

2005

De la penumbra a la escuela: El difícil camino del guionista Gabriel García Márquez

Alessandro Rocco

Citas recomendadas

Rocco, Alessandro (Primavera-Otoño 2005) "De la penumbra a la escuela: El difícil camino del guionista Gabriel García Márquez," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 61, Article 10.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss61/10>

**DE LA PENUMBRA A LA ESCUELA:
EL DIFÍCIL CAMINO DEL GUIONISTA
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Alessandro Rocco
Universidad de Nápoles L'Orientale

En un detallado estudio dedicado a la relación entre García Márquez y el cine, *La tentación cinematográfica de Gabriel García Márquez*, Eduardo García Aguilar presenta un texto titulado “La penumbra del escritor de cine’ que el mismo García Márquez había escrito para denunciar las difíciles condiciones de trabajo de los escritores de guiones¹:

En realidad, el destino del escritor de cine está en la gloria secreta de la penumbra, y sólo el que se resigne a ese exilio interior tiene alguna posibilidad de sobrevivir sin amargura. Ningún trabajo exige una mayor humildad. Más aún: debe considerarse como un factor transitorio en la creación de una película...

Entre los más geniales e importantes guionistas olvidados por la crítica y el público, recuerda García Márquez a Franco Solinas, autor del guión de *La batalla de Argel* del director Gillo Pontecorvo y guionista de otras películas extraordinarias; y cita a Cesare Zavattini como único ejemplo de escritor para cine cuyo nombre es asociado a las películas por él escritas tanto como el de los directores que las filmaron, en especial Vittorio de Sica. Con Zavattini, dice García Márquez, los guionistas tuvieron su “cuarto de hora de gloria”.

El hecho es que con ese texto Gabo expresaba la frustración que le había deparado el trabajo de guionista desde los primeros años de su llegada a México, cuando todavía tenía la ilusión de encontrar en la redacción de guiones la expresión más adecuada para su mundo fantástico. Pero al

contrario, las limitaciones impuestas al escritor de cine por el medio y las condiciones de producción lo indujeron, al cabo de un tiempo, a concebir la escritura de *Cien años de soledad* como operación de libertad “contra” el cine.

En la década de los sesentas, Gabo colaboró en México a la adaptación de textos de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1966) y *El gallo de oro* (1964), y además escribió algunos guiones de tipo comercial, sobre esquemas de género impuestos por las empresas productoras. Se trata de *H. O.* (1966), *Cuatro contra el crimen* (1967) y *Patsy mi amor* (1968). El primero es un medimetraje de treinta minutos, dirigido por Arturo Ripstein, que cuenta en tono de comedia la estafa que una pareja prepara en perjuicio de un creativo publicitario con ínfulas de gran artista. Se rodó en Brasil y estaba destinada a aprovechar fondos de producción bloqueados en este país². Aunque el guión presenta situaciones bastante divertidas, sobretudo por la sátira del publicitario, el film no parece tener más ambición que la de ser una buena fuente de trabajo. Paulo Antonio Paraguaná le dedica pocas líneas, indicando que el origen de la idea fue la voluntad de Gabo de vengarse de su jefe en una agencia de publicidad, y recordando la frustración de Arturo Ripstein por tener que rodar este film mientras en Brasil estallaba el movimiento del *Cinema Novo*³.

Un discurso muy parecido se puede hacer a propósito de *Patsy mi amor*, que cuenta la iniciación amorosa de una adolescente de buena familia mexicana, con un evidente complejo de Electra, en los sesentas, años de la explosión de las modas y movimientos juveniles. La historia tiene una estructura coherente, que presenta al principio la rivalidad entre tres jóvenes a causa del amor por Patricia, la aparición de un hombre maduro y casado (en el que Patricia refleja la figura del padre) y su posterior abandono. La película puede resultar agradable, e incluso interesante para el estudio de la representación que ofrecía el cine de aquellos años del mundo juvenil y de temáticas relacionadas con el sexo, pero no parece tener suficiente alcance para añadir algo al tema de la imaginación cinematográfica de García Márquez.

Por último, *Cuatro contra el crimen* es tal vez el caso más contundente de producción comercial. Podría llegar a definirse algo así como un *B movie* (“ejemplo de jamesbondismo subdesarrollado” dice García Riera⁴), con su historia de cuatro “super-agentes especiales” en lucha contra la mafia internacional. Como guión escrito por García Márquez tal vez sea una verdadera curiosidad histórica, o un ejemplo extremo de lo que Buñuel llamaba “películas alimenticias”.

Muy diferentes son los casos de *Tiempo de morir* y *Eréndira*, de los que me he ocupado en otros ensayos⁵. En efecto, ambos son buenos ejemplos de la íntima relación que el trabajo para cine de García Márquez establece con su imaginación literaria cuando las condiciones le permiten expresarse sin

trabas, produciendo excelentes resultados tanto en la página del guión como en la pantalla.

A pesar de las declaraciones de insatisfacción o decepción, Gabo nunca abandonó su trabajo de guionista. Por el contrario, en las décadas de los setentas y ochentas, su producción fílmica creció en calidad y cantidad. Ya como escritor reconocido y de fama mundial, García Márquez participó en proyectos de mayores ambiciones cinematográficas. En colaboración con importantes directores mexicanos, como Luis Alcoriza, Felipe Cazals y Humberto Hermosillo, se dedicó a realizar películas que suscitaban grandes expectativas: *Presagio* (1974), *El año de la peste* (1978), *María de mi corazón* (1979). A propósito del primer título, hay que aclarar que se trata de un guión que, según la entrevista realizada por Pérez Turrent al propio director, había sido desarrollado varios años antes de que se empezara a rodar la película⁶. Pero esto puede indicarnos que las dificultades de producción de los años anteriores se iban superando cada vez con mayor facilidad, cuando se trataba de filmar un guión de García Márquez. Claro que no todo resultaba fácil, sobretudo si se tiene en cuenta que con estos títulos no se pretendía realizar cintas comerciales, sino obras comprometidas, con directores y clásicos del cine mexicano independiente, o simplemente no comercial. Luis Alcoriza ya había logrado la apreciación de la crítica con sus películas de los sesentas, *Tlayucan* (1961), *Tarahumara* (1962), y *Tiburoneros* (1964), y el público le había otorgado gran éxito a *Mecánica nacional* (1971). Además, Alcoriza gozaba de excelente fama como colaborador y guionista de Luis Buñuel. Felipe Cazals ya contaba entre sus realizaciones con películas importantes como *Canoa* (1975), *El apando* (1976) y *Las Poquianchis* (1976). En la primera, que narra la masacre de un grupo de estudiantes de Puebla por obra de los vecinos de un pueblo sometido a la brutal propaganda de un cura extremista, podía leerse una indirecta referencia a la masacre de Tlatelolco del '68, uno de los más terribles crímenes políticos del estado mexicano. *El apando*, basado en la novela de José Revueltas, encarcelado por ser el "padre espiritual" del movimiento del '68, denunciaba las inhumanas condiciones del penal de Lecumberri, a través de la adaptación de José Agustín. *Las Poquianchis*, basada en hechos reales, ponía en tela de juicio las responsabilidades de las autoridades en la compraventa y explotación de jóvenes prostitutas y esclavizadas. Jaime Humberto Hermosillo destacaba por los contenidos especialmente, transgresores de sus obras, sobretudo en temas como la sexualidad y homosexualidad, así como la alienación y la locura. *Naufragio* (1978), por ejemplo, relata las obsesiones que se tejen alrededor de un personaje ausente, presentándolas en contraste con la conducta vulgar de éste cuando regresa. Más claro todavía es el tema de la perversión y la locura en *El cumpleaños del perro* (1975), que cuenta la singular historia de dos hombres que acaban asesinando a sus respectivas parejas; o *Matinéé* (1977),

historia de dos niños que después de ser secuestrados por una banda de criminales, concluyen participando en los atracos.

Los guiones de García Márquez que se propusieron a estos tres directores resultaban coherentes con sus antecedentes, su estilo y su poética, y de hecho las expectativas de producción eran altas, aunque los resultados no correspondieron del todo a lo que se esperaba. Sobretudo *El año de la peste*, tal vez el más ambicioso, tuvo que enfrentar muchos obstáculos en el rodaje, y resultó casi una experiencia fallida⁷. El guión presenta el desatarse de una epidemia de peste en la Ciudad de México, y está basado en la obra de Daniel Defoe, *Diario del año de la peste*. Pero la clave de la trama es la crítica a la actuación de las autoridades, que tratan de ocultar la información sobre la epidemia y reprimen a los enfermos como si fueran opositores políticos. *María de mi corazón*, aún sin lograr entusiasmar a los críticos, resultó ser una cinta apreciable en muchos aspectos. El guión está basado en una Nota de prensa de García Márquez, titulada *Sólo vine a hablar por teléfono*, que relata el increíble percance de una mujer que es recluida por error en un hospital psiquiátrico, sin lograr ya salir de él. *Presagio*, a pesar de la cantidad de episodios y personajes tal vez excesiva, y de haber sido casi olvidada entre las películas de Alcoriza, fue defendida por muchos críticos, y el propio director la consideró una obra mal entendida. Relata la locura y la violencia colectiva que se desata en un pueblo a partir del presagio de “algo terrible” que ha de ocurrir, lo que por un lado parece respetar las premisas mágico-realísticas peculiares de García Márquez, y al mismo tiempo ofrecerle a Luis Alcoriza una nueva clave para la investigación y representación de diversos tipos sociales.

Para el guionista García Márquez, la década de los ochentas se abre con el inicio del rodaje de *Eréndira* (1983), un viejo proyecto varias veces frustrado. Algunos años después se realiza también la versión cinematográfica del cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988). Con estas dos películas (y con el “remake” colombiano de *Tiempo de morir* por Jorge Alí Triana en 1985), por primera vez Gabo colabora con directores fuera de la órbita del cine mexicano. Ruy Guerra, director de la primera de las cintas citadas, es un brasileño mozambicano, conocido por una de las mejores obras del “Cinema Novo”, *Os fuzis* (1964). Pero aún más significativa es la realización de *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, rodada en Cuba por Fernando Birri, ya que nos introduce en el segundo centro más importante para la trayectoria cinematográfica de García Márquez como guionista: la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, expresión de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y manifestación concreta del apoyo del estado cubano al desarrollo del cine independiente en América Latina.

Respecto a la creación de la Escuela,⁸ me interesa señalar lo que recuerda Edmundo Aray⁹ sobre las bases en las que se apoyaba el proyecto,

que eran el neorrealismo italiano y la escuela documental de Santa Fé creada por Birri en Argentina en 1956. En los años '50, Birri, García Márquez, Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa habían estado en Roma, en el "Centro Sperimentale di Cinema", acudiendo a las clases de Cesar Zavattini, y varios años más tarde sus caminos volvieron a cruzarse en Cuba, ahora con la idea de impulsar de manera decisiva la producción, realización y distribución del cine latinoamericano. La película *Un señor muy viejo con unas alas enormes* fue la primera producción de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, y entre las que siguieron encontramos la serie *Amores Difíciles*, seis películas para cine y televisión, co-producidas por la Fundación junto con la TVE (Televisión Española) y la International Network Group. Los guiones de las seis películas son todos de García Márquez. Es destacable la operación en su conjunto, ya que se trata de una gran producción, en la que se integran la fase de elaboración de guiones, las realizaciones de los filmes y la previsión de distribución en televisión, cines y "home video". Para la realización se cuenta con seis directores de cinco países latinoamericanos, y uno español: Ruy Guerra (Brasil), Jaime Humberto Hermosillo (México), Lisandro Duque Naranjo (Colombia), Olegario Barrero (Venezuela), Tomás Gutiérrez Alea (Cuba) y Jaime Chavarrí (España). No he podido averiguar con completa seguridad si los guiones de las películas se elaboraron en los talleres de la Escuela, o si en ellos se discutieron algunos puntos o fases de su elaboración. Pero ciertamente esto sucedió con los guiones de *Me alquilo para soñar*, como consta en la publicación que lleva el mismo nombre¹⁰, lo que nos permite considerar que en esa época el trabajo de creación de Gabo estaba estrechamente vinculado al trabajo didáctico. Si ello es así, entonces se pueden poner de relieve los aspectos más interesantes en la realización de la serie. En primer lugar, al centro de una importante producción cinematográfica encontramos a un guionista, lo que coloca en primer plano el proceso de creación como desarrollo narrativo de una idea que, en la mayoría de los casos, tiene una base literaria. Además, esto le otorga un nuevo "cuarto de hora de gloria" al escritor de guiones, y para García Márquez guionista debió representar también la definitiva "salida de la penumbra". En segundo lugar, la filosofía didáctica de la escuela, como aparece en los textos publicados de los talleres de guiones, impulsa la creación colectiva, el trabajo de todos en el desarrollo de las ideas, bajo la guía y supervisión de un profesional que garantice también el contacto con el trabajo concreto, además de la teoría. Por último, si entendemos que la elección de Cuba como sede de la Escuela no se debe únicamente a razones logísticas, queda claro que el esfuerzo de impulsar el cine latinoamericano es concebido como parte de una gran batalla cultural, que se libra también en el ámbito de la creación audiovisual, y para la que se pretende aprovechar y valorizar tanto la historia política como la gran tradición cinematográfica de la isla. Teniendo esto en cuenta, se puede

medir mejor el alcance de los resultados de la “tentación cinematográfica” de Gabriel García Márquez en un sentido mucho más amplio, que, además de valorar la importancia de los guiones en el desarrollo de su universo literario, considere también el rol de la producción, la promoción y la enseñanza, sin reparar únicamente en las dificultades de adaptación a la pantalla de sus obras y de su estilo literario “irriducible” o no transferible.

Es posible verificar lo arriba dicho a través del análisis específico, aunque breve, de uno de los episodios más logrados de la serie: el del colombiano Lisandro Duque Naranjo, titulado *Milagro en Roma*. En esta película, y más aún en el cuento *La santa*, Gabo le dedica un especial homenaje al maestro Cesare Zavattini, precisamente en el momento en que su trabajo cinematográfico alcanza el momento más intenso; y en la estructura de los textos (Nota de prensa, película y cuento) se reflejan también las ideas del autor sobre la creación narrativa, tanto literaria como cinematográfica.

Entre periodismo, cine y literatura

1 – *La larga vida feliz de Margarito Duarte, una “Nota de prensa”*

Al principio tenemos una “Nota de prensa” titulada *La larga vida feliz de Margarito Duarte*¹¹. Esta sirve de argumento para el guión de la película *Milagro en Roma*. Luego un cuento, que lleva por título *La Santa*¹², vuelve sobre el tema, expresando nuevas significaciones. El elemento común a los tres textos es el que se señala en un capítulo de la “Nota de prensa”, *el prodigio*. Veamos cómo se presenta la historia en la “Nota de prensa”.

Antes que nada hay que subrayar la presencia del narrador, el propio García Márquez periodista, que relata unos hechos de los que asegura haber sido testigo directo. Esto produce lo que se puede definir una situación meta-textual, a partir de la cual arranca el relato que a continuación resumimos. El cuerpo de la hija de Margarito Duarte, muerta doce años antes, es encontrado en estado de perfecta conservación. Los vecinos del pueblo de Margarito, testigos del prodigio, deciden cargar con los gastos para que su paisano pueda viajar a Roma para mostrar ante el Vaticano los signos de santidad de la niña. Es en Roma que García Márquez conoce a Margarito, quien durante veinte años y cuatro Papas no abandona por un sólo día sus gestiones para la beatificación de la hija. Hasta aquí llega la historia. El autor se encuentra suspendido en la imposibilidad de concluir su relato, de imaginar un final satisfactorio. Por lo tanto, decide exponerlo dejándolo abierto, es decir relatando un nuevo encuentro con el personaje veinte años más tarde. En el transcurso de este tiempo nada sustancial ha cambiado: Margarito se ha vuelto más viejo y más romano, pero todavía sigue convencido de que logrará al final su intento de santificar a la hija. El

nuevo encuentro le sugiere al autor una reflexión expresamente literaria sobre el tema y el personaje: la dificultad de utilizar una historia cuya conclusión se desconoce. Si enfocamos el análisis sobre la estructura temporal de la Nota, notamos que transcurre a través de tres tiempos. El primero es el tiempo de la narración, el tiempo del nuevo encuentro entre el narrador y el personaje (“la semana pasada”) del que procede el proceso de la memoria y la reflexión meta-textual. El segundo es el tiempo del primer encuentro, veinte años atrás, cuando el prodigio se revela por primera vez ante los ojos del escritor y Margarito empieza su aventura en Roma. El tercer tiempo es el de lo acaecido anteriormente al segundo encuentro, lo relatado por Margarito: la muerte de la esposa y de la hija, el descubrimiento del cuerpo incorrupto, la intervención de los vecinos del pueblo, hasta el viaje a Roma. Cabe añadir un cuarto tiempo: el tiempo de la *santa*, que es un tiempo detenido de una creación cuyo desarrollo no se logra imaginar. Como se puede observar, los que hemos llamado segundo y tercer tiempo son los del relato propiamente dicho, que presenta también una división espacial y geográfica. El espacio colombiano es el de la manifestación del prodigio, y al mismo tiempo el de su interpretación colectiva en el marco de la cultura popular religiosa y católica. El espacio romano, en cambio, es el de la espera y la paciencia, virtud que define a Margarito como el “verdadero santo” de la historia.

2 *Milagro en Roma, La película*

La elección fundamental del guión del filme, dirigido por Lisandro Duque Naranjo, es resolver la trama potencial de la Nota de prensa con un nuevo prodigio, que de hecho anula el primero: la resurrección de la niña. En una entrevista, el director recuerda que la decisión fue del guionista García Márquez, que consideraba el despertar de la niña como el “milagro mayor” y por lo tanto el más apropiado¹³. Como aclara la epígrafe al principio de la cinta – “El amor hace breve la muerte” – se trata de una historia de amor que *neutraliza la muerte*. Tal opción cierra la trama que en la Nota permanecía abierta, y por ello, la reflexión meta-textual ya no es necesaria, ni tampoco la presencia del narrador como personaje. En consecuencia, cambia también la división y distribución de los tiempos.

En esta nueva disposición, el film se divide en dos tiempos, que también corresponden a la división geográfica entre Colombia y Roma. En la primera parte se relata la muerte de Evelia (la hija de Margarito), el prodigio y el viaje de Margarito. En la segunda, Margarito, aunque trata de conseguir un contacto con la burocracia Vaticana, se muestra convencido de que la niña no está muerta. Se establece entonces un conflicto entre el personaje y la embajada colombiana, que planea sacarle provecho político al asunto de

la beatificación organizando un nuevo entierro “triumfal” para Evelia. Más que por la beatificación de la santa, Margarito lucha por resucitarla, por realizar su deseo de que vuelva a vivir.

Muerte y prodigio

La película muestra la muerte de Evelia como un suceso repentino e incruento. Después de jugar a las carreras con el padre hasta su casa, la niña muere entre sus brazos quedándose como dormida. Dos detalles supuestamente insignificantes aparecen en la secuencia inicial de la película: un carrito de helados, que Evelia no llega a alcanzar porque ha sido llamada por el padre, y un pequeño mono mecánico, el último regalo que la niña ha recibido en su vida.

La función de este segundo detalle se manifiesta ya en la escena siguiente, en la vigilia fúnebre que precede el entierro, cuando sin razón aparente el muñeco se pone a andar, revelando algún vínculo secreto con la niña. Margarito lo guarda entonces como recuerdo de la hija, y después del prodigio lo tendrá como reliquia de la pequeña santa.

Con una elipsis de doce años, el film nos lleva a la secuencia del prodigio. Nos encontramos en el cementerio donde ha sido enterrada Evelia. Margarito camina entre la muchedumbre ocupada en desenterrar cuerpos y quemar ramas secas. El escenario tiene algo de paradoja, porque la voz de un cura, amplificadas por altoparlantes, anuncia que los cuerpos de los difuntos cuyos parientes no compren un lugar en el nuevo cementerio parroquial, serán arrojados a fosas comunes. En tal contexto, la representación del prodigio se realiza en tono sublime. En el momento en que Margarito descubre que el cuerpo de la hija ha quedado incorrupto, se levanta un ventarrón de otro mundo, que llama la atención de la gente. Margarito levanta el cuerpo de la niña y lo abraza, quedando de pie entre humos y viento, enfrente de la muchedumbre arrodillada y en actitud de rezo, mientras una voz exclama: “Esto es un milagro, la niña es una santa”. Todo parece remitir a la iconografía católica. Pero ya en la escena siguiente el tono irónico vuelve a aparecer, ya que el cura no pierde la ocasión de declarar que “El Señor demuestra con el prodigio su apoyo a la construcción del nuevo cementerio moderno”.

La contradicción fundamental entre Margarito, feliz por el inesperado reencuentro con la hija, y los actores externos que tratan, de distintas maneras, de apropiarse del milagro, se esboza ya a partir de esta escena. Más adelante vemos entrar en juego la religiosidad popular de los vecinos del pueblo, que desean un nuevo objeto de devoción; y luego las altas jerarquías de la iglesia, representados por un obispo, que al contrario pretenden minimizar los hechos y volver a enterrar a Evelia. La imagen que representa

la decisión colectiva del pueblo de que la niña sea llevada a Roma, una sábana donde cada quien arroja el dinero o los objetos que puede, se mezcla en disolvencia con la del avión donde viaja Margarito, lo que nos introduce en la segunda parte del filme.

Un colombiano en Roma

En la ya citada entrevista, Lisandro Duque Naranjo declara que lo que más le atrajo del argumento de la película fue la posibilidad de tratar el tema de un provinciano de visita a una gran ciudad. El extravío es una de las consecuencias más evidentes de tal situación. En efecto, al llegar a Roma, Margarito no sabe exactamente qué hacer, y decide dejar que la providencia, o mejor dicho, la santa misma, arreglen las cosas a su voluntad. Sin embargo, ahora entra en escena un nuevo actor, la embajada colombiana, que intenta organizar una gran celebración de “la primera santa colombiana”, para distraer a la opinión pública de problemas sociales y políticos más agudos.

Después de haber rehusado el plan y la ayuda de la embajada, Margarito se encuentra solo en la gran urbe eterna. Las tomas de los lugares más representativos del centro de Roma, como el Foro Imperial, el Colosseo, y la gran plaza de San Pedro, junto con los encuadres de las terrazas de la ciudad, vistas desde la casa del amigo de Margarito, el tenor Antonio, son también un homenaje a la ciudad donde Gabo vivió años memorables. A su vez Margarito realiza en este escenario el sueño y el deseo de vivir una vida normal con su hija “casi viva”. En una secuencia animada por las notas de *Una furtiva lacrima (Elisir d'amor* de Donizetti), vemos a Margarito con Evelia en los caballitos, de compras por tiendas de zapatos, de paseo por las calles de la ciudad.

Pero es una felicidad cuyo destino es no durar. De pronto, Margarito descubre que el obispo francés que le había prometido ayuda en contra de las intenciones de la embajada no es sino un estafador, cuyo fin era aprovecharse de la ingenuidad del provinciano; y poco después, la embajada vuelve a pretender el cuerpo de la niña para el entierro, pero ahora con la ayuda de la policía italiana.

La resurrección

En esta situación Margarito parecer no tener ya más opción que entregar el cuerpo de la hija. Pero, para ganar tiempo, acompaña al amigo tenor a la prueba de canto que éste ha estado ensayando durante mucho tiempo. El edificio donde se realiza la prueba se encuentra en la céntrica y hermosa

Plaza Navona. Aquí vemos a un grupo de niños jugando con una pelota, pateándola hacia arriba. La elevación del balón acompaña el movimiento de la cámara hacia una de las ventanas del edificio, que luego vemos, en la toma siguiente, desde el interior de la sala donde Antonio canta las notas de *Una furtiva lacrima*. Margarito empieza a fijar su mirada sobre la ventana, con actitud concentrada, y de repente el vidrio estalla. Todos los presentes piensan en la leyenda de Caruso, que según se cuenta había roto los vidrios de la Scala de Milán con la fuerza de su voz, así que aplauden al hecho extraordinario, creyendo que se debe a la voz de Antonio. Sólo él se da cuenta que no es así, sino que el prodigio es obra de Margarito. El personaje aparece en encuadre de primer plano, delante de una gran ventana en forma de arco, rodeado de luz blanca, y se escucha en *off* la voz del amigo que exclama: “esto es un milagro suyo, Margarito. ¡Aquí el único santo es usted!”.

De esta manera Margarito revela una increíble fuerza interior, capaz de provocar fenómenos más allá de lo normal, y por ello con “el poder” de resolver la situación. De vuelta a casa, se dirige directamente a Evelia, y le ordena y ruega que se despierte. En ese mismo instante, el secretario de la embajada, acompañado por dos agentes de la policía, toca la puerta pidiendo el cuerpo de la niña. Es el momento de mayor tensión dramática del guión, precisamente cuando debe ocurrir el segundo milagro. Otro ventarrón muy fuerte entra en el cuarto por la ventana, haciendo revolotear las cortinas blancas; el mono de cuerdas se pone otra vez a andar por su cuenta, y Evelia despierta de su largo sueño. La música de *Alleluja* de Hendel eleva el tono de la escena, Evelia despierta de su largo sueño. La música de *Alleluja* de Hendel eleva el tono de la escena, en el momento del nuevo abrazo entre padre e hija. Pero ya en la escena siguiente los dos salen del apartamento con aire muy normal, bajo la mirada perpleja y asombrada de los agentes y del secretario de la embajada, para salir a la calle y comprar un helado, último deseo de la niña antes de su muerte. De tal forma, el guión termina regresando a la situación inicial, y la trama adquiere un sentido circular. Los doce años transcurridos entre los dos prodigios se disuelven con el gesto de comprar por fin un helado, y el tiempo suspendido de la creación finaliza, ya que ha encontrado la solución de su historia.

Milagro en Roma resulta interesante en cuanto transposición del mundo garcíamarquino al cine, sobretodo por el tratamiento de los elementos prodigiosos o fantásticos, puntualmente colocados en el mismo plano de lo cotidiano y lo normal, según una de las características más típicas del autor. El descubrimiento del cadáver incorrupto sirve de pretexto al cura para la promoción de su proyecto de nuevo cementerio. Cuando Margarito rompe la ventana con la fuerza de su desesperación, todos aplauden y felicitan al tenor por su voz. El despertar, (o la resurrección) de Evelia tiene tono de milagro sólo hasta que la niña consigue por fin su helado tan deseado. Pero

esto ya estaba cifrado en el título, *Milagro en Roma*, que alude precisamente a una de las obras más discutidas, y más hermosas de Zavattini, *Miracolo a Milano*, donde lo fantástico y lo realístico se mezclan de manera sorprendente, abriendo nuevos e inesperados cauces a las posibilidades de la imaginación.

3 – *La santa*, el cuento

La edición de los *Doce cuentos peregrinos* aparece en 1992, pero el cuento *La santa* lleva la fecha de agosto del '81, fecha muy cercana a la de la Nota de prensa, que se publicó en septiembre del mismo año. Entre las dos fechas ('81 y '92), está la realización de la película. De alguna manera, entonces, el cuento *La santa* parece haber sido concebido antes de la película, pero publicado después. De hecho el cuento es algo así como una versión ampliada de la Nota de prensa (con la inserción de episodios relatados en otra Nota de prensa, titulada *Roma en verano*), donde la reflexión meta-textual que ya observamos en aquélla, remite también al proceso de creación de la película. Veamos en qué sentido.

En el cuento encontramos nuevamente a García Márquez como narrador y personaje, testigo presencial de las aventuras de Margarito, y protagonista de sus propias aventuras con el amigo tenor y otros artistas. Nuevamente tenemos también la división temporal de la Nota de prensa: el tiempo del primer encuentro, el del segundo encuentro veinte años después (que es también el de la narración), el relato de los hechos pasados, y el tiempo suspendido de la santa. Pero cada uno de estos resulta ampliado y desarrollado con mayores detalles. El primero, como tiempo *recordado* de las aventuras, es un espacio de gozo y alegría, y se refiere a la temporada feliz que vivió Gabo en Roma, entre otras cosas asistiendo a la escuela de cine de la capital italiana. El segundo, el tiempo *del recuerdo*, es al contrario un tiempo de decadencia, de vejez, donde no sólo los hombres han envejecido, sino la alegría de la ciudad y el espíritu de las cosas se ha perdido, tal vez para siempre. Lo único que no se ha corrompido es el cuerpo de la niña y la paciencia de Margarito, ya que “los santos viven en su propio tiempo”. El proceso de creación, que en la Nota de prensa se encontraba suspendido al igual que el estado vegetativo de la niña, es presentado aquí en fase de desarrollo e ideación, gracias a la intuición de un genio.

El truco del cuento, por así decir, es el de presentar el prodigio, o mejor dicho, la existencia portentosa de la santa y de Margarito, en el contexto de la vida cotidiana de Gabo y de sus amigos, jugando con las varias posibilidades que ofrece este contacto de elementos tan desiguales. Por ejemplo, cuando los amigos de Margarito piensan ofrecerle una hora de distracción con una prostituta, en lugar de dedicarse a los placeres del sexo, a Margarito se le ocurre enseñarle a la mujer el cuerpo de su hija. “Mi si gelò il culo”, diría

la chica en italiano, que salió corriendo por los pasillos de la casa, provocando el pánico de la dueña de la pensión quien la confundió con el fantasma de una mujer muerta años atrás por manos de un oficial alemán. A partir del prodigio se genera así una escena de comedia.

Pero el resultado más interesante es el que ocurre cuando Margarito se topa con Gabo y su grupo de amigos artistas reunidos en una “trattoria” romana, y les muestra el cadáver incorrupto, que no deja de llevar consigo un sólo instante. Después del asombro inicial, y de las reacciones de conmoción religiosa de cocineras y camareros, el grupo empieza a discutir del asunto y de cómo aprovecharlo artísticamente. La idea no apunta a una novela, como en la Nota de prensa, sino a una película. El problema que se plantea el grupo de amigos en el cuento es el mismo que se plantearían muchos años después los alumnos de la Escuela de San Antonio de los Baños: cómo desarrollar el guión de una película a partir de una idea o de una situación, y sobretodo cómo encontrarle conclusión a una historia difícil. La comparación no debe considerarse inoportuna por el hecho de encontrarse los personajes del cuento en una “trattoria” romana, ya que también en la EICTV resultan muy importantes los momentos de reunión y discusión fuera de las aulas, como nos informa Edmundo Aray en la ya citada entrevista¹⁴. Además, así como en la escuela el trabajo colectivo se realiza bajo la supervisión de un maestro (por ejemplo García Márquez en los talleres de guión), en el cuento los personajes recurren a la ayuda del que en este caso podríamos llamar el “maestro de maestros”, Cesare Zavattini.

Sin embargo, al ver a la santa, lo único que logra expresar Zavattini es un perplejo “Ammazza!”, despidiéndose del grupo de jóvenes sin más explicaciones que su convicción de que la historia no sirve, porque nadie creería en lo que se encuentra ahora antes sus ojos. La paradoja parece confirmar la opinión de Gabo en la “Nota de prensa”: que se trata de un relato que sólo se puede concluir con una reflexión sobre su imposibilidad de concluirse. Pero afortunadamente se trata de una dificultad momentánea, y la solución ya está en el aire.

Zavattini vuelve a llamar a los muchachos al cabo de un rato, para exponerles el guión completo de la película, que únicamente necesita que Margarito resucite a la niña. De tal forma, García Márquez le rinde un excepcional homenaje a su maestro, prácticamente atribuyéndole la redacción y la invención de la película ya editada, o por lo menos, la solución fundamental que durante mucho tiempo le había faltado.

Además de esto, en el momento en que Zavattini explica su idea de guión basada en la resurrección final de la niña, Gabo le pregunta si eso tendría que suceder “en la vida o en la película”. Zavattini entonces responde pensativo que Margarito debería intentarlo, “en la vida”. Pero interviene el griego Lakis, protestando que de todas formas para él la historia resulta increíble. La respuesta de Zavattini profundiza todavía más la situación meta-textual

a la que nos la llevado el cuento, declarando que lo que más le fastidia de los estalinistas es que no pueden creer en “la realidad”. Los planos de ficción y realidad, ya bastante confundidos, terminan por fundirse en un juego de espejos sin fin, ya que Zavattini define “realidad”, la invención de un guión que acaba de exponer, y esto desde un cuento de García Márquez, es decir desde una ficción.

Podemos ensayar una hipótesis sobre la importancia que adquieren en el cuento las dimensiones del recuerdo y la nostalgia. En efecto, el espacio de tiempo que separa los acontecimientos relatados de la redacción del texto es de más de veinte años, si tomamos en cuenta la fecha de 1981, pero si consideramos la publicación de los *Doce cuentos peregrinos*, se trata de más de cuarenta años. Por ello, lo que se narra aparece filtrado por la memoria, es de alguna manera una invención de la memoria. Cuando García Márquez vuelve a Roma, y ya nadie recuerda ni siquiera quién es Zavattini, con amargura cae en la cuenta de que el tiempo ha pasado y lo ha cambiado todo, que aquel mundo de sueños y recuerdos se ha perdido para siempre. El recuerdo, el sueño y la invención se identifican entre sí, y representan esa *otra realidad* en la que “los estalinistas” no pueden creer: la realidad de la imaginación. Realidad que corre el riesgo de extraviarse por el paso del tiempo y el olvido, por la falta de nuevos sueños que la alimenten.

El cuento *La santa*, explica así el sentido de la película *Milagro en Roma*, como homenaje a Zavattini y como intento de realizar un cine que, sin ser experimental o de vanguardia, pueda representar la libertad de la imaginación, y el impulso y la constancia necesarios para perseguir sueños. Pero sobretodo, es un ejemplo de lo que puede aportar el esfuerzo colectivo en la creación; y más aún, es la realización concreta, entre otras muchas, del sueño que se ha vuelto realidad: el de una Fundación que impulsa y sostiene el cine latinoamericano en todas sus necesidades, y el de una Escuela que sigue promoviendo, desde Cuba, la formación de jóvenes profesionales del cine, libres de las imposiciones culturales dominantes. Para seguir apostándole a un *nuevo cine latinoamericano*.

NOTAS

- 1 Eduardo García Aguilar, *La tentación cinematográfica de G. García Márquez*, Universidad Nacional Autónoma de México/Filmoteca de la UNAM, México, 1984, pp. 99-105.
- 2 Paulo Antonio Paraguaná, *Arturo Ripstein*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 54.
- 3 *Ibidem*, pp. 55-56.
- 4 Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, Mapa ediciones – Conaculta – Universidad de Guadalajara, México, 1998, p. 266.
- 5 Alessandro Rocco, *Cinema e tragedia: l'Edipo Re in due sceneggiature di Gabriel García Márquez*, en *Annali di Ca' Foscari*, XLII, 1-2, 2003, Università di Venezia. *Eréndira e Un señor muy viejo, due favole per il cinema de Gabriel García Márquez*, en *Studi Ispanici*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, Anno 2003.
- 6 Perez Tomás Turrent, *Luis Alcoriza* Semana de cine iberoamericano, Huelva, 1978, p. 77.
- 7 Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara (México), 1994, pp. 197-205
- 8 Sobre la Escuela y la Fundación pueden consultarse las páginas oficiales en la red. www.cinelatinoamericana.org.
- 9 Entrevista realizada por Victoria Ciaffone y Marcelo Páez en el Agosto del 2001. Publicada en www.otrocampo.com.
- 10 Gabriel García Márquez, *Me alquilo para soñar*, Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero & Ramos, San Antonio de los Baños (Cuba) – Madrid, 1997. Otras publicaciones de los talleres de guión son: *Cómo se cuenta un cuento*, Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero & Ramos, San Antonio de los Baños (Cuba) – Madrid, 1996. *La Bendita Manía de contar*, Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero & Ramos, San Antonio de los Baños (Cuba) – Madrid, 1998.
- 11 Gabriel García Márquez, *Notas de prensa, 1980-1984*, Mondadori, Madrid, 1991.
- 12 Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1992.
- 13 Luciano Castillo, *Con Lisandro Duque, el milagrero de Bogotá*, en *Con la locura de los sentidos. Entrevista a cineastas latinoamericanos*, Colección Artesiete, Buenos Aires 1994, pp. 13-22.
- 14 Dice así Edmundo Aray en la entrevista: “No es lo mismo un aula que un café. Pero también el café, también el comedor, los pasillos, las galerías, las habitaciones, los departamentos son lugares de enseñanza, son aulas de la Escuela”.