

Fall 1996

Gabriel García Márquez y el cine: Un matrimonio 'mal avenido'

Pablo A.J. Brescia

University of South Florida, pbrescia@usf.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.usf.edu/wle_facpub



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Scholar Commons Citation

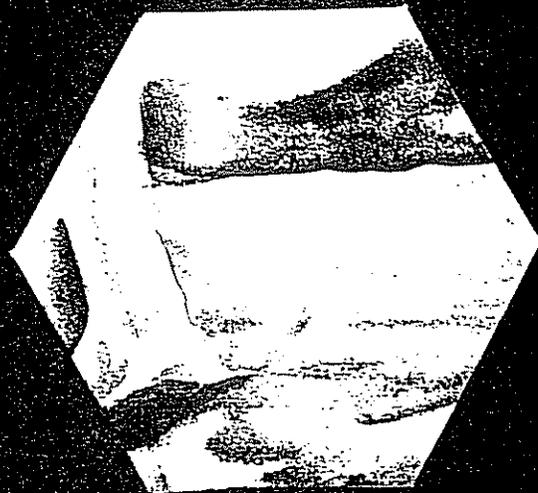
Brescia, Pablo A.J., "Gabriel García Márquez y el cine: Un matrimonio 'mal avenido'" (1996). *World Languages Faculty Publications*. 6.

https://digitalcommons.usf.edu/wle_facpub/6

This Article is brought to you for free and open access by the World Languages at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in World Languages Faculty Publications by an authorized administrator of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact digitalcommons@usf.edu.

la colmena

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DEL ESTADO DE MEXICO



12

Gabriel García Márquez y el cine: un matrimonio "mal avenidao"

Pablo A. J. Brescia

1. Introducción



El fenómeno del "boom" o nueva novela latinoamericana presentó entre sus características principales la influencia del cine en la obra de escritores como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig.¹ En algunas instancias la interacción entre literatura y cine es recíproca. Son los autores quienes influyen en el medio cinematográfico, a través de concepciones de la realidad que cautivan al lente de la cámara. Este es el caso de Gabriel García Márquez. En un breve ensayo fechado el 17 de noviembre de 1982, "La penumbra del escritor de cine", habla de su relación con el séptimo arte:

En estos días de tantas entrevistas, una pregunta que se ha repetido sin tregua es la de mis relaciones con el cine. Mi única respuesta ha sido la misma de siempre: son las de un matrimonio mal avenidao. Es decir, no puedo vivir sin el cine ni con el cine, y a juzgar por la cantidad de ofertas que recibo de los productores, también al cine le ocurre lo mismo conmigo.²

Cabe preguntarse las razones de este matrimonio "mal avenidao": ¿por qué García Márquez y el cine se atraen y se rechazan? ¿Qué resulta de esta aparentemente volátil fórmula? Una semblanza histórica de la relación entre el escritor colombiano y el cine permitirá asomarnos a la etapa más reciente de este matrimonio, por medio del análisis de dos películas basadas en textos de García Márquez. En el camino se irá planteando, examinando y cuestionando el diálogo entre el cine y la literatura.

2. Entre la imagen y la palabra: el cine y García Márquez

Los primeros encuentros entre el medio cinematográfico y este escritor se dan en la juventud de éste, primero como espectador y luego en su desempeño como periodista en diversos diarios colombianos. En 1948, a los veinte años, trabaja para *El Universal* de Cartagena y en 1950 para *El Heraldo* de Barranquilla; en ambos escribe artículos periodísticos y reseñas de cine. En 1954, pasa a *El Espectador* de Bogotá, donde continúa con la crítica cinematográfica en su columna "Estrenos de la semana". Durante este periodo, una película en particular capta su atención —*Milagro en Milán*. García Márquez indica en su reseña:

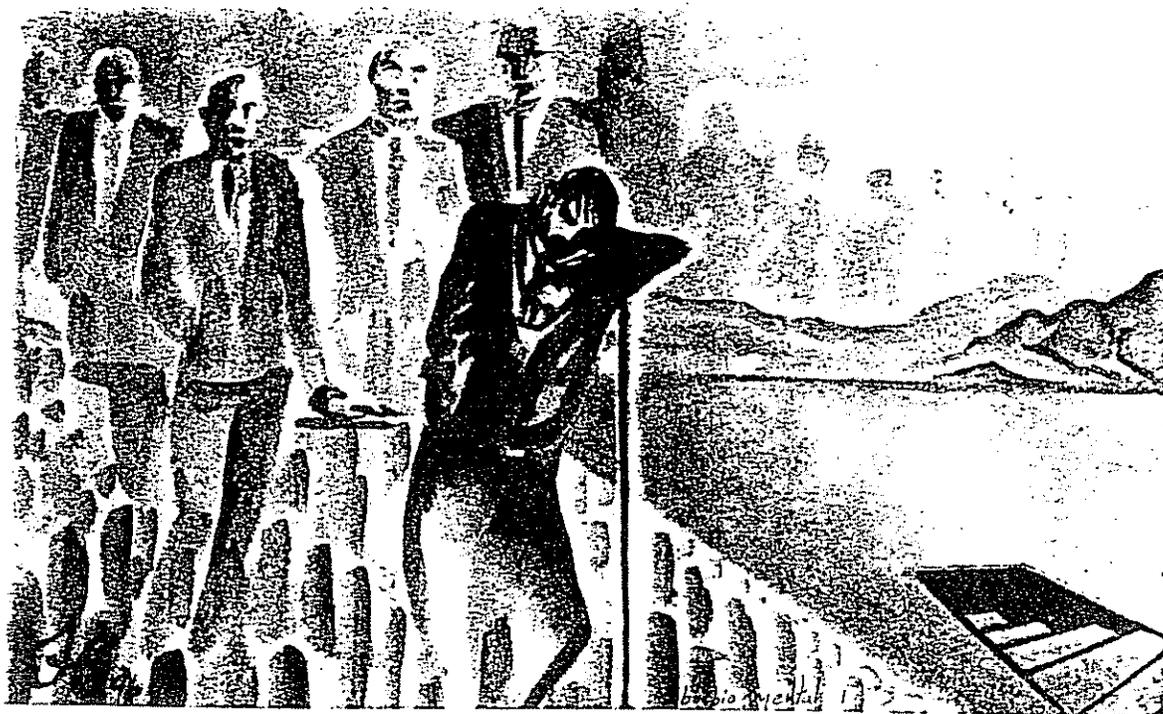
La historia de *Milagro en Milán* es todo un cuento de hadas, sólo que realizado en un ambiente insólito y mezclados de manera genial lo real y lo fantástico, hasta el extremo de que en muchos casos no es posible saber dónde termina lo uno y dónde comienza lo otro.³

Este comentario es de suma importancia en ese momento puesto que García Márquez ve en el cine una capacidad interesante para atrapar lo real y lo fantástico. Esta capacidad la hará propia y se convertirá en parte esencial de su narrativa, etiquetada por los críticos como "realismo mágico".

A mediados de 1955, viaja a Europa como corresponsal. Su ambición es ahora escribir guiones de cine y con ese propósito intenta estudiar en el Centro Experimental de Cinematografía en Roma. Conoce al guionista Cesare Zavattini y traba amistad con el director de cine Fernando Birri, pero no aprende a escribir guiones ya que, como el mismo García Márquez indica en *Cómo se cuenta un cuento*, "[m]e encontré con que no había cursos de guión; la asignatura Guión era una más, en la especialidad de Dirección. Y había que ver cómo se impartía. Aquello no era Guión ni era nada; se trataba de clases puramente teóricas [...]"⁴ En 1961 se muda a México, todavía con la idea de realizarse como guionista. Colabora en el argumento de algunas películas: *En este pueblo no hay ladrones* (1964), de Alberto Isaac, basada en un cuento de García Márquez⁵ y *El Gallo de Oro* (1964) —adaptación, junto a Carlos Fuentes, de un texto de Juan Rulfo—, de Roberto Gavaldón. También escribe los guiones para *Lola de mi vida* (1964), de Miguel Barbachano Ponce, sobre un cuento de Juan de la Cabada, y para *Tiempo de morir* (1965), de Arturo Ripstein.

A pesar de esta intensa colaboración con el cine, García Márquez se desilusiona, frustrado por las imposiciones de los productores y la poca libertad del guionista. En "La penumbra del escritor de cine" explica:

Pablo A. J. Brescia. Estudiante graduado del Programa de Doctorado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad de California, Santa Bárbara. Premio de ensayo "Miguel de Cervantes" otorgado por la Embajada de España en los Estados Unidos. Ha publicado artículos sobre historiografía literaria hispanoamericana, literatura argentina y mexicana, y sobre cine y literatura.



Aun después de haber escrito guiones que luego no reconocía en la pantalla, seguía convencido de que el cine sería la válvula de liberación de mis fantasmas. Tardé mucho tiempo para convencirme de que no [...] comprendí que no había acto más espléndido de libertad individual que sentarme a inventar el mundo frente a una máquina de escribir.⁶

Con *Cien años de soledad*, novela publicada en 1967, García Márquez cobra fama inmediata. Su producción artística parece encaminada hacia la novela y el cuento, pero el cine sigue estando presente. Testimonio de la actividad cinematográfica en esta etapa es su colaboración en varias películas: *Presagio* (1974), de Luis Alcoriza; *El año de la peste* (1978), de Felipe Cazals, basada en *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe; *María de mi corazón* (1979), de Jaime Humberto Hermosillo; *La viuda de Montiel* (1979), de Miguel Littín, basada en el relato homónimo de García Márquez; *El mar del tiempo perdido* (1979), de Solveig Hoogesteyn, basada en otro cuento del escritor colombiano, y *Eréndira* (1983), de Ruy Guerra, basada en el relato homónimo.

3. La fundación del Nuevo Cine Latinoamericano

La fase más reciente en la relación entre García Márquez y el cine se inicia en 1986 con el establecimiento de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano en Cuba —un proyecto hecho realidad, en gran parte, por el mismo escritor. Coproducidas con la televisión española, de allí resultan varias películas, que aparecen en 1988.⁷ La idea es, en principio, auspiciosa: reunir a uno de los más brillantes *storytellers* hispanoamericanos con promisorios directores del mismo continente para llevar al cine sus textos.

Dos de las películas que forman parte de la serie producida por la fundación son *Un señor muy viejo con unas alas enormes*⁸ y *El verano feliz de la señora Forbes*, basadas en dos cuentos de García Márquez. Estos filmes son buenos ejemplos del empeño de este escritor por intentar enlazar su literatura con el medio cinematográfico. Interesa observar de qué manera se establece esta interacción y qué elementos se modifican o se expanden en el traspaso del texto literario a la pantalla.

3.1. “Un señor muy viejo con unas alas enormes”: del texto a la película

El cuento se inscribe dentro del sello mágico-realista del escritor colombiano: un habitante de un pueblo presumiblemente caribeño encuentra en el fondo del patio, después de una gran tormenta, a un viejo con alas enormes. La noticia de un ángel caído corre como reguero de pólvora por la zona. Ante el interés de la gente por observar a este ser alado, Pelayo y Elisenda, su esposa, deciden tapiar el patio y cobrar entrada para ver al “ángel”. A su alrededor se organiza una feria que tiene gran éxito hasta que llega al pueblo “el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres”.⁹ El éxito de esta nueva atracción es inmediato y pronto ya nadie presta atención al viejo, que vive con la familia un tiempo más y luego, curado de sus heridas, consigue remontar el vuelo.

La película, dirigida por Fernando Birri —quien escribe el guión junto con García Márquez—, es relativamente fiel al texto del cuento. La escena inicial —un *close-up* de un cuarto infestado de cangrejos con un fondo sonoro de agua que



“viejo normes”: pelicula

ro del sello ma-
olombiano: un
sumiblemente
ondo del patio,
nta, a un viejo
ia de un ángel
le pólvora por
la gente por
Pelayo y Eli-
apiar el patio
l “ángel”. A
na feria que
ga al pueblo
mujer que se
r desobede-
e esta nueva
ito ya nadie
vive con la
curado de
r el vuelo.
mando Bi-
o con Gar-
nte fiel al
nicial —un
io de can-
agua que

... paralela al comienzo del relato:
... tercer día de lluvia habían matado
... cangrejos [...]”¹⁰ Dos aspectos
... logrados en la adaptación del cuento
... película son la caracterización del
... de Gonzaga y el carnaval que se forma
... consecuencia del arribo del ángel.
... para quiere comprobar la identidad de
... ser extraño: le habla en latín, pide que
... si tiene ombligo, se pregunta si
... será tan sólo un noruego con alas. En
... escenas finales, el padre ya es visitante
... de la feria: no sólo lo atrae el ángel
... también el cuerpo de las muchachas
... que forman parte de la comitiva de la
... mujer araña.

La carnavalesización¹¹ de la llegada del
ángel es el toque de humor en el cuento y
en la película; se pasa de la estupefacción
supersticiosa al comercio del milagro —se
venden toda clase de objetos con la figura
del ángel. Paradójicamente, la desdicha
del viejo provoca la bonanza económica
de Pelayo y Elisenda y la risa en el espec-
tador y en el lector. El ángel está cada vez
más lejos del cielo y más cerca del infier-
no: para la gente, se asemeja más a una
gallina gigante que a un emisario divino.
En el filme se acentúa además la multipli-
cación de rostros y voces que contribuye a
crear una sensación de caos: grandes mas-
sas de gente que vienen a visitar al ser
alado, Pablo Milanés entonando “La vida
no vale nada [...]” y el espectáculo dentro
del espectáculo de la mujer araña.

La película también modifica o agre-
ga elementos al texto literario. En el cuen-
to, la mujer araña representa el poder de
la comunicación; la posibilidad de *contar*
su experiencia la distingue del ángel y le
gana el favor de la gente. En el filme, este
personaje adquiere una dimensión quizá
no tan valiosa: aparece como símbolo de
promiscuidad, ya que mantiene relacio-
nes sexuales con el organizador y con el
mago que la presenta, y además baila
desnuda en la feria. Este nuevo rasgo
enfatisa el exceso propio del carnaval y
contribuye a recrear un ambiente de de-
cadencia que margina aún más al ángel.

3.2. *El verano feliz de la señora Forbes: del texto a la película*

El cuento puede ser resumido en pocas
líneas: dos niños que están pasando su
verano en la isla de Pantelaria (Sicilia)

quedan al cuidado de una institutriz ale-
mana. La disciplina rígida y asfixiante de
ésta hace que los niños acaben por odiarla
y planeen su envenenamiento. Finalmen-
te, aparece el cadáver de la señora Forbes,
quien no ha sido envenenada sino apuña-
lada. El narrador es testigo de la acción:
uno de los niños cuenta la historia.

La película que dirige Jaime Humber-
to Hermosillo —García Márquez colabora
en el guión— presenta modificaciones
mucho mayores que las hechas con *Un
señor muy viejo con unas alas enormes*.
En primer lugar, el cuento comienza con
una imagen espeluznante: “una enorme
serpiente de mar clavada por el cuello en
el marco de la puerta”¹² En la imagen
inicial del filme aparecen dos niños que
bucean junto a su instructor (Aguiles en
la película, Oreste en el cuento).¹³ En
segundo lugar, la relación entre Oreste-
Aguiles y la señora Forbes, apenas sugere-
da en el cuento, es parte esencial de la
película. Otra de las diferencias radica en
el uso del tiempo. El desarrollo del relato
no es lineal; se parte de la imagen ya
citada y luego, hacia la mitad de la narra-
ción, se comenta: “La señora Forbes lle-
gó el último sábado de julio en el barquito
regular de Palermo”¹⁴ En cambio, el fil-
me tiene una estructura clásica de expo-
sición-nudo-desenlace; la escena de la
serpiente aparece hacia la mitad del lar-
gometraje. Esto quizás deba interpretarse
como el deseo de presentar en la película
una historia de intriga y pasión mediante
una trama que revele los hechos de mane-
ra tal que el espectador pueda seguir los
mismos pasos que los protagonistas.

Tanto en el cuento como en el filme
hay un desdoblamiento de la personali-
dad de la institutriz marcado por la opo-
sición día-noche. Durante el día, la señora
Forbes cumple con su rol de gobernanta:
imponer un sistema de suma y resta de
puntos según la buena o mala conducta de
los niños, les prohíbe los postres, la tele-
visión y las lecciones de buceo y les pide
que controlen sus emociones. En la no-
che, esta epitome de la ley y el orden se

emborracha, recita a Schiller y ve "las películas libertinas de la televisión".¹⁵ La película profundiza además la relación entre la señora Forbes y Oreste-Aquiles. Es la historia de una atracción no correspondida: ella lo desea pero él, aparentemente, no. La intensidad de la relación va *in crescendo* hasta llegar a un final tan sorprendente como ambiguo.

4. García Márquez: sus temas en la literatura y en el cine

Este breve examen de textos de García Márquez llevados a la pantalla permite observar los lineamientos básicos del diálogo cine-literatura en este contexto. Por un lado, García Márquez intenta trasladar al medio cinematográfico su visión mágico-realista del mundo, donde lo extra-ordinario se convierte en cotidiano. Cuenta con la capacidad del cine para narrar por medio de imágenes que permiten crear una atmósfera donde fantasía y realidad son las dos caras de una misma moneda. Esto es lo que se intenta lograr en *Un señor muy viejo con unas alas enormes*.

Por el otro lado, concibe el cine como un espacio que ofrece diversas posibilidades para profundizar en la situación existencial de los personajes. El lenguaje corporal (las miradas, los gestos) e incluso una *mise-en-scène* bien lograda, elementos primordiales en el cine, pueden transmitir emociones y pensamientos con una fuerza inusitada. En *El verano feliz de la señora Forbes* aparece este afán por bucear en el alma de los personajes y descubrir nuevas facetas que ayuden a completar una caracte-



rización apenas bosquejada en los cuentos. Queda por verse cómo se configuran los temas principales de la narrativa de García Márquez en su paso por el tamiz cinematográfico.

La soledad es protagonista en los relatos y en las películas. En los cuentos aparece con frecuencia la figura del extranjero. Se produce una invasión de un espacio por parte de un ente extraño. Estos arribos provocan disrupciones importantes;¹⁶ las vemos en "Un señor muy viejo con unas alas enormes", por ejemplo:

Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar. Entonces se atrevieron a hablarle y él les contestó en un dialecto incomprensible pero con una buena voz de navegante.¹⁷

Y en *El verano feliz de la señora Forbes*:

[D]esde que la vimos nos dimos cuenta de que la fiesta había terminado [...] El mundo se volvió distinto. Las seis horas de mar, que desde el principio del verano habían sido un continuo ejercicio de imaginación, se convirtieron en una sola hora igual, muchas veces repetida.¹⁸

La condición de "extranjeros" provenientes de mundos distintos provoca la alienación de estos personajes y, consecuentemente, su soledad. En la historia del ángel, la curiosidad inicial del pueblo —saber quién es y de dónde viene; saber si es vampiro, marciano o demonio disfrazado— da paso al desdén y al olvido. El viejo además tiene el agravante de no poder comunicarse. En cambio, para la señora Forbes, el lenguaje no es un problema: habla alemán, español, italiano; sin embargo, tampoco puede comunicarse con los niños ni con Oreste-Aquiles. Se crea una imagen fría e impenetrable que se derrumba en la noche, entre delirios, dando paso a una escalofriante soledad.

La violencia, presente en los dos cuentos, aparece con mayor nitidez en las películas. El primer cuento habla de que "hasta los más piadosos le tiraban [al ángel] piedras tratando de que se levantara para verlo de cuerpo entero".¹⁹ En la película logran mayor intensidad las imágenes que muestran al ángel ya convertido en objeto de fería: la gente le tira comida y objetos, lo marca con un hierro para novillos y le prende fuego a sus alas. El texto del segundo cuento ofrece la violenta imagen final: "estaba tirada de medio lado en el suelo, desnuda en un charco de sangre seca [...] y tenía el cuerpo cribado a puñaladas".²⁰ En la película las escenas son más crudas: la murena clavada en la puerta; el incendio que provoca la señora Forbes en la casa de Oreste-Aquiles; el feroz apuñalamiento. Estos últimos dos casos representan nuevas modificaciones en el pasaje del cuento al filme: en el cuento, el incendio no aparece y el apuñalamiento no se narra, mientras que en la película estas escenas son cruciales en el desarrollo de la trama y contribuyen a remarcar la violencia que tiñe al argumento.

La sexualidad y el amor aparecen casi exclusivamente en los filmes. En *Un señor muy viejo con unas alas enormes* la sexualidad se muestra en su aspecto más primitivo. Primero, aparece en la toma que capta la escena de sexo entre el organizador del espectáculo y la mujer araña; luego, en los deseos reprimidos del padre Gonzaga; finalmente, en el encuentro sexual que tienen el mago y la mujer araña dentro del camión que los transporta. En *El verano feliz de la señora Forbes* la sexualidad y la pasión son ejes fundamentales de la acción. La atracción que la gobernanta siente por Oreste-Aquiles provoca su visita a la casa de éste; allí encuentra al instructor de buceo acostado con otro muchacho. En un ataque de celos e ira la señora Forbes incendia la casa. Es interesante indicar que este tema de la homosexualidad que frustra las expectativas del otro sexo es exclusivo de la película.

En los dos relatos la temática de García Márquez aparece enfocada hacia la soledad de los protagonistas; las películas, con esa misma soledad como punto de partida, tienden a concentrarse en la violencia y la sexualidad. Hay entonces una estructuración dinámica en la relación entre los textos y los filmes: lo que apenas se sugiere en los cuentos, se explicita en las películas y las imágenes vuelven a remitirnos al signo literario, en una búsqueda constante de claves de interpretación.

5. García Márquez: su cine y su literatura

Eduardo García Aguilar en *García Márquez: la tentación cinematográfica* explica un hecho casi inevitable en el diálogo entre cine y literatura:

La literatura es un arte solitario y no puede concebirse sino como el combate silencioso y titánico contra el mundo [...] las posibilidades son infinitas para quien [lo] ejerce. El cine, por el contrario, es un arte dudosamente colectivo [...] Mil manos. mil ideas se cruzan en un solo proyecto.²¹

Es decir, la literatura presenta la relación entre autor y obra, sin otra barrera que la propia conciencia del escritor. En el cine, queda coartada esa "libertad individual" de la que habla García Márquez cuando se sienta enfrente de la máquina de escribir a inventar el mundo. Una película no sólo la hacen el guionista y el director sino también el productor, los actores, el sonidista, el iluminador, etcétera. Por eso en *Cómo se cuenta un cuento* el escritor colombiano comenta amargamente: "No sé cuántos guiones llevo hechos, unos buenos, otros malos, y al final lo que veo en pantalla nunca es lo que yo tenía en la cabeza".²²

García Márquez apunta en sus aventuras cinematográficas a una comunión de ideas entre director y guionista que permite mantener una visión unitaria, definida del mundo. ¿Cómo se concibe este mundo? —como un lugar donde se descubre lo fantástico detrás de lo cotidiano. Para este escritor, una adecuada interacción entre director y guionista podría lograr la libertad tan ansiada en el medio cinematográfico. Aquí encontramos una coincidencia con Andrei Tarkovski quien, en su libro *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, afirma que la tendencia actual del cine es hacia un "cine de autor", donde las ideas se desarrollen sin agregados ni deformaciones.²³ La fusión director-guionista se equipara con el escritor, y la pluma literaria se transforma en cámara cinematográfica.

Notas

La colaboración entre García Márquez y el cine intenta inscribirse en esta tendencia y reflejar en la pantalla su visión del mundo, al recortar para sus cuentos y películas los elementos que más le interesan de la realidad que lo circunda y con la cual se compromete y transforma. Los dos filmes aquí analizados —ambos con momentos de alto y bajo vuelo— son buenos ejemplos de este intento.²⁴

A pesar de sus sufrimientos, García Márquez sigue insistiendo en unir cine y literatura por medio del maravilloso arte del contar. Prueba fehaciente es el taller de guión que hoy continúa impartiendo en la Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños, en Cuba.²⁵ Los mayores logros del cine de García Márquez en estos últimos años han sido fundamentalmente dos: el consabido sello mágico-realista de sus películas y la profundización en la caracterización de los personajes. Pero la excelsa visualidad que ofrece la narrativa de este escritor es, aunque tentadora, particularmente difícil de trasladar a la pantalla. En "García Márquez: los relatos del cine", María Copani confirma esta idea: "la magia de sus historias es inseparable de las palabras con que las cuenta. Y eso no sale en la pantalla".²⁶

Sin embargo, Gabriel García Márquez vuelve una y otra vez al cine. Quizá, para él, ofrezca posibilidades de expresión que no halla en la literatura (de otro modo no se explicaría tanta insistencia); por el otro lado, es indudable que ha logrado en sus cuentos y novelas construir un mundo que tal vez sea imposible de reflejar en sus guiones. Estos factores apuntan hacia una diferencia básica entre el lenguaje de uno y otro medio. En ambos García Márquez prueba tener una capacidad narrativa magistral que enriquece el diálogo entre "su" cine y "su" literatura: un matrimonio "mal avenido" próximo a cumplir sus bodas de oro.Δ

- 1 La contribución del cine a la narrativa latinoamericana del siglo XX constituye uno de los rasgos distintivos de esta literatura. Resulta de gran importancia la relación que el grupo de los Contemporáneos (Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y José Gorostiza) establece con el cine en los años veinte y treinta. Véanse los artículos de la sección "Los contemporáneos a oscuras" en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Eds. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, México, El Colegio de México, 1994, pp. 141-81. Jorge Luis Borges, por esa misma época, se convierte en pionero del diálogo entre el cine y la literatura en el ámbito hispanoamericano. Pueden consultarse al respecto la excelente introducción de Edgardo Cozarinsky, *Borges en/ysobre cine*, 2a. ed., Madrid: Fundamentos, 1981; y mi trabajo "El cine como precursor: Von Sternberg y Borges", *la colmena* 8 (otoño 1995); pp. 4-12. Del grupo del "boom", Carlos Fuentes (por citar un ejemplo entre muchos) afirmaría que decidió ser escritor el día que vio *Citizen Kane*, de Orson Welles.
- 2 Gabriel García Márquez, *Notas de prensa: 1980-1984*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 339.
- 3 Gabriel García Márquez, *Entre Cachacos I*, Ed. y pról. Jacques Gilard, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 174.
- 4 Gabriel García Márquez, *Cómo se cuenta un cuento*, Buenos Aires, Tesis Norma, 1995, citado en "García Márquez: los relatos del cine", *Clarín*, Suplemento *Cultura y nación*, 11 de mayo de 1995, pp. 2-4.
- 5 Como dato anecdótico, señalo que en esta película actúan el propio García Márquez, Juan Rulfo, Luis Buñuel y Carlos Monsiváis.
- 6 *Notas de prensa: 1980-1984*, p. 340.
- 7 Además de *Un señor muy viejo con unas alas enormes* y *El verano feliz de la señora Forbes*, las películas de la serie son: *Fábula de la bella palomera*, de Ruy Guerra; *Caritas del parque*, de Tomás Gutiérrez Alea; *Milagro en Roma*, de Lisandro Duque Naranjo, y *I'm the One You Are Looking For*, de Jaime Chavarrí (anoto este último título en inglés debido a que no cuento con los datos originales). La serie se denomina *Amores difíciles*.
- 8 Este filme participó en el Festival de Cine de Venecia en septiembre de 1988.
- 9 Gabriel García Márquez, "Un señor muy viejo con unas alas enormes", *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Bogotá, Oveja Negra, 1972, p. 11.
- 10 *Ibid.*, p. 7.
- 11 Uso el término "carnavalización" en su sentido más amplio, en este caso en referencia a la especie de feria que se forma en las cercanías de la casa de Pelayo. Luego de la llegada del "ángel".
- 12 Gabriel García Márquez, *El verano feliz de la señora Forbes*, Madrid, Almarabá, 1982, p. 9.
- 13 El nombre Oreste no parece tener ninguna connotación especial, aunque sí existe una figura

mitológica griega importante con el nombre de Orestes (hijo de Agamenón y Clitemnestra). En cuanto a Aquiles, hay seis versiones en la mitología griega. El más famoso era hijo de Tetis y Peleo y fue considerado un héroe en la toma de Troya. Aquiles fue "amado tiernamente por su madre [quien] se encargó [...] de su educación, alimentándole de ambrosia durante el día y cubriéndole de fuego celeste por la noche. Cierta día en que ella le metió en el fuego, espantado su padre, le retiró inmediatamente, de suerte que no tuvo más que un talón quemado [...]" (142). Jean-François Noël *et al.*, *Diccionario de mitología universal*, Vol. 1, Barcelona, Edicomunicación, 1991. El fuego, vale destacar, es ingrediente esencial en la película.

- 14 *El verano feliz de la señora Forbes*, p. 28.
- 15 *Ibid.*, p. 38.
- 16 Con respecto a los efectos de esta "invasión", cabe destacar los comentarios de Jurij Lotman acerca del cruce de fronteras semánticas y su importancia en la narración: "En el movimiento de la trama: el acontecimiento es el cruce de la frontera prohibida que la estructura sin trama había establecido. No hay acontecimiento cuando el héroe se mueve dentro del espacio que le ha sido asignado". Jurij Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Michigan, U. of Michigan, 1977, p. 238 (la traducción es mía). Es decir, la llegada del ángel y de la señora Forbes es lo que permite dar impulso a la acción narrativa.
- 17 P. 8.
- 18 Pp. 28-29.
- 19 "Un señor muy viejo con unas alas enormes", p. 10.
- 20 *El verano feliz de la señora Forbes*, pp. 50-51.
- 21 Eduardo García Aguilar, *García Márquez: la tentación cinematográfica*, México, Filmoteca de la UNAM, 1985, p. 65.
- 22 Art. cit., p. 3.
- 23 Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Rialp, 1984.
- 24 Vale destacar los comentarios de Lisandro Duque Naranjo sobre los problemas que se presentan en la adaptación de los textos de García Márquez para el cine: "En lo que se refiere al cine inspirado en obras de García Márquez, me he dado cuenta que no se le perdona el pecado original de la literatura, porque cierto público espera que tengan la misma genialidad de la literatura de *Gabo* [...] Paradjóticamente —añade el director de *Milagro en Roma*—, cierto tipo de espectador raro que no conozca la obra literaria de García Márquez, disfruta mucho de las películas de la serie, mientras que los especializados o los simples lectores de las obras le pasan siempre la cuenta literaria a la película [...]. Roberto Vallarino, "Los amores entre la literatura y el cine han sido difíciles y peligrosos", *Unomásuno*, 16 de marzo de 1989, p. 30.
- 25 El libro *Cómo contar un cuento* recoge las charlas del escritor colombiano con los integrantes de su taller de guión.
- 26 Art. cit., p. 2.