filme del maestro **Nicholas Ray, Johnny Guitar**, esta película ponderada por Francois Truffaut en **Cahiers du Cinema** en 1958, es considerada por Gabriel García Márquez como un “mal western” “redada de todos los viejos y gastados lugares comunes de las peores películas de vaqueros”.



Paola A. Cardona P.

Sin embargo, se inclina a observar con detenimiento las cualidades del sistema Trucolor empleado en este filme y que califica de “excelente porque ofrece mayores posibilidades plásticas que el tecnicolor”. Lo demás no le conmueve y confunde el drama del cuento con un asunto de comicidad e, inclusive, considera que este filme es “la síntesis de todas las series de la Republic Pictures involuntariamente puestas en ridículo por un director que podría ganarse la vida escribiendo argumentos para historietas gráficas”².

García Márquez difiere en todo lo que dice Truffaut sobre esta película tan

importante en la memoria cinéfila. Para el crítico y director francés, Johnny Guitart es un “western irreal, feérico, la bella y la bestia del western, un sueño del Oeste... en él los vaqueros se desvanecen y mueren con la gracia de una bailarina... es, en fin, un clásico barroco siempre al límite de su estilo, algo incomparable colmado de fantasmagoría visual”³.

En lo único que no difieren es en el empleo del color que Truffaut considera como una notable contribución a “la transmutación del ambiente con sus tonos vivos, siempre inesperados, a veces excesivamente deslumbrantes”⁴. Este distanciamiento crítico nos obliga a

pensar que García Márquez se guiaba, frecuentemente, por una actitud de rechazo, sin mucha reflexión, ante todo producto norteamericano. Rechazo que nos transparenta no sólo su desdén, sino una ausencia de asombro ante todo lo latente en este cine.

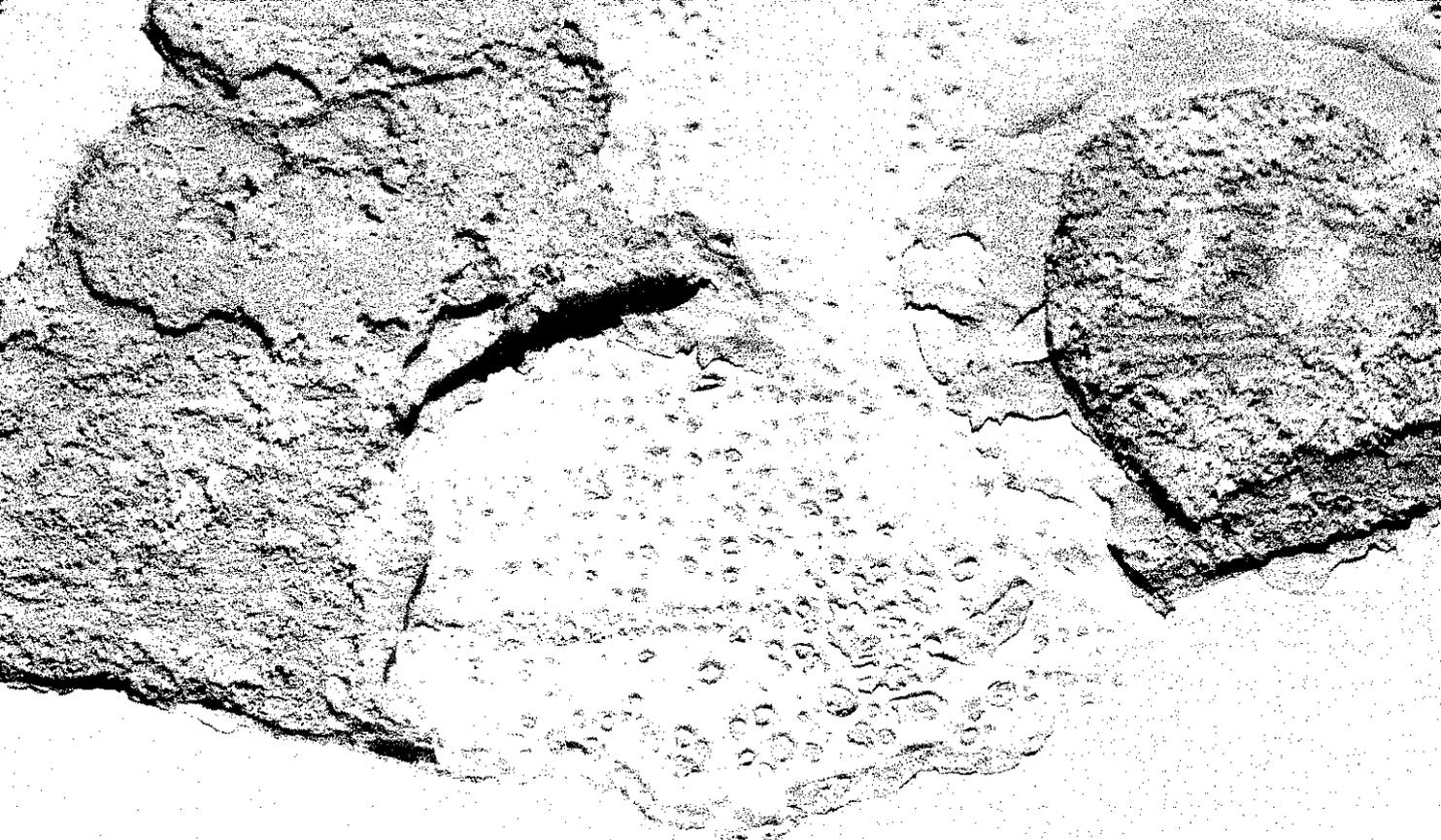
No cabe duda que García Márquez tuvo buena documentación para enriquecer sus opiniones. Jacques Gilard menciona la **Histoire générale du cinéma**, de Georges Sadoul, como una de las biblias del crítico de cine quien afirma que este escritor fue uno de los tantos que él leyó. Muchas alusiones a Sadoul se filtran de vez en cuando en sus notas de Bogotá, período que podemos calificar como de proceso formativo e informativo.

La lectura detenida de algunas crónicas del cine me permiten afirmar que en

2. García Márquez, Gabriel. **Entre cachacos-2 Obra periodística**, Volumen IV. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Bogotá, Colombia: De Oveja Negra, 1982, pág. 454.

3. Quintin Casas. El western. El género norteamericano. Barcelona, España: Paidós Studio N°. 107, 1994, pág. 157.

4. Ibid, págs. 154-155.



Paola A. Cardona P.

ellas se advierten destellos de valor estético, tal y como sucede con el filme **Los orgullosos** de Ives Allegret, traducción cinematográfica de un cuento de Jean-Paul Sartre, cuyo espacio le recuerda los imaginados por Graham Greene. Para García Márquez este filme bien puede considerarse como “una de las grandes películas de los últimos tiempos, una obra de arte vigorosa y profunda”. Más adelante añade que “su escenario sorprende porque se trata de un México más vivo, más glandular, más humano y auténtico que el de todas las películas mexicanas, sin descontar las mejores del “indio” Emilio Fernández”.

En el mismo año de esta crítica (1954) García Márquez opina sobre la segunda

versión del cuento **Lluvia** de W. Somerset Maugham, considerado como uno de los más sobresalientes del excelente narrador inglés. El filme se tituló **Miss Sadie Thompson** y es considerado hoy como un trabajo trascendental del director Curtis Bernhardt y quizás, la labor más destaca de la mítica Rita Hayworth, pero que el crítico deja de lado y tilda de mediocre, más bien atento al deterioro físico de la diva, símbolo sexual norteamericano de los años 40, que por su desempeño como la disoluta protagonista de la historia.

La admiración por la imagen de los paisajes latinoamericanos en el cine es otro aspecto interesante que es preciso anotar en esta mirada sobre el cronista que quedará consignada en sus apreciaciones sobre la película de Lima

Barreto, **O’Cangaceiro**, en su labor crítica del mes de julio de 1954. El nos dice que el mejor acierto de esta producción brasileña está en ese “tremendo silencio de la selva abandonada por sus habitantes ante la inminencia de la devastación y la muerte”⁶.

García Márquez compara esta gesta de los bandidos de honor influida por el “western” norteamericano como uno de los “mejores momentos del cine latinoamericano y del Brasil”. El compara a Lima Barreto con Jean Renoir, pese a transformar la materia narrativa en pura sustancia lírica y episodios que podemos calificar de brutales.

A pesar de las discrepancias de opinión surgidas a partir de la lectura de sus

5. García Márquez, Gabriel. Op. Cit., pág. 294.

6. García Márquez, Gabriel. Op. Cit., pág. 47.

crónicas, es importante anotar que Gabriel García Márquez practicó el género con espíritu que considero demasiado voluntarista y convocante en el que subyace, más que un asombro hacia el cine, una pasión y una mirada enfática que es sumamente ponderativa con respecto al cine europeo y asiático. La eficacia de su labor periodística depende, precisamente, de esto.

La pregunta que surge es si su labor como crítico aporta algo nuevo al conjunto de su obra. García Márquez se anticipa a la discusión actual que apunta hacia la confrontación de un cine hecho en base a un magma de prácticas técnicas utilitarias, perversas, triviales y heterogéneas, con formatos diversificados ante otro de carácter intersticial y muy personalizado que diseña sus historias con criterios de autoexigencia y rigor cultural.

García Márquez advierte en la periferia de los años 50, que el cine ni escapa al multiculturalismo ni al principio del sincretismo estético. Es afirmativo cuando enfila su pluma contra la colonización audiovisual de las pantallas colombianas y la escasa circulación de los filmes europeos.

La literatura tiene el ritmo moroso de la letra escrita; el cine apuesta a un tiempo real que no admite mediaciones.

Es una labor de antelación en el pleno auge del cine masope y todas las variables, incluyendo el Vista Visión y Superscope, que en el fondo vienen a ser lo mismo. Es una labor de crítica dura sobre un esperanto audiovisual

transnacional de origen norteamericano y que en el cronista tiene su paradoja, puesto que desecha con criterios desdeñosos muchas producciones salidas de Hollywood que en la historia del cine poseen un sitio de enorme trascendencia. Echa por la borda los valores que provienen de una escuela actoral neoyorquina cuya base está en las pautas histriónicas de Stanislavski y no le interesa, además, lo que sus discípulos, como el mítico James Dean y Montgomery Clift, hacen al respecto en filmes notables que marcan géneros y desempeños que luego serán imitados por los europeos.

En García Márquez hay un pathos desmedido, producto de su juventud y asombro por lo mediterráneo que no afecta su lenguaje nada simplista, ni mucho menos premasticado o dócil, para servir a la ley de un esfuerzo intelectual encaminado a provocar complicidad entre las reflexiones y los lectores de su columna. Complicidad que se traduce en amor por el séptimo arte.

Un matrimonio mal avenido

Al ser interrogado García Márquez, en 1994, en una entrevista radial sobre el tema de las adaptaciones cinematográficas que se han hecho de sus libros, contestó que los directores de cine y televisión a la hora en que se comprometen a hacer las adaptaciones “descubren una cosa, que lo que se ve, lo que parece visible y visual en los libros es por la magia de las palabras que hacen imaginar un personaje, un ambiente, una situación, pero que a cada lector se lo hacen imaginar distinto de acuerdo con la sensibilidad y la formación de ese lector. Entonces, parece que son cosas

que se ven, pero que, en realidad, cada lector se las imagina de una manera distinta, pero cuando se van a mi literatura, el problema está en que mis palabras deben convertirse en imágenes y en ese proceso sale algo totalmente diferente que quizás no produzca el mismo efecto que produce cuando es leído; este es, precisamente, el gran problema que existe con mis libros y la razón por la cual me he opuesto a que **Cien años de soledad** se haga en cine”⁷.

La relación de García Márquez con el cine es un asunto que ha sido abordado lo suficiente y que él lo ha catalogado con tono colmado de humor “la de las relaciones de un matrimonio mal avenido, es decir, como las de quien no ha podido vivir ni con el cine ni sin él”.

El tratamiento de su obra en el cine no goza de ese matiz de realismo que él le adjudica a sus utopías. Las palabras de un guión tienen la obligación de contribuir a un proyecto y no a la poesía del texto; he ahí el problema.

Las resonancias líricas de los relatos están ausentes en aquellas películas en las que no se advierte la presencia de las desmesuras de su universo, por eso cuando miramos la producción cinematográfica en conjunto, percibimos que esa magia del creador para encabalar los sucesos con imágenes colmadas de sorpresas verbales se transfigura en una rígida sintaxis de encuadres y secuencias.

7. Arizmendi, Darío. Entrevista a Gabriel García Márquez en Radio Caracol en 1994.

Llevar la obra de García Márquez al cine es una apuesta y un riesgo. Del libro al guión y de ahí a la pantalla es un viaje colmado de sorpresas que no tienen límites. Todo obstáculo se relativiza o trivializa, qué más da, si todo este asunto se encara y simplifica al problema de qué cosas se verán finalmente en la sala oscura, pero todo se enmadeja más cuando en el momento de la producción se considera ya no lo que se verá en el filme, sino cómo se hará para que esas cosas se vean.

Todas son trampas que la obra original deberá sortear. Es una lucha cuerpo a cuerpo entre los dos lenguajes, palabra e imagen a ver quién sobrevive, si el cine o la literatura. Es impensable imaginar que de aquí salga algo que complazca a todos. De lo que se trata es de inventar una historia a partir de otra historia que, a la postre, quedará consignada como un hipotexto cuando debiera ser el hipertexto sagrado el que no debe ser mancillado por la técnica.

Hay gran intensidad en el estilo de una escritura como la de Gabriel García Márquez y cuando alguien, fanático de su literatura y de la buena prosa, disfruta de sus textos, la pregunta que salta es ¿para qué demonios filmar todo esto, para qué envolverlo con kilómetros de celuloide?. No es que se haga de esta cuestión un asunto de principios y no es, además, que se rechacen las adaptaciones, pero en mi opinión es mejor la Eréndida que uno imagina que una Eréndida filmada.

Tengo la impresión de que ha habido afán o apresuramiento por parte de muchos cineastas en llevar la obra de García Márquez al cine. Es totalmente concebible que sea placentero trabajar con este escritor que presta su escritura sin los alardes de autoafirmación que hacen otros durante la filmación de sus obras. El, generalmente, se

mantiene a distancia y con mucha discreción durante el proceso de la transfiguración.

Así ha quedado consignada por aquellos responsables de las adaptaciones. El piensa con fervor en la película sin pretender inmiscuirse en las articulaciones de la filmación; es un fervor que se traduce en aceptar, durante el lapso de un año, por ejemplo, que se hubiesen llevado a la pantalla tres filmes basados en su obra tal y como sucedió con las adaptaciones de **La viuda de Montiel**, **María de mi corazón** y **El mar del tiempo perdido**, todas realizadas en 1979 y que fueron trabajos que defraudaron al público.

Me apropio de un texto breve de Michael Foucault titulado **La trasfábula** en su obra *De lenguaje y literatura*⁸ para referirme al prólogo donde el autor nos habla de la narración y establece una diferencia entre fábula y ficción. El nos dice que “la fábula es lo que se cuenta y ficción es el régimen del relato”.

Esta inducción nos induce a pensar en la obra de García Márquez en el cine. Foucault afirma que más allá de la fábula existe la construcción de una ficción y que allí aparecen ciertas definiciones que no estaban en la fábula, así como ciertos discursos secundarios; entonces, nos preguntamos ¿porqué la fábula de Macondo en **Presagio** de 1974 y en **Eréndida**, de 1983, no se percibe?, ¿será porque la construcción de la ficción se impone y enturbia el misterio de las sugerencias que provienen de la destreza retórica del novelista?. He aquí, pues, la cuestión.

García Márquez ha comprendido que esto de hacer cine es una tarea compleja y campo difícil de expresión. Es consciente de

que no hay motivo para querer ver en el cine sus historias. El maestro Andrei Tarkovski afirma sobre esto cuando reflexiona en su obra **Esculpiendo en el tiempo**, lo siguiente:

“Tengo que decir, ante todo, que no toda prosa puede ser trasladada a la pantalla. Ciertos trabajos tienen una integridad y están dotados de una imagen literaria precisa y original; los personajes salen dibujados en profundidades espantosas; la composición tiene una capacidad extraordinaria de seducción que hace al libro indisoluble; a través de las páginas se revela deslumbrante la personalidad única del autor, tales libros son piezas maestras y solamente alguien que sea indiferente a ambos, la prosa y el cine, puede concebir la urgencia de filmarlas”⁹

La diferencia fundamental entre la imagen literaria y la imagen cinematográfica consiste en esa fatalidad de ausencia que invoca la primera frente a la fantasmagoría de una presencia que simula la segunda.

La tentación por el cine ronda y asedia a Gabriel García Márquez desde los tiempos de las crónicas. Su último intento, **Edipo Alcalde**, de 1996, así lo confirma. Es un ciclo que le lleva a reemprender cada cierto tiempo nuevas adaptaciones de sus historias. Este oficio le viene no sólo como una pasión, sino como un destino.

9. Tarkovski, Andrei. *Sculpting in time*. London: Dubble Head, 1986, pág.15. traducción hecha por Alvaro Ramírez Ospin incluida en su artículo “García Márquez en el cine” para la revista de cine Kinetoscopio, N°. 38 de julio/agosto de 1996. Medellín, Colombia, pág.90.

8. Foucault, Michael. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996. Pág. 213.

