

primarias y secundarias, se añade, al principio, una jugosa lista de Fuentes de Archivo: el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala “Francisco de Paula García Peláez”, las secciones Bienes Nacionales y Templos y Conventos del Archivo General de la Nación, del Distrito Federal de México, etc. Cabe destacar que el presente libro incorpora, además, imágenes (de ediciones antiguas de las obras de Sor Juana) y diagramas (musicales) que le dota de un amplio atractivo visual. Sin duda, contribuye a la profundización de los conocimientos musicales sobre la obra de Sor Juana Inés de la Cruz.

Dorde Cuvardic García
Universidad de Costa Rica

María Lourdes Cortés. *Los amores contrariados. Gabriel García Márquez y el cine*. México: Ariel, 2015, 354 páginas

María Lourdes Cortés es una figura destacada a nivel de producción cinematográfica que desde su dirección en CINERGIA demuestra su dominio también en la escritura ensayística, como lo ha constatado con sus libros anteriores que le han merecido premios, incluso el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en 1999 por su libro *Amor y traición. Cine y literatura en América Latina* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999). En ese libro, importante por cuanto hacía un análisis de cinco adaptaciones latinoamericanas y sus referentes literarios, figuraba un capítulo que se dedicaba al estudio de la película *Crónica de una muerte anunciada* (1986) de Francesco Rosi, que contrario a lo que se piensa que suele suceder, tuvo bastante menos éxito comercial y crítico que la novela de su autor, Gabriel García Márquez –la cual era imposible no soslayar como punto de referencia–. Precisamente ahí había un filón que Cortés aborda con el detenimiento que se merece en su último libro, *Amores contrariados. Gabriel García Márquez y el cine* (México: Ariel, 2015), con lo que ha alcanzado un logro entre los poquísimos especialistas del país dedicados a los estudios críticos: la publicación a cargo de una editorial del prestigio de Planeta.

De tal suerte, este libro tiene el mérito de ser, lo mismo que sus trabajos anteriores, de suma novedad en medio de la abrumadora cantidad de estudios que se han publicado en torno a García Márquez. Lo novedoso en este caso es que el análisis de la obra garcíamarquesiana gira en torno a una faceta menos conocida del versátil autor: las relaciones entre sus textos literarios y el lenguaje fílmico. Parcialmente de eso se ocupa la autora en la introducción, sobre lo que llama la alquimia del cine y la literatura y el hecho de tener en cuenta ante todo que la adaptación fiel es imposible –no es más, por así decir, que una lectura particular de un equipo de trabajo encabezado por un director–. En realidad cualquier adaptación del tipo del que se trate es traicionera, como informalmente ha dicho la misma Cortés: la fidelidad no existe ni en el cine.

En la misma introducción sigue un balance general, a modo de presentación, de la experiencia del escritor colombiano con el cine remontándose a su experiencia personal primero desde su pasión cinéfila y las películas de Tom Mix que había ido a ver con su abuelo Nicolás Márquez y en su juventud como guionista hasta culminar como fundador del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños de Cuba.

Un primer apartado habla de la labor de periodista de García Márquez durante década y media, que empezó a la escritura literaria. Pero como periodista desempeñó los más variados

oficios: reportero, columnista, corresponsal, articulista, editor de notas y dueño de un medio. En *El espectador* se le ofreció el puesto de crítico de cine, que era el único espectáculo colectivo en Bogotá y que produce un primer acercamiento formal con la disciplina y en concreto con el movimiento cinematográfico del neorrealismo italiano. En ese entonces viajó como corresponsal a Roma y enfrentó el cine desde una nueva perspectiva: la académica en el *Centro Sperimentale di Cinematografía*, si bien de rigidez metodológica, pero lo llevó a descubrir a Cesare Zavattini y conocer a algunos grandes directores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX: Fernando Birri, García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea.

Prosigue con una sección dedicada a la labor de guionista a la que él mismo llamó “la penumbra del escritor de cine” en unas relaciones definidas como un matrimonio mal avenido porque declaraba que no podía vivir ni con ni sin el cine. Fue una fase que se inició formalmente en la década de 1960, se desarrolló en numerosos proyectos como en México, donde vivió desde 1961 después de volver de Europa. Ahí, sin ser todavía el escritor famoso, empezó a trabajar en su primer libreto: *El charro* (1963), que no se llevó a la pantalla pero posteriormente reescribió, al estilo del género *western* –ante la posibilidad de que si no funcionaba en pantalla podría venderse a Europa bajo esa etiqueta– en una serie de cambios más allá del título que el mismo texto evidencia. Con el título de *Tiempo de morir* (1965), fue también la opera prima de Arturo Ripstein. En medio de ambas escribió su primera adaptación, *El gallo de oro* (1964), un texto inédito de Juan Rulfo, un escritor admirado por García Márquez y del que también fue parte un también desconocido Carlos Fuentes para los diálogos. Igualmente Cortés da cuenta de otras adaptaciones en esta etapa como *Lola de mi vida* (1965), *Patsy, mi amor* (1968) y *Presagio* (1974) dirigida por Luis Alcoriza, uno de los filmes con guion de García Márquez más apreciados por la crítica, donde se aprecian obsesiones y temas que serán recurrentes en la obra posterior.

Un capítulo siguiente se centra con mayor detenimiento en las adaptaciones de relatos literarios del propio autor y que surgen de la literatura antes que como guiones producto de un trabajo para sustentarse, cuando era un escritor que ocupaba un lugar destacado en las letras. No todos los filmes de esta fase tienen un guion de García Márquez. Es el caso de *En este pueblo no hay ladrones* (1964) de Alberto Isaac, adaptado del cuento homónimo que marcó un antes y un después en la historia del cine mexicano de autor. Entre otros aspectos, reunió en su elenco a escritores, artistas, intelectuales cineastas como Luis Buñuel y el propio autor que desempeñaron pequeños papeles.

Tal era el panorama que vivía el autor antes de que sucediera el evento que le cambió la vida: la publicación de *Cien años de soledad* en 1967. A partir de esta novela que se vendió como perritos calientes, según le confesara el propio autor a Plinio Apuleyo Mendoza, empiezan a proliferar vetas relacionadas con el traslado a otros lenguajes como el audiovisual. Por eso son más abundantes las adaptaciones que Cortés pormenoriza, en un escrito donde se refiere al texto literario y a la versión fílmica. Así figuran *La viuda de Montiel* (1979) bajo la dirección de Miguel Littin en un guion coescrito con el propio autor, que incluye no sólo el texto homónimo sino también una escena de otro relato del mismo libro, “La prodigiosa tarde de Baltazar”. La estrategia de tejido fílmico es similar a la literaria, pues, a la que utiliza el propio García Márquez, cuyos personajes se cruzan. En 1978 un director mexicano prestigioso, Jaime Humberto Hermosillo, dirige *María de mi corazón*, guion adaptado del relato “Sólo vine a llamar por teléfono”, que había sido escrita en 1978 y publicada en un diario y que recogería de nuevo en *Doce cuentos peregrinos* (1992).

El problema de adaptar a este autor responde al intento de trasladar en imágenes visuales aquellas que son de tipo onírico, alegórico o real maravilloso, como sucede con la

poco conocida *El mar del tiempo perdido* (1980) a cargo de Solveig Hoogstein hasta en cambio la más difundida *Eréndira* (1980) de Ruy Guerra. Son filmes muy apegados a la trama argumental, y por tanto elaboran menos el flujo de imágenes en su trasvase a otro medio, con lo que generan la impresión de que se trata de una ilustración en imágenes del texto literario. No ocurre así en cambio con *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1968) de Fernando Birri porque su propuesta está más vinculada a la sátira, un género de excesos que permitía entrever el cuento, una puesta en pantalla de un carnaval, como resulta ser la película misma.

Las adaptaciones no son sólo fílmicas. En 1988 se materializó la iniciativa de Televisión Española y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano de producir una serie sobre la obra de García Márquez en torno al amor como eje motriz. Se llamó *Los amores difíciles*, y estuvo integrada por seis largometrajes autónomos de distintos realizadores de prestigio de América Latina. Fueron episodios de 90 minutos, de los que figuran *Fábula de la bella palomera* de Ruy Guerra y *Cartas del parque* de Gutiérrez Alea pertenecientes como historias autónomas de la novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985). También figuran *Un domingo feliz* de Olegario Barrera y *Yo soy el que tú buscas* del cineasta español Jaime Chávarri. Los otros dos episodios restantes fueron luego convertidos a cuento: *El verano de la señora Forbes* de Jaime Humberto Hermosillo y *Milagro en Roma* de Lisandro Duque –que obtuvo una Ninfa de Plata en el Festival Internacional de Televisión de Montecarlo–. Se trata de un interesante proceso de traslación de guion a filme y luego a cuento, porque cuatro años después su autor lo publicó en *Doce cuentos peregrinos*. No siempre las adaptaciones de García Márquez son, como se piensa, de texto escrito a texto visual. Además un cambio de Luque y el propio autor en el desenlace que hubiera hecho una historia monótona da una muestra de que es necesario variar la historia en función del medio.

García Márquez vuelve a la escritura de guion en los talleres que daba en la Escuela de Cine y Televisión que había fundado por esas épocas, en 1986, donde no dejó de desvincularse con el cine porque impartía clases a estudiantes de los tres continentes: América, África y Asia. En uno de esos talleres retoma una vieja obsesión ligada con su primera novela *La hojarasca*: la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*, de donde escribe *Edipo Alcalde* y el director colombiano Jorge Alí Triana realiza. No es el tema del amor sino otro también frecuentado por el autor: el de la violencia colombiana, en este caso actualizado con la incorporación de la conocida variante del narcotráfico. Ni siquiera en otra disciplina, que no es más que una variante de la narrativa, García Márquez abandona sus obsesiones iniciales.

Este guion se enmarca en un capítulo que Cortés titula “El nuevo boom de Gabo en la pantalla”, donde se intenta llevar al cine sus libros más exitosos, como sucedió en *Crónica de una muerte anunciada* (1987) dirigida por el italiano Francesco Rosi, que resultó un fracaso en sentido de público y de crítica, a pesar de haber contado con un reparto actoral irregular (desde actores de la talla actoral de Irene Papas hasta los que tenían de un perfil bastante distinto), pero la compleja estructura temporal de la novela dificultaba las cosas. Es también el resultado de una tropicalización idílica de un pueblo en un texto literario cuya anécdota se cierne en la violencia y la muerte, mientras que Rosi privilegia el amor edulcorado y melodramático. Sucede parecido con *El amor en los tiempos del cólera* (2007) dirigida por Mike Newell. Esta producción anglófona y de gran presupuesto estuvo cargada de estereotipos de América Latina con actores si bien reputados, de distintas partes del mundo, lo mismo que la de Rosi, además de los errores de contextualización tan comunes a las adaptaciones que se precipitan en su realización. Pero en este caso, lo grave es que se desvirtúa el amor, porque más parece capricho del protagonista que amor a primera vista.

No todo, sin embargo, lo que se produce en este contexto es banalizado, porque hay otras producciones que son sobresalientes, como es el caso de *El coronel no tiene quien le escriba* (1999) que marcó el reencuentro con Arturo Ripstein desde un guion a cargo de Alicia Paz Garcíadiego. No se trata, como el caso de otras adaptaciones, de una interpretación apegada al texto, sino que elabora dentro del estilismo del director mexicano. Siendo una novela que gira básicamente en la pareja de protagonistas, le da más importancia e incorpora otros inexistentes, como un personaje femenino, una prostituta que había sido amante del hijo –y viene a incorporar la función de *ser-mirada-idad* que Laura Mulvey postulaba, a saber, la presencia visual de una figura femenina como forma de canalización del erotismo, aunque en este caso cuente con pocos planos–, añade al personaje del cura amigo de la mujer para criticar a la institución eclesiástica (ausente en la novela) y hace del médico un homosexual, que moderniza y complejiza al personaje.

Las últimas adaptaciones han sido variopintas. Por un lado, *O veneno da madrugada* (2009) de Ruy Guerra, su tercera adaptación de una obra –*La mala hora*– de García Márquez. Y fue este último quien le dijo al director que había destrozado el texto literario, pero había hecho una película maravillosa. Si bien el público la rechazó y otros críticos la consideran un proyecto fracasado, demanda una especial concentración del espectador. Muestra la sensación asfixiante de algunos textos del autor sin caer en los estereotipos del realismo mágico, como él mismo había hecho anteriormente. Cortés también brinda pormenores de la penúltima adaptación, *Del amor y otros demonios* (2009), que parte de su cercanía personal con la directora, Hilda Hidalgo, para lo cual la enmarca dentro de la obra de la directora costarricense, que remite a relaciones desiguales por el factor de edad y la elaboración de un mundo agobiante y al mismo tiempo onírico. Es una novela de difícil adaptación, además, no sólo porque abunda en el tema de los amores imposibles que atraviesan la obra de García Márquez, como en *El amor en los tiempos del cólera*, sino aquí porque se trata entre un cura y una niña, hija de un aristócrata criollo en la América colonial.

Una de las impresiones que suscita la última obra de García Márquez está precisamente en el tema de las relaciones marcadas por la diferencia de edad desde su estilo poético y sugerente. Desde ese punto de vista, la última adaptación es *Memoria de mis putas tristes* (2011), que coincide con la última novela también homónima del escritor. A pesar de que el guion lo firma el eminente Jean-Claude Carrière, de la intervención actoral de una actriz cercana al propio autor, Geraldine Chaplin, y del premio a Emilio Echeverría como mejor actor protagónico en el festival de Monterrey, la película no resultó tan valorada, en buena parte por la polémica, articulada alrededor de las acusaciones de pedofilia. Sin dejar de ser una película correcta, el director, además, peca también de ese exceso de fidelidad literaria que traiciona la ambición del proyecto fílmico.

De este modo, el ensayo de Cortés lleva a cabo una exploración rigurosa y sistemática de la obra narrativa de García Márquez vista a través de los múltiples procesos de actividad cinematográfica, que no se restringen sólo a las adaptaciones, a pesar de que la autora lo elabora con prolijidad en una lectura sumamente documentada, como da cuenta del premio de Ensayo de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana, 2014).

Carolina Sanabria
Universidad de Costa Rica