



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Proyecto teórico de investigación

Realismo mágico vs Verosimilitud: Análisis del cuento Un señor muy viejo con unas alas enormes de Gabriel García Márquez y su adaptación cinematográfica.

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Cine

Autor/a:

Adriana Alvarado Ayoví

GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2019

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Adriana Elizabeth Alvarado Ayoví, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en cine. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Nombre del Tutor

Arístides Vargas Sosa

Nombre de miembro del tribunal

Miembro del tribunal de defensa

Nombre de miembro del tribunal

Miembro del tribunal de defensa

Dedicatoria:

A mis padres,
a mis verdaderos amigos,
a mis guías y maestros,
a la imborrable memoria de Gabo,
y a mí
con eterna gratitud.

Resumen

Este proyecto teórico de investigación busca analizar y mostrar los diferentes procesos creativos a los que se recurre en el cine y la literatura en busca de un mismo resultado, la articulación de una historia creíble, que obedezca a una lógica interna que sea recibida como real por parte del lector o espectador, para esto nos enfocaremos en la figura del realismo mágico.

A lo largo de la investigación se utilizará como objeto de estudio una selección de textos del escritor colombiano Gabriel García Márquez, considerado uno de los principales referentes dentro del género, además de la película *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988) dirigida y protagonizada por el cineasta argentino Fernando Birri, adaptación del cuento del mismo nombre.

En las próximas páginas se busca indagar en los recursos utilizados por cineastas y escritores para conseguir que sus relatos resulten verosímiles ante el receptor, y partiendo de las obras seleccionadas definir si estos recursos sobreviven o se adaptan en cuanto se realiza el trasvase de una obra de un medio a otro.

Palabras Clave: Cine, literatura, realismo mágico, verosimilitud, análisis.

Abstract

This research project seeks to analyze and show the different creative processes that are used in cinema and literature in search of the same result: the articulation of a credible story, history that obeys an internal logic that is received as real by the reader or spectator, for this we will focus on the figure of magical realism.

Throughout the investigation, a selection of texts by the Colombian writer Gabriel García Márquez, considered one of the main references within the genre, will be used as the object of study, in addition to the film *A very old man with huge wings* (1988) directed and starring Argentine filmmaker Fernando Birri, adaptation of the story of the same name.

In the next pages, we seek to investigate the resources used by filmmakers and writers to make their stories credible to the recipient, and based on the selected works, it is expected to define whether these resources survive or adapt as soon as the transfer of a work from one medium to another.

Keywords: Cinema, literature, magical realism, credibility, analysis.

ÍNDICE

1. Introducción.
 - 1.1. Presentación del tema.
 - 1.2. Objetivos generales y específicos.
 - 1.3. Antecedentes.
 - 1.4. Balance del estado del conocimiento sobre el tema
 - 1.5. Metodología
2. Marco teórico.
 - 2.1. Una breve definición de algo casi indefinible
 - 2.1.1. ¿Realismo mágico en la pintura?
 - 2.1.2. De lo real maravilloso, el realismo mágico y la maravilla de América.
 - 2.1.3. El realismo mágico más allá del Boom.
 - 2.1.4. El realismo mágico se traslada al cine.
 - 2.2. LA SANTA: De la verosimilitud en el cine, la literatura y la vida.
 - 2.2.1. García Márquez cuestiona su memoria.
3. Estado de la cuestión
 - 3.1. Gabriel José de Concordia García Márquez.
 - 3.2. El boom latinoamericano.
 - 3.3. Manejo de la verosimilitud en la obra de García Márquez.
 - 3.4. Gabriel García Márquez, un director frustrado.
4. Preguntas planteadas en torno a la problemática.
5. Análisis y Comparativas:
 - 5.1. *Un hombre muy viejo con unas alas enormes*
 - 5.2. Segmentación comparativa
 - 5.3. Conclusión sobre al proceso de trasvase estudiado

6. Conclusiones y propuestas
7. Bibliografía
8. Filmografía
9. Anexos

1. Introducción

1.1. Presentación del tema

El siguiente trabajo tiene como finalidad el estudio del realismo mágico dentro del cine, por medio de la figura de Gabriel García Márquez, autor de quien analizaremos el texto *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, junto con su respectiva adaptación cinematográfica, esto con el fin de fundamentar y cimentar la teoría que se plantea dentro de la investigación.

Los puntos clave dentro de esta investigación son dos, en primer lugar, el análisis y estudio del realismo mágico como tal, su surgimiento, características y relación con otras artes, además de las involucradas en el trabajo, y también, el estudio de la verosimilitud, término que sirve de eje a todo el proceso comparativo y analítico al que serán sujetas las obras seleccionadas.

La investigación empieza por abordar los conceptos y autores clave en torno a los que girará la tesis planteada, dado que es necesario contextualizar y relacionarnos con determinados términos y referentes antes de abordar las obras seleccionadas.

Luego se procederá a un análisis que resalte las características estilísticas del material, esto con el fin de determinar los factores que permiten crear una adaptación mágico realista creíble y exitosa.

1.2. Objetivos generales y específicos:

General:

Identificar los recursos narrativos que permiten construir la noción de verosimilitud dentro de una historia, cuando esta se inscribe en el género del realismo mágico y cómo estos logran mantenerse y funcionar al realizar un trasvase del universo literario al cinematográfico.

Específicos:

- a) Analizar el estilo literario de Gabriel García Márquez y su relación cercana con el lenguaje cinematográfico.
- b) Identificar claves para un posible trasvase a dicho lenguaje.
- c) Analizar y enfrentar obras literarias y cinematográficas para identificar los elementos que funcionan y los que no al realizar el trasvase.

1.3. Antecedentes

Este proyecto busca responder a la pregunta ¿qué tan factible resulta realizar una adaptación cinematográfica basada en una obra literaria realizada bajo las herramientas estilísticas del realismo mágico? Tomando como eje central el cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes* y sirviéndose también de varios de los títulos del escritor Gabriel García Márquez como referencia. Se trata de obras que si bien fueron concebidas por un mismo autor son bastantes heterogéneas, podrían, por su contenido, considerarse más o menos “mágicas”, o en otras palabras, contienen distintas formas y porcentajes de realidad, característica que permite obtener una muestra más clara de los distintos escenarios y dificultades que podrían presentarse a la hora de realizar un trasvase.

Con el fin de llegar a una respuesta para la pregunta antes planteada es indispensable familiarizarnos con los conceptos a tratar dentro de la investigación que se desarrollará, principalmente el término realismo mágico.

Lo que conocemos como Realismo mágico, tiene su origen en Europa, y se encuentra estrechamente ligado con el arte pictórico.

Siendo acuñado por el crítico de arte alemán Franz Roh en los años 20, el término *Magischer Realismus* o Realismo mágico fue adoptado con el fin de analizar una nueva variante del expresionismo, lo que fue también llamado una nueva subjetividad, dado que permitía a los artistas expresar distintos sentimientos o situaciones a través de su propio lenguaje, se trataba de una nueva forma de ver el mundo.

Este nuevo lenguaje pronto llegaría también a Latinoamérica, donde para la comunidad de artistas el realismo mágico se vuelve una herramienta de narración que les permite mostrar su realidad singular a partir de un lenguaje que apela un público universal.

Cabe destacar que el término realismo mágico suele entremezclarse con ideas como el realismo fantástico o lo real maravilloso, ante esto el escritor argentino Enrique Anderson Imbert, también estudioso del tema, procede a dividir hechos de la realidad y analiza en qué nivel esta se encuentra intervenida o deformada, permitiéndonos así diferenciarlos, para él, el realismo fantástico tiene prioridad por hechos imposibles, lo real maravilloso comprende un hecho de ficción con tintes extraordinarios, mientras por su lado el realismo mágico tiene predilección por hechos posibles que puedes abarcar sucesos ordinarios y extraordinarios, así que este último se encontraría en medio de ambos términos, presentando una exageración de la realidad en mayor o menor nivel.

Es también necesario indagar en la relación entre el cine y la literatura, los trasvases, objeto principal de la presente investigación, representan los múltiples lugares comunes de encuentro entre ambas artes.

Tanto la literatura como el cine suelen buscar aproximarse a la realidad, siendo esta tendencia un poco más evidente dentro del cine, desde su nacimiento, y al indagar en géneros como el cine documental o el cine directo, sobre todo en los inicios del cine, la idea de realidad o realismo se encontraba mucho más clara, y era el objetivo a alcanzar para los distintos autores, dado que público del cine aún se encontraba muy en contacto con disciplinas como la literatura, fotografía y teatro, el cine se movía bajo las reglas de estos, para posteriormente ir generando sus propios códigos y manera de narrar.

Desde sus inicios, la captura de imágenes por medios tecnológicos estuvo estrechamente ligada a la idea de capturar la realidad, el estudio científico fue uno de los principales motores que permitió el desarrollo de distintos dispositivos y técnicas para este fin, dispositivos que más adelante servirían como las bases para el desarrollo del cine como hoy lo conocemos, ya que, de la curiosidad científica nace la necesidad de contar con medios que permitieran obtener una imagen más cercana a lo que el ser humano logra captar.

En cuanto al realismo mágico, este se encuentra ligado con el cine más que nada a través de una raíz literaria, no es de extrañar que, al menos en Latinoamérica, una gran mayoría de los títulos que se pueden inscribir dentro de la categoría de realismo mágico sean adaptaciones de novelas, cuentos, y en general obras literarias.

Quizás esta relación se deba a que muchos de los recursos utilizados dentro del realismo mágico, comprenden también elementos estilísticos que enriquecen una obra cinematográfica, por ejemplo, el manejo del tiempo y su cualidad circular

En cuanto al principal objeto de estudio, la obra del autor Gabriel García Márquez, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, la considero una elección pertinente dado que se trata de un cuento que tiene por particularidad un más que interesante equilibrio entre lo cotidiano y lo extraordinario, siendo un reflejo de la realidad latinoamericana que se mantiene hasta nuestros días, además de tratarse de una obra que están un poco al margen del clásico punto de referencia al hablar del autor, como lo es su obra *Cien años de soledad*.

Uno de los objetivos principales del proyecto es indagar en la estrecha relación que el autor guardó con el mundo del cine, en el que se involucró en el oficio de director, asistente de dirección, actor y sobretodo guionista, además de ser cofundador junto al cineasta argentino Fernando Birri y el teórico Julio García, de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños en Cuba en el año 1986.

Como se puede ver, Gabriel García Márquez tenía una gran inclinación por el mundo del cine, por lo que resulta interesante su negativa ante la idea de que su obra *Cien años de soledad* fuese llevada al cine, obra que por su y complejidad consideraba inadaptable. Esta afirmación abre paso a varias de las incógnitas que se busca resolver con el presente trabajo, entre ellas ¿Qué hace que una obra sea inadaptable?

Por otro lado en cuanto a material audiovisual seleccionado, si bien se contempla un visionado de varios títulos basados en obras de García Márquez como *Eréndira* (1983), *El amor en los tiempos del cólera* (2007) y *Crónica de una muerte anunciada* (1987), también se toma como referencia las adaptaciones de Juan Rulfo y películas Emir Kusturica, con el fin de tener un panorama más amplio a la hora de abordar la obra principal de comparación y análisis, la película *Un hombre muy viejo con unas alas enormes* (1955), dirigida y protagonizada por Fernando Birri y adaptación del cuento del mismo nombre, material en el que se realiza un interesante ejercicio de trasvase al

despojar a la obra original de casi todo rastro de magia y hechos extraordinarios, mostrando más bien una realidad más sobria, obedeciendo a la idea de que si bien la literatura puede apelar a nuestras sensaciones e imaginación, la pantalla es más directa y objetiva.

Para finalizar podemos concluir que, la magia y fantasía, como expresa García Márquez, también es parte de la vida cotidiana de la América, dentro de este marco podría decirse que el realismo mágico se niega a delimitarse dentro de una expresión plana y costumbrista y decide ir más allá, mostrando una cara más de las culturas y creencias que llenan nuestro cotidiano.

1.4. Balance del estado del conocimiento sobre el tema

Como se estableció en el punto anterior, el término Realismo mágico nace en medio de un contexto y práctica muy distinta a lo que hoy en día en su máxima referencia. Fuera de América y sus tradicionales novelas locales, la pintura expresionista nos dio la bienvenida a una nueva subjetividad. Dentro de esta nueva corriente, el crítico alemán Franz Roh pudo identificar cómo la precisión de un retrato “realista”, con tintes fotográficos permitía a su vez crear una representación casi mágica o idealizada del mundo cotidiano, para Roh el realismo mágico “Está anclado en la vida cotidiana, pero tiene matices de fantasía o maravilla”¹.

Podría decirse que los primeros exponentes del realismo mágico son los expresionistas, quienes dentro de una representación realista se encargaban de dirigir la mirada del espectador hacia su punto de interés, influidos también de cierto modo por el impresionismo que buscaba construir un testimonio a través de las sensaciones irrepetibles, podríamos considerar esta corriente más que un realismo mágico un *realismo*

¹ Franz Roh, Realismo mágico-post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente (Madrid: Revista occidente Madrid, 1927)

artístico, ya que se trata de una representación más de la realidad pasada a través del ojo y las sensibilidad de un artista.

A comienzos del siglo XX el término se expande por América Latina, de manos del venezolano Arturo Uslar Pietri, quien fuera el primero en usarlo en su ensayo *el cuento venezolano*, refiriéndose al ámbito literario, llamándolo “El misterio en medio de datos realistas”².

Esta nueva forma de ver el mundo influyó profundamente a la literatura, a escritores y artistas de la época, quienes se veían muy envueltos en la influencia de la cultura Europea y las corrientes vanguardistas que esta les entregaba, a partir de la publicación de textos traducidos de los estudios de Roh, la corriente impregna por completo a la escena pictórica y literaria de la zona, para posteriormente alcanzar su apogeo en la década de los 60.

Resulta importante destacar que la influencia del realismo mágico y la tendencia a relacionarlo con América Latina va más allá de una identificación ante los tipos de expresiones y vanguardias surgidas en la década, como señala la crítica literaria Fanny Carrión en su libro *José de la cuadra: Precursor del realismo mágico hispanoamericano*, el propio descubrimiento de América representa para los pensadores de la época la necesidad de exploración de un nuevo lenguaje.

Al igual que para los escritores contemporáneos como García Márquez el contexto latinoamericano representa una gran fuente de historias y personajes únicos y pintorescos, el llamado Milagro de América representó en su momento para los colonizadores y cronistas un nuevo mundo surgido casi de la nada, un choque de culturas que representaba a su vez una nueva forma de narrar, un nuevo lenguaje que les permitiera retratar las

² Roh, Realismo mágico-post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente.

experiencias fantásticas, casi irreales en las que se vieron envueltos al visitar el nuevo continente, se trata de una ficción constantemente asombrada, un lenguaje deslumbrado, que si bien podría considerarse exagerado no es más que un ejercicio de singularización de la realidad realizado por estos pensadores.

La literatura anclada dentro del realismo mágico nace de la nueva cultura formada durante la época colonial, de la necesidad de verbalizar ese nuevo mundo lleno de sincretismos, donde se crea una mitificación de la realidad, para Carrión el realismo mágico es un lenguaje barroco, tanto como lo es la realidad latinoamericana.

La idea de una América barroca y realista mágica fue planteada también por el escritor cubano Alejo Carpentier, quien dentro de sus obras también toma elementos de lo fantástico o mágico para crear su visión de realidad, Carpentier, a diferencia de Roh se apoya también en el surrealismo, de donde surge su término *real maravilloso*³.

Por otro lado, el cine, uno de los temas fundamentales dentro de esta investigación, nace también como un medio representativo de la realidad, por ejemplo, para teóricos como André Bazin, el cine significaba la más fiel representación de la realidad, dado que este generaba una imagen automática, sin la intervención del ser humano, pero, ¿Qué tan libre de subjetividad se encontraba esta imagen?

La imagen cinematográfica, es para mí, por esencia un ejercicio de subjetividad, sin importar que la cámara, como consideraba Bazin, realizara un proceso independiente de la intervención humana para captar las imágenes, este se ve sujeto al proceso de fragmentación por parte del individuo, quien decide dónde poner la cámara, y el tiempo

³ En su libro *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier introduce el término *real maravilloso*, con el fin de referirse al carácter maravilloso y lleno de exotismo presente en América Latina.

de captura, decisión que se ve reflejada incluso en el género documental, que erróneamente suele ser considerado cine de la realidad.

Un documental, al igual que un film de ficción, obedece a una intención particular de observación de la realidad, y un posterior tratamiento creativo de esta para construir un discurso, dentro de este discurso, si bien puede haber un porcentaje de más o menos intervención por parte del autor, siempre estaremos frente a la interpretación particular de un individuo, más no de la realidad absoluta y objetiva.

Es la idea de desligarse del documental, y asumir la fragmentación como una oportunidad para mostrar un modo único de percibir la realidad lo que da paso a la experimentación dentro del lenguaje cinematográfico, abriendo un abanico de posibilidades dentro del estilo de narración y también temáticas abordadas, surgiendo así los distintos géneros del cine, y dando forma a lo que podríamos considerar el cine mágico realista.

Enfocándonos en un contexto local, dentro del cine mágico realista figuran películas como: *La estrategia del caracol* (1994), obra del director colombiano Sergio Cabrera, que se apropia de dicho lenguaje para contar un hecho cotidiano por medio de la exageración y la hipérbole, creando así un mundo casi utópico que permite a sus protagonistas reclamar su dignidad como ciudadanos dentro de un clima amigable con el espectador y llena de personajes tan reales que resulta inevitable empatizar con ellos, a pesar de las situaciones casi inverosímiles que los rodean, *El Norte* (1983), plagada de simbolismos propios de la cultura maya, *Como agua para chocolate* (1992), adaptada de su novela homónima, *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) y por último, *La Tigra* (1990), adaptación del trabajo homónimo de José de la Cuadra, autor que con su obra *Los Sangurima* puede considerarse un precursor del realismo mágico en el Ecuador, y toda Hispanoamérica .

Se trata de películas que de un modo u otro han introducido dentro de su trama elementos más allá de la cotidianidad, que de forma aislada podrían parecer absurdos, pero que gracias al correcto uso del lenguaje cinematográfico y literario han logrado crear una atmósfera verosímil.

1.5. Metodología

Para el presente análisis, se tomará como referente, además de distintas obras literarias que dialogan directamente con el tema, textos del autor argentino Enrique Anderson Imbert, quien estudio profundamente la literatura latinoamericana desde su surgimiento, enfatizando especialmente en el proceso vivido en cada país, estudio que sirve de referencia para la creación de una base sobre la que realizar el trabajo comparativo en el que profundizaremos a lo largo del proyecto.

También, en función de llegar a una conclusión ordenada y bien fundamentada, que más allá de ofrecer opiniones personales refleje el proceso investigativo y de aprendizaje atravesado, he decidido tomar como referencia el libro *Cine y literatura: Encuentros cercanos de todos los tipos*, del autor ecuatoriano Marcelo Báez, quien a lo largo de su investigación propone un modelo de análisis para trasvases cinematográficos, lo que permite enfrentar cara a cara textos literarios o con su par audiovisual, con el fin de obtener un resultado casi objetivo que indique la efectividad de la traducción de literatura a imágenes en movimiento, dicho modelo será tomado como guía.

Se utilizará un método descriptivo y cronológico que permita ir indagando en cada uno de los términos y temas estudiados, utilizando referencias y ejemplos que permitan al lector ubicarse en el contexto que dará sentido al argumento presentado.

La metodología empleada en el desarrollo del proyecto se anclará sobretodo en el análisis y comparación de datos bibliográficos, una vez establecidas las bases teóricas, siendo el estudio de obras seleccionadas del escritor Gabriel García Márquez el principal

objetivo, con el fin de identificar las principales características o herramientas empleadas en la construcción de sus historias.

La investigación se realizara en tres fases, fases que buscan responder a la pregunta ¿qué tan factible resulta realizar una adaptación cinematográfica basada en una obra literaria realizada bajo las herramientas estilísticas del realismo mágico?

Estas fases comprenden:

- 1) Definición y análisis profundo del contexto en el que surge el realismo mágico y su relación con la noción de verosimilitud ¿Qué vuelve verosímil a una obra?
- 2) Revisión y análisis del material seleccionado, cuentos y películas basadas en obras del autor, además de películas cuyo universo narrativo se vea relacionado con la lógica del realismo mágico.
- 3) Conclusión en base al material estudiado.

2. Marco teórico

2.1. El realismo mágico: Una breve definición de algo casi indefinible

El término *realismo mágico* constituye una de las nociones más estudiadas y citadas dentro de la literatura, y en menor medida en las otras artes que conocemos, pero a pesar de este claro interés ,termina siendo un concepto de más ambiguo cuando se trata de definirlo, por este motivo trataré de a continuación trazar un mapa a través de varias de las reflexiones y teorías que a pesar de ser bastante disimiles considero pueden formarnos un concepto sólido con el que abordar la siguiente parte de la investigación.

Andrey Kofman⁴ en su artículo *Las fuentes del realismo mágico en la literatura latinoamericana*, plantea el término *realismo mágico* como una corriente cuyo significado puede moverse por caminos completamente distintos, en función de su ubicación geográfica, tomando con principales referencias Europa y las Américas.

A pesar de que el término suele comúnmente relacionarse con la cultura latinoamericana, y en especial a la literatura, la noción de realismo mágico, como se ha referenciado ya, ve su origen en el continente europeo, de la mano del crítico alemán Franz Roh, directamente ligado al mundo de la pintura.

El expresionismo es una forma de expresión pictórica en la que prevalece la idea de mostrar y provocar sensaciones, para conseguir esto se genera un rechazo al ideal de mimesis, ya que la realidad es tomada y deformada por el autor, con el fin de generar el sentimiento deseado, para Roh, esto significaba una visión subjetiva casi “mágica” de la realidad, una relectura del mundo cotidiano.

A la par de esto, autores como Irene Guenthe plantearon también términos como la *Nueva objetividad*, diferenciándolo del realismo mágico al considerarlo un movimiento práctico, que se mostraba a través de las obras, sobretodo en el caso de la pintura, es decir, una actitud ante la vida que se veía reflejada en la obra, mientras el realismo mágico era un movimiento teórico crítico, pero estas diferencias se fueron diluyendo poco a poco al ir surgiendo toda una comunidad estudiosa del tema y la publicación de textos dedicados a este.

El surgimiento del realismo mágico representó una fuerza suficiente para generar una nueva voluntad artística, tanto dentro del mundo de la plástica como en la

⁴ Miembro del Instituto de Literatura Universal de la Academia de Ciencias de Rusia, especializado en el estudio de las expresiones artísticas y folclóricas de pueblos Americanos y el realismo mágico.

literatura, teatro y el cine. Representa la revelación del interior del artista y de la sociedad, logrando exteriorizar el realismo más extremo contenido en ambos, noción que puede extenderse hasta nuestro tiempo, sin importar el área artística que nos encontremos estudiando, el realismo mágico permite mostrar un ángulo de la realidad que en sí mismo puede resultar maravilloso e inexplicable, para Roh, la realidad toma un nuevo significado cuando de manera intuitiva permitimos a las cosas simple sacar su figura interior hacia el exterior.

2.1.1 ¿Realismo mágico en la pintura?

En relación a la pintura, Roh suele también referirse al movimiento con el nombre de *post expresionismo*, dado que, aunque el incorporar elementos fantasiosos dentro una obra representaba la incorporación de una nueva técnica y forma de expresión, a la larga se trataba de un retorno al realismo, que, dejando de lado la extravagancia, se permitía manifestar una nueva faceta de las cosas.

Una de las exponentes contemporáneas del post expresionismo pictórico o realismo mágico en la pintura, fue la mexicana Frida Kahlo, usualmente mal encasillada en el surrealismo, debido a lo particular de su obra. En las pinturas de Kahlo se puede apreciar una mezcla entre elementos fantásticos y realistas, más no pueden ser clasificados como surrealistas, ya que no surgen de sus sueños, sino de una reinterpretación de su realidad, se trata de imágenes fantásticas que al mezclarse con su biografía le permitieron exteriorizar sus más profundos pensamientos, sufrimiento y miedos, mostrándose profundamente real en medio de sus trazos.

Como podemos ver en el caso de Frida, las confusiones en torno a términos como realismo mágico, surrealismo y expresionismo es bastante común, dado que la línea divisoria es por demás delgada, ya que comparten varias características comunes,

entre ellas la más sobresaliente, los elementos fantásticos, además de tener un origen común.

2.1.2 De lo real maravilloso, el realismo mágico y la maravilla de América

Autores como David Langmanovich, crítico literario argentino y la investigadora mexicana Aurora Maura Ocampo destacan también la influencia del surrealismo francés dentro de la concepción del realismo mágico latinoamericano, considerándolo una reinterpretación de dicha vanguardia, ya que los escritores americanos, de los cuales muchos residieron en París y en determinado momento se formaron también allí, muestran en su trabajo más que nada la fascinación por la maravilla y un énfasis en el hombre, sus dudas, costumbres y su cotidianidad, poniéndolo con personaje principal y volcándose hacia su estudio por medio de la ficción. Todo esto se habría tomado como punto de partida para luego adaptarse a las necesidades de su contexto.

Por otro lado, para Alejo Carpentier el término tiene significado más ligado hacia la realidad mitológica y llena de sucesos mágicos y extraordinarios que según él se desarrollan en el continente Americano desde sus inicios, para Carpentier el realismo mágico en ambos lados del mundo difiere en la medida de que lo maravilloso dentro del arte latinoamericano surge de lo natural y profundamente real, gracias a las condiciones particulares del continente, mientras en Europa viene de la prestidigitación, ya que para él, el arte dentro de América latina responde por completo a la autenticidad y realidad provista por el mismo continente.

Si retomamos la idea de que el tono realista mágico del relato, o la mirada del autor viene de su propia interpretación del mundo que lo rodea podríamos considerar que aquello que hace que Carpentier declare a Latinoamérica como fuente de sucesos

milagros, desde el punto de vista de cualquier otro autor, puede ser encontrado también en su entorno, bajo esta premisa, podríamos considerar que la literatura nacional de cada país contiene autores y obras en particular en las que el punto de vista del autor construye un relato también de realismo mágico.

De este modo, podríamos decir que el realismo mágico es aquel que muestra una visión particular de la realidad, independientemente de su país de origen, en este el artista toma un hecho, espacio o personaje cotidiano y lo singulariza, lo fabula desde una mirada innovadora, algo que solo él ve, o como señala la autora Fanny Carrión de Fierro “El escritor llama a las cosas por su nombre con una nueva resonancia”⁵.

En referencia al punto antes mencionado, el autor Ángel Flores, quien por su parte defendía la idea del realismo mágico como una especie de mezcla entre la realidad y elementos fantásticos que terminan siendo asimilados como naturales ante el receptor, en su texto *Magic Realism in Spanish American Fiction* sitúa a *La metamorfosis* de Kafka como uno de los principales referentes del escritor argentino Jorge Luis Borges, quien también tradujera sus textos y se confesara muy influenciado por su estilo narrativo, resaltando aquí, cómo las obras construidas a través de sucesos fantásticos o a veces sobrenaturales, corresponden a un ejercicio interno del autor, una manera de ver el mundo, ajena a su nacionalidad y contexto, de este modo, podemos ver rastros de la literatura de Kafka en Borges, se trata de un modo de ver ,que funciona o no en la medida de que el autor consiga formar un relato lo suficientemente firme y verosímil.

⁵ Fanny Carrion, *José de la cuadra: Precursor del realismo mágico hispanoamericano* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1993), 45.

2.1.3 El realismo mágico más allá del Boom

Habiendo definido las diferentes corrientes de pensamiento en torno al surgimiento del realismo mágico, es importante explorar cómo este se ha mantenido en el tiempo y ha evolucionado hasta nuestros días.

En relación al mundo de la literatura, sabemos que muchas de las obras surgidas durante el llamado boom latinoamericano permanecen en la memoria y continúan siendo objeto de estudio, como en el presente trabajo, considero que actualmente el dispositivo se ha movido hacia otros medios de difusión, por ejemplo el cine, y las artes digitales en general, tema que será desarrollado en posteriores capítulos.

Actualmente el realismo mágico ha tenido una especie de resurgir, pero esta vuelta al ruedo representa también un enfrentamiento ante nuevas realidades que retratar, en esta relectura me parece importante destacar el pensamiento del escritor colombiano Sergio Álvarez, para quien el realismo mágico actualmente representa un medio peligroso, que solo permite disminuir el impacto de la cruda realidad de los países latinoamericanos, considera que este movimiento no hace más que normalizar y justificar la violencia y demás fallos presentes en nuestro sistema, distrayéndonos de aquello, que desde su perspectiva, realmente necesita ser contado, como una especie de enmascaramiento de la realidad, algo que adorna los sucesos volviéndolos solo una anécdota pintoresca más.

Como conclusión de este acercamiento inicial considero que podemos tomar en cuenta el caso de Europa no como el inicio del movimiento del realismo mágico en nuestro lado del mundo, sino como una de las tantas fuentes de las que se compone un estilo, un incidente instigador que sembraría semilla de una idea que tomaría su propio

rumbo, influenciada por un contexto, línea de pensamiento, y lenguaje completamente distinto, dirigido además a un público con otros requerimientos e intereses.

El realismo mágico, más que reflejar solo nuestra realidad social, sirve para retratar una visión particular de la realidad, y se trata de dar una relectura a todo aquello que ya nos rodea, de una forma natural y verosímil que permite al lector, espectador o receptor en general, entender los códigos y aceptar de manera orgánica la realidad que estamos mostrando, he aquí la diferencia con lo fantástico, el realismo mágico carece de su asombro, ya que se permite pasar como natural.

2.1.4 El realismo se traslada al cine.

Por otro lado, la idea antes planteada del realismo mágico como una forma de retratar una nueva cultura, puede ser trasladada también al cine, pero antes se debe analizar el papel jugado por lo “real”, dentro del cine.

Durante sus primeros años el cine nace como una herramienta científica, un método novedoso para registrar sucesos que el ojo humano no era capaz de analizar.

Avanzado el siglo 19, el estudio y clasificación de animales, espacios, fenómenos naturales e incluso individuos se sirvió de la fotografía como un medio para captar el movimiento, se tomaba una serie de fotografías con el fin de analizar cada postura o fase por la que atravesada el sujeto de estudio, para posteriormente ser proyectadas o visualizadas una tras otra, creando una especie de stop motion. Esta práctica abrió paso a técnicas como la cronofotografía, que con el uso de varias cámaras permitió al fotógrafo y científico Eadweard Muybridge comprobar que los caballos al galopar tienen sus 4 patas en el aire en determinado momento.

Este ejercicio fue solo el comienzo dentro de una serie de investigaciones que permitirían ir afinando mecanismos, hasta llegar al invento del cinematógrafo, dispositivo que nos remonta a los inicios oficiales del cine.

En el año 1895, los hermanos Lumière presentaron por primera vez ante el público una serie de pequeños extractos de video, mostrando al mundo hechos de la vida cotidiana, entre ellos la salida de los trabajadores de la fábrica, escenas familiares y la famosa llegada del tren, los Lumière se enfocaban en mostrar el movimiento, lo exótico y todo aquello que les permitiera traer grandes audiencias a sus presentaciones, de esto surgieron también los noticieros semanales, películas de viajes, expediciones y películas panorámicas.

Si bien posteriormente se implementarían elementos como la puesta en escena y el guión, dando paso así a la ficción, estos primeros pasos del cine nos muestran la tendencia documentalista de las imágenes. El documental, según Rosa María Ganga, es un texto que nos permite transmitir un saber o punto de vista, se trata de una pieza audiovisual que se basa en hechos reales con el fin de presentarnos un tema de manera supuestamente objetiva.

Desde sus inicios, el documental ha sido cuestionado por su veracidad, balanceándose entre la realidad objetiva y la recreación. Podemos tomar por ejemplo el caso del cineasta estadounidense Robert J. Flaherty, el aclamado padre del documental. En 1922, Flaherty produjo su cinta *Nanuk el esquimal*, considerada el primer documental de la historia, *Nanook* es producto de un curioso proceso.

Para el rodaje del documental, Flaherty decidió convivir durante varios meses dentro de la comunidad en la que se desarrollaría la historia, tras este tiempo de acercamiento y recolección de información, las cintas fueron consumidas por el fuego

durante el proceso de montaje. Ante este suceso, al director no le quedó más opción que regrabar el material, procurando esta vez hacerse solo con imágenes de su interés, por este motivo realizó una puesta en escena, guionizando y manipulando levemente las situaciones y espacios, para crear así un entorno y conflicto adecuados para el punto de vista que deseaba mostrar, su punto de vista.

Como se puede apreciar, la película *Nanook el esquimal* a pesar de ser tomada como el primer documental de la historia, involucra todo un proceso creativo y de producción que podría más bien categorizarla como obra de ficción.

La obra de Flaherty corresponde, como ya hemos planteado antes, a un proceso de fragmentación de la realidad, es decir, nos cuenta una porción de la realidad, aquella que el director desea transmitir.

Un documental, al igual que un film de ficción, obedece a una intención particular de observación de la realidad, y un posterior tratamiento creativo de esta para construir un discurso, dentro de este discurso, si bien puede haber un porcentaje de más o menos intervención por parte del autor, siempre estaremos frente a la interpretación particular de un individuo, más no de la realidad absoluta y objetiva, idea aplicable no solo al proceso de un documental, sino al mundo del cine en general, considerando que el cine nos presenta una imagen delimitada, ya sea por la relación de aspecto o por la ubicación de la cámara, o el proceso del montaje, podemos intuir que todo aquello que se muestra en pantalla responde a una decisión consciente por parte de un director.

Junto con el descubrimiento y desarrollo de nuevos lenguajes a la hora de contar historias surge también el cine como arma ideológica, este es el caso del cine soviético, del que podemos destacar a Dziga Vertov, por su gran aporte al cine de realidad como este lo llamaba.

Vertov usó el documental como su herramienta al servicio de retratar el estado soviético, sirviéndose del montaje para crear impacto en el espectador, se enfocaba en mostrar la verdad, con películas que rechazaban por completo la puesta en escena elaborada y los argumentos fantásticos, estableciendo así su teoría del cine ojo, su deseo de mostrar una realidad sin intervenciones, esta propuesta estética sentaría las bases del posterior documental revolucionario comunista.

El cine ojo, a breves rasgos nos plantea la idea de la cámara como extensión del ojo humano, buscando crear un cine que por medio de la cámara permitiera explorar aquellos espacios a los que el individuo no podría entrar, revelando así un nuevo nivel de realidad, la obra insigne de esta teoría es su película *El hombre de la cámara* (1929), curiosamente, este filme, al involucrar un personaje que llevara el hilo de la trama terminó siendo una contradicción, ya que prueba la premisa posteriormente planteada en este texto, toda obra de ficción o no ficción se encuentra sujeta a una fragmentación y clasificación de los hechos por parte de su autor, es decir, veremos siempre solo lo que el autor quiere mostrar.

El cine, sea este documental o de ficción, como herramienta ideológica, se expandió por toda Europa a inicios y mediados del siglo 20, haciéndose una tendencia mucho más presente a causa de las constantes guerras y cambios políticos, volviéndose también educativo y propagandístico, por ejemplo principal podemos tomar el trabajo de Helene Riefenstahl, cineasta alemana, que consiguió, por medio del lenguaje cinematográfico, crear una serie de documentales con gran poder propagandístico, a favor del régimen nazi.

Como podemos ver, la frontera entre la ficción y la no ficción, o *ficcionalización de la realidad*, se vuelve cada más borrosa, la posguerra deja esto en evidencia al surgir

el Neorrealismo italiano, término acuñado por el crítico y ensayista italiano Umberto Barbaro en la década del 40.

Tras la finalización de la segunda guerra mundial el cine se encuentra con un nuevo escenario, las secuelas de destrucción y nuevas problemáticas sociales surgidas enfrentan al cineasta a la necesidad de idear nuevos medios de producción. El neorrealismo se abre paso como reacción al régimen de Mussolini, alcanzando su mayor auge durante la posguerra, deja de lado los grandes decorados y personajes, para dar paso a las historias cotidianas, sin grandes héroes ni estrellas.

El neorrealismo se caracteriza por la participación de los llamados actores naturales, los cuales en muchas ocasiones representaban sus propias anécdotas en pantalla, también, se rueda fuera de estudios, con la ciudad como escenario, aprovechando también la luz natural. Siendo su principal exponente Roberto Rosellini, con su conocida Trilogía de la guerra, compuesta por las películas *Roma, città aperta (1945)*, *Paisà (1946)* y *Germania, anno zero (1948)*, en estas películas Rosellini acerca a los espectadores a su propio contexto, mostrando la dura supervivencia en una Europa pobre, llena de miedo y convertida en ruinas, es decir se ven ante un espacio resignificado, y retratado por la visión particular del autor.

Posteriormente, es la idea de desligarse del documental, y asumir la fragmentación como una oportunidad para mostrar un modo único de percibir la realidad lo que da paso a la experimentación dentro del lenguaje cinematográfico, abriendo un abanico de posibilidades dentro del estilo de narración y también temáticas abordadas y atreviéndose también a incorporar lenguajes como el realismo mágico.

Dentro del cine, el realismo mágico nos permite recuperar la capacidad de asombro, al ver resurgir una realidad única frente a nuestros ojos, se trata una relectura

de la vida cotidiana, donde los cineastas se permiten contar hechos fantásticos sin necesidad de darnos una explicación, en este sentido podemos nombrar películas como *El laberinto del fauno*(2006), *El curioso caso de Benjamin Button* (2008), *Eterno Resplandor de una mente sin recuerdos* (2004) , *Buster's Mal hearth* (2017), *Big fish* (2004), *La forma del agua* (2017) y *Green Mile* (1999).

Como mencioné antes, si bien considero que el pensamiento mágico realista podría ser aplicado por cualquier autor de cualquier parte del mundo, con el fin de retratar aquello que le llama la atención de su entorno o de sí mismo, singularizándolo, también es cierto que se trata de un lenguaje que permite magnificar y visibilizar escenarios completamente particulares, una realidad tan barroca y particular que escapa de los estándares y requiere su propia forma de narrar y expresar sensaciones, en este tema tenemos como claro ejemplo de esto al director serbio Emir Kusturica.

Kusturica figura como una de las principales referencias externas dentro de esta investigación, ya que en su obra nos permite apreciar cómo funde los elementos de su propia cultura, contando relatos cotidianos que llegan a complejizarse hasta convertirse en profundas críticas sociales, suavizadas, o quizás embellecidas con toques de humor, música y hechos maravillosos, difíciles, o imposibles de explicar para toda lógica, títulos como *Undergroud* (1995), *On the Milky Road* (2016) y *Crna macka, beli macor* (*Gato negro, gato blanco*) (1998) nos muestran la gran riqueza de un país que ya no existe ,retratado desde la mirada particular de un artista, con elementos exagerados o pintorescos, que hacen que dirijamos la mirada hacia donde el autor quiere, hacia su propia realidad extendida convirtiéndola en un relato perfectamente disfrutable y verosímil.

2.2. LA SANTA: De la verosimilitud el cine, la literatura y la vida.

Margarito Duarte era el personaje en busca de autor que los novelistas esperamos durante toda una vida, y si nunca dejé que me encontrara fue porque el final de su historia me parecía inimaginable [...] ⁶

La Real Academia de la lengua española, RAE, define la palabra verosímil como: “Aquello que tiene apariencia de verdadero/Creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad”⁷, dentro de esta definición, bastante clara y breve salta a la vista una palabra en particular, *apariencia*, “apariencia :aspecto o parecer exterior de alguien o algo /cosa que parece y no es”⁸, la inclusión de esta palabra dentro de la definición de lo mencionado verosímil me lleva a plantearme las preguntas ¿Es solo necesaria la apariencia de verdad lo que hace que algo resulte verosímil ante nuestros ojos? Dentro de una obra ¿Qué factores influyen para la aceptación de un hecho como verosímil? a pesar de no regirse bajo las reglas de lo que conocemos como real.

Las preguntas planteadas mantienen directa relación con el tema principal de la presente investigación, el realismo mágico, y su capacidad de volver verosímil incluso el hecho más inusual y como esto se traduce al mundo del cine.

A lo largo de las páginas de *La Santa*, cuento presente en la recopilación de textos de Gabriel García Márquez, titulados *Doce cuentos peregrinos*, se nos presenta la historia de Margarito Duarte, escribano del Municipio de un pequeño pueblo de los Andes Colombianos, quien tras la mudanza del cementerio local, descubre que el cuerpo de su hija fallecida 11 años atrás se conserva intacto, motivo por el cual decide dirigirse

⁶ Gabriel García Márquez, *La Santa*, en “Doce cuentos peregrinos” (Barcelona: Random House Mondadori, 1998), 49-50.

⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (Madrid, 2001).

⁸ RAE, *Diccionario de la lengua española*.

hacia Roma, en busca de una audiencia con el Papa de turno, con el fin de que este certifique lo que todos, incluso el obispo local, consideran un síntoma inequívoco de santidad.

La historia de Margarito, partiendo de una trama aparentemente sencilla, se va complejizando, cuando al paso de los años la audiencia se va haciendo imposible, ante las múltiples diligencias inútiles, burócratas indiferentes y la larga fila de milagros por certificar, Margarito va por las calles de Europa cargando siempre consigo el cajón en el que se encuentra el cuerpo de su hija, la imposibilidad que encerraba su historia, a pesar de ser tangible y comprobable, hizo que fuera incluso clasificada como un caso de sugestión colectiva.

En *La santa* se nos plantea un interesante ejercicio en torno a la verosimilitud, la historia de Margarito se nos es contada como un hecho sin dudas real, García Márquez, se coloca a sí mismo como narrador, un narrador testigo, quien al encontrarse años después con el protagonista rememora el drama vivido en las calles de Europa, y quien ya desde las primeras líneas nos plantea el carácter fantástico de la historia que para él resulta inverosímil.

Avanzada la lectura, el narrador nos cuenta como después discutir enérgicamente con su grupo de estudiosos del cine sobre la santa, como llamaban a la hija de Margarito, a uno de ellos le surge una idea, realizar una película que narre la historia, idea que le es planteada a su maestro, el mismísimo Cesare Zavattini, teórico y guionista italiano considerado uno de los pilares del antes citado Neorrealismo Italiano. Quien en medio de una gran ansiedad por la increíble historia, conoce a Margarito y a la santa, para

posteriormente lanzar el texto que resultó el punto de partida que me impulsó al realizar el presente trabajo de tesis “No sirve para el cine –dijo-. Nadie lo creería.”⁹.

A pesar de asociarse comúnmente con la literatura, el realismo mágico, como ya hemos analizado, se extiende hacia varias áreas del arte, entre ellas el cine, esta pequeña frase sacada de *La santa* representa para mí una afirmación más que potente por parte del autor, dado que nos da una idea de su posición con respecto al cine y su relación con el mundo de literatura.

La relación de Gabriel García Márquez con el cine no es para nadie un secreto, además de ser el cofundador de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (EICTV), participó activamente en la escritura de múltiples guiones cinematográficos y ensayos, pero, a pesar de ser un claro entusiasta del séptimo arte, en múltiples ocasiones expresó renuencia a que varias de sus obras fueran adaptadas a la pantalla grande, entre ellas su obra más conocida *Cien años de soledad*, en parte por la extensión del relato, pero también a causa de la gran dificultad que representaría traducir las situaciones y personajes tan particulares al lenguaje audiovisual.

Para García Márquez, el realismo mágico maneja un método propio, casi imposible de traducir a la pantalla, debido a que se nutre de la imaginación del lector, quien guiado por el relato se permite aceptar como real lo narrado, gracias a que está intervenido por el punto de vista del autor, mientras en la pantalla se nos es impuesto el producto final de ese proceso creativo, lo que nos lleva a cuestionar todo lo visto, lo que me lleva a la idea de que el cine por naturaleza necesita respuestas.

En su libro *Las paradojas del guionista*, Daniel Tubau, escritor y director de televisión realiza una larga reflexión sobre cómo se genera el acuerdo implícito entre el

⁹ Gabriel García Márquez, *La Santa*, 62.

espectador y una película u obra en general, tomando también el teatro como referencia, espacio en el que el acuerdo se vuelve aún más claro y evidente, sabemos que lo visto sobre las tablas no es real, los escenarios, tiempos y personajes, pero, al iniciar la función el espectador se compromete con la performance, como indica al citar el prólogo de la obra *Henry V* de Shakespeare:

Suplid mi insuficiencia con vuestros pensamientos. Multiplicad un hombre por mil y cread un ejército imaginario. Cuando os hablemos de caballos, pensad que los veis hollando con sus soberbios cascos la blandura del suelo, porque es vuestra imaginación la que debe hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los acontecimientos de numerosos años [...]¹⁰

Para Tubau, se aceptan como reales las situaciones más inverosímiles, mientras estas sean congruentes con el mundo planteado y sus reglas. Para él, lo verosímil se rige a las reglas del relato, su lógica interna, lógica que el creador se ve obligado a respetar, y es aquí donde creo que se da la ruptura entre el cine y otras artes, en el teatro, el acuerdo emisor-receptor puede incluso darse de forma explícita como el caso de Shakespeare:

“Afortunadamente, esa inverosimilitud esencial puede ser olvidada si el público pone algo de su parte y acepta jugar al juego que se le propone”¹¹

Aquí, el espectador, habiendo sido advertido y de cierto modo incluido en la acción, es capaz de llenar consciente y voluntariamente los espacios faltantes de realidad, espacios que en la literatura se llenan también con la imaginación del lector, mientras el cine dada su naturaleza fragmentada nos ha planteado la idea de que toda acción e imagen

¹⁰ William Shakespeare, *Henry V* (Barcelona: Editorial Planeta, 1988)

¹¹ William Shakespeare, *Henry V*.

vista existe en función de narrar la historia, son todas partes de un rompecabezas, y si falta alguna el producto final puede carecer de la forma deseada, además, siendo el cine capaz de mostrar casi todo ¿cómo no podría explicar lo que parece inexplicable?.

En relación a esto, el guionista William Goldman nos cuenta brevemente la historia de Michael Fagan, quien solo, irrumpiera en el palacio de Buckingham, llegando hasta la reina, historia que al ser traspasada al guión de una película resultaría completamente inverosímil, y es que ¿ entrar en uno de los edificios más vigilados del mundo? resulta casi imposible imaginar tremenda proeza sin la intervención de una gran banda, maniobras especializadas y quizás algo de violencia, pero en la vida real sucedió, y nuestro personaje lo hizo sin ser detenido y ni siquiera llamar la atención de los empleados del lugar o los elementos de seguridad, el cine no podría contar esto sin dejar una serie de cabos sueltos que solo acabarían destrozando la credibilidad del relato.

Esta serie de sucesos casi inimaginables pero comprobados en la vida real me remontan a otro relato de García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, en el que el autor, jugando con la línea entre la realidad y la ficción combina la crónica periodística con la novela para contarnos el asesinato de Santiago Nasar, una muerte tan anunciada que resulta casi imposible creer que la víctima no pudo ser advertida.

En *Crónica de una muerte anunciada*, García Márquez cuestiona una vez más la verosimilitud de su relato, reflexionando en el hecho de que muchas veces la realidad funciona de manera tan increíble que resultaría imposible traducirla en literatura, podríamos relacionar esto con su pensamiento cinematográfico, al igual que a una película inverosímil, a la muerte de Santiago Nasar le faltan piezas, piezas que hacen que constantemente nos preguntemos si es posible que la vida se sirva de tantas coincidencias

cuando un suceso es inevitable. Coincidencias como la que narra su personaje, al encontrarse años después con una de las implicadas en la muerte:

Al verla así, dentro del marco idílico de la ventana, no quise creer que aquella mujer fuera la que yo creía, porque me resistía a admitir que la vida terminara por parecerse tanto a la mala literatura [...] ¹².

Retomando el impulso central de este capítulo, la exclamación de Zavattini “No sirve para el cine. Nadie lo creería.”, es resuelta por él mismo, solo media cuartilla después:

“Ya lo tengo –gritó-. La película será un cañonazo si Margarito hace el milagro de resucitar a la niña.” ¹³

En esta loca idea, lógicamente resulta cuestionada por los demás personajes, sobre todo nuestro narrador, al preguntarle si habla de la vida real o la película, somos testigos de un ejercicio metatextual, el texto habla sobre sí mismo, y al tiempo sobre la verosimilitud en el cine y la literatura.

A través del personaje de Zavattini, García Márquez nos da una muestra de cómo funciona el trato espectador-narrador dentro del cine, y la literatura. Dentro del cine, en un mundo en el que es posible que el cadáver de una niña pierda todo su peso y permanezca incorruptible 11 años después de su muerte y que este sea llevado por su padre a todos lados sin causar revuelo, debería ser posible que la misma niña reviviera, mientras, por otro lado, en el texto de *La santa*, al haber acordado previamente con sus lectores las reglas del realismo mágico no puede salirse de ese límite, si el realismo mágico se nutre de la realidad, nos sería imposible aceptar que la santa reviva, dado que

¹² Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (Barcelona: Literatura Random House, 2015), 90.

¹³ Gabriel García Márquez, *La Santa*, 62.

va contra toda regla de lo real, sin importar todo lo “mágico” que pueda ser el mundo del autor, sabemos que vio la realidad bajo su propia lente, pero esta no puede desobedecer al plano en el que se desarrolla, por este motivo considero que se trata de una gran pieza literaria que nos permite plantar las bases de posteriores temas a tratar en los siguientes capítulos.

2.2.1. García Márquez cuestiona su memoria

A mi regreso de aquel viaje venturoso reescribí todos los cuentos otra vez desde el principio en ocho meses febriles en los que no necesité preguntarme dónde terminaba la vida y dónde empezaba la imaginación, porque me ayudaba la sospecha de que quizás no fuera cierto nada de lo vivido veinte años antes en Europa [...] ¹⁴

Lo verosímil, según Aristóteles, es todo aquello que el hombre puede aceptar como probable, un hecho que aparenta realismo. Concepto que aplicado a la literatura, o el cine podría ampliarse hasta decir que: Es verosímil todo aquello que el autor construya de tal manera que resulte probable para el receptor.

Dentro de lo verosímil pueden caber situaciones que si bien en el mundo real son consideradas imposibles, van con la lógica y armonía del mundo creado por el autor, en otras palabras, podríamos hablar de verosimilitud en relación al nivel de credibilidad que contiene la obra, mecanismo que dentro del realismo mágico juega un importante papel, ya que es el factor decisivo al plantear el universo de la obra.

¹⁴ Gabriel García Márquez, *Prólogo* "Doce cuentos peregrinos", (Barcelona: Random House Mondadori, 1998), 10.

Un caso interesante de este punto son los antes citados *Doce cuentos peregrinos*, en cuyo prólogo, el autor cuestiona una vez más la verosimilitud, al hacer referencia a sus años como migrante latinoamericano en Europa, años que fueron el punto de partida de su deseo de retratar los distintos puntos de vista y el choque cultural que representa moverse entre tan distintos entornos, sus años en París, le permitirían muchos años después por medio de su gran uso de la anécdota retratar no solo sus experiencias vividas sino la de todo su grupo de coterráneos.

El prólogo también nos dice que, en *Doce cuentos peregrinos*, él se dedica a “Escribir sobre las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa”¹⁵, me llama particularmente la atención el uso de estas palabras ¿A qué podría referirse al calificar de cosas extrañas las anécdotas que narrará? En esta frase podemos identificar claramente esa esencia del realismo mágico, que lleva a sus autores a contar una situación cotidiana por medio de un lente exagerado que responde a su modo particular de ver el mundo.

Todos los cuentos de este libro se desarrollan en distintas ciudades del viejo continente, como Roma, París, Ginebra y Barcelona. Pero, cabe destacar que el proceso de escritura, que paso de casi 70 historias a un grupo de solo 12, tardó varias décadas, años en los que García Márquez exploró varios caminos narrativos hasta encontrar lo que funciona como un ejercicio claro de aplicación del realismo mágico, se da cuenta de que se encontraba en una tarea casi imposible al querer narrar al pie de la letra sucesos que resultaban tan lejanos en su memoria, menciona que, al volver 20 años después a dichas ciudades, todos sus recuerdos acumulados parecían ajenos al espacio, resultando imposible trazar una línea que separase los hechos que realmente sucedieron de las

¹⁵ Gabriel García Márquez, *Prólogo* “Doce cuentos peregrinos”, 6.

escenas cargadas de nostalgia, los vacíos de la memoria y las preguntas que solo podían responderse con explicaciones casi mágicas, por esto, el abandonar su intención de narrar las historias con absoluta fidelidad le permite dejar fluir al cuento como tal.

3. Estado de la cuestión.

3.1. Gabriel José de Concordia García Márquez

Como se ha planteado ya, el objeto principal de referencia y estudio dentro del presente proyecto de tesis es la obra del escritor colombiano Gabriel García Márquez, dado que, además de ser uno de los referentes más importantes al hablar del realismo mágico, representa para mí una gran inspiración y curiosidad.

El martes 6 de marzo de 1927, nace Gabriel José de Concordia García Márquez en un pequeño pueblo de Colombia, Aracataca, pueblo bananero que años después serviría de inspiración para la extensa obra del autor, siendo escenario de su primera novela *La hojarasca*, publicada en 1955, aunque, para esos años llevaba ya una larga carrera en el periodismo, escribiendo para periódicos como *El Herald*, *El Tiempo* y *El Espectador*, donde destacaría principalmente por su habilidad para la crónica, crítica de cine y los cuentos, textos que llamaban la atención por su gran fluidez y carácter extraordinario, permitiendo ver las primeras luces de lo que sería su marcado estilo.

Su carrera como periodista lo llevó hasta Europa como corresponsal, convirtiéndose en el narrador de los múltiples escándalos políticos de la época, mezclados con la desalentadora vida cotidiana de los países regidos por el socialismo. Posteriormente, tras el cierre del periódico, atraviesa una de sus etapas más difíciles, como inmigrante desempleado. Decidido a seguir su vocación de escritor, hace que reembolsen el dinero de su pasaje de vuelta a Colombia y se dedica por completo a escribir, durmiendo en pequeños hoteles parisinos y viviendo de lo que llamó “milagros

cotidianos” esta experiencia dio vida a varias de sus obras más reconocidas, entre ellas *El coronel no tiene quien le escriba*, y años después la recopilación de cuentos titulada *Doce Cuentos peregrinos*.

Su obra más reconocida, *Cien años de soledad*, es publicada en el año 1967, con un éxito rotundo que lo posicionaría como uno de los más importantes autores de habla castellana y a nivel universal, otorgándole además el mayor galardón del mundo de las letras, el premio Nobel de literatura, suceso anunciado el 21 de octubre de 1981 y que lo convertiría en el cuarto latinoamericano en recibirlo.

3.2. El boom latinoamericano.

Cabe destacar, que a la par del crecimiento de su obra, la escena latinoamericana se movía también, haciendo destacar a un grupo de autores contemporáneos que serían conocidos como los exponentes del Boom latinoamericano, entre ellos Mario Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*, 1960), Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1955), Jorge Amado (*Doña Flor y sus dos maridos*, 1966), Carlos Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*, 1962), Julio Cortázar (*Rayuela*, 1963), Elena Garro (*Los recuerdos del porvenir*, 1963), y muchos más.

El boom latinoamericano, surge en la década de los 70 y contrario a lo que se podría pensar no se trata de un movimiento filosófico particular, ni una vanguardia artística, más bien se refiere al gran éxito que alcanzó determinada generación de escritores dentro de un difícil contexto, con el continente plagado de dictaduras y en medio de la Guerra fría, los países de América latina empiezan a tomar una conciencia con respecto a su poder, impulsado además por la revolución Cubana, esto llevó a muchos escritores a producir desde un lugar de identificación con sus raíces, con la ayuda e influencia de las vanguardias del momento.

Así surge una literatura que si bien si podría abarcar unas cuantas características en común. Como el uso de escenarios locales, lenguaje identitario, la ruptura y manipulación de los tiempos, recurso usado por Rulfo en su famosa obra *Pedro Páramo*, además de un carácter anecdótico, plagada de una mezcla de sucesos reales e imaginados, tuvo también en común la capacidad de abrirse a nuevos públicos, o más bien la reconquista del público propio, y que sacó a la luz el trabajo de los que más adelante serían los representantes de la literatura del continente, como lo expresa el peruano Mario Vargas Llosa:

“Yo creo que el boom no existe, creo que el boom es una nebulosa que nadie nunca supo qué era, creo que fue el descubrimiento de una literatura que estaba ahí marginada, arrinconada, y que luego cristalizó unos cuantos nombres”¹⁶

Por otro lado, Cortázar describe el boom como una movida del azar, ya que, dentro de un momento de dominación imperialista neo colonizadora, representó un nuevo estado de conciencia, constituyendo un grupo que se hizo a sí mismo, y que surgió de forma natural, sin campañas de promoción, contrario a quienes lo consideran una estrategia editorial, destaca que, cada autor consiguió su éxito por medio de su propio trabajo en solitario, ya que, sin importar la intervención una campaña especial, solo la buena literatura sobrevive a la prueba de una primera edición.

Se trató de un movimiento cuya más grande hazaña fue conseguir que los escritores latinoamericanos fueran leídos por sus compatriotas, suceso que, para García Márquez, se debió al hecho de que permitió a la sociedad reconocerse a sí misma y empoderarse, dando luces a la búsqueda de una identidad más clara y fuerte, para él, más

¹⁶ Entrevista a Mario Vargas Llosa realizada por Joaquín Soler en el programa A fondo, 1977.

que muchas novelas, lo que el boom produjo fueron muchos capítulos de una sola novela, la novela de Latinoamérica.

3.3. Estilo y manejo de la verosimilitud en la obra de García Márquez.

“Todo le es permitido a un escritor siempre que sea capaz de hacerlo creer.”¹⁷

El pueblo de Aracataca se convertiría en Macondo por medio de la literatura, nombre que surge de una hacienda cercana que solía visitar de niño, el pueblo vivió todo un proceso de bonanza y posterior declive, gracias a la intervención de la industria, por medio de la compañía bananera *United Fruits*, compañía que traería también la desgracia al pueblo a raíz de la huelga de sus trabajadores, suceso que dejaría cientos de muertos, y quedaría marcado en la memoria de sus habitantes, y que años después se vería contado en *Cien años de soledad*, y que a pesar de ser criticado por su inexactitud histórica refleja un poco de las motivaciones de Gabo para escribir, su deseo de mostrar la realidad Latinoamericana por medio de sus letras:

Relato la masacre de las bananeras en una forma que puede llamarse falsa, superficial, irreal, sin documentos históricos... todo lo que se quiera. Pero el hecho es que ahora hay en América 80.000 lectores que saben que en Colombia, en las bananeras, hubo una masacre. Antes no lo sabían. Yo describo la mecánica del hecho [...] ¹⁸.

A pesar de que mucho de lo narrado sucedió antes del nacimiento del autor, gracias a la tradición oral pasaría a formar parte de sus recuerdos también. En palabras de García Márquez, sus recuerdos más importantes eran los de su abuela, doña Tranquilina Iguarán contándole historias, quien posteriormente serviría también como referencia de muchos de los personajes femeninos de sus obras, como Úrsula Iguarán y Fernanda del

¹⁷ Rita Guibert, *Entrevista a Gabriel García Márquez* en “Siete voces” (Reino Unido: VINTAGE, 2015).

¹⁸ Alfonso Monsalve, Una entrevista con García Márquez en “Imagen” (Buenos Aires, 1969), 15.

Carpio, y por otro lado su abuelo, el coronel Nicolás Márquez, siempre mostrándole cosas, tal como en *Cien años de soledad* José Arcadio Buendía llevó a Aureliano a conocer el hielo, este tipo de anécdotas marcarían su memoria para posteriormente ser reinterpretadas y formar parte de lo que podría considerarse todo un universo narrativo lleno de recuerdos a medias.

El primer libro de García Márquez que llegó a mí fue *Cien años de soledad*, un hecho nada sorprendente considerando que aquel niño que empezó escribiendo versos por encargo para sus compañeros del colegio actualmente es uno de los escritores más leídos a nivel mundial, y su obra cumbre representa una lectura obligatoria para cualquier estudiante.

En un inicio enfrentarse a *Cien años de soledad*, sin casi nada de contexto, ni un hábito lector muy desarrollado puede ser un reto difícil, que es superado gracias al deseo consciente del autor de mantener al lector entretenido e intrigado sobre el porvenir de los personajes:

“Estoy siempre con el terror de cuál es la página en la que el lector se va aburrir y va a tirar el libro. Trato entonces de que no se aburra y que no me haga lo mismo que hago a los otros”¹⁹

El deseo de García Márquez de entretener al lector no es gratuito, viene directamente del hecho de que no se considera un lector muy dedicado, por este motivo buscó que su narrativa permitiera al receptor encontrarse con un trabajo con el que se identificara y que generara el suficiente interés. En múltiples entrevistas se llamaba a sí mismo “un escritor por timidez”, ya que, se consideraba más que un gran escritor un

¹⁹ Rita Guibert, *Entrevista a Gabriel García Márquez*.

narrador de historias, quizás porque pasó toda su vida escuchándolas, su motivación era transmitir un mensaje y utilizaba un lenguaje sencillo y familiar como herramienta para ello, y considero que, este punto es la clave de su estilo.

Directa o indirectamente, la obra de García Márquez está llena de situaciones, espacios, personajes y temas que se vuelven recurrentes, como la guerra civil, superstición y la soledad, casi todos salidos de referencias reales, lo que resulta una muestra de lo antes planteado, el realismo mágico como una relectura de la realidad:

No hay nada de lo que haya escrito que no esté en la realidad. Lo que hago es transmutar poéticamente la realidad. Mucha gente dice que tengo una gran imaginación, pero para los que viven en pueblos del Caribe saben que esa imaginación es la verdad de la realidad [...].²⁰

En su obra los hechos tienden a repetirse de forma cíclica, en repetidas ocasiones tenemos personajes casi atrapados dentro de una serie de sucesos cotidianos que parecen retornar una y otra vez, no en forma de rutina, sino más bien como figura metafórica.

Cien años soledad nos cuenta la historia de los Buendía, una familia cuyos integrantes parecen estar condenados a repetir una y otra vez la desgracia de una familia repleta de repeticiones, empezando por sus nombres, además del hecho de traer de vuelta sucesos ya planteados o realizar paralelismos, para generar en el espectador un lugar de referencia, por ejemplo, las mariposas de Mauricio Babilonia, las flores que caen el día de la muerte de José Arcadio Buendía y que se traducen en pájaros durante la muerte de Úrsula, además del hecho común de que Prudencio Aguilar y Melquiades vuelven de la muerte por temor a la soledad.

²⁰ Gustavo Tatis, *Gabo, el otro* en “Diario El Colombiano” (Medellín: 1996)

Se trata de estructuras repetitivas que inevitablemente pueden ser asociadas con la estructura que planteara en autor Joseph Campbell en su obra *El héroe de las mil caras*, el monomito aplicado a un héroe que luego de pasar por toda una travesía volverá a su lugar inicial, al mundo ordinario, para repetir su proceso.

Como principal exponente del Realismo mágico, pone en sus historias elementos de las creencias de su entorno, valiéndose lo que llama “precisiones convincentes”, herencia de su arduo trabajo periodístico y que le permitirían manejar los recursos necesarios para que el lector crea en la veracidad de un relato.

También trabaja maximizando la realidad para crear historias al límite de la magia y el mundo cotidiano, dentro de su obra, el antes mencionado contrato tácito con sus lectores se da un poco tarde, una vez que ya se ha establecido el mundo sus personajes, los eventos mágicos suceden de repente, causando aún más impacto cuando sus personajes los toman como asuntos comunes del cotidiano.

Miguel Ángel Flores en su análisis sobre la obra *El coronel no tiene quien le escriba*, destaca además, que sus historias tienen origen en imágenes simples, las cuales son posteriormente enriquecidas y ampliadas en función de la propuesta estética que este quiere manifestar, creando así una atmósfera completamente verosímil.

Para el autor, el éxito de la obra de García Márquez reside en su sobriedad literaria, se trata de un estilo directo y preciso, para Gabo, una escritura opulenta no era más que una forma de llenar vacíos argumentales dentro de la obra, por esto se mueve dentro de la austeridad literaria.

El realismo mágico resulta un lenguaje que entre más fiel se muestra a la realidad más alude a las experiencias fantásticas, experiencias que se vuelven creíbles, o verosímiles gracias al discurso de su autor, para que un lector perciba algo como posible

el realismo mágico se vale además de su capacidad de llevarnos a un lugar cotidiano, se encarga de establecer un lenguaje común con el lector o espectador, para desde ahí mostrarnos una imagen inflada de la realidad.

En la narrativa de Gabo, la cotidianidad juega un papel determinante, ya que, la gran cantidad de detalles y elementos pertenecientes a nuestro entorno inmediato son los que le permiten crear un relato reconocible, un ejemplo conocido de esto es el episodio la asunción de Remedios la bella:

Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella [...] ²¹

Dentro de este fragmento, podemos ser testigos de un suceso imposible, que al ser narrado con naturalidad y anclado en la materialidad de un objeto reconocible se vuelve creíble, es esta realidad tan bien construida la que sostiene los sucesos extraordinarios.

Algo similar sucede en el cuento *El rastro de tu sangre en la nieve*, donde se nos narra la historia de Nena Daconte y Billy Sánchez, una pareja de recién casados, cuya historia de amor ve su fin en medio de su luna de miel:

“Si alguien nos quiere encontrar será muy fácil”, dijo con su encanto natural. “Sólo tendrá que seguir el rastro de mi sangre en la nieve.” Luego pensó mejor en lo que había dicho y su rostro floreció en las primeras luces del amanecer.

²¹ Gabriel García Márquez, *Cien Años de soledad, edición ilustrada* (Barcelona: Random House Mondadori, 2017), 157.

-Imagínate -dijo: -un rastro de sangre en la nieve desde Madrid hasta París. ¿No te parece bello para una canción? [...] ²²

El rastro de tu sangre en la nieve, nos muestra una vez más la efectividad del hecho de ligar sucesos fuera de toda explicación con objetos cotidianos, en este caso, el rastro de sangre que lleva a la inevitable muerte de Nena a causa del pinchazo de una rosa.

Cabe recalcar que la muerte de Nena Daconte nos introduce a otro tópico recurrente en la obra de Gabo, la inevitabilidad. Al igual que la muerte de Santiago Nasar y el niño con cola de cerdo que nacería al final de la historia de los Buendía, el autor tiende a someter a sus personajes a una especie de destino inevitable, historias en las que sin importar el accionar de los implicados aquello que debe suceder sucederá, encerrando al lector en un clima de curiosidad y hasta desesperación, donde sin importar las coincidencias, intentos de cambio, ironías y múltiples oportunidades dadas, Santiago Nasar no se enterará de aquello que todos sabían, y Billy Sánchez no logrará volver a ver a Nena con vida.

Yo quise exclusivamente contar la historia de una familia que durante cien años hizo todo lo posible por no tener un hijo con cola de cerdo y precisamente, por las medidas que tomaron por no tenerlo terminaron teniéndolo [...] ²³.

Los diálogos representan también un punto importante, ya que el hablar coloquial nos sitúa en un espacio de intimidad con los protagonistas, todo esto le permite crear un mundo reconocible para el lector, que luego llenará con el uso de figuras literarias como la ironía, tremendismos y metáforas.

²² Gabriel García Márquez, *El rastro de tu sangre en la nieve*, en “Doce cuentos peregrinos” (Barcelona: Random House Mondadori, 1998), 207.

²³ Rita Guibert, *Entrevista a Gabriel García Márquez*.

3.4. Gabriel García Márquez, un director frustrado.

La obra de García Márquez maneja una descripción de espacios puramente informativa, que surgió y se vio muy influenciada por el lenguaje cinematográfico, para él, al principio de su carrera, el cine representaba una gran fascinación, dada la capacidad de este de generar lo que él consideraba una narración mucho más profunda y atractiva para el receptor, fascinación que se ve reflejada en su obra, que poco a poco evoluciono a un lenguaje un poco más fragmentado y selectivo, en el que se pueden distinguir claramente secuencia, escenas, sugerencias de planos y tiempos.

Podemos tomar como ejemplo de esto su cuento *En este pueblo no hay ladrones*, el cual cedió a los cineastas Alberto Isaac y Emilio García Riera para que estos se inscribieran en un concurso de guion ya que según él “solo faltaba numerar las escenas”.

A lo largo de su carrera, además de tomar y dictar clases de cine, entre ellas un taller de escritura de guión en la escuela San Antonio de los baños, participó como guionista en varios proyectos y llegó a ganar dos veces el premio ARIEL por mejor guión original. , muchos de ellos adaptaciones de sus obras, de las que se han producido más de 50 títulos, además de participar en la escritura del guión de la película *El gallo de oro* (1964), adaptación del cuento del mismo nombre del escritor mexicano Juan Rulfo, quien también representa uno de los principales referentes en lo que a realismo mágico se refiere.

A pesar de la clara fascinación de Gabo con el cine, su relación fue más bien problemática, después de múltiples historias sin filmar y personajes rechazados por no ser considerados suficientemente “cinematográficos” decide separar por completo el cine de la literatura, llegando a rechazar las múltiples ofertas de adaptación de su obra sobre todo de *Cien años de soledad*, llegando a la conclusión de que la gente gusta de sus libros porque los viven, a pesar de la ventaja clara del cine por su alcance y capacidad narrativa,

la literatura permite al lector la oportunidad de llenar el espacio, sin importar cuanta información se maneje ni el detalle de una descripción, el lector siempre tendrá la oportunidad de poner al personaje la cara que quiera, lejos del carácter impositivo del cine, y todo el aparataje que implica su realización.

El trabajo en cine me reveló que lo que el escritor logra contar es muy poco. Inciden tantos intereses, tantos compromisos, que al final queda muy poco de la historia original. En cambio yo me encierro en un cuarto y escribo exactamente lo que me da la gana. No tengo que tener un editor que me dice “quíteme este personaje o episodio y póngame otro” [...].²⁴

Para él, tanto la televisión como el cine de América latina representaban una gran oportunidad desperdiciada, la televisión como medio masivo que llega a millones de personas en una sola noche y suele ser despreciada por los autores:

Narrar en cine o televisión es lo mismo. Es narrar con la imagen. Por eso estoy en contra de los intelectuales que no hacen televisión arguyendo que es de mala calidad. Es al revés: si hay mala calidad en la televisión es porque los genios la menosprecian [...].²⁵

Como puede apreciarse en la anterior cita, para él, el principal problema del cine y la televisión, a su juicio eran los intereses individuales de creadores, señalando como principal error el querer pasar de un cine local casi inexistente o mal cine, a un cine utópico, en el que cada autor y cada país se concentraba en querer hacer su gran película en lugar de pensar en un lenguaje que representara a la región.

²⁴ Rita Guibert, *Entrevista a Gabriel García Márquez*.

²⁵ Gabriel García Márquez, *Hay que filmar la realidad real*, en “Diario El Tiempo” (Bogotá, 1991)

La gran revelación del cine fue para mí el neorrealismo italiano, especialmente el guionista Zavattini. Él creó un cine que era barato, sentimental y muy simple, pero muy buen cine. Esa fórmula, siempre me ha parecido, es la gran fórmula para América Latina [...] ²⁶.

Como se puede apreciar, su pensamiento en relación al cine es similar a su idea de considerar a los textos del boom como los múltiples capítulos de una sola novela latinoamericana: “El día que el cine se identifique con la realidad del país, del continente, ese día la gente irá a verlo y los distribuidores se desnucarán por exhibirlo” ²⁷.

4. Preguntas planteadas en torno al tema.

A lo largo de las anteriores páginas se establecieron los distintos conceptos, referencias y aproximaciones consideradas pertinentes con el fin de acumular suficiente conocimiento en torno al objeto de estudio, y así crear un criterio propio fundamentado, por lo que en el siguiente capítulo se pasará a un ejercicio práctico cuyo fin será responder las siguientes interrogantes:

- A. ¿Qué tan verosímil resulta el mundo creado por García Márquez?
- B. ¿Es posible un trasvase exitoso al mundo del cine?
- C. ¿Los trasvases ya realizados cumplen con el objetivo de traducir la obra del autor a imágenes?
- D. ¿Cómo funciona el realismo mágico en el cine y la literatura?

²⁶ Gabriel García Márquez, *Me aburre escribir guiones*, (New York: Variety, 1996)

²⁷ Gabriel García Márquez, *Hay que filmar la realidad real*

5. Análisis y comparativas

5.1. Un señor muy viejo con unas alas enormes

En su libro, *Cine y literatura: Encuentros de todos los tipos*, el autor Marcelo Báez analiza las variables que influyen en el proceso de adaptación o trasvase de un medio artístico a otro, sosteniendo la idea de que si bien una adaptación cinematográfica “debe ser infiel a su par literario”, es decir, funcionara independientemente, siempre al servicio del lenguaje audiovisual, es también necesario que todo cambio o supresión se realice en función de crear una narración efectiva que muestre la esencia del producto original.

A continuación se realizará un análisis comparativo del cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes* escrito por García Márquez y su respectiva adaptación, del mismo nombre, dirigida por Fernando Birri en el año 1988.

A pesar de que Báez sugiere un modelo específico de análisis sistemático, el ejercicio se realizará en base a las variables que considero más adecuadas en relación al tema de estudio:

Supresiones, compresiones, transformaciones, sustituciones o equivalencias, transformaciones, desarrollo y añadidos, sean estos personajes, escenas, diálogos, o puntos clave en la historia.

Story line (Libro y película)

En este cuento García Márquez nos cuenta la historia de Pelayo y Elisenda, una pareja que vive en un pequeño pueblo costero, junto a su hijo recién nacido. Un día, después de una tormenta, se encuentran con una criatura inesperada, un anciano con grandes alas, a raíz de los comentarios de una vecina asumen que se trata de un ángel, noticia que se propaga por el pueblo, causando una caótica peregrinación.

Ficha técnica del libro

Un señor muy viejo con unas alas enormes fue escrito por Gabriel García Márquez en el año 1968 y posteriormente incluido en la recopilación de cuentos del año 1972 titulada *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*: Siete cuentos y publicado simultáneamente en su primera edición por Barra Editores, S.A (Barcelona), Editorial Hermes, S.A (México), Monte Ávila Editores S.A (Caracas) y Editorial Sudamericana, S.A (Buenos Aires). También disponible en versión electrónica.

Ficha técnica del Filme

Título original: Un señor muy viejo con unas alas enormes

Productora: Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) / El Laboratorio de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri / Televisión Española (TVE)

Dirección: Fernando Birri

Intérpretes: Daisy Granados, Asdrúbal Meléndez, Luis Alberto Ramírez, Adolfo Llauradó, Marcia Barreto, Fernando Birri, Silvia Planas, María Luisa Mayor, Parmenia Silva

Arte: Magdalena Álvarez

País: Cuba

Año: 1988

Género: Fantástico. Drama | Realismo mágico.

Guion: Gabriel García Márquez, Fernando Birri

Fotografía: Raúl Pérez Ureta

Música: José María Vitier, Gianni Nocenzi

Edición: Jorge Abello

Duración: 90 min

5.2. Segmentación comparativa

Supresiones

Tanto en el texto de García Márquez como en el trasvase de Birri, podemos apreciar que se maneja una premisa similar, la llegada de un anciano con enormes alas a la casa de Pelayo y Elisenda, pero, a pesar de un arranque similar, es bastante claro que la intención de ambos creadores es distinta, en cuanto al mensaje que desean transmitir y aquella información que quieren jerarquizar.

En la película se pueden identificar muy pocas supresiones de descripciones y diálogos y personajes, más considero que las que se realizan tienen un profundo impacto dentro la intención y posterior asimilación de la historia, ya que se dan dentro del primer acto de la historia, empezando por la impresión inicial de los protagonistas.

Dentro del cuento se nos introduce una descripción física del ángel que inmediatamente rivaliza con las ideas tradicionales impuestas a lo largo los años con respecto a los ángeles, tanto dentro de la ficción como a través de la doctrina católica:

Estaba vestido como un traperero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal [...] ²⁸.

²⁸ Gabriel García Márquez, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, en “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada: Siete cuentos”, (Bogotá: Editorial La Oveja Negra Ltda., 1972), 7.

Una vez superado el susto inicial, Pelayo y Elisenda establecen contacto con el ángel, quien les responde en un extraño dialecto, suceso suprimido dentro de la película, a raíz de esto, asumen al ser alado como un posible naufrago de tierras lejanas, llegado a la playa a causa de la tormenta del principio, esto les permite a los protagonistas naturalizar la situación y acercarse a ayudarlo, aquí podemos ver un detalle antes mencionado en cuanto al estilo de Gabo, la tormenta, como suceso natural reconocible, nos resulta un punto de referencia real e identificable, que nos permitirá aceptar la posterior carga de fantasía al conocer al personaje alado. A este suceso se suma la intervención de la vecina sabia, quien introduce la idea de que se trata de un ángel, cambiando la percepción de los protagonistas, y del lector.

Por otro lado, dentro del filme, los protagonistas no logran establecer contacto con el ser previa la intervención de la vecina, por lo que la primera idea plantada en ellos y en el espectador es la de estar ante la presencia de un ángel, lo que incrementa la sensación de miedo y extrañeza. Considero que esta supresión por parte de Birri cambia por completo el tono de la historia, ya que, a diferencia del libro, en el que se nos deja un margen de duda, gracias al proceso mágico realista por el que pasamos, al naturalizar la presencia del posible naufrago, es saltado, para introducirnos directamente en lo que más adelante resultaría una mentira.

La siguiente supresión identificable es la impresión del padre Gonzaga del ángel:

Luego observó que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insoportable olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres, y nada

de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. [...] ²⁹

Como podemos ver, se trata de un fragmento muy visual, que dentro del cuento permite al lector hacerse una idea de la posible realidad humana del ángel, nos siembra una duda, duda que Birri se permite dejar de lado, dado que enfatizar en este momento en la naturaleza humana del individuo diluiría la fuerza dramática de entrada al segundo acto del filme, aquí podemos ver una supresión en función de la fluidez del lenguaje narrativo, y la idea de respetar las estructuras aristotélicas comúnmente usadas en el guion.

Compresiones

Al igual que en el caso de las supresiones, la cantidad de compresiones realizadas por el guionista son mínimas, al contrario tiene una tendencia a desarrollar los sucesos sugeridos, creo que esto se debe a la naturaleza explicativa del cine, como exprese en capítulos anteriores de la investigación, el cine necesita respuestas, y el presente filme aumenta la duración y complejidad de la obra en búsqueda de estas.

Podemos identificar claramente 2 compresiones con respecto al texto, en primer lugar, se minimiza las especulaciones de los pobladores en relación con el ángel:

Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del Universo [...]. ³⁰

²⁹ Gabriel García Márquez, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, 9.

³⁰ Gabriel García Márquez, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, 8.

Este suceso es narrado brevemente dentro del filme, en el que por medio de los diálogos escuchamos un par de ideas por parte de los pobladores quienes cuestionan no la función del ángel sino su procedencia y naturaleza , algunos argumentando que se trata de “un vampiro albino” o “un marciano caído”, enfatizo en esto ya que considero que tiene también mucho que ver con el tono del relato dentro del libro, en este los personajes buscan desesperadamente una utilidad para el ser que se muestra completamente indiferente a los humanos que lo rodean, su pasividad hace que los pobladores llenen los espacios faltantes con aquello que necesitan o consideran relevante, mientras dentro de la película , la actitud más activa y reaccionaria del ángel los lleva a asociarlo con imágenes más violentas.

El siguiente suceso que podemos observar de forma comprimida son los “milagros de consolación” realizados por el ángel.

Además los escasos milagros que se le atribuían al ángel revelaban un cierto desorden mental, como el del ciego que no recobró la visión pero le salieron tres dientes nuevos, y el del paralítico que no pudo andar pero estuvo a punto de ganarse la lotería, y el del leproso a quien le nacieron girasoles en las heridas[...] ³¹.

Como podemos ver, nos son narradas situaciones que tienden más a adquirir un tono poético, una vez más, siguiendo con la lógica establecida en el texto, el ángel devalúa su reputación a causa del hecho de que no tiene una utilidad definida dentro de la sociedad, lo que hace dudar de su santidad y lo acerca más a la naturaleza humana que nos sugiere sutilmente en el libro, donde califican los actos como señal de desorden mental, aunque también se sugiere un tono burlesco, dada la marcada indiferencia del

³¹ Gabriel García Márquez, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, 12.

ángel ante el mundo, argumento que es recuperado dentro de su contraparte cinematográfica.

Dentro del filme, este conflicto es condensado en un solo caso, una mujer ciega que se acerca al ángel cantando con una voz chillona y desafinada, para posteriormente empezar a cantar con una profunda voz de hombre, este extraño suceso es mostrado en imágenes por medio de una secuencia con claras intenciones satíricas, suponiendo más una crítica a la sugestión colectiva que puede crearse en torno a este tipo de concentraciones, por este motivo es incluso tratada de forma distinta estéticamente, agregando unos segundos de cámara rápida, y enfatizando en la gran cantidad de asistentes al patio del ángel, además al ser precedida por más escenas de canto y carácter festivo, nos recalca el espectáculo que se forma en torno a supuesta imagen religiosa.

Transformaciones

El principal punto de transformación que podemos encontrar entre la película *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, y el cuento del mismo nombre, se centra en los personajes principales Elisenda, el ángel y Pelayo, esto contribuye a las grandes diferencias de mensaje e interpretación. En el caso del ángel podríamos considerar que es su cambio en relación al texto original lo que infiere en todo el cambio de tono, ya que predispone a Pelayo y Elisenda de forma negativa.

Dentro del cuento, García Márquez enfatiza en la gran paciencia del ángel como la única virtud celestial de este, impasible, a pesar de los múltiples ataques y molestias por parte de los visitantes ansiosos de obtener un milagro:

Su única virtud sobrenatural parecía ser la paciencia. Sobre todo en los primeros tiempos, cuando le picoteaban las gallinas en busca de los parásitos estelares que proliferaban en sus alas, y los baldados le

arrancaban plumas para tocarse con ellas sus defectos, y hasta los más piadosos le tiraban piedras tratando de que se levantara para verlo de cuerpo entero [...] ³².

Esta no sería la primera ocasión en que el autor introduciría esta idea en sus textos, ya que, posteriormente haría la misma afirmación dentro de *La Santa*, donde plantearía que, la gran paciencia de Margarito para esperar más de 20 años por su objetivo sería el verdadero signo de santidad dentro de toda la historia.

Pues bien, dentro de la obra de Birri el ángel es despojado de este carácter que “soportaba las infamias más ingeniosas con una mansedumbre de perro sin ilusiones”, para traernos un personaje completamente activo y reaccionario, que a diferencia de su par literario se encuentra consciente de su condición, tanto en la casa como en el espectáculo montado al público.

Todo esto naturalmente influye en los protagonistas, quienes al revelárenos su naturaleza humana cuando lo vemos despojado de sus alas, salen por completo del estado de conmoción que experimentaban al ser los responsables de albergar un ángel para convertirse en comerciantes, y sin remordimiento alguno empezar a cobrar por verlo. Esto deja también a los personajes con un porcentaje más grande de vulnerabilidad, dado que guardan un secreto, esto los vuelve, en el caso de Elisenda mucho más activa y peleonera que en el texto, debido a la ira y miedo reprimidos, mientras Pelayo se vuelve mucho más cínico, haciendo lo que sea con tal de mantener la mentira.

³² Gabriel García Márquez, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, 10.

Otro personaje que sufre una humanización al igual que el ángel es la mujer araña, quien pasa a ser un símbolo más claro del espectáculo, espectáculo del que los moradores son conscientes, mientras, en el libro contribuye más al pensamiento mágico de estos.

Para finalizar, tenemos al personaje del padre Gonzaga, quien a pesar de tener la misma actitud opositora ante el suceso en ambos medios, dentro de la película adquiere un carácter protagónico, dado que se trata del único personaje que se opone al espectáculo, con argumentos válidos, hecho que se ve resaltado cinematográficamente, al dársele un tiempo en cámara mucho más largo en relación con el texto, además con unos de los pocos primeros planos de la película.

Sustituciones o equivalencias

Como se ha expresado ya, el texto se desarrolla dentro del género del realismo mágico, por lo que incluye elementos fantásticos que pienso que desentonarían dentro del ambiente más realista planteado en el filme. Como es el caso de la feria que llega al pueblo acompañando a los peregrinos:

Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélago sideral [...] ³³.

En relación a esto, Birri opta por mostrar una serie de personajes distintos llegando al pueblo, bailarines, penitentes, cantantes, y hasta una barra cantando a Maradona, sujetos que si bien resultan más que pintorescos sirven para mostrar la trascendencia de la noticia, que logró llegar multiplicidad de lugares con todo tipo de personas y creencias.

³³ Gabriel García Márquez, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, 10.

Añadidos

Como indique antes, Birri tiende a añadir múltiples sucesos y conflictos que aportan un ambiente más realista a la historia. Todo en el filme adquiere unas dimensiones exageradas, empezando por la magnitud de la noticia del ángel, para esto, añade un inserto con el mapa de América, repleto de ilustraciones fantásticas, el cual nos sirve de referencia al mostrar los múltiples pueblos y países de donde llegaron a visitar al ángel, entre ellos Venezuela, Panamá, Guatemala, Argentina, a pesar de que en el libro se menciona solo a Martinica.

A continuación, en el minuto 17:00 se marca el más importante punto de ruptura entre el lenguaje cinematográfico y la base literaria, Pelayo ve al supuesto ángel sin sus alas, desnudo y bañándose con el agua de las gallinas, completamente alterados proceden a cubrir el gallinero con sabanas viejas, ante la preocupación de tener un extraño en su casa, esto juega también una especie de presión social y con la conmoción creciente en la multitud a causa de su reciente hermetismo, deciden empezar a cobrar la entrada para ver al ángel.

Esto da pie a uno de los añadidos más interesantes, , Elisenda y Pelayo deciden entrar en el juego y básicamente entrenan al ángel, arman su propia puesta en escena, una clarísima diferencia con el libro en el que se destaca la indiferencia del ángel con respecto a todo y todos, aquí este parece seguir instrucciones que le Pelayo quien como una especie de director de cine planifica toda la acción, además, lo limpian y lo visten para adecuarlo para el espectáculo, curiosamente, este plano se realiza desde la posición de butacas, están montando la estafa ante nosotros, lo que nos vuelve cómplices.

Habiendo establecido el espectáculo, se da el momento del antes mencionado milagro de consolación, momento que es minimizado con la llegada de una nueva feria, y con ellos la mujer araña.

La llegada de la mujer araña trae consigo algo muy interesante, una nueva mirada y relectura de la realidad, al incorporar el elemento del videoarte con el que quiere enfatizarnos en el carácter de show, si el ángel tiene trajes de oro, la mujer araña tiene su propio tema musical.

Como se ha mencionado ya, la revelación de la naturaleza humana del ángel trae consigo cambios en la construcción de los personajes originales, dotándolos de nuevos matices y conflictos, esto es aprovechado por el filme para incorporar un nuevo conflicto, Pelayo decide solicitar ayuda del dueño de la feria para contratar a un falso testimonio de milagro, con el fin de mejorar un poco la reputación de su falso ángel, naturalmente, este artificio sale mal, resultando en otra escena añadida, un gran conflicto que termina con el desalojo de la feria y el ángel herido por las llamas.

Rumbo al final del relato, pasados 6 años, dato no incluido en el texto, donde el tiempo no se especifica en ningún momento de la historia, se incluye también un elemento que sirve para mostrar el crecimiento del personaje del ángel y reforzar la empatía que nos genera tras los múltiples maltratos sufridos, su relación con el niño, elemento que levemente se sugiere en el texto original y aquí toma gran importancia, estos se vuelven compañeros de ajedrez, dándonos luces con respecto al conocimiento previo del personaje, además, este vínculo parece impulsarlo hacia el final de la historia, en el empieza a fabricarse a las nuevas desplumando a las gallinas, un cambio en relación al libro, en el que estas se recomponen al nacerle nuevas plumas.

5.3. Conclusión sobre al proceso de trasvase estudiado

A partir del análisis realizado puedo concluir que las principales diferencias entre ambas obras son el punto de vista desde el que el autor dialoga con el espectador, el tiempo de enunciación y la sensación que se desea transmitir.

En relación con el relato del García Márquez resulta inevitable notar que tiene mucha tendencia a la intertextualidad, mostrándonos conexiones que fácilmente nos trasladan a otros lugares de su obra, además de mostrar una constante en su temática, en este caso, el mar- *Un señor muy viejo con unas alas enormes* dialoga directamente con otros textos de su obra, como es el caso de *El ahogado más hermoso del mundo*, *El mar del tiempo perdido*, *Blancamán el bueno, vendedor de milagros* e incluso *Cien años de soledad* ya que, todos repiten un tópico constante en sus historias, la idea de tener un personaje de carácter extraordinario llegando a una población para revolucionar su cotidianidad, por ejemplo el caso del señor Herbert, quien llegara a un pueblo lejano con la promesa de cumplir los sueños de sus habitantes, o Rebeca, llegando a Macondo trayendo la peste del sueño.

Tomando como referencia *El ahogado más hermoso del mundo*³⁴, podríamos decir que García Márquez explora una dinámica en este caso contraria a la del ángel, ya que el ahogado logra cambiar por completo la mentalidad el pueblo, quizás en función de que en su estado no puede defraudar a nadie, y todos terminaron proyectando sus deseos en él, a diferencia del ángel quien estaba ahí sin cumplir las expectativas de nadie.

La intertextualidad se extiende además a pequeñas intervenciones de sucesos y personajes secundarios, por ejemplo, el acróbata de *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, nos recuerda a los gitanos voladores que llegaron a Macondo junto con

³⁴ Cuenta la historia de un pueblo en el que aparece el cuerpo de un ahogado de proporciones descomunales en relación a las normales, el ahogado es acogido por las mujeres del pueblo quienes proyectan en él sus más íntimos sueños y deseos, a tal punto de provocar un cambio positivo en todos los habitantes.

Melquiades. También, tenemos la intervención de aquel viento misterioso que trae al ángel y se lo lleva años después, tal como el ventarrón que destruyera Macondo, la ciudad de los espejos, elemento que Birri rescataría en la película.

Con esto quiero decir que, una de las principales características de la obra de García Márquez al ser tan extensa, es su capacidad de hablar de sí misma, permitiéndole al lector imaginar y relacionar a los personajes a su elección, poniéndoles el rostro, vestimenta y ademanes que desee, propiedad casi imposible de replicar en el cine.

La intertextualidad en García Márquez es un tema importante ya que influye directamente en la forma en que dialoga con su lector, sus relatos, sobre todo aquellos mágico realistas se plantean desde la anécdota, dándonos la sensación de estar escuchando una antigua historia, que al pasar de boca en boca ha ido incorporando elementos fantásticos siendo imposible identificar por completo sus detalles objetivos, además el tipo de narrador, usualmente omnisciente o personaje enfatiza en el carácter subjetivo que suelen tener sus historias.

En relación a esto, pienso que la película de Birri y el lenguaje cinematográfico en general, al permitir implantar un punto de vista desde más herramientas, en este caso cámara y sonido potencializa la capacidad crítica, al menos en el caso estudiado, ya que la naturaleza simbólica de la imagen permitió a Birri despojar por completo al ángel de su halo de divinidad para crear un ambiente caricaturesco y exagerado mucho más claro y de una forma creíble, en el que se resaltan muchas de las características humanas más negativas, como el oportunismo, ambición, inconformidad y egoísmo.

6. Conclusiones

Una de las principales incógnitas planteadas en este trabajo de grado fue si sería posible realizar un trasvase hacia el género cinematográfico de una obra de realismo

mágico escrita por Gabriel García Márquez, conservando su carácter fantástico de tal forma que se mantenga verosímil. Ante esta cuestión debo decir que sí, además de existir múltiples técnicas narrativas que permiten traducir un texto a imagen cinematográfica, el mensaje puede mantenerse intacto sin necesidad de intentar realizar un calco de la obra original.

Además, habiendo planteado como objetivo general identificar los recursos narrativos que permiten construir la noción de verosimilitud dentro de una historia cuando esta se inscribe en el género del realismo mágico y cómo estos logran mantenerse y funcionar al realizar un trasvase del universo literario al cinematográfico a través del estudio y análisis profundo del cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de Gabriel García Márquez y la película adaptada por Fernando Birri, del mismo nombre, se procedió a realizar un análisis previo de todos los conceptos y teorías relevantes relacionadas con el tema, esto a través de un primer capítulo dedicado específicamente a las nociones de verosimilitud y realismo mágico.

En relación a esta primera aproximación, es importante resaltar la gran cantidad de información existente al respecto, lo que de cierto modo dificulta al principio la obtención de un concepto específico, problema que considero se volvió una fortaleza al avanzar en la investigación, ya que me permitió tener un sin número de opiniones y material de referencia que me permitieron hacer comparaciones, descartar ciertas teorías, confirmar otras y más que nada crear mi propio criterio debidamente fundamentado, que me permitió abordar el posterior material de estudio con mucha más seguridad y emitir un juicio pertinente.

La indagación en múltiples textos relacionados con el realismo mágico, y su vínculo con otras ramas del arte como el cine, teatro y pintura además de la literatura nos permite, entender las posibilidades que encierra el género, y lo muy relacionado que esta con

nuestro contexto político y cultural, además de adentrarnos adecuadamente en la problemática planteada, y entender además por qué es una problemática.

Como indiqué antes, se trata de un género con multiplicidad de acercamientos teóricos, lo que muchas veces facilita la confusión de este con otros términos, como lo *real maravilloso*, por este motivo se dedicó también un capítulo a la aclaración de las diferencias entre esto, resultado que considero personalmente satisfactorio, por tratarse de una aproximación que si necesidad de acudir a la oscuridad de lenguaje deja el tema claro y se encuentra cargado de suficiente bibliografía que lo sustenta.

Hasta este punto, la investigación me llevo a entender el realismo mágico como una forma particular de ver el mundo, un modo de narrar que se vale de la realidad tomando elementos particulares de esta para singularizarlos, creando un lenguaje amigable y fácilmente identificable, que no se limita a un sector geográfico, ya que se trata más bien de un ejercicio personal de la mirada, los escritores, pintores o cineastas del realismo mágico nos muestran su mundo, dentro de nuestro mundo.

Habiendo establecido esto, el tema de la verosimilitud, otro de los pilares de la investigación comprendió también un interesante ejercicio de reaprendizaje, desarrollando una nueva forma de abordar historias, tanto como espectadora como en mi trabajo de guionista.

La verosimilitud se abordó con un enfoque particular en el cine, más particularmente en el guion, ya que mi interés, más allá de la literatura, medio en el que ya logramos aclarar cómo funciona el realismo mágico, era saber cómo se realiza la construcción de una historia que resulte creíble, sobre todo cuando se tiene elementos fuera de lo común en ella.

Sobre la verosimilitud, creo que esta puede ser resumida en una frase “No basta con que algo haya pasado para ser admitido como real”, palabras del escritor Mario Vargas

Llosa. Para que un relato sea creíble debe de establecerse un mundo en que funcione bajo las reglas de ese relato, según Daniel Tubau explica en *Las paradojas del guionista*, donde se plantean varios ejemplos que dan cuenta de cómo el argumento de una película que incluya hechos fantásticos, entre más cerca este de la realidad más inverosímil será.

También, tras indagar en la historia del cine, y su relación con la ficción y la realidad, pude llegar a la conclusión de que todo acto de creación cinematográfica incluye un porcentaje de ficción, gracias a la intervención del cineasta, cuando vemos una película, sea ficción o documental, o incluso una foto, estamos sometidos a la mirada de su autor, quien nos está mostrando solo aquello que quiere que veamos, durante el tiempo que quiere que lo veamos, y encadenado a la imagen y sonido que este desee.

En cuanto a la relación entre el cine a la literatura, lo anterior planteado es el primer inconveniente que encontré en relación al tema de la adaptación, planteado además por García Márquez, el carácter impositivo del cine.

Para García Márquez, y otros autores estudiados, el problema del cine es que no nos permite participar del proceso creativo, se trata de un medio que nos ofrece un producto terminado, a diferencia de la literatura. Para mí, una novela, al igual que el guion, que funciona como nexo entre ambos mundos, es un producto inacabado, ya que es en el proceso de lectura que una novela pasa a tener vida, una vida distinta en la cabeza de cada lector.

El cine, y el guion en particular pasa también por ese filtro, al ser interpretado por el director y su equipo, el gran problema del cine, es que nos quita la facultad creativa, ya que no es el guion el producto que nos llegara como espectadores, sino la película, ya interpretada por la subjetividad de otra persona, sin darnos la mínima oportunidad de intervenir en el proceso.

Siendo esta la razón por la que García Márquez se oponía a la adaptación de su obra, más me resultó interesante saber que más de una de sus obras fue escrita pensando en ser un guion cinematográfico, como por ejemplo *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, o *En este pueblo no hay ladrones*, lo que explica la diferencia del lenguaje y ritmo con respecto a otros textos, aunque es innegable que a lo largo de su obra muestra un gran dominio del tiempo, manejando muchos sucesos como secuencias de cine, con claros cortes y encuadres.

El estudio de García Márquez dejó en mí la sensación de que su negativa ante la adaptación no se debía a un apego excesivo por su obra, ya que sabemos que esta fue adaptada múltiples veces, incluso por sus amigos cercanos, sino que se debía a un gran perfeccionismo y deseo de transmitir su mensaje de manera íntegra.

Como se explica en el capítulo dedicado al tema, él intentó filmar varias de sus obras, e incluso presentó múltiples argumentos basados en *Cien años de soledad* antes de hacer de esta su novela cumbre, siempre rechazados, bajo la idea de que no eran cinematográficos, por lo que decidió separar el cine de la literatura, es esto lo que me lleva a pensar, que su negativa se debía a que sabía que determinadas historias no estaban pensadas en lenguaje cinematográfico, y por ende su adaptación al cine podría resultar o un fracaso o en un producto que no mantuviera la esencia de su obra.

Para finalizar, todos los conceptos indagados fueron aplicados en un ejercicio práctico de análisis de un texto literario y su respectiva adaptación.

Con la ayuda de un modelo de análisis pude establecer un diálogo entre ambos textos, reparando en elementos como, desarrollo de personajes, tiempo de enunciación, tipo de narrador y relación entre ambas obras.

De este trabajo podemos concluir que el proceso de adaptación de una obra mágica realista puede sin duda ser exitosa, y lograr transmitir la esencia y mensaje de la obra

original sin limitarse a la mimesis, sino permitiéndose llevar los sucesos a un plano más realista, tratando de ir más allá del texto original, indagando en los posibles sucesos que hay detrás del pensamiento mágico, dado que, al menos en el caso de García Márquez, casi todos sus relatos vienen de sucesos reales, de este modo, es trabajo del cineasta identificar el hecho objetivo detrás de la anécdota, ejercicio que como pudimos ver en el caso de Birri, no limita tampoco la intervención de elementos fantásticos, al contrario, permite al espectador caer en el juego que plantea el realismo mágico, dejándolo con la duda de si aquello que vio pudo o no suceder, tal como quienes escuchan una gran historia con tintes maravillosos se preguntan dónde está el límite entre la verdad y la imaginación.

7. Bibliografía

Báez, Marcelo: *Cine y literatura: Encuentros cercanos de todos los tipos*. Quito: Libresa, 2013.

Bazin, André: *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2014.

Castro, Guillermo: *Gabriel García Márquez “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira*.

<https://miencuentroconlaliteratura.wordpress.com/2018/08/10/gabriel-garcia-marquez-la-increible-y-triste-historia-de-la-candida-erendira/>

Carrión, Fanny: *José de la cuadra: Precursor del realismo mágico hispanoamericano*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1993.

Cobo Borda, Juan Gustavo: *Lecturas convergentes*. Colombia: Taurus, 2006.

Fernández Braso, Miguel: *La soledad de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Editorial Planeta, 1982.

Ramírez Ferreira, María: *La identidad Latinoamericana y el Realismo Mágico*.
Universidad Pontificia de Comillas, 2017.

<https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/102953/retrieve>

Flórez Góngora, Miguel Ángel: *Análisis de El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá:
Panamericana Editorial, 2003.

García Márquez, Gabriel: *Cien años de soledad, edición ilustrada*. Barcelona: Random
House Mondadori, 2017.

García Márquez, Gabriel: *Cónica de una muerte anunciada*. . Barcelona: Literatura
Random House, 2015.

García Márquez, Gabriel: *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Random House
Mondadori, 2002.

García Márquez, Gabriel: *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Ed
Suramericana, 1970.

García Márquez, Gabriel: *El ahogado más hermoso del mundo*, en “La increíble y triste
historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada: Siete cuentos”. Bogotá:
Editorial La Oveja Negra Ltda., 1972.

García Márquez, Gabriel: *El rastro de tu sangre en la nieve*, en “Doce cuentos
peregrinos”. Barcelona: Random House Mondadori, 1998

García Márquez, Gabriel: *El avión de la bella durmiente*, en “Doce cuentos peregrinos”.

García Márquez, Gabriel: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su
abuela desalmada: Siete cuentos*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra Ltda., 1972.

Barcelona: Random House Mondadori, 1998.

García Márquez, Gabriel: *La Santa*, en “Doce cuentos peregrinos”. Barcelona: Random House Mondadori, 1998

García Márquez, Gabriel: *Los Funerales de la mama grande*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra Ltda., 1985.

García Márquez, Gabriel: *La mala hora*. Barcelona: Plaza y Janes, 1975.

García Márquez, Gabriel: *Memorias de mis putas tristes*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

García Márquez, Gabriel: *Taller de guión de Gabriel García Márquez: Cómo se cuenta un cuento*. Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños, 1995.

García Márquez, Gabriel: *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, en “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada: Siete cuentos”. Bogotá: Editorial La Oveja Negra Ltda., 1972.

Genette, Gérard: *Figures. Essais*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

Gutiérrez B, Luz Piedad: *Análisis de La mala hora y La hojarasca*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2003.

Guibert, Rita: *Entrevista a Gabriel García Márquez* en “Siete voces”. Reino Unido: VINTAGE, 2015.

Guillon, Ricardo: *García Márquez o el arte de contar*. Madrid: Cuadernos Taurus, 1970.

Hernández Toledano, Esmeralda: *El neorrealismo italiano como fuente histórica*. Universidad de Valladolid, 2014.

Kersten, Raquel: *Gabriel García Márquez y el arte de lo verosímil*, en “Revista iberoamericana”. University of Wisconsin: 1980.

[\[beroamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3447/362\]\(https://revista-beroamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3447/362\)](https://revista-</u></p></div><div data-bbox=)

5

Pérez, César: *Análisis de Pedro Páramo*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2003.

Pombo, Álvaro: *Verosimilitud y verdad, discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua Española*.

http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Alvaro_Pombo.pdf

Rama, Ángel: *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*, en “Texto crítico”. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985.

Rama, Ángel: *La Novela Latinoamericana 1920-1920*. Bogotá: Proculca, 1982.

Ramírez Ferrier, María: *La identidad latinoamericana y el realismo mágico*.

<https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/102953/retrieve>

Sanabria, Carolina: *El monstruo indolente: El ángel de “Un señor muy viejo con unas alas Enormes” de Gabriel García Márquez*, en Revista “Lingüística y literatura”. Universidad de Antioquia: 2016.

Sánchez Escalonilla, Antonio: *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: ARIEL, 2014.

Tapia, Miguel: *La construcción de la verosimilitud en la crónica contemporánea*.

<http://journals.openedition.org/america/1768>; DOI: 10.4000/america.1768

Tubau Daniel, *Las paradojas del guionista*. Barcelona: Alba editorial, 2007.

Vargas Llosa, Mario: *Historia de un deicidio*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1972.

Villate Rodríguez, Camila: *Realismo Mágico latinoamericano, aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez.*

<https://javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis42.pdf>

Wolf, Sergio: *Cine/Literatura: Ritos de pasaje.* Buenos Aires: Paidós, 2001.

8. Filmografía

Birri, Fernando. *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, 1988, 91min

<https://www.youtube.com/watch?v=vTSwKRVBF1w&t=1812s>

Burton, Tim. *Big Fish*, 2003. DVD, 126min.

Cabrera, Sergio. *La estrategia del caracol*, 1993, 116m

<https://vimeo.com/6060203>

Carslen, Henning. *Memorias de mis putas tristes*, 2012, 90min.

<https://www.repelis.net/pelicula/3168/-memoria-de-mis-putas-tristes.html>

Darabont, Frank. *The green mile*, 1999, DVD, 188min

Del Toro, Guillermo. *El laberinto del fauno*, 2006, DVD, 119min.

Del Toro, Guillermo. *La forma del agua*, 2017, DVD, 123min.

Fincher, David. *El curioso caso de Benjamin Button*, 2008. DVD, 166min.

Flaherty, Robert J. *Nanook of the north*, 1922, 79min.

<https://www.youtube.com/watch?v=s8jXMtjQcZs>

Gondry, Michel. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004, DVD, 108min.

Guerra, Ruy. *Eréndira*, 1983, 140 min

<https://vimeo.com/198858322>

Isaac, Alberto. *En este pueblo no hay ladrones*, 1965, 120 min.

<https://www.youtube.com/watch?v=orrDo8uFA7c>

Hidalgo, Hilda. *Del amor y otros demonios*, 2009, DVD, 95 min

Kusturica, Emir. *On the Milky Road*, 2016, 125 min

<https://miradetodo.co/on-the-milky-road-2016-720p-hd/>

Kusturica, Emir. *Gato negro, gato blanco*, 1998, 135 min

<https://www.rinconcinefilo.com/gato-negro-gato-blanco-1998-emir-kusturica-espanolonline/>

Kusturica, Emir. *Underground*, 1995, DVD, 162 min.

Littín, Miguel. *La viuda Montiel*, 1976, 140 min.

<https://www.youtube.com/watch?v=UVqSYQCW3ac>

Newell, Mike. *El amor en los tiempos del cólera*, 2007, DVD, 130min

Nichols, Jeff. *Take Shelter*, 2011, DVD, 125min.

Rosi, Francesco. *Crónica de una muerte anunciada*, 1987, 90 min.

https://www.youtube.com/watch?v=zV-Fn_AauW0

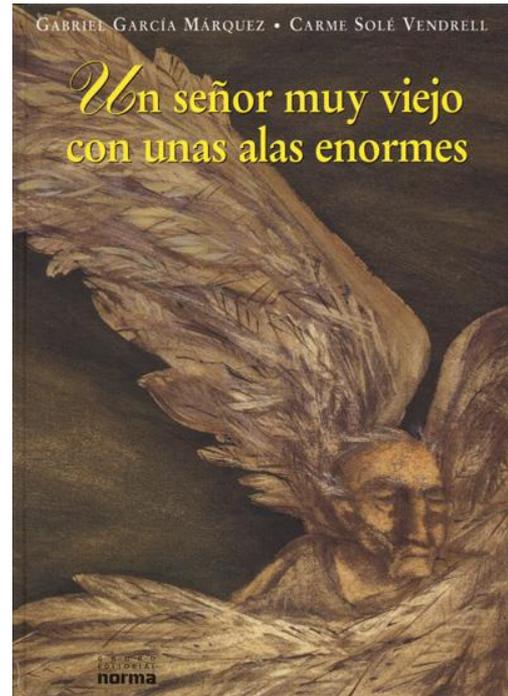
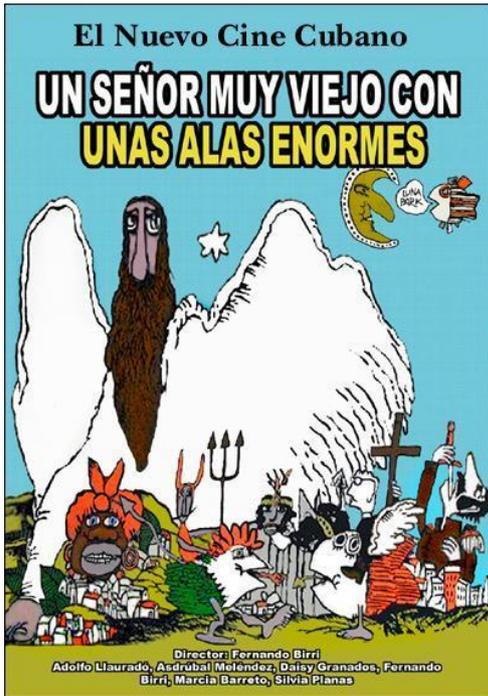
Smith, Sarah Adina. *Buster's mal heart*, 2017, 137min.

<https://www.netflix.com/title/80152442>

Vertov, Dziga. *El hombre de la cámara*, 1929, 68min,

<https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>

9. Anexos



Portadas de la película *Un señor muy viejo con unas alas enormes* y su edición literaria impresa, donde podemos apreciar el énfasis de cada medio en mostrarnos su interpretación más o menos idílica del ángel.



Frame de la película.