

**LA VALIDACIÓN DEL DERECHO Y LA POLÍTICA A TRAVÉS DE LA CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA EN DOS AUTORES LATINOAMERICANOS: GABRIEL
GARCÍA MÁRQUEZ Y ALEJO CARPENTIER**

AUTOR

ANA MARÍA LÓPEZ ROMERO

ASESOR

JOSÉ FERNANDO SALDARRIAGA MONTOYA

TRABAJO DE GRADO PARA OBTENER TÍTULO DE ABOGADO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA LATINOAMERICANA

FACULTAD DE DERECHO

MEDELLÍN

2017

**LA VALIDACIÓN DEL DERECHO Y LA POLITICA A TRAVES DE LA CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA EN DOS AUTORES LATINOAMERICANOS:
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y ALEJO CARPENTIER**

ANA MARÍA LÓPEZ ROMERO

OCTUBRE 2017

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA LATINOAMERICANA

MEDELLÍN-ANTIOQUÍA

A mi madre, quien conoce mis sueños y me alienta a seguir soñando.

Índice

Abstrac	1
Resumen	2
Introducción.....	3
CAPÍTULO I	
Vivir y narrar; Gabo	8
CAPÍTULO II	
Bajo Imagen- tiempo de Macondo	13
CAPÍTULO III	
La herencia Carpentiana en el cine.....	41
Un nuevo fantasma recorre Europa: el Cine	42
El discurso crítico como acercamiento humanista.....	44
CAPÍTULO I V	
Algunas consideraciones sobre el cine colombiano	53
Conclusiones.....	57
Referencias	63
Filmografía	65

Abstrac

The interdisciplinarity of law permit the use and impact in other science, the art is no stranger to this, when we assist to the galery we try to unravel the mean about the work that make the painter, in the same way happen whit the cinema, to portray and to illustrate the happen of the human life which is nothing other than the raw material of law. The human condition, the mirror of the past like the transport to the future, the passions and living in society are evidenced adequately in the cinema. Renowned intellectuals from Latin America achieve through the cinema show us like latins to world, that is why law should not be exhausted in only codes and rules, it should to search in other sciences, it should be inclusive, for to comply that funtion social human and to be more in the hand of the people.

Resumen

La interdisciplinariedad del derecho le permite el uso y el impactar en otras ciencias, el arte no es ajeno a ello, cuando asistimos a una galería tratamos de desentrañar el significado de la obra que hace el pintor, de la misma manera ocurre con el cine, al retratar e ilustrar el acontecer de la vida humana que no es otra cosa que la materia prima del derecho. La condición humana, el espejo del pasado como transporte al futuro, las pasiones y el vivir en sociedad se evidencian idóneamente en el cine. Reconocidos intelectuales latinoamericanos lograron mediante el cine mostrarnos como latinos al mundo, es por ello que el derecho no debe agotarse solo en códigos y normativas, debe buscar en otras ciencias, debe ser incluyente, para cumplir esa humana función social y estar más de la mano de la gente.

Introducción

“El lenguaje es el aspecto más difundido de la cultura, debido a que una colectividad humana no puede funcionar sin una forma definida y extendida de comunicación”. (Estrada y Cerón (com.), 2017, p. 34)

La permanencia del cine en los andares de siglo XXI, - nuestro siglo occidental- subyace una discontinuidad exaltada por las antiguas escuelas críticas del derecho y la historia del sigloXX. Esto para decir; en la grafía del movimiento aún persisten viejos fantasmas, nuevas preguntas que sin catalogarlas comocontinuidad están detenidas en el tiempo. El derecho cuenta con la virtud de interconectar con otras disciplinas, pues la vida misma, el deber ser y actuar de una colectividad siempre va estar regulado. Las artes no escapan a esa interrelación y se vuelven congruentes con el derecho a la hora de ilustrar los aconteceres de la vida, como es el caso del cine, que en su nacimiento con los hermanos Lumière registró una imagen de unos obreros saliendo de una fábrica, imagen completamente nueva de un mundo completamente nuevo como lo era el cine. La globalización, los avances tecnológicos deben estar en completa conexión con el jurista del hoy, así como ya se es posible presenciar una audiencia de un juzgado por teleconferencia, como es posible firmar digitalmente, inseminar artificialmente vientres humanos, comprobar en horas moléculas genéticas de los seres vivos, e infinidades de inventivas que facilitan el diario vivir; el aporte del séptimo arte tampoco se puede desconocer; es esa máquina del tiempo que no

nos devuelve al pasado físicamente como en una fantástica historia de Julio Verne, pero sí mediante la memoria y su gran función de poder recordar. El detener los momentos no sólo es propio de la fotografía, con el cine las imágenes se recuerdan, pero en movimiento. El cine registra no solo lo real o documental sino también esa ficción que está dotada de mucha realidad, en la que el Derecho está presente. Recordando las palabras del maestro Benjamín Rivaya (2016): “(...) El cine, de manera inevitable, se ha ocupado del Derecho, pues resulta casi imposible relatar una historia humana sin que aparezcan los omnipresentes datos jurídicos” (p. 21), si bien, no existe un género llamado Cine Jurídico, pero se evidencian con facilidad la presencia de tales fenómenos jurídicos en los films. Películas bélicas de crímenes, injusticias, malos gobiernos, herencias que dañan familias, discriminaciones raciales, violencias en los pueblos, reconocimiento de nuestra historia, familias disfuncionales, violación de derechos humanos etc.; y las propias que se encargan de tener un contenido netamente jurídico en las que no solo se divierte, sino que se hace pedagogía con ellas; porque en palabras de Rivaya el Derecho no es más que la propia vida social observada desde cierta perspectiva.

La academia hoy por hoy debe brindar inclusión al Derecho, sacarlo del tecnicismo y lograr ese vínculo, redescubrir la estética del Derecho y no observarlo en línea recta, porque el cine no es sólo un instrumento artístico y/o pedagógico hoy es un instrumento ideológico que crea resistencias. Gracias al cine América Latina es conocida en el mundo entero con todos y sus flagelos, por él la soledad de la que habló Gabriel García Márquez en Oslo en 1982 ya no es tan grande, no es solo memoria histórica nos acerca a lo que somos y queremos ser. Porque el cine ha sido un fiel testigo de la política latinoamericana.

Por ello el abogado de este siglo debe recrear el mundo, ir más allá del espectro técnico. La jurista Claudia Storini en su ponencia en el II Congreso Internacional De Cine y Derecho llevado a cabo en agosto de 2017, en la Universidad Autónoma Latinoamérica de Medellín, lo expresa: “se debe repensar el Derecho desde la cultura, desde otros espacios para que sea más para la gente, y sentipensar el Derecho para eliminar pensamientos de moral social homogénea.” los derechos se sienten más y se piensan más con la ayuda del cine.

La relación Cine, Literatura, Política y Derecho sin duda alguna, han sido, la horda fundamental en el pensamiento latinoamericano durante el siglo XX. Todo escritor se ha vinculado o por vía casual o bien por afinidades con el cine: García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Juan Rulfo, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Jorge Amado, Ernesto Sábato, entre otros, son representantes de este rectángulo entre la literatura, el cine, la política y el derecho; así desde el punto de vista y en el marco de una relación literatura y derecho el profesor Estrada (2017) reafirma la importancia de que:

(...) es un encuentro fundamental que tanto el derecho como la literatura trabajan con seres humanos (...). Un cuento o una novela son relatos que muestran un mundo próximo a la sensibilidad de los individuos de la especie humana con su forma de vivir. (p. 35)

Entonces: ¿Acaso no se puede pensar lo mismo del cine? Un punto encuentro entre el cine, la literatura, lo político y por supuesto el derecho es la condición humana, es decir, todo pasa por la variedad de los seres humanos de sus contextos, de sus pasiones. Tanto el arte (cine y la literatura), el derecho y la política tienen un punto común: la naturaleza humana.

Esta monografía investigativa pretende acercar al lector sobre las distintas formas de vincular el Derecho y la política, de humanizarlos más y ayudarlos a crecer a la par de los avances futuros, recordando que ya existieron intelectuales latinoamericanos que aprovecharon su importancia para mostrar al mundo las realidades y pasiones de los pueblos latinos, hablo de Gabriel García Márquez, que seducido por el cine logró mostrar su grafía pero sobre todo la cultura y vida de los colombianos y los latinos, a él le dedico los dos primeros capítulos, el primero sus inicios y su narrativa que es llevada a un segundo plano como lo es la pantalla grande, y el segundo capítulo una descripción de las obras llevadas al cine y su legado que no fue otro que contar la historia y contársela al mundo.

Alejo Carpentier se adueña del tercer capítulo, recordándonos que fue un hito en la crítica cinematográfica, que descubría el sentido de los films con su lupa y olfato como lo hizo con Chaplin, Orson Welles, Eisenstein, Tolstoi, y demás cineastas que marcaron un siglo contando revoluciones, guerras, y la condición humana, revela entonces Carpentier conceptos del cine de su época y destacando su importancia, siendo además un inspirador para Gabriel García Márquez, y dejando su gran aporte al pensamiento latinoamericano.

Nos queda entonces ocuparnos del cine colombiano en el cuarto capítulo, de nuestra identidad contada en el siglo XXI, de la condición de los nacidos en este territorio latinoamericano, el último capítulo recoge algunas consideraciones del séptimo arte producido por colombianos, para colombianos y por qué no Para el mundo.

De esta manera, la siguiente monografía cuenta con una revisión bibliográfica de la presencia del cine en los mencionados escritores, su estrecha relación con la literatura, más en su gramática en el marco que los involucra, no solo como espectadores sino, como

actores directos de su literatura con el cine, como el caso de García Márquez que no solo fue crítico de cine, sino que muchas de sus novelas fueron consagradas en el acetato. Como el caso también de Alejo Carpentier testigo directo de los acontecimientos cinematográficos en el marco del arte joven séptimo, y por último una revisión de las obras de los doctores Martín Agudelo Ramírez y José Fernando Saldarriaga Montoya, en el caso del cine colombiano.

Todo esto para hacernos una pregunta investigativa: ¿se válida el derecho y la política por medio del arte, en este caso del cine?

Esperando entonces que el cine no sea sólo un instrumento y ayuda pedagógica, sino también un estremecedor de consciencias que mueve masas y explica mejor el mundo pasado y presente.

**La validación del Derecho y la Política en la crítica cinematográfica en dos autores
latinoamericanos:**

Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier

1. Vivir y narrar; Gabo

“El pasado es aquello donde nos situamos inmediatamente cuando recordamos”

(Deleuze. 2005, p.46)

Desvincular el cine de la literatura en particular de la obra de García Márquez, es sin duda, un error. La vida y la obra de García Márquez siempre estuvo vinculada por esos imaginarios incitados por el cine en la cultura latinoamericana. En *Cien años de soledad (1967)*. Por ejemplo, el cine es un elemento fundamental y simbólico en la presencia de Macondo. La familia Buendía fue hipnotizada por esas imágenes que pareciera que salieran de la nada donde un comerciante, Bruno Crespi proyectaba en el teatro rostros, risas, recuerdos que se convertirían después de las mariposas amarillas en uno de los acontecimientos más bellos de Macondo. La vida aparece después de la muerte, cuando el personaje de la primera película presentada muere, los asistentes entran en consternación y desasosiego como si hubiera muerto alguien muy cercano a ellos. Y en el segundo film presentado por el comerciante Crespi de nuevo se pavonea como si nunca hubiera muerto. El asombro fue tanto narra García Márquez que el pueblo entró en shock frente semejante resurrección. El

recuerdo no es simplemente un lugar para pensarlo. El recuerdo es un lugar donde nos ubicamos en el destiempo y en el sentido.

Siempre, como reza la cita que introduce este capítulo, el recuerdo está en la conciencia y el cine hace esa conciencia esa imagen que fuimos y que somos. Solo con la escritura, con la fotografía y con el cine el tiempo se congela en sus miradas, en sus espacios, y el eco cinematográfico deja huella en los papiros donde funde la memoria de lo escrito, de lo narrado y de lo vivido en García Márquez. Y así, se descifra esos personajes que parecen uno, pero que son muchos al mismo tiempo: los Buendía son sin duda el telón de fondo de la imagen cinéfila de García Márquez, pero que no tiene el mismo impacto de sus personajes hechos literatura, que en la narrativa cinematográfica. Elemento, que, para algunos críticos de su literatura llevada al cine, haya sido casi un total fracaso.

Joel del Río en su texto *El cine según García Márquez* lo contextualiza en el líquido movimiento, donde lentamente va apareciendo Macondo como la geografía de las pasiones y de las contradicciones humanas:

“Como quien remonta el río Magdalena, desde el Caribe hasta algún pueblo parecido a Macondo el cine según García Márquez se desandan virtudes, e insatisfacciones, de algunas versiones fílmicas del universo generado por el autor de *Cien años de soledad*”.(Del Río, 2013)

Parece entonces, que lo narrado en la literatura y lo visto en el cine fuese dos cosas distintas. Sin embargo, se podría pensar que los personajes inventados por García Márquez son fantasmas que aparecen en el celuloide y así parece que fuera otra forma de leer y de sentir las realidades cotidianas. Una cosa es el cine y otra es la literatura. Pero son dos gramáticas zigzagueantes en el rizoma del claro-oscuro de la pantalla. Establecer una

barrera entre la obra literaria garciamarquiana llevada al cine es para nuestro entender una injusticia. La literatura se metamorfean la imagen en movimiento y aparece otro espectro que no es ni literatura ni cine es el *SER* mismo en la imagen. La vida de García Márquez esta permeada por el séptimo arte.

En *Vivir para contarla* se relata una de las primeras experiencias del escritor vinculadas con el cine. Tenía unos cuatro años y su hermano Luis Enrique se lo llevó a ver una película de vampiros, versión latina del clásico que había dirigido Tod Browning para Béla Lugosi en 1931. “(...) siempre de acuerdo con *vivir para contarla*, a los once o doce años tuvo el permiso del padre para ir solo a la matiné de los domingos en el teatro Colombia”. (Del Río, 2013, p. 18)

El asombro no deja de olvidarse, y las primeras imágenes según lo descrito por Joel del Río en su investigación *El cine según García Márquez* naturalizan la presencia narrativa de Gabo, sino, también su sensibilidad por el cine. *Del Río* resalta en *Vivir para contarla* esa manera que García Márquez recuerda esos domingos de matiné donde las sombras caminaban en una pared blanca, tomaban cuerpo y narraba esa espacialidad prosémica que llegaba a su inconsciente en toda su literatura. Sin ser evidente en la obra de García Márquez siempre habrá una referencia cinematográfica.

“Por primera vez se pasaban seriales con un episodio cada domingo, y se creaba una tensión que no permitía tener un instante de sosiego durante la semana. *La invasión de Mongo* fue la primera epopeya interplanetaria que sólo pude reemplazar en mi corazón muchos años después con la *Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick”. (Del Río, 2013, p.19)

Los años cincuenta serían para la literatura y el cine latinoamericano una década maravillosa. Casi todos los escritores latinoamericanos por alguna o por otra razón tuvieron que ver con el cine, basta con recordar a Borges, Adolfo Bioy Casares, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, entre otros. Y García Márquez no sería la excepción: “En 1954 se reunía en Barranquilla un grupo de intelectuales amigos, liderados por Álvaro Cepeda Samudio, a quienes se les apodaba el Grupo de La Cueva, para realizar *La langosta azul*, primer film experimental colombiano.” (Del Río, 2013, p. 28) Iluminados por la poética de Luis Buñuel y Salvador Dalí este grupo de intelectuales aborda en términos tropicales la ficción de nuestro Caribe. El film relata como un personaje llamado “el gringo” llega a un pueblo de pescadores del Atlántico para ir en búsqueda de unas langostas contaminadas por una radioactividad. Estas son robadas, el cual el gringo se da en su búsqueda caminando por las calles y casas del pueblo. Lo místico se agrupa con lo narrativo. El film se adentra en esa magia de un pueblo olvidado de América Latina donde se confunde con una narración conexas y fragmentaria. No hay coherencia narrativa sino símbolos y rizomas que no van a ninguna parte. Fragmentos dispersos pero con una narrativa que pareciera aquellas imágenes posteriores de Glauber Rocha en “*Barravento*” (1961) ese trópico del barroco que coincide con la idea de un pueblo que solo se aferra a lo místico para poder auto legitimarse; el cual el profesor José Fernando Saldarriaga lo expresaría como: “la búsqueda de ese Ser latinoamericano, que no solo desea salir de las cadenas, de las represiones políticas, sino ir a la búsqueda de un sujeto que está encadenando a sí mismo” (Saldarriaga y Cerón (Comp.), 2017, p.22).

Sin duda, el Gabo periodista, sería el eje fundamental de su narrativa no sólo en el campo literario sino también en el cinematográfico. Muchas de sus ideas plasmadas en estos

reportajes tienen influencia en su forma de escribir, afirmándolo de esta manera Del Río (2013):

Durante dieciocho meses, García Márquez había escrito investigaciones, reportajes, notas editoriales y comentarios de cine en *El Espectador* de Bogotá. Fue intenso su reportaje sobre el XVI Festival Internacional de Venecia (1955), pues estuvo dos semanas viendo cine durante día y noche, en un evento marcado por la llegada de representaciones fílmicas, por primera vez en el Festival, procedentes de Europa del Este. (p.33)

La presencia del cine italiano en la vida de García Márquez es notoria y fundamental: El Neorrealismo italiano, las historias Fellinescas y la fuerte influencia de Roberto Rossellini, marcarían esas imágenes que se plasman a lo América Latina en casi toda su obra escrita. Es el caso del film “*Umberto D*” (1952) de Vittorio de Sica quien tuviera una narrativa semejante a *El coronel no tiene quien le escriba* (1961). Luego llevada al cine por Arturo Ripstein en 1999, una producción México-española. El olvido, la ausencia de Estado, la soledad, la condición humana y la injusticia son factores sutilmente políticos tanto en esta obra de García Márquez como en la narrativa cinematográfica homónima. Sin duda, en ambos aspectos es una estética política.

2. Bajo Imagen- tiempo¹ de Macondo

“El pasado es una producción positiva del tiempo”

(Alain Badiou. Deleuze. El clamor del ser.)

El cine en América Latina, en particular en los finales de los cincuenta y principio de los sesenta estaba constituido por grupos de estudiosos amateur más que por escuelas académicas. No obstante la influencia de los *Novo* europeos (El cine francés, italiano, alemán) señalarían puntos de referencia hacia una narrativa de autor que vinculase el cine con la literatura. Narrativas propias que enlazan elementos de la cotidianidad caribeña con la política. Como sería el caso del grupo de Barranquilla comandado por Álvaro Cepeda Samudio y García Márquez quienes realizarían *La langosta azul* (1954): “Influenciado por la vanguardia europea de los años veinte y el *underground* norteamericano, *La langosta azul* intentó dar una respuesta artística y autoral a la frustración progresiva del proyecto que entrañaba fundar un cine colombiano.” (Del Rio, 2013, p.28)

La langosta azul será un punto de referencia para el cine colombiano, pero además un encuentro para el cine y la literatura. Es el comienzo de un García Márquez en la magia del cine. Pero igual la apoteósica relación de sus personajes llevados al cine que para algunos críticos no sería una situación muy acertada, sin embargo, mucha de la influencia literaria de los años sesenta estuvo seducida por esa narrativa barroca que experimentaba García Márquez en su literatura.

¹Concepto estudiado por Guilles Deleuze en 1985, designa la imagen fílmica como aquella que traduce en acontecimiento cinematográfico la idea de tiempo: “El tiempo no es tan solo ya representado como una cronología: es cierto modo es mostrado (Aumont- Marie. Diccionario teórico y crítico del cine 2001, p 123)

Diez años después en 1964 en México bajo la influencia de uno de los escritores que más consiguió seducir la narrativa latinoamericana como lo fue Juan Rulfo con sus dos textos *Pedro paramo* y *El llano en llamas*. Sería entonces *El gallo de oro* cuenta la historia de un pobre pregonero, que después de morir su madre, se arriesga a cambiar su destino con un gallo. Su gallo producto de un regalo, ya estaba en muy mal estado a causa de las peleas que traía consigo. Dionisio Pinzón lo cuida y sana para emprender con éste nuevas peleas, y lo llama “gallo de oro”. Una vez le ganó a uno de los gallos más famosos y finos del gallero Lorenzo Benavides, quien se empeña en quedarse con el gallo de oro y asociarse con Dionisio Pinzón con la ayuda de la “Caponera” acuerdo que no dura mucho y terminan enfrentándose a una última pelea de gallos. Así lo expresaría Del Rio (2013):

En *El gallo de oro*, entre canciones, charros y fiestas pueblerinas, se asoma la veracidad, la tendencia neorrealista a conformar historias sobre perdedores y olvidados, azotados por la miseria y la desdicha. Por eso es que algunos críticos la consideran una película de transición, que conecta, los mejores filmes musicales rancheros de los años 40 y 50, con las corrientes más contemporáneas impuestas por Luis Buñuel en *Los olvidados* o *Nazarín*, el neorrealismo italiano y la literatura del propio Rulfo, de Carlos Fuentes y de García Márquez, todos implicados, como ya sabemos en la realización de esta singular película. (pg.47)

En ese mismo año en México, mientras García Márquez enajenaba los derechos sobre *El coronel no tiene quien le escriba*, sus amigos Alberto Isaac y Emilio García Riera recibían de este el cuento llamado *En este pueblo no hay ladrones* para que lo llevaran al cine, siendo su director Alberto Isaac. Aquí se relata la historia de un joven que se encarga de robar las bolas del billar, lugar que es el centro de entretenimiento del pueblo, por tal

motivo todo gira en torno a lo que ocurre allí, este ladrón que es mantenido por su mujer, se llama Dámaso. Todos en este pueblo están a la expectativa de las bolas robadas porque dicho establecimiento quedaría en la quiebra, porque ya no atraería clientes. Un film donde la religiosidad es influyente puesto que el cura condena el robo, pero también lo aplaude porque el pueblo se liberaría del vicio. Dámaso planea un jugoso negocio robando en cada pueblo bolas de billar, al escuchar que si estas eran de marfil su costo era más elevado.

El cine dentro del film es un factor fundamental porque *En este pueblo no hay ladrones* el boleterero del cine es García Márquez, y presencia la entrada a la función de Dámaso y la aprehensión de Albino por manos de la policía, siendo este un inocente. El verdadero ladrón se arrepiente y su esposa espera que enmiende tal agravio con el pueblo. De esta manera Del Río (2013) describe que *En este pueblo no hay ladrones* es un extraño ejemplo de surrealismo a la mexicana comparable de alguna manera con la experiencia previa del colombiano en *La langosta azul*, diez años antes. (pg. 55)

En 1965 García Márquez escribe su primer guion únicamente para cine. Arturo Ripstein sería el encargado de poner en marcha y en pantalla *Tiempo de morir* como su director. Es el cuento de un pistolero ranchero Juan Sáyago, que regresa a su pueblo luego de ser un ex presidiario, había sido condenado por la muerte de Raúl Trueba. Regresa para vivir lo que le queda de vida sosegada y en calma al lado un viejo amor; y es allí cuando los descendientes de Raúl Trueba deciden cobrar venganza. Esta trama muestra las pasiones del escritor García Márquez, en la que siempre es fácil descubrir pasiones humanas muy de los pueblos latinos como la venganza, prejuicios, rencores e irracionalidades; pasiones heredadas de la escritura de Juan Rulfo. El delegado para adaptar al habla mexicana el

guion escrito por el nobel colombiano, fue Carlos Fuentes, dado que dichos charros y pistoleros tenían muy marcado un estilo colombiano. Y así lo describe Del Río (2013):

Porque el pueblo a donde retorna el pistolero expresidiario es, de alguna manera, Macondo, y *Tiempo de morir* cierra un ciclo de vida del guionista, e inaugura nueva estancia en la profesión del escritor. La próxima noticia relacionada con García Márquez después del estreno de esta película, sería la publicación en 1967 de su obra mayor, *Cien años de soledad*, el relato de Macondo y la familia Buendía, en el cual se describe con vivacidad la magia del cine. (p. 67)

Presagio, llega en 1974, García Márquez se encuentra con el guionista y próximo a ser el director de *Presagio* Luis Alcoriza quien ya tenía cierto reconocimiento en este oficio. De esta unión nace *Presagio* antecedendo a la magna obra *Cien años de soledad*, ocurre en un pueblo similar a Macondo donde convergen lo místico, lo oculto, la creencia en los sueños, visiones, hechicerías y las leyendas ancestrales, elementos que son comunes en los pueblos latinoamericanos. Cuenta la historia de Isabel quién se encuentra dando a luz, a su partera se le rompe una botella en la que acostumbran a soplar las madres para develar su futuro; una vez se da tal augurio les llueven las calamidades a todos e inician la averiguación de un posible culpable. *Presagio*, característica de su época, hace parte del cine de autor y de la estatización del cine mexicano.

Cuatro años más tarde en 1978, se posesiona como presidente de Colombia Julio César Turbay Ayala, hombre determinante para provocar en García Márquez el exilio en México. Decide entonces escribir de nuevo un guion, fue ese año en el que García Márquez escribe *El año de la Peste* que le da un prestigio mundial, pues se encontraba en la segunda Edad de Oro el cine mexicano. Con Juan Arturo Brennan, adecuan el guion a partir de la

novela *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe y bajo la dirección de Felipe Cazals quien se sirvió de sus beneficios políticos para apoyar el cine desde 1976. Tanto García Márquez como Defoe mantienen la premisa de demostrar todo eso que ocurre en una ciudad que es administrada por malos gobiernos y padece de una epidemia. Virus que se propaga por toda la ciudad, los centros de salud no dan abasto, el personaje del Doctor Sierra se da cuenta que el diagnóstico es mucho más desalentador, y que las autoridades competentes deben saberlo. Pero el gobierno se niega a creer que hay dicha peste para evitar el caos. Cada día mueren sus habitantes y es inevitable parar la epidemia...

El panorama político de la obra de García Márquez esta descrita no solamente en sus personajes, sino también en la forma espacial donde se desarrollan una microsociología de los personajes; y a su vez la expansión de una simbología que subyace todo un panorama cultural de una América Latina que busca en su cultura una forma de reconocerse: la música, los vocablos populares, los acontecimientos de sus pueblos, son sin duda toda una coreografía de lo que somos. En lo resaltado por Paul Ricoeur (1999) en su texto "*Historia y narrativa*" se aproxima a una especie de hermenéutica del texto, anuncia que:

El lenguaje no es un objeto, sino una mediación (...) es aquello a través de o mediante de lo que expresamos la realidad, aquello que nos permite representárnosla, en una palabra, aquello mediante lo que tenemos un mundo. El lenguaje es, asimismo, una mediación entre el hombre y el otro. (p. 47)

En la cinematografía Garciamarquiana hay una política del texto que nos conlleva a pensar sobre la alteridad, esa visibilidad social y jurídica expuesta en este lado del continente, en donde los sistemas de organización social van creciendo lentamente, donde los derechos de los personajes no son garantizados en su máxima expresión. Evidenciándose una postura

política en la que el Estado es ausente y todo queda en manos de la condición afectiva de sus personajes, desatándose una especie de premisa Hobbesiana: “El hombre es un lobo para el hombre”. Y es precisamente en la década de los 60 y 70 en la que *El año de la peste* revela el momento histórico que se vive no sólo en México, sino también en América Latina en la que reina la pobreza, la contaminación, malos gobiernos que aplican el poder militar que es muy común para la época; porque se vivían casi a la par en países como Brasil, Bolivia, Chile, Paraguay, Uruguay y la Argentina.

Por estos mismos años se estrena en el país Azteca *La viuda de Montiel* (1979), había sido un relato de Márquez en el cual se habla de ese Macondo donde llueven pájaros muertos, donde los curas tienen visiones con los muertos y acuden a enterrar a la Mamá Grande, quien muere siendo virgen con noventa y dos años, entre ellos el Papa, el presidente de la República, prostitutas, contrabandistas y demás. Inmerso en este libro de *Los funerales de la Mama Grande* se encuentra el cuento *La viuda de Montiel*, historia que es llevada al cine por su director Miguel Littín, el chileno aporta políticamente en la vida de nuestro nobel porque fue exiliado a México cuando se dio el golpe de Estado a su país, también mostró interés en la revolución sandinista de Nicaragua. La viuda de Montiel cuenta la historia de la muerte del cacique José Montiel, Adelaida su viuda no sabe qué hacer con su futuro, su fortuna, ganado y tierras, mientras que trata de llenar sus vacíos y encontrarse a sí misma y decide perderse en un río fangoso que puede ser cualquier río latinoamericano, y este momento es lo que lo hace mágico pues se logra retener el continente entero, donde se insiste en la pobreza y los malos gobiernos y su disidencia contra las dictaduras militares, se oye a la Mama Grande hablar de toque de queda, de subversión y estado de guerra. La figura de las mujeres latinoamericanas que se ahogan en recuerdos y la nostalgia de la que

habla García Márquez en Oslo (Noruega) cuando recibe el Nobel. Así mismo lo sentía el chileno Littín al declarar:

Creo que México es la puerta que se me abrió para que yo entendiera cuál era la esencia del ser americano. Es una esencia muy difícil de describir, pero somos la suma de todas las influencias culturales del mundo, de todos los sincretismos culturales y religiosos que se amalgaman de una manera distinta, diversa, y surgen como una nueva fuerza y con unas nuevas propuestas tanto en el cine, la literatura, la poesía, la pintura. Cuando yo llegué a México había un ambiente de gran efervescencia cultural y artística. También de gran solidaridad con Chile y con los demócratas perseguidos. {...} También recuerdo las grandes discusiones entre los intelectuales mexicanos. Discusiones duras pero llenas de contenido, pues querían llegar a establecer determinada verdad esencial para la construcción del futuro de la América Latina. Creo que mucho de lo que está ocurriendo hoy en América Latina se fraguó en esos años, en las discusiones de intelectuales, políticos, poetas, escritores y cineastas en México. (Citado en Del Río, 2013, p.103)

En el año 1980 se estrena *María de mi corazón*, bajo la dirección de Jaime Humberto Hermosillo. Una historia naciente de acontecimientos reales vividos por Gabriel García Márquez, que luego se convirtió en un relato del periódico *El País* de España en 1981. Una ráfaga de nostalgia fue lo que sintió cuando la vio al salir de la sala de cine. María y Héctor tienen un inusual amor, pues se encuentran después de ocho años, Héctor ladrón de profesión y ella una maga de teatro, al enterarse que Héctor es ladrón decide convencerlo para que trabaje con ella; un día María sale a trabajar, pero su camioneta se descompone y acude a un carro que transporta enfermos mentales, ella intentando hablar por teléfono, la

dan por loca y termina internada en el manicomio. Héctor la busca desesperadamente y la visita todos los sábados. Absurdamente ambos se creen esta nueva realidad y Héctor parte sin rescatarla. Una trama donde el raciocinio y la lógica quedan a un lado, para darle paso a lo absurdo, lo irrazonable que evoca y que terminan por aceptar los pueblos latinos frente a sus condiciones humanas.

Así como todas sus historias estaban impresas de realismo mágico, esta no era la excepción, el cuento *El mar del tiempo perdido*, fue escrito por Gabo en 1961 en México, su versión cinematográfica fue en 1981 cuando el nombre de Gabriel García Márquez ya era reconocido mundialmente; mientras tanto su casa en Bogotá fue allanada por la fuerza pública del gobierno Turbay Ayala, decide denunciar ante la embajada mexicana tal persecución y asilarse allí, en julio de 1981 uno de sus mejores amigos perdía la vida en un accidente aéreo. *El mar del tiempo perdido* es sin duda la muestra de la influencia de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Esta historia llevada al cine coproducida por Venezuela y Alemania, dirigida por la directora Solveig Hoogesteijn; cuenta la existencia de un pueblo sin nombre, un lugar caribeño y simbólico como caracteriza a Gabo, este pueblo pobre un día amanece con olor a rosas, Tobías le cuenta a su mujer quien no le cree, decide entonces Tobías vigilar el mar hasta que vuelva a sentir el peculiar olor; empiezan a llegar al pueblo turistas y visitantes entre ellos un hombre muy rico, que decide hacer una fiesta que dura toda una semana y los habitantes se olvidan de sus problemas por un momento, pero una vez despertaron no había comida y debieron comer cangrejos, nunca vuelve el olor a rosas y Clotilde la mujer de Tobías nunca le cree sobre ese mundo fantástico en el cual se perdió. Una historia que pre constituye la autenticidad macondiana. Aquí confluye la soledad, la separación, el desbarajuste de lo fantástico y lo real que viven los pueblos

latinoamericanos; tal como se titula su discurso al recibir el nobel: “La Soledad en América Latina”, donde también expresó “La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos solo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios”. (Revista Cromos, 18 abril de 2014, p. 36.)

Ese relato tan emocionante como lo es *La Increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* escrito en 1972 por Gabo, en la pantalla grande con el nombre de Eréndira en 1983, dirigida por el brasilero Ruy Guerra, no escapó a la mirada de los cineastas de la época de los 80's, coproducida con colaboradores de Francia, México y Alemania Occidental, aquella abuela codiciosa y llena de avaricia que oprime a su nieta, Eréndira debe pagarle a su abuela el error de dejar los candelabros prendidos, con el viento en su contra se ocasiona un incendio, quedándose en la calle con su abuela, quien la obliga a prostituirse de región en región para que le pague los daños y la casa. La adolescente se hace conocida y todos desean acostarse con ella; la joven con esta triste suerte conoce al amor de su vida y decide escapar con él de aquel sometimiento. Para vivir su amor deben asesinar a su desalmada abuela, que pareciera tener más vidas que un gato. En este film la magia garciamarquiana se nota, el desierto polvoriento que recorren de pueblo en pueblo, esos pueblos llenos de soledad. La alegoría política está presente evidenciándose las distintas formas de sometimiento sexual en América Latina, la abuela representa el dinero en todas las formas y el abuso contra los más débiles.

El primer guion de Gabo hecho para cine lo enseña en *Tiempo de Morir*, la segunda versión en 1985 bajo la dirección de su connacional Jorge Alí Triana. Revivir la historia del expresidario quien purgó una pena por matar a un hombre, queda en libertad y decide vivir de verdad, no contando con la sed de venganza de los descendientes de quien había sido su

víctima. Aquí la violencia es el único medio, la venganza un símbolo atávico cobijados por la ley del Talión, así como las películas del lejano Oeste, pero en un pueblo colombiano, o bien sea otro pueblo latinoamericano; donde reina la impunidad, los odios, el machismo, las animadversiones entre las familias más acaudaladas y poderosas. Se convirtió en uno de los films más premiados de Latinoamérica en los años 80's; teniendo como lema propagandístico "Lo único peor que el miedo de morir es el miedo de matar".

Los hermanos buscando venganza vuelven a aparecer en 1987 en el cine, con la base de la novela "*Crónica de una muerte anunciada*" que fue escrita por Gabo en 1981, un relato que marcó la vida de su escritor al ser sucesos de la vida real, y como es característico del realismo mágico del que hacemos énfasis en todas estas historias llevadas a la gran pantalla: la locación es un pueblo tropical. Una recién casada es rechazada por su esposo al descubrir que ésta ya no conserva su virginidad al momento de consolidar el matrimonio, la virtud de la joven se había escapado con su anterior novio, pero ella decide inculpar a Santiago Nasar, quien es perseguido y asesinado por los hermanos gemelos de la joven para vengar el honor de la familia; todos en este pueblo sabían que a Santiago Nasar lo iban a matar, él en cambio ignoraba tranquilamente su sentencia de muerte. En esta novela es el mismo Gabo quien funge de narrador e investigador de la trama, cosa distinta en el film porque aquí quien llega a la región para indagar sobre el pasado es el mejor amigo de Santiago Nasar. Se devela entonces el patriarcado existente en alguna época de nuestro continente en la que la mujer se debía al hombre, debía ser exclusiva y virtuosa para su marido; bajo el lente del director italiano Francesco Rosi *Crónica de una muerte anunciada* obtuvo gran reconocimiento internacional, pese a que su filmografía se dio en una era de

violencia y criminalidad en Colombia. Los prejuicios, la venganza, la nostalgia, el costumbrismo y el honor son protagonistas en ella.

No solo de pasiones están llenos los pueblos latinos, están se reacomodan en el camino de sus vivencias por muchos factores de su latina sociedad, pero uno de esos factores por no decir que el más determinante es la gran brecha entre ricos y pobres, las ansias de poder de los más influyentes la degradación humana, regímenes dictatoriales, opresores y dictadores que utilizan su potestad y la coerción para silenciar y censurar la libertad de expresión, los derechos humanos y todo aquello que vaya en contra de sus intereses. Gabo fue testigo de muchos acontecimientos políticos y determinantes en nuestro país, el Bogotazo por ejemplo en 1948 que dio lugar a su rompimiento con el bipartidismo que tantas revueltas ocasionaba en Colombia; el momento político vivido por su abuelo, el país de sus padres ya no era el mismo que el presenciaba y eso siempre lo tuvo en cuenta en su literatura, siempre viviendo la realidad para contarla no tan cruda y fría, sino con algo de poesía. Es así como explica Estrada (2006) en su obra *El poder político en la novelística de García Márquez*:

La novela muestra la existencia, en el pueblo donde suceden los acontecimientos, de un poder político formal sin mucho peso social, de un poder económico real con influencia decisiva y de un poder ideológico determinante en la vida de la comunidad. Y permite observar la forma operativa como estas formas de poder se expresan por medio del relato del relato de una falsa acusación que desencadena la tragedia que conduce al crimen y al encubrimiento del verdadero culpable; de la reseña del sentimiento religioso del pueblo y de la apatía de sus pastores; de la narración de la violencia que se produce como consecuencia de los prejuicios culturales; de la referencia irónica sobre el funcionamiento de una justicia lenta,

trivial, clasista y absurda, y de la puesta en escena del canibalismo de un pueblo que convierte en espectáculo público, comparable a una corraleja o a una corrida, el asesinato de uno de sus principales exponentes. (p. 288)

El poder político en *Crónica de una muerte anunciada*, no es tema central como si lo es en obras como *Cien años de soledad*, *El otoño del Patriarca*, *El general en su laberinto*, pese a existir figuras como el alcalde, el juez instructor del homicidio de Nasar, tribula de conciencia que juzgó a los hermanos homicidas que desconocen las normas existentes haciendo justicia por su propia mano, el Congreso Nacional, Palacio Municipal, abogado defensor, entre otros. Aquí predomina el poder ideológico y económico, siendo la justicia lenta y clasista.

Pese a las duras críticas sobre el poco éxito de sus relatos llevados a la pantalla grande, García Márquez no deja de soñar con una gran escuela de cine latinoamericano y funda con respaldo del gobierno cubano de Fidel Castro; la *Escuela de San Antonio de los Baños*, inaugurada el 15 de diciembre de 1986 con los directores más cercanos a García Márquez como Fernando Birri, Jorge Alí Triana, Lisandro Duque, entre otros. Un gran centro de producción cinematográfica donde se capacitarían directores de cine de toda América Latina. Se puede decir que fue uno de los últimos acercamientos que García Márquez hace con el cine. La presencia de grandes directores de América Latina y del mundo fue su gran acierto. Es así, que su gran sueño de alguna manera empieza a hacerse realidad: “Nuestro objetivo final es nada menos que lograr la integración del cine latinoamericano. Así de simple, y así de desmesurado”. (García, 1986)

Uno de los experimentos de esta etapa de García Márquez fue la realización para la pantalla grande de *Los doce cuentos peregrinos*, llevados al cine por un director de cada país

latinoamericano. Así se podría decir que este gran ejercicio literario conlleva a pensar la triada estética entre la literatura, la política y el cine. Doce situaciones que reúnen los afectos, los desafectos de lo que somos en América Latina a través de los acontecimientos cotidianos, enmarcados obviamente en una situación sociopolítica. En un lenguaje poético y realista al mismo tiempo en el discurso inaugural García Márquez no escatima palabras para designar la gran unificación del cine latinoamericano en el marco de un lenguaje cinéfilo cargado de un gran simbolismo propio e instintivo del pensar latinoamericano:

“El hecho de que esta tarde sigamos aquí, hablando de lo mismo como loquitos con el mismo tema después de treinta años, y que estén con nosotros hablando de lo mismo tantos latinoamericanos de todas partes y de generaciones distintas, quisiera señalarlo como una prueba más del poder impositivo de una idea indestructible. (...)Es con este título de buen servicio, y no con los muchos y rimbombantes que tengo por mi oficio de novelista, como ahora me he atrevido a ser tan presidente en esta casa, como nunca lo he sido en la mía, y a hablar en nombre de tantas y tan meritorias gentes de cine.

Esta es la casa de ustedes, la casa de todos, a la cual lo único que le falta para ser completa es un letrero que se vea en todo el mundo, y que diga con letras urgentes: "Se aceptan donaciones".Adelante.”(García, 1986)

La Escuela de San Antonio de los Baños no solo fue creada para contribuir al desarrollo del cine en América Latina, sino también para un encuentro y rescate de la identidad cultural en América Latina y el Caribe, de alcance multinacional o mejor referida como Escuela de todos los mundos, o también es conocida como la Escuela de Gabo, pues desde su

fundación fue su primer alma, presidente y referente, un compromiso político que asumió con muchos cineastas intelectuales y bajo la aprobación de Fidel Castro, el cual anualmente en cada diciembre impartía a todos sus estudiantes su talleres de guion llamado *Cómo se cuenta un cuento*, en principio llegaban estudiantes becados de Asia, África y América Latina, hoy por hoy es visitada también por estudiantes de países como Etiopía, Burkina, Faso, Mozambique, entre otros. Contando con la participación estelar dictando clases personajes como Francis Ford Coppola, Robert Redford, Steven Soderbergh, Costa-Gavras, Emir Kusturica, Tomás Gutiérrez Alea, Ettore Scola, e incontables representantes del cine internacional, profesores de Cuba, España y Latinoamérica entre los que se cuentan directores, productores y expertos en materias cinematográficas suman la integración del sueño de Gabo. En el año 2006 en la celebración del aniversario número 20 de la Escuela Internacional de Cine y Televisión creada por Gabo, en el libro que otorga la escuela por dicho onomástico llamado "*El arte nunca duerme*" Gabo revela: "Impulsé la creación de una escuela de cine porque no sabía cómo se enseña a escribir literatura".

Buscando la protección y salvaguarda de la identidad cultural de los pueblos, la justicia social y la dignidad, ese sueño de nuestro nobel busca ir más allá del ocio y del divertimento, escapar del yugo económico y cultural de las clases dominantes con el monopolio del espectáculo. El llamado Tercer cine, ese de Fernando Birri, Octavio Getino, Glauber Rocha, Fernando Solanas, entre otros, que trazaron esos ideales del cine revolucionario, independiente, con concepciones ideológicas disyuntivas. Con estas bases nace el *Cinema novo* en Brasil, productos del *Grupo Ukamau* de Bolivia, y producciones la misma Escuela Internacional de Cine y TV en Cuba. Dicha perspectiva ha catapultado a esta escuela como una de las mejores del mundo, obteniendo el premio Roberto Rosellini

en el Festival de Cannes en 1993. En un acto de sinceridad poética García Márquez confesaría que crearía la Escuela Internacional de cine y tv en San Antonio de los Baños para enseñar a los jóvenes a hacer cine, porque no sabría cómo enseñar literatura.

Productos de sus estudiantes tan destacados de la escuela de San Antonio de los Baños con obtención de premios en distintos festivales son innumerables, entre esos están el largometraje “*Solas*” (España 1998); *Las horas del día* (España 2003); *Opera Prima* (2003); *La casa de enfrente* (Guatemala 2003); *El dirigible* (Uruguay 1994); *Barrio Belén* (Cuba 1988); *Ernesto, mi amigo* (Cuba 1998); *Fidel: el hombre de las cucharitas* (Cuba 2005); *El invasor marciano 30 años después* (Cuba 1988); *José Manuel, la mula y el televisor* (Cuba 2003); *Mirar al mar sin oler, tocar o saborear* (Cuba 2005); *Los que se quedaron* (Cuba 1993); *El refugio* (Cuba 2005); *El suelo y el cielo* (Cuba 2004); *Tiempo insular* (Cuba 2005). (DOCOSUR, 2006)

Con los films de los guiones escritos por García Márquez se transforma el Nuevo Cine Latinoamericano con el juego de lo fantástico, lo surrealista, lo mitológico, lo fabuloso, la narrativa costumbrista, trivial, anecdótica, logra que se extienda al plano sociológico y al político; determinando las vivencias de los pueblos latinoamericanos, mostrándole al mundo por medio de la imagen proyectada desde nuestra ancestralidad, hasta las supersticiones del futuro, cómo funciona el poder y quien lo ostenta. Es por ello que la literatura de Gabo plasmada en el cine brinda respuesta a muchas preguntas que se hace el hombre en pro de sí y de la sociedad. De tal manera lo enuncia Estrada (2006):

(...) El Estado, la Constitución, los partidos políticos, el Congreso y las distintas instituciones son las entidades responsables del bienestar colectivo y del desarrollo

social, pero también pueden serlo de las desgracias y desventuras de una colectividad. Todo depende de los intereses que representen y defiendan y del tino, seriedad, honradez con que se manejen. Y aquí es donde García Márquez invita a mirar cómo es el ejercicio del poder y el desenvolvimiento de la actividad política, cómo es el manejo de las instituciones, qué intereses encarnan, cómo los protegen y qué consecuencias tiene esto para la sociedad. (...) (p. 11)

Si bien es cierto Gabriel García Márquez estuvo con sus guiones, sus cuentos y novelas presente en un sinnúmero de films, resulta de suma importancia poner de presentes algunas en las que somos referenciados una y otra vez como seres únicos de la América del Sur.

En 1988 de nuevo bajo la dirección de Ruy Guerra aparece *Fábula de la bella palomera*, que nace para una serie de televisión *Amores difíciles*, proyecto de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Esta historia ocurre en un pueblo costero de Brasil en 1892, Orestes un tipo adinerado, siempre lo tuvo todo, pero su madre siempre lo trata como un niño, conoce a Fulvia una joven palomera que está casada con un músico; el joven adinerado la encuentra en la playa, la monta en su coche con las palomas que ella cuida y cría. Movidos por una pasión la vida les cambia a ambos, su amor imposible los lleva a enviarse mensajes por medio de las palomas. Una noche ella se desnuda frente a su marido y este le ve en su vientre una frase que dice “esto es mío” y una flecha apuntando hacia el sur; el marido enneguecido por no saber el paradero de la bella palomera decide decapitarla.

Una vez más la tragedia marca un destino, la justicia a propia mano, la honra, el machismo, el poder de posesión del hombre combinado con el deseo y la lujuria que también son elementos característicos de la narrativa garciamarquiana, el sexo, los amores contrariados,

el adulterio, lo prohibido, el augurio, la tragedia y la muerte; ímpetus del hombre latinoamericano; elementos que en la gran pantalla confluyeron muy bien y fue uno de los pocos films que tuvieron el visto bueno de Gabo puesto que la tragedia quedaba tras las cortinas y a la imaginación del público.

Otra serie que hacía parte de *Amores difíciles*, dirigida por Lisandro Duque y bajo la pluma de Gabo como todas las anteriores expuestas; en 1988 fue *Milagro en Roma*, inspirado por aquello que vio en sus tiempos juveniles en Italia *Milagro en Milán* dirigida por Vittorio de Sica, la versión de Gabo *Milagro en Roma*, tiene un tinte divino, donde se expone victoriosamente la brevedad de la vida y de la eternidad de la muerte. Esta historia ocurre en un pueblo cerca de Bogotá, a diferencia de todos los pueblos caribeños que representan a Gabo, Margarito Duarte tiene una hija de siete años que fallece después de recibir un juguete obsequiado por su padre, el cadáver de su pequeña hija es exhumado doce años después y se llevan la sorpresa que se encuentra intacto. Su padre aduce que su hija está viva y que es un milagro, pero la iglesia se niega a aceptarlo; es así tan lleno de fe en su pequeña como consigue con ayuda de feligreses viajar al Vaticano para conseguir del santo padre la santificación de la hija; no contando con infinidad de obstáculos políticos y burocráticos; quedando a punto de ser detenido por el delito de andar de un lado a otro con un cadáver guardado en la maleta, pero es justo en ese momento cuando ocurre el milagro que solo hacen los dioses: la resurrección. El amor vence la muerte, la religiosidad y la fe tan impregnada en América Latina y sobre todo en Colombia, lo mortuorio, la esperanza y el amor siempre vinculados con el realismo mágico. Tal como lo expresa Del Río (2013) en su obra *El cine según García Márquez*: “La antirretórica y la sencillez más esplendente

visten honrosamente Milagro en Roma, la película más mística, costumbrista y razonable del cine colombiano.” (p. 184)

El aporte de Venezuela llega también al conjunto que compone *Amores difíciles*, con la dirección de Olegario Barrera especialista en cine para niños en 1988, cuando Gabo se instaló en Venezuela en 1958 donde su amigo Plinio Apuleyo quien le consiguió trabajo en la revista *Momentos* de como redactor. Estando en el vecino país es testigo de la irrupción al Palacio Presidencial, la incursión armada que destituye al dictador Marcos Pérez Jiménez, y presenciar estos actos de militares huyendo fue el empujón que lo inspiró para su novela *El otoño del patriarca*, recordando la figura dictatorial en América Latina, estucándola con las vivencias del fanatismo a Stalin en Moscú, la España Franquista y los poderes del santo padre en Roma. En 1972 regresa a Venezuela y en 1988 se rueda con el nombre de *Un domingo feliz* se cuenta la historia más realista de este pequeño compilado de series. Es un relato dedicado a Venezuela y una crítica a la burocracia fría del mismo.

Cuenta entonces la historia de una linda amistad entre un niño y un saxofonista de diferentes edades, raza y clase social. El niño hijo de padres millonarios, pero sin amor, planea un auto secuestro cuando se entera que será enviado al extranjero, en su caminar por Caracas se encuentra al músico inicia su tierna amistad; conoce el ambiente caraqueño de noche entre cabarés y bailes recibiendo de la gente pobre el cariño y el afecto que no le brindan sus adinerados y despreocupados padres; llena los vacíos que no suple en su familia; todo ello ocurre a lo largo de un día de un domingo. El desenlace es triste, por un error policial asesinan a su amigo el músico y el infante es rescatado por sus padres y regresado de vuelta al mundo de plástico y de fachada al cual pertenecía.

América Latina ha padecido a lo largo de la historia de incontables flagelos a nivel social,

de poder, dictaduras, pobreza, injusticias, corrupción, pero sobre todo de grietas que nacen en el seno de las familias; la falta de afecto las convierte en familias disfuncionales, el desentendimiento de los hijos, tanto en familias con posibilidades económicas como en las de condiciones precarias. En este caso de familias con ingresos que el hecho de suplir todo con dinero se olvidan del afecto, de los principios y valores que no se encuentran en la escuela, sino única y exclusivamente en el hogar; y Gabo lo sabía muy bien, tanto como para plasmarlo con pluma y ser llevado al cine.

Gabriel García Márquez siempre relató su infancia, de cómo era su familia y de cada miembro construyó una historia cada una con tanto éxito que hicieron de él lo que fue y lo que es hoy para la literatura, el cine y la historia colombiana. Su proceder emana de una historia de amor, la de sus padres, uno de sus tantos amores contrariados que según él son los que mueven el mundo. Y es que era contrariado porque Luisa Santiago su madre se enamoró de un telegrafista que para la época era un empleo muy inferior para ser su pretendiente, y sumado a ello Gabriel Eligio su padre, no solo era telegrafista, sino que simpatizaba con el Partido Conservador y eso ya era grave pues las guerras gestadas en Colombia fueron a título de posturas políticas y diferencias entre los tradicionales partidos el Liberal y el Conservador. Al enterarse los padres de Luisa Santiago se la llevan lejos a un largo viaje, completamente incomunicada, al interior del país. No obstante, la fuerza del amor invencible mueve sus hilos, y los enamorados encuentran la forma de comunicarse fuese por cartas, por telégrafo y cualquier forma que encontraban. Los padres al final acceden al matrimonio de estos y de esa unión nace nuestro Nobel. Estos acontecimientos que fascinaron a Gabo fueron los que dieron lugar a su novela *El amor en los tiempos del cólera*, y que también sirvió para el guion de *Cartas del parque*, dirigida por Tomás

Gutiérrez Alea en 1988, influenciado por los boleros y la poesía marcada en el Caribe. René Simón un loco inventor tiene un globo de aire caliente, Juan un joven principiante enamorado de María logra llamar su atención se cuelga del globo, decide después enviarle cartas para ganar su amor, pero no tiene locuacidad, así que le pide ayuda a Pedro un poeta local. Ella decide responderle de la misma forma utilizando a Pedro, quien escribe para los dos amantes. En su cita en el bote ella se da cuenta que Juan no es el mismo que escribe en las cartas. Mientras el poeta escribano irónicamente tiene amores libertinos y profanos con una prostituta, pero quien empieza a sentir amor por María. La madre de María prohíbe que se siga escribiéndose con Juan, por esto Juan desesperado se va de la ciudad a estudiar al lado del inventor del globo, dejando una carta de despedida con Pedro, quien se niega a dejar de ver a María y finge llevarle siempre cartas de Juan. María descubre que no es su antiguo novio y se enamora de Pedro, aquí no hay tragedia, aquí hay un final feliz de telenovela, que es un género que le gustaba a Gabo. En ella no se evidencia los problemas sociales y mucho menos políticos; pero si fueron situaciones que caracterizan muchas familias colombianas, como el amor que vivieron sus padres y la difícil época de aquellos amores contrariados.

García Márquez conoció tan de cerca el mundo intelectual y cultural de Europa en los años 70, que hace posible evidenciar en sus escritos tales experiencias y aprendizajes, así como en el guion de *Yo soy el que tú buscas* dirigida por Jaime Chávarri en 1988, y producida por España, hace parte del compilado de la serie *Amores difíciles*. Aquí se contextualiza eficazmente el realismo mágico con aspectos cotidianos. *Yo soy el que tú buscas*, cuenta la historia de una modelo que reside en Barcelona con su marido, una noche de regreso a casa es violada por un hombre que huye en una moto, este deja un olor característico en ella,

pista que utiliza ella para encontrarlo no para que pague por este delito, sino, porque ella quedó completamente alucinada con él. En la marcha conoce la marginalidad, lo clandestino, lo ignorado por ella, nadie la puede ayudar, ni su amiga Matilde que es taxista. Es violada por segunda vez en un cementerio por un cirquero quien después se convierte en su amigo, ellos tres van a en busca del violador de olor peculiar en moto. Al fin lo encuentran, pero su amigo el cirquero lo asesina porque está enamorado de la joven modelo. Ella al volver a casa es discriminada por su marido quien la juzga de haber sido la causante de su violación. La sexualidad femenina como punto de partida, el deseo, lo absurdo, los instintos ponderados con la racionalidad, un tributo al universo mágico que transmitía Gabo.

Y ese universo en los años 80 ya estaba muy explorado en el amplio mundo del cine, las colaboraciones de García Márquez para el séptimo arte eran incalculables que hacían del cine latinoamericano, un cine reconocido y poderoso a nivel internacional. *El verano de la señora Forbes* hizo parte de la compilación de series en 1988, siendo el director Jaime Humberto Hermosillo, en la que la figura femenina es la absoluta protagonista. Cuenta la historia de una institutriz alemana que es contratada seis semanas para cuidar dos hijos de un matrimonio, pues los padres deben hacer un viaje. La señora Forbes es rígida y posee un gran carácter no solo necesario para impartir disciplina, sino, lo que denota que ha vivido siempre sin amor; este autoritarismo es lo que lleva a sus educandos a odiarla y planear asesinarla, y la espían en las noches. Los hermanos quedan asombrados porque en su habitación es una hermosa mujer de muchos atributos y cuerpo voluptuoso, que toma licor y canta mientras ve películas cubanas. En sus noches de ensueño tiene alucinaciones con el profesor de buceo llamado Aquiles, con el que maneja juegos de provocaciones y rechazos;

un día decide apostarle a su amor con éste, pero lo encuentra en su cabaña en la cama con un hombre y resuelve incendiar la cabaña llena de rencor. El final es completamente distinto y trágico, pues en el mar combate con Aquiles, y él la apuñala como si se tratara de una bestia de las profundidades. Los padres de los niños regresan porque la señora Forbes está muerta. Quedando al entendimiento del espectador toda la trama, el simbolismo y lo poético.

El argentino Fernando Birri amigo de Gabo; con quien vieron juntos *Milagro en Milán*, consolidaron su amistad en la creación de la Escuela Internacional de Cine y Tv, siendo designado por Gabo como su director. Birri siempre quiso hacer cine con su amigo. Resuelven adaptar al cine el cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, en 1988 con la dirección de Birri, narra que después del tercer día de lluvias cae en el fondo del patio de Pelayo un señor muy viejo que no se podía levantar por sus grandes alas, el párroco del pueblo lo revisa, pero su feo aspecto los hace dudar que sea un ángel. Pero una multitud llega para que el posible ángel remedie sus desgracias, y Pelayo y su mujer cobran por ello, haciendo de él un lucrativo negocio. Si bien acertaba en algunos milagros, pero no en todos, prestándose así para las burlas. Llega al pueblo un circo con una mujer araña que se convierte en la competencia directa del ángel el cual pierde popularidad. Y un día volando se marcha del pueblo para siempre. Se indica entonces la falta de espiritualidad de la sociedad latinoamericana, el materialismo, la ignorancia frente a un ser fenomenológico y mágico, la vulgaridad, la intolerancia a lo que se desconoce y a los diferentes tipos de pensamientos, el conformismo de lo simple y la burla que llevaron a este viejo pueblo a perder una gran oportunidad.

Y así muchas de las obras de nuestro nobel fueron llevadas a la pantalla grande, las siguientes solo haré mención. Llegó en 1991 *Mi querido Tom Mix* bajo la dirección de Carlos García Agraz, en 1996 dirigida por Jorge Alí Triana *Edipo alcalde*, conoce de igual manera las imágenes en movimiento *El coronel no tiene quien le escriba* en 1999 dirigida por Arturo Ripstein, el cuarto acercamiento del director Ruy Guerra con la literatura de Gabo se realiza en el 2006 con *O veneno da madrugada*, al año siguiente 2007 aparece en el cine *El amor en los tiempos del cólera- Love in the time of cholera* direccionada por Mike Newell y ambientada musicalmente por la colombiana Shakira y convirtiéndose en una de las películas basadas en escritos de Gabo más costosa que se hubiera hecho; de la misma manera *Del amor y otros demonios* se proyecta en 2010 siendo su directora Hilda Hidalgo, la trasposición de la literatura al cine nuevamente llega en el año 2011 con *Memoria de mis putas tristes* dirigida por Henning Carlsen la película de uno de los últimos grandes relatos escritos por Gabo que por cierto causó polémica.

Casi toda la obra literaria de nuestro premio Nobel siempre estuvo seducida por grandes directores. Con poco éxito comercial, sin embargo, en casi toda la obra de García Márquez fue representada las iconografías que mueven en los laberintos de un sin lugar alguno, pero al final acabo es lugar donde se depositan esas semánticas del afecto, de los rostros que nos miran y que como diría Ricoeur (1999) en su libro *Historia y narratividad*: “El fin último de la hermenéutica consiste en comprender el autor mejor de lo que se comprendió a sí mismo” (p. 66). El rostro se despoja y da lugar a encontrar no lo que se narra, sino lo que somos y seremos en la soledad que nos habita. Y así como un posible epílogo- como si pronto llegáramos con un flashback cinematográfico -, en un nuevo obstinado intento, su última obra *Memorias de mis putas tristes* es capturada por la imagen- tiempo. El fin el

regreso de una prosa que se disuelve en imágenes capturando ese olvido que seremos, sin embargo, todo se nutre entre lo prohibido y lo deseado. Aquel hombre en sus últimos años no ha dejado de amar y desea poseer una bella dama de tiempo fresco y de mirada serena: “¿Cómo podía llamarse? La dueña no me lo había dicho. Cuando me hablaba de ella solo decía: la niña. Y yo lo había convertido en un nombre de pila, como la niña de los ojos o la carabela menor” (García, 2004, p. 57). El poder de la atracción en adolescentes está presente en la obra de García Márquez como en *Patsy, mi amor*, en *El otoño del patriarca*, en *Eréndira*, y no escapa *Fábula de la bella palomera*. Su público es víctima del desconcierto, de lo ilógico, el descarrío y la discordancia; así lo asevera Claudio Guillén en *Algunas literalidades de Cien años de soledad*:

El lector y espectador de García Márquez se siente transportado a un espacio donde le sorprende y altera la emoción de lo inesperado. Pues ¿quién conoce las fronteras de lo real? Y así un señor muy viejo extiende sus alas enormes y alcanza el horizonte, o un anciano periodista se apasiona como un adolescente por una prostituta jovencísima, que puede llamarse Delgadina O Eréndira, porque, en verdad, solo importa la voluntad de un creador en rebeldía con las reglas del racionalismo y la moralina, un escritor y guionista que prefirió descartar la realidad para crear un desorden de gentes y cosas tal vez inédito, y ciertamente imposible. (p. CXVIII)

El sin sabor de Gabriel García Márquez con muchas de sus obras literarias llevadas al cine no sólo era porque para él una cosa era inventar y construir la historia, y otra muy diferente producirla, hacer que cientos de personas confluyeran en el objetivo que la historia quedara registrada en el celuloide le resultaba complicado, a él le interesaba era contar el cuento por

ello aprendió sobre montaje y guiones que era lo más parecido a escribir una novela; sino también se debe al deseo de tener relación directa con sus lectores; como lo expresó en una entrevista en el verano de 1979 con un reconocido cineasta norteamericano Francis Ford Coppola en Moscú:

(...) Con todo, mi reticencia de que se hagan en cine *Cien años de soledad*, y en general cualquiera de mis libros publicados, no se funda en la extravagancia de los productores. Se debe a mi deseo de que la comunicación con mis lectores sea directa, mediante las letras que yo escribo para ellos, de modo que ellos se imaginen a los personajes como quieran, y no con la cara prestada de un actor en la pantalla. Por lo demás, he visto muchas películas buenas hechas sobre novelas muy malas, pero nunca he visto una buena película hecha sobre una buena novela. (...) (Del Río, 1979, p. 121)

Por ello encontrar el sentido de la grandeza de Gabo es la labor del día a día de sus lectores, de los amantes a la literatura, escritores, periodistas, críticos de literatura y por qué no de críticos de cine. La escritora y docente de escritura de la Universidad Nacional Alejandra Jaramillo Morales lo define como un Relojero del oficio pues el arte de escribir lo realizó con tino y minuciosidad, medida que no encontraba en sus obras puestas en la pantalla gigante. Como lo enuncia la escritora colombiana:

(...) Así fue, de un trabajo minucioso con las palabras, con las maneras de contar, como García Márquez le torció el destino a la literatura latinoamericana. Es pues de la observación cuidadosa de la literatura y sus técnicas, de la lectura juiciosa como García Márquez fue construyendo su obra. Fue en el oficio del escritor, en ese

sentarse diario a leer, pensar y a escribir el mundo, que ese joven escritor fue labrando las maneras de escribir que hoy celebramos por su potencia, por haber cifrado una vez más el universo en la palabra, en las decisiones narrativas, en esa inteligencia escritural que nos deja como enseñanza. (...) (Jaramillo, 2017, p.30-31)

La cotidianidad, la condición humana, la vida en sociedad, el reconocimiento de la alteridad con el otro, el poder, el derecho, la política, encuentran en la literatura y en el cine no sólo una fuente, sino también esa memoria que requiere inexorablemente los pueblos y más los latinoamericanos para poder avanzar y reinventarse cada día. Corriendo contanta suerte de tener autores llenos de remembranza, magia y evocación que no dejan que pasemos por alto eso que como pueblo debemos recordar.

(...) Hay autores que cuentan el mundo y otros que lo descifran. Dicho de otro modo, escritores que dan cuenta de la realidad, del sujeto en las contradicciones cotidianas de la vida, esos son los que la cuentan; otros que tienen ya un talento más elevado, que logran descifrar en esas contradicciones más cotidianas lo que no es visible en el simple trazo de contar; y eso ya va perfilando algo de la grandeza. Sin embargo, habría una tercera categoría, en la que sin duda se sitúa García Márquez, y es la de aquellos escritores y o escritoras que con su escritura logran volver a cifrar el mundo. Porque en esas obras que vuelven a cifrar la vida, hay una decisión abismal de confianza, en que la palabra tiene la capacidad fundacional del universo. Es por eso que muchos colombianos y colombianas nos hemos sentido inventados en algún momento de nuestras lecturas de juventud por García Márquez, por su forma de narrar Colombia. Porque, además, aunque se dé el debate eterno de que García Márquez abandonó Colombia y nunca quiso regresar; al punto que algunas

personas se preguntan si no es más bien un escritor mexicano, es innegable que él nunca dejó de escribir sobre Colombia, sobre ese mundo del Caribe, que lo acompañó hasta el final de su vida (...)(Jaramillo, 2017, p.30-31)

En un tono arriesgado podríamos decir que *Cien años de soledad*, publicada en 1967, recoge todos los personajes de sus películas. Gramáticas dispersas en espacios y en tiempos que son recordados en esa pantalla blanca donde el espectador (yo) busca esa exactitud que será difícil de encontrar la relación cine y literatura. Pero al fin y al cabo gramáticas que se disuelven en los espacios capturados por la mediación de una cámara y que la mirada es sin duda alguna el epicentro donde el cerebro captura esos recuerdos llevados al cine, recuerdos que soportan el ayer, así como lo expresa Gabo: la memoria del corazón elimina los malos recuerdos y magnifica los buenos, y gracias a este artificio logramos sobrellevar el pasado. La soledad y el mágico realismo de Gabo no han muerto, no sólo perduran en sus personajes que nos marcaron, sino en nuestra actual sociedad, Lucila González de Chaves(2014) lo expresa así en *El Realismo mágico y la soledad; el ayer y el hoy*:

Los personajes de la mayoría de las obras del Nobel colombiano son soledosos. Su soledad consiste en la incapacidad de reconocerse a sí mismos, en no poder ubicarse, en la falta de una auténtica y fraternal comunicación, todos los amores y las relaciones son de paso, son ocasionales, de ahí que no haya muchos diálogos; una soledad que nace en la ensoñación con la que cada cual se pasea por la realidad, sin apenas pisar con verdadero amor e interés, y despaciosamente, el campo vital de los otros. (p. 76)

La reconocida maestra paisa que ha sido un hito en la educación, la literatura que la han llevado a ser guardiana del idioma en nuestro país, recoge entonces en su texto o en su ideario la importancia del popurrí de situaciones y personajes que hicieron de Gabo un hombre tan ilustre, ese reconocimiento de nosotros mismos a través de las letras y hojas, que después se llevaron al cine, lo hace ella, recordándonos ese legado, ese mensaje eterno que trasciende todas las generaciones.

(...)Hay, ahora, en Colombia, realismo mágico en la manera de aplicar justicia, en la caprichosa y subjetiva forma de interpretarla, en el comportamiento y en el lenguaje de algunos mandatarios, en las apreciaciones y compromisos del Congreso. Hay realismo mágico en los maestros y alumnos que creen que únicamente la pantalla del computador es la mejor y más perfecta forma de “educar”, de adquirir cultura, de aprender a ser ciudadanos de alguna parte. (...) Y la hojarasca de hoy... arrolladora. Los rezagos humanos-y también muchos que no lo son- se han convertido en fuerte amenaza para la vida, la propiedad y el trabajo honrado. Y esta hojarasca nuestra no es como la del escritor García Márquez, que llega, destroza y se va... la nuestra permanece, se vigoriza, crece y se arraiga mediante la corrupción del poder, de la política y del dinero. (González, 2014, p. 78)

3. La herencia Carpentiana² en el cine

Otro Cine es posible, porque es necesaria la visibilidad de nuestros países. Un país sin imagen es un país que no existe. Todo lo que hacemos, todo lo que queremos hacer, es tener derecho a ser los protagonistas de nuestra propia imagen.

Julio García Espinosa.

Mientras que Gabriel García Márquez nacía, en Aracataca, Magdalena-Colombia, en Cuba, un joven de 23 años se forjaba para ser un escritor latinoamericano insigne quien inspiraría a Gabo. Y es que no sólo guarda en común con nuestro nobel el arte de escribir, fue periodista, músico, conoció la radio de cerca y los estudios de grabación, su curiosidad llegó también a conocer el arte naciente llamado Cine. Escribe crónicas sobre cine de los clásicos del siglo XX como Augusto Lumière, Orson Wells, Buñuel, Fellini, Walt Disney, Serge Eisenstein, Charles Chaplin, Greta Garbo, Vittorio de Sica y el cine comercial.

Las olas de nuevos tiempos enloquecen atoda la intelectualidad no solo europea sino, latinoamericana en los comienzos del S. XX.Un nuevo habitante empieza a incomodar y a seducir las sillas de los escritores. ¿Quiénes son esos rostros que ríen, gritan y que perturban las conciencias colectivas? que salen despavoridas como locos gritando: auxilio, ¿algo sale de una pantalla vestida con claro oscuro? Tal vez estas preguntas aún sin respuestas, pero al fin al cabo preguntas, llenan ese vacío que se había espaciado en la literatura misma. Y así la presencia del cine en la literatura de Alejo Carpentier, es, sin duda, determinante en la gramática que une la letra con la imagen – movimiento:

² Alejo Carpentier (26 de diciembre de 1904-24 de abril 1980)

En las primeras etapas de su producción periodística, que realiza en Cuba hasta 1928 y continúa desde París, es sorprendente cómo Carpentier se enfrenta a una manifestación cultural entonces tan inusitada como polémica. El cine era casi todavía un espectáculo de ferias cuando escribe su primer artículo sobre el tema, el 3 de julio de 1925, en el periódico habanero El País bajo el título de <<El cine, décima musa>>. Aquí, apenas a treinta años de su aparición, Carpentier pronuncia abiertamente al comparar el cine y el teatro, cuando generalmente se tendía a destacar la superioridad artística del segundo. Reconoce lo falso del dilema, ya que se trata de dos manifestaciones artísticas diversas, situadas en planos diferentes.(Arias, 2011, P. 7)

Aún joven el cine como arte, no dejaba nada quieto. La liquidez de la grafía tomaba cuerpo. Y empieza a habitar en los oráculos de bares, y lugares que buscaban su legitimidad narrativa como habitante del reciente S. XX.:

En las relaciones entre Alejo Carpentier y el cine no sólo encontramos al teórico o al crítico, sino también al aficionado. Y diríamos más, al aficionado fidelismo, que mantuvo durante toda su vida la asistencia habitual a las proyecciones cinematográficas, ya fuera en La Habana, París o Caracas. Una buena cantidad de sus artículos periodísticos están dedicados a describir o comentar no solo las proyecciones cinematográficas, sino muchos de los aspectos llamativos que la han rodeado, incluyendo eso que llamara la <<mitología cinematográfica>>, referido sobre todo a las estrellas de los primeros tiempos.(Arias, 2011, P. 9)

a. Un nuevo fantasma recorre Europa: el Cine

La memoria es la más fiel de las películas, la única que puede impresionarse a no importa que altitud y con el único límite de la muerte. Pero ¡quién no es capaz de ver la diferencia entre el recuerdo y esta imagen objetiva que le da una eternidad concreta! (Bazin, 2016 p.51)

Alejo Carpentier un conocedor de las vanguardias no sólo era un estudioso, sino, también miembro activo de las nuevas artes contemporáneas, se convirtió en un escritor latinoamericano notable del S. XX. Desde 1927 hasta 1939 reside en Francia luego de haber pasado encarcelado siete meses, acusado de profesar ideas comunistas. Su paso por Francia le permitió nutrirse del *Boom* del movimiento surrealista que acaba de estallar. Al final de su estadía por Francia confesó sentir <<ardientemente el deseo de expresar el mundo americano>> y lo hizo con su novela ¡Écue-yamba-O! bajo la perspectiva etnológica y antropológica del hombre latinoamericano.

El cine no escapó de la curiosidad de Alejo Carpentier, quien se adentra en el arte naciente y deja en sus miles de artículos su capítulo destinado a este nuevo fantasma que recorre Europa.

Carpentier realizó críticas y ensayos sobre todo el conjunto de integralidad que ya poseía, sobre artes escénicas, música, arquitectura, diseño y medios, arte en la calle y en las galerías, artes plásticas, sobre su visión de América y por supuesto sobre cine. En este acápite nos ocuparemos de algunas de sus críticas sobre el séptimo arte, resaltando su agudeza crítica, emancipado de prejuicios y de ligaduras académicas.

Una de las más importantes distinciones que hace Carpentier es sobre el teatro y el arte naciente llamado “cine”, donde el primero es estático y en el segundo predomina la rapidez. También alude al cine norteamericano y al cine europeo; siendo el cine norteamericano

ajeno a considerar la gran pantalla como un teatro, y las firmas francesas de la época en cambio se dedicaban a buscar estrellas de comedia y ópera para sus films. Por ello nace su gran admiración a Chaplin quien en el cine silente transmite no solo la desventura humana a través de sus gestos; destacando así el fuerte del cine que es el “truco” en el cual, la cámara es la protagonista que logra que el espectador sea receptivo ante sensaciones inéditas. Siendo los recursos del cine inagotables por eso estéticamente lo consideró un arte joven, ni superior ni inferior al teatro puesto que su género es distinto y hacer esa preferencia sería desconocerlos a ambos.

b. El discurso crítico como acercamiento humanista

La presencia del cine político como herramienta de concientización social, pero además el surgimiento de una propuesta estética hace que Carpentier se fascine por el cine ruso, en particular por el cine de Serguéi Einsenstein. Su pasión es tal que describió la película *El acorazado Potemkin* como:

Cien imágenes se torbellinan en mi memoria. La sinfonía de los émbolos de El acorazado Potemkin, la revuelta en Odessa; obreros que corren como insectos aterrorizados sobre el lomo de un alto acueducto, cañones que retumban en alta mar, un cochecito de niño que rueda bajo los disparos de un batallón de guardas imperiales. (Carpentier y Arias (Comp.), 2011, p. 56)

La pluma de Carpentier se doblega más a una pasión que a una racionalización, no busca santificar sino, demostrar el barroquismo en imágenes-tiempo que el cine aporta al pensamiento. De ahí la importancia de resaltar el séptimo arte como uno de los principales testigos de la historia del nuevo S. XX. El cine como emancipador de pensamiento.

Alejándose así de ese cine de las grandes producciones que solo buscaría el mercado y no la libertad de los hombres. Carpentier muy cercano a Eisenstein lo describe como la alegría sana y un tanto infantil de gran creador. El cineasta lo contemplaba todo con una curiosidad extraordinaria.

El énfasis de Carpentier al destacar al cine como testigo principal de la historia se denota en sus distintas críticas, es el caso de *Tres en un sótano* película rusa realizada en la misma época que *El acorazado de Potemkin* 1925, film sencillo donde protagonizan dos hombres y una mujer, en la que uno de ellos da posada al otro y este le quita su mujer, con cierto humorismo melancólico resalta la lucha por el existir cotidiano, el momento político de la época de aquella Rusia revolucionada. La crítica política de Carpentier la centra cuando el hombre engañado decide irse porque según él “en la nueva sociedad soviética, nadie tiene derechos de posesión sobre otra persona”, pero regresa y logra volver a ocupar su papel de esposo, pero con un problema mayor: la mujer está embarazada y no saben cuál de los dos es el padre y deciden que este no nazca, pero su amor maternal lo puede más y se marcha lejos de los cobardes hombres. Si bien Carpentier descubre el aspecto psicológico que domina la Rusia post-revolucionaria, aquella llena de prejuicios absurdos, elementos de fidelidad y honor que son la base de la sociedad occidental.

El cine es literatura propia, y ella se ha encargado de narrar miles de personajes y de films que han hecho eco en la sociedad y viceversa. Chaplin fue un fenómeno fílmico y uno de los hombres más reconocidos en la cinematografía mundial. La lupa y la grafía carpentiana obviamente no lo dejó escapar. En su crítica el 16 de diciembre de 1928 titulada: *Glosas de un festival Chaplin*, destaca que había un Chaplin técnico, cineasta, teorizante, Chaplin en la vida, y sobre todo un Chaplin poeta.

Consideraba que no hubo un escritor o crítico que contara sobre ese popurrí cinematográfico que era Chaplin, después de asistir a un *Festival Chaplin en París*, expresa:

Chaplin es obligado, por el hambre y la ambición, a vivir los estados más disímiles; es bombero, tramoyista, *policeman*, soldado, plomero, lapidario de vidrieras, emigrante, falso noble, equilibrista, cuando no payaso o buscador de oro. Y siempre los reveses de la fortuna lo hacen regresar a una vida humilde: millonario al final.
(Carpentier y Arias (Comp.), 2011, p. 40)

Chaplin para Carpentier es una síntesis de humanidad, porque así tropiece una y otra vez con el infortunio siempre quiere ser brillante, digno y valeroso, por eso Chaplin conmovía tanto porque lograba destapar una gran verdad: “la gran miseria humana no se encuentra en el caso excepcional, en el drama que ocurre una vez para mil vidas, sino en la serie de pequeñas tragedias que entristecen la existencia cotidiana”. Y es que la sola sombra de Chaplin contiene ya un drama y es la personificación de la desgracia decente, siendo su último hábito la elegancia, la corbata deshilachada, chaqueta pequeña pero siempre abotonada, y el bastón amparo de la dignidad. Siempre con actitudes caballerosas y sin gestos groseros, amante del lujo que se demuestra en aquella sardinera en la que guarda las colillas. Chaplin transmite distintas emociones: al vulgo una risa inagotable y aquel que comprende su creación poética un nudo en la garganta.

¡Cuántos poemas animados debemos a ese maestro de los contrastes dolorosos!...

Chaplin ha estilizado a la humanidad entera en los capítulos de su vasta novela cinematográfica... Quiere ser heroico, pero no tiene valor; quiere ser digno, y siempre la vida lo encanalla; quiere ser brillante; causar admiración, inspirar amor, y

habrá siempre un ladrillazo que interrumpa sus parrafadas lírica (...)Charlie Chaplin, genio del cine, es uno de los artistas más extraordinarios de nuestra época... Es además el único actor –mimo integral- que nunca habla en sus películas (...) (Carpentier y Arias (Comp.), 2011, p. 43)

El olfato de Carpentier para la crítica estaba listo a la hora de visualizar las películas de la época, y así denomino una de sus críticas de 1930: *Con el creador del Acorazado de Potemkin*.

Aquí relata cómo vio la primera vez al cineasta soviético Serguéi Eisenstein, en un café al creador de una de las películas más influyentes en la historia del cine. Para Carpentier el más grande cineasta de su época y le pareció que era un alumno de esos que acaba con la paz de las aulas de clase, irreverente y desmemoriado. Cuenta como el cineasta ruso empezó a sus 23 años a involucrarse en el cine siendo su primera película *La huelga* un gran ensayo, pero lo que lo llevó al reconocimiento fue la segunda película llamada *El acorazado de Potemkin* en ella no había necesidad de estrellas, las multitudes eran las grandes protagonistas los encargados de transmitir la emocionalidad, la revolución histórica era el eje de su obra. En su diálogo con Eisenstein, este le confesó que su idea era contar paso a paso la historia revolucionaria de Rusia. Le contó además sobre *octubre* un film posterior a *Potemkin*, erabasado en documentos agrícolas y del campo:

El frente campesino, la lucha de clases en la aldea; la lucha larga, sorda, encarnizada. ¿Conoce acaso el Occidente los grandes resultados que hemos obtenido en el frente pacifico interior? ¿Se sabe algo sobre el heroísmo de las primeras ofensivas de los iniciadores de la revolución agrícola?

-He tratado, en mi producción, de mostrar el aspecto patético de la existencia del campesino, de hacer comprender el idealismo que puede encerrarse en la cotidiana comunión con la tierra. (...) Mi film tiene un argumento bien sencillo: es la historia de una comunidad agraria, que se desarrolla bajo la égida del maquinismo. (...)
(Carpentier y Arias (Comp.), 2011, p.58)

Carpentier poniendo atención a todo eso que utilizaba este experto, saber que utilizaba actores naturales no profesionales como principio, y de su próximo film que sería una superposición del texto de Karl Marx *El capital*. Recordaron amigos en común como Julio Álvarez y Diego Rivera y del fenómeno Chaplin. Le preguntaron a Eisenstein si vinculaba a sus películas el propósito de la propaganda, a lo que él contesta:

Debo dejar de expresar los sentimientos y las ideas que enriquecen la vida de la Rusia nueva y a los cuales ningún artista de hoy, poeta, músico, dramaturgo, o lo que fuera, ¿podría sustraerme impunemente? ¿La misión de los artistas no es precisamente la de expresar el lirismo de sus épocas? Las épocas grandes suscitan grandes artistas y altas obras. Actualmente, en la URSS sólo puedo expresar sinceramente los tiempos revolucionarios. (Carpentier y Arias (Comp.), 2011, p. 60)

Igualmente, Alejo Carpentier, en 1930 escribió otra de sus críticas sobre: *El perro andaluz* estrenada en 1929 dirigida por Luis Buñuel en colaboración en el guion con Salvador Dalí. Es considerada la película más significativa del cine surrealista. Carpentier explica que en ella no hay tecnicismo ni un orden artístico, pues esta nació de la convergencia de dos sueños, Buñuel soñó con una navaja que partía la luna en dos, y Dalí soñó con hormigas que proliferaban sus manos; y tu título no tiene nada que ver con el film. Revela Alejo Carpentier que tiene un solo plano de sensaciones e ideas, un pleno dominio de lo físico.

Una imagen herida bajo la protección de una bella dama, otra imagen ansiosa acosa a esa misma mujer, una especie de sensualidad sobrehumana. Un asno en un piano, un hombre muerto en un jardín mientras acaricia una mujer, muy de la imaginación y excentricismo de Dalí. En ella se da cuenta de un poema en imágenes o como bien lo expresa Carpentier: “Aunque Buñuel y Dalí afirman hoy que su película es solo “una invitación al homicidio”, debe reconocerse que nunca el cine logró tocar tan de cerca la gran poesía, como con El perro andaluz.” (Carpentier y Arias (Comp.), 2011, p.65)

Y la política estuvo y está ahí. En la búsqueda de esa gramática que aparece frente a la butaca. Es la indagación de esa otra literatura en imágenes que necesita ser escrita para anunciar y enunciar que existe el *Otro*; Chaplin en vagabundo que hace resistencia con el cuerpo, los obreros de Eisenstein en su narrativa política del *Acorazado*. que se resisten frente al poder opresor. Son los primeros en decir que la política son rostros en primer plano. Pero igual, ese subconsciente que el cine descifra sin el diván, pero subvierte el orden del pensamiento: Todos somos asesinos. ¿Acaso derecho es solo esa ley que se aplica? El derecho es más que una gramática congelada en los anaqueles de la lógica. Mejor, un humanismo de subjetividad del ser que se habita *en sí mismo*, para humanizar la presencia del espectador³ en el marco de una colectividad y un ser que visibiliza en su propio espejo.

El cine en palabras menos o más es:

¡El mundo actual nos ofrece un hermoso espectáculo de desequilibrio! No puede abrirse un diario, no puede ojearse una revista ilustrada, sin tropezar con artículos y fotografías reveladores de la gran demencia colectiva de nuestra época. Guerras,

³ Tanto el crítico y el espectador Como se afecta y es incomodado en su lógica de *ser ahí*.

revueltas, amenazas de guerras, manifestaciones disueltas a tiros, dictaduras, hambre, miseria, cataclismos, inundaciones. Y el asesinato asqueroso del hijo de Lindbergh. Y los crímenes, todavía recientes, del Vampiro de Dusseldorf.

(Carpentier y Arias (Comp.), 2011, p.76)

Cuando se interrogó a Buñuel sobre el film *Un perro andaluz*, por cierto, que junto con Dalí pusieron de moda que el título no tenía nada que ver con el contenido de la película, este respondió que frente a esas imágenes surrealistas se había logrado un shock que agudizaba el sentido crítico del público, haciéndolo más sensible al poético mensaje del film. Y esto fue parte de la crítica Carpentiana un 1 de junio de 1951 en Caracas para el diario *El Nacional*, en la que se sorprendía por el poco reconocimiento que se hacía en Venezuela con el último film de Buñuel *Los olvidados*, que como su nombre indica los espectadores se dieron por no enterados, aun siendo calificada con dos premios en el Festival Cinematográfico de Cannes y proviniendo de un maestro como el mexicano Buñuel muy admirado por Carpentier.

Alejo Carpentier tuvo la fortuna de analizar el cine y conocer muy de cerca a los cineastas más famosos de la época, creadores del arte naciente; lo que hizo de su crítica un espacio reflexivo de toda esa fuente de conocimiento y de emociones que transmite el cine. Así también se ocupó de Orson Welles considerado uno de los artistas más versátiles del S.XX en teatro, radio y por supuesto en el cine, reconocido por llevar al cine *Macbeth* en 1948, *Otelo* en 1952, *El proceso* en 1962, entre otros. Calificado en el 2002 por el *British Film Institute* como el mejor director en toda la historia del cine. El estadounidense en una entrevista en 1953 aseguró que no le daba cuarenta años más de vida al cine, porque lo estaban reanimando a punta de sonoridad, color y lo último que para la época era el cine

con las tres dimensiones. Carpentier reflexiona acerca de estas declaraciones recordando las cuatro etapas del cine en aquel momento: el mudo, el sonoro, el color, y las tres dimensiones, que aún no era un medio de expresión propio y definitivo porque no lograba estabilizarse: “Porque nadie puede prever todavía lo que habrá de ocurrir después del cine tridimensional. Ahora se produce en gris. Mañana se producirá en colores. Algún día podrá transformarse en un arte de figuras en movimiento, en torno al hombre.” (Carpentier y Arias (Comp.), 2011, p.214)

El cine se ha ido transformando conforme al avance tecnológico, y la posibilidad de muerte que contemplaba Orson Welles no tiene hoy por hoy cabida, no ha sido sustituido por otro medio de expresión y se ha convertido en material pedagógico y de resistencias civiles, quitándole el velo a los secretos de Estados, a las malas prácticas políticas, los malos dirigentes y descubriendo la realidad de todos los pueblos y sobre todo la condición humana.

Carpentier escribió también sobre los hermanos Lumière a quien dice le debemos las primeras páginas de su gramática visual y de su sintaxis, el cine cómico desarrollado con Charles Chaplin fue marcado e influenciado por el estilo de Luis y Augusto Lumière.

El autor de las obras literarias *Ana Karénina* y *La Guerra y la paz*, el reconocido escritor ruso León Tolstoi, un grande de las letras a nivel mundial no se apartó del séptimo arte.

Pues en 1955 se anunciaba que sería llevada al cine *La Guerra y la paz*, Carpentier expresaba que sería un gran reto y que se debía hacer una reconstrucción histórica que implicaban episodios relacionados con la invasión napoleónica:

Pero *La Guerra y la paz* sigue siendo la obra cimera de un genio que fue capaz de encerrar varias generaciones, varias épocas, toda una sociedad, todo un tránsito

humano del ayer al mañana, en una novela construida en torno a uno de los acontecimientos más singulares y significativos de la historia moderna. (Carpentier y Arias (Comp.), 2011, p. 266)

En su crítica denominada *Tolstoi en la pantalla* de 1955 resalta la osadía del productor italiano Dino de Laurentiis por llevar a cabo esta dura elección toda vez que el mismo plantea dificultades en su desarrollo cinematográfico. En 1956 fue todo un éxito en Rusia, contemplar por medio de imágenes en movimiento la fulgurante carrera de Napoleón, los actos sociales de la nobleza rusa desarrollados en los palacios de San Petersburgo, el dialecto francés bajo la mirada proteccionista del zar de Rusia y las ideas liberales surgidas al calor de la ilustración. La alianza de la política queda al descubierto, y el imperio ruso declarado enemigo de Francia, desencadenando así una guerra, poniéndose a prueba el valor y sentimientos de los personajes. Una de las películas más caras de la historia del cine puesto que contaba con un gran reparto.

En este sentido, el cine en el tiempo detenido, campo de las discontinuidades, es decir campo semántico que se traslada hacia la imagen- acontecimiento, bien puede pivotar nuestra realidad colombiana. Vale decir; si argumentamos el carácter lingüístico, y porque no, la literatura política en las gramáticas de la vida de ese “otro continente” porque no pensar; ¿qué pasa en nuestro cine colombiano? que de muchas formas inconsciente o consciente relata la misma realidad política, así como lo reflexionaba Carpentier con las películas en Europa, hay que descubrir esa realidad, pero bajo este suelo geográfico.

4. Algunas consideraciones sobre el cine colombiano

Una vez más el cine conmueve y permite recordar los puntos álgidos de la historia de la humanidad, permitiendo la experiencia y visualizando el devenir para no repetir los errores de antaño, tal como reza la frase del cineasta colombiano Ciro Guerra reconocido por la película *El abrazo de la serpiente*: “El cine es un testimonio para la memoria y para el futuro”.

En Colombia el cine sirve de testimonio para los cientos de víctimas de conflictos armados uno de los tantos flagelos que agobian al país, sus víctimas recibiendo del cine esa visibilización que no realiza el propio Estado.

El doctor Martín Agudelo Ramírez en su texto *Cine y conflicto Armado en Colombia*, da fe de ello, realiza una clasificación de films de los últimos treinta y cinco años, en los cuales recordamos esa parte de nuestra historia que hoy tratamos de cerrar, episodios bajo un lente que nos sacude y que nos recrea a propios y a extranjeros sobre el padecimiento de dolor y terror en el segundo país considerado con la gente más feliz del mundo. En este texto que sensibiliza al lector y convida a ser espectador de los films citados expresa:

El arte, ciertamente, es un instrumento importante para registrar esas huellas infaustas que se hacen presentes en un espacio extraordinario como es el suelo colombiano. Bajo esta perspectiva, el artista, sin que sea su pretensión la de imponer reglas morales de conducta, puede propiciar una reflexión importante a la hora de comprender la crueldad dada por una cultura de *tanatos* que se ha impuesto por muchos años en un país tan pródigo como Colombia. (Agudelo, 2016. p. 20)

Señala el cortometraje *Conversación con Dios: un regalo a Bojayá* del año 2015, data del horror vivido en la masacre de un municipio chocoano llamado Bojayá en mayo de 2002, para volvernos a situar, sensibilizarnos ante la guerra, el horror y la inhumanidad.

Nos recuerda además que el cine documental no es el único protagonista de testimonios reales, sino también el cine de ficción; siendo el reto del artista mayor porque remueve sus heridas, resaltando que aún falta mucho por ilustrar en el cine con el fin de generar conciencia reflexiva en el espectador mediante un cine auténtico: “Las películas han puesto en evidencia el recrudecimiento de la violencia a partir de los noventa, generando conciencia”.(Agudelo, 2016, p. 47)

Relaciona una serie de films que dan fe de esa conciencia provocada, haciendo este texto alusión a films sobre el conflicto colombiano, y la cantidad de problemas sociales que estos desencadenan.

El séptimo arte ha sabido retratar la presencia de una sociedad fragmentada e indiferente. Por esto, es importante celebrar las apuestas fílmicas que se han hecho; todas ellas contribuyen a que se configure una mayor consciencia sobre nuestras apuestas políticas y direccionamientos éticos que son inexcusables. Habrá que darle un sí rotundo al cine para que tengamos elementos importantes que contribuyan a que afrontemos con responsabilidad los tiempos de crisis. (Agudelo, 2016, p. 54)

Dos elementos para destacar en el análisis profesor Agudelo. Uno: el cine es sin duda recuerdo de nuestra historia. Una especie de memoria colectiva o casi prueba friccionada de la realidad. Y dos: una mirada de nuestro espejo, para avizorar todo un diagnóstico hipotético de lo que será. Bien, según estos dos aspectos el cine colombiano, no escapa a su condición de cine político, pero además nos recuerda que nuestra narrativa está impregnada

de derecho. Resaltando además que el cine es ese espejo, siendo puntual sobre el conflicto armado, el cine nos reconoce nos permite acordarnos y dejar de lado la sensibilidad, sentir esas víctimas para reconstruir esas memorias que no debemos perder. “El cine es una oportunidad única para desnudar nuestra vergüenza. Sin embargo, como sucede con todas las artes, no es tarea fácil representar algo que ha provocado tanto dolor como el conflicto colombiano.” (Agudelo, 2015, p. 94)

Y así también el profesor Saldarriaga apunta una mirada política e intenta proponer una metodología de significado visual cuando de forma sociológica dice que:

(...) Así pues, se podría sostener que el cine permite la afirmación según el cual él retrata el sistema social y cultural. Esto admite, por lo menos, dos aseveraciones y argumentos sociológicos de alcance para nuestro análisis. El primero es que el cine construye y determina formas para autorrepresentarse frente a las visiones de la sociedad; y el segundo, el cine produce una realidad que adscribe a su propio contexto referencial. Se puede decir entonces que el cine se inicia como un medio de autoobservación de la sociedad. (Saldarriaga, 2013, p. 27)

Explica como el cine se traza y germina según los acontecimientos de la historia, va más allá de una industria, de un mercado, la condición humana siempre va a ser su materia prima. “yo por mi parte, cine, luego pienso, para decir que el filme es ese “pequeño” universo iniciático en el cual existimos contruidos de filosofía. La emoción última, es lo verosímil que nos queda.” (Saldarriaga, 2016, p.173)

Existe entonces una relación Derecho-cine, cuando el derecho entró con su naturaleza a regular este nuevo arte que mueve masas y pensamientos. Y viceversa Cine-derecho, porque el cine se ha encargado de retratar eso que indudablemente concierne al ámbito

jurídico, pues las relaciones humanas, y la vida humana como tal ya llevan intrínseco un sustento jurídico; así como afirma el maestro Rivaya la presencia de los fenómenos jurídicos siempre es habitual tanto en el cine silente, sonoro, de ficción y de documental. (Rivaya, 2016, p.24) Siempre se va a marcar una línea entre lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, lo legitimo y lo ilegitimo, lo legal y lo legal, y el cine va a estar ahí y el derecho también.

Conclusiones

A finales del siglo XX la literatura y la cinematografía de Gabriel García Márquez empieza a dar los primeros pasos para conmover a los espectadores y sobre todo a los latinoamericanos, evocar nuestras reminiscencias para no olvidar de que estamos hechos se convierte en el fin de su arte. Citando a Jean-Luc Godard “El cine no es un arte que filma la vida; el cine está entre el arte y la vida”.

Con Gabo se hizo una aproximación a lo periodístico, lo testimonial, y la realidad contemporánea. Los flagelos que nos golpean como sociedad colombiana no fueron ajenos a su pluma. La violencia, secuestros, represiones a periodistas, guerrillas emergentes, marcaron sus vivencias. Mostró por medio el arte, la escritura y luego lo reafirmó con el cine que los pueblos latinos tejemos nuestra historia día a día, que nos caracteriza no solo la multiculturalidad, sino las pasiones; que con sus obras escritas y fílmicas ya no seríamos ignorados ante el viejo continente; que de este lado del mundo no se han extinguido los opresores, la brecha entre ricos y pobres es ancha, que siempre hay poderosos y débiles, que los gobiernos se olvidan de ello y que la sed de poder es muy fuerte, tanto que acaba con costumbres e identidades. Gabriel García Márquez nos abre camino no solo a los colombianos para pellizcarnos ante el pasado para corregir la realidad del hoy, sino también a todos los latinoamericanos. Aprendió de los grandes cineastas, escritores y músicos para desempolvar y redescubrir esta identidad del Ser latino, exaltando la geografía y decir en Oslo Noruega que también soñábamos con una “patria grande más humana y más justa”, develando el tamaño de la soledad del sur de este continente:

“(…) sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida. Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte” (*Discurso de Gabo cuando recibió el Premio Nobel de literatura*). El arte entonces (cine y literatura) valida no sólo los ardores, lo hace también con la sociedad, el modelo de Estado, la política, las leyes, el derecho en su extensión, la vida en sociedad, los deberes y derechos que tenemos los seres terrenales; mira estos conceptos a través de un espejo en el que los ciudadanos aprehendemos para sí, tal cual lo pensaba Gabo, lo que le permitió contar nuestra historia no solo con su pluma sino también en el acetato ya fuese en su faceta de guionista o los miles de cineastas que convirtieron su realismo mágico en films.

Se ilustra en las películas lo que en sus relatos fue amor, desamor, soledad en (*El gallo de oro, María de mi corazón, Cartas al parque, Un domingo Feliz, El amor en los tiempos del cólera, El verano de la señora Forbes, Fábula de la bella palomera, Yo soy el que tú buscas, Milagro en Roma, Del amor y otros demonios etc.*)

Su estilo tuvo en cuenta la violencia y las guerras en (*El año de la peste, La viuda de Montiel, Edipo alcalde, las dos versiones de Tiempo de morir, crónica de una muerte anunciada*).

Pero sin lugar a dudas todo lo que gira en torno a un pueblo sea Aracataca, Macondo, o cualquier pueblo latino que vive entre lo apócrifo y la realidad; en aquellos que resume la historia Política y cultural de Colombia y Latinoamérica (*Presagio, En este pueblo no hay ladrones, El coronel no tiene quien le escriba, El mar del tiempo perdido, Mi querido Tom Mix, Un señor muy viejo con unas alas enormes, O veneno da madrugada, Eréndira*)

Con Gabo como es bien sabido lo real se vuelve mágico y lo mágico se vuelve cotidiano contemplar la realidad con otros ojos fue lo que heredó de Carpentier, lo que lo condujo a hacer parte del Nuevo Cine Latinoamericano. El cine del realismo mágico de Gabo le dio un nuevo estatus ya que los realizadores se ponen en servicio los sueños e ideas del guionista o del escritor del cual está basado el film.

Todo ello para pensar que tanto el Cine, la Literatura, la Política y el Derecho se sirven de las vivencias humanas, siendo las primeras un método de aprendizaje para llegar a comprender las segundas, un arte pedagogo en el crecimiento social.

Porque Gabo sabía muy bien que: “(...) la imagen se borra de la memoria al despertar, porque aquel sueño recurrente tiene la virtud de no ser recordado sino dentro del mismo sueño, y esa virtud de perenne escapatoria explica el difícil trance de atrapar los sueños en celuloide.” (Del Río, 2013, p. 320)

Quien antecede a Gabo con la idea de lo fantástico y lo real es Alejo Carpentier el cual dentro de su inmensa intelectualidad empieza a escribir sobre las películas realizadas en Europa, descubrir el trasfondo de Chaplin, resaltar el cine de los rusos y los temas sobre cine actuales, haciendo una crítica no solo como espectador y conocedor del séptimo arte, sino también como novelista. Entonces podríamos decir de manera arriesgada que fue Carpentier a nivel de Latinoamérica quien devela el concepto histórico, de desarrollo, sociológico, político, y experimental de lo que se llevaba al celuloide de la época. Siempre para su obra mantuvo esa preocupación por el mundo americano. Críticas llenas de amor por el arte que se destacaron en publicaciones de varios diarios en América latina. Su ojo observador dejó claro que el cine y la literatura se encuentran clasificados de igual a igual, que el cine a pesar de estar naciendo para su época ya había dejado grandes obras maestras

que no se borran de memorias de hombres sensibles. Y esa es su gran herencia. Alejo Conoció de cerca a los creadores de cine, los comentó y expresó en 1928: “como el arte capaz de revelar la vida oculta y misteriosa del mundo en que vivimos, nos ha hecho ver con una plenitud que no conocieron los hombres de ayer”. El hombre intelectual que dejó obras universales como *El siglo de las luces* (1962), define el séptimo arte: “El cine es en gran parte, un arte magnífico, del que podemos esperar todo cuando empiece a salir del estadio de industrialización en que se encuentra actualmente”. (Del Río, 2013, p. 372)

Así como lo expresaba Carpentier del cine se espera todo, recordemos las palabras del mexicano jurista José Ramón Narváez: “El cine genera emancipación, es un discurso y un recurso que nos habla al corazón de forma clara” (*II Congreso Internacional de cine y derecho- agosto 2017, Unaula, Medellín-Colombia*).

Las ciencias sociales, la política y el derecho no son ajenos al fin del cine, que no es más que evidenciar, recordar y enseñar a los individuos de una sociedad ya sea un aspecto en particular, sea la historia como medio de transporte al futuro, esa normatividad para vivir en sana convivencia en una colectividad. Los nuevos abogados no podemos ser ajenos a los medios que se van perfeccionando con la tecnología, así como nos adaptaremos a las próximas audiencias de juzgados por teleconferencias, así mismo debemos aprehender del cine, contarle al ciudadano del común en ese llamado a la función social que tenemos intrínseca que por medio del cine puede entender mejor eso que yo ya conozco y él desconoce. También devolvemos al pasado de una forma dinámica para ver lo que hay que mejorar como creadores del pacto social. Nuestra historia colombiana entre guerras y sangre ha sido reconocida en el mundo y por ello el cine nos acerca a un pensamiento humanista y no nos deja desaparecer en la esfera mundial. Los Derechos Humanos catálogo

de vida infortunadamente se reconocen mejor en el cine que en la realidad, sabemos que están allí pero el cine los conmemora para que no sean más violentados ni olvidados, es un llamado de atención cada vez que observamos un film donde ellos casi siempre son los protagonistas.

El cine no sirve solo de memoria histórica, las palabras del doctor Martín Agudelo me despejan todas esas mercedes que nos ofrece: “el cine enseña cómo puede albergarse lo más tenebroso de un poder desgarrador, no sólo el soberano del Estado y que niega cualquier limitación a favor de las libertades humanas, sino también de otras variables de poder que se apropian de la subjetividad humana. (Agudelo, 2016, p.63)

Hay que volver a pensar el Derecho, su naturaleza permite ser interdisciplinario, ir a otras ciencias para que no sea esa letra que se perpetua en unos códigos de vida, en el cine este visita una fuente fílmica contribuyendo a la normatividad, a los hechos y costumbres de los pueblos, compartiendo con el filósofo nuevos conceptos, el cinéfilo y el filósofo encuentran una narrativa artificiosa del Ser. Con el Derecho debemos avanzar más allá de las normas, más allá del comportamiento humano, más allá del tecnicismo, no debe acabarse en disertaciones humanistas y mucho más estando en este siglo en el que como dijo la jurista María José Fariñas Dulce: El siglo XXI es un siglo de retroceso de los derechos, en el que existen fenómenos como la desmocratización, regresiones, hambre, dictaduras. El ideal debe ser reivindicar la dignidad del sujeto moral, no buscar caridad sino los derechos.”

(Fariñas Dulce, II Congreso Internacional de Cine y Derecho, agosto 2017, Unaula Medellín-Colombia). El cine entonces demanda eso que a gritos se pide en las realidades latinoamericanas.

El jurista de hoy debe estar atento y aprovechar esos espejos que el cine nos brinda, el derecho trabaja con la vida humana, el cine también y deja la puerta abierta para darle la estocada final a la educación obtenida, interpretar de un todo para las soluciones en los distintos conflictos que son de cada día, en el que no solo el cine divierte, sino que nos reconoce, identifica y nos alerta sobre los distintos acontecimientos de la vida, la condición humana, los derechos y obligaciones de los humanos, el cine válida el derecho y la política pensar el mundo y estar en él ya es una película que debe repasarse una y otra vez.

Referencias

- Agudelo, M. (2015). *Cine y derechos humanos, una aventura fílmica*. Medellín: Ediciones Unaula.
- Agudelo, M. (2016). *Cine y conflicto armado en Colombia*. Medellín: Ediciones Unaula.
- Arias, S. (2011). *El cine, décima musa Alejo Carpentier*. Cuba: Ediciones ICAIC.
- Del Río, J. (2013). *El cine según García Márquez*. Cuba: Ediciones ICAIC.
- Docosur.(Octubre de 2006).*Festival Internacional de Documentales del Sur*.
Recuperado de:<http://miradasdoc.com/2006/html/portada.php>
- Estrada, A. (2006).*El poder político en la novelística de García Márquez*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Estrada, A. (2017).*Artículo: Dictadura, Derecho y literatura*. En Cerón. W. (Ed),
Estética del poder en América Latina(pp.27-70).Medellín: Ediciones Unaula.
- García, G. (1967) *Cien años de soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra 1991.
- García, G. (1992). *Doce cuentos peregrinos*. Bogotá: Editorial Debolsillo.
- García, G. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Grupo Editorial Norma
- Gilles, D. (2005). *La isla desierta y otros ensayos*. España: Ediciones Pre-textos
- González, L. (2015). *El realismo mágico y la soledad, el ayer y el hoy*. Medellín: Ediciones Apotema S.A.S, Palabras rodantes, Comfama.
- Guillen, C. (2007). *Algunas literariedades de Cien años de Soledad*. Cartagena: Edición conmemorativa.

II Congreso Internacional de Cine y Derecho. Entre imágenes, lo justo y los derechos humanos. Agosto 28 al 30 de 2017, Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana:María José Fariñas, España. *El retroceso de los derechos sociales: entre neo liberalismo y democracia*. José Ramón Narváez, México. *Derechos Humanos e interculturalidad en el cine*. Claudia Storini, Bernardo Vásquez, Ecuador. *La trascendencia de la muerte a través de la vida*.

Jaramillo, A. (2017) *Gabriel García Márquez o el relojero del oficio*. EL ESPECTADOR, 19 junio 2017

Revista Cromos, 18 abril (2014) *Nuestro Gabo. La soledad en América Latina*. Bogotá: Edición especial.

Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona, Buenos aires, México: Ediciones Paidós.

Rivaya, B. (2016). *Cine y Derecho, Artículo: Todo lo que siempre quiso saber sobre el Derecho y nunca se atrevió a preguntar*. Medellín: Ediciones Unaula.

Saldarriaga, J. (2013). *Ciencia política y Cine, un modelo para armar*. Medellín: Ediciones Unaula.

Saldarriaga, J. (2016) *Cine y Derecho. Artículo: Una mirada fílmica en la crisis del Estado Moderno*. Medellín: Ediciones Unaula.

Saldarriaga, J. (2017). Glauber Rocha, Dios y el diablo coinciden en la misma mesa. En W. Cerón.(Ed.), *Estética del poder en América Latina* (pp.17-26).Medellín: Ediciones Unaula.

Filmografía

- Alí Triana, J. (director). (1985). *Tiempo de morir* 2da versión [cinta cinematográfica]. Colombia-Cuba: Coproducción Colombia-Cuba
- Alí Triana, J. (director). (1996). *Edipo Alcalde* [cinta cinematográfica]. Colombia- México-España-Cuba-Francia: Coproducción Colombia-México-España; Amaranta / Sogetel / IMC / Tabasco Film
- Amato, G., De Sica, V., Rizzoli, A., Zavattini, C. (productores) y De Sica, V. (director). (1952). *Umberto D'* [cinta cinematográfica]. Italia: Rizzoli Film
- Aponte, M. (autora). (2015). *Conversación con Dios; un regalo a Bojayá* [cortometraje]. Colombia
- Barbachano Ponce, M. (productor) y Hermosillo, J. (director). (1980). *María de mi corazón* [cinta cinematográfica]. México: Universidad Veracruzana
- Barbachano Ponce, M. (productor) y Gvaldón, R. (director). (1964). *El gallo de oro* [cinta cinematográfica]. México: CLASA Films Mundiales
- Buñuel, L. (productor y director). (1929). *El perro Andaluz* [cinta cinematográfica]. Francia: Luis Buñuel
- Carlsen, H. (director). (2011). *Memoria de mis putas tristes* (*Memories of my melancholy whores*) [cinta cinematográfica]. Dinamarca-España-México: Coproducción México-España-Dinamarca; Zip Films / Memorias del Sabio Producciones / Mercer Films / Crone Films / GC Corp

Cazals, F. (productor y director). (1978). *El año de la peste*[cinta cinematográfica].México:

IMCINE y CONACITE 2

Cepeda Samudio, A., Grau, E., Vicens, L. y García Márquez, G. (directores). (1954). *La*

langosta azul[cinta cinematográfica]. Colombia: Los nueve-seis-tres

Chávarri, J. (director). (1988). *Yo soy el que tú buscas* [cinta cinematográfica].España:

Televisión Española (TVE) / Österreichischer Rundfunk (ORF)

Dancigers, O., Kogan, S. y Menasce, J. (productores) y Buñuel, L. (director). (1950). *Los*

olvidados [cinta cinematográfica]. México: Ultramar Films

De Laurentiis,D. y Ponti, C. (productores) y Vidor, K. (director). (1956). *La guerra y la*

paz[cinta cinematográfica]. Rusia: Paramount Pictures

Eisenstein, S. (director). (1925). *El acorazado Potemkin*[cinta cinematográfica].Unión

Soviética: Goskino

Feldman, C. (productor) y Welles, O. (director). (1948). *Macbeth*[cinta cinematográfica].

Estados Unidos: Republic Pictures

García Agraz, C. (director). (1991). *Mi querido Tom Mix*[cinta cinematográfica].

México:Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Gobierno del Estado de

Zacatecas / IMCINE / Producciones Amaranta

Gasser, Y. y Von Buren, F. (productores) y Rosi, F. (director). (1987). *Crónica de una*

muerte anunciada[cinta cinematográfica].Colombia-Italia-Francia:Coproducción

Italia-Francia-Colombia

- Guerra, R. (director). (1983). *Eréndira*[cinta cinematográfica].México-Francia-Alemania:Coproducción México-Francia-Alemania; Cine Qua Non / Austra / Les Films du Triangle / Atlas Saskia Film / ZDF
- Guerra, R. (director). (1988). *Fábula de la bella palomera*[cinta cinematográfica].Brasil-España: Televisión Española S.A. (TVE) / International Network Group S.A.
- Guerra, R. (director). (2006). *O veneno da Madrugada*[cinta cinematográfica].Brasil-Portugal-Argentina: Coproducción Brasil-Argentina-Portugal
- Hermosillo, J. (director). (1988). *El verano de la señora Forbes*[cinta cinematográfica].México-España: Coproducción México-España-Cuba; International Network Group S.A. / Televisión Española (TVE) / FNCL
- Hidalgo, H. (director). (2010). *Del amor y otros demonios* [cinta cinematográfica].Costa Rica-Colombia-México:Coproducción Costa Rica-Colombia-México; CMO Producciones / Alicia Films / Cacerola Films S.A. de C.V.
- Hoogesteijn, S. (director). (1981). *El mar del tiempo perdido* [cinta cinematográfica].Venezuela-Alemania: Xanadú Films [Caracas], Bayerischer Rundfunk [TV-RFA]
- Littín, M. (director). (1979). *La viuda de Montiel*[cinta cinematográfica]. Mexico: Coproducción México-Colombia-Venezuela-Cuba; Cooperativa Río Mixcoac / Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC) / Macondo Films
- Llapur, S. (productor) y Duque Naranjo, L. (director). (1988). *Milagro en Roma*[cinta cinematográfica].Colombia-Cuba-España: Elisa CinematográficaInternational Network Group S.A. y Televisión Española (TVE)

- Llapur, S. (productor) y Gutiérrez Alea, T. (director). (1988). *Cartas al parque*[cinta cinematográfica].Cuba-España: Coproducción Cuba-España
- Maraimbo, M. y Reneses, L. (prodcutores) y Barrera, O. (director). (1988). *Un domingo feliz* [cinta cinematográfica].Venezuela-España: Televisión Española S.A.; International Network Group S.A.
- Meléndez, R.(productor) y Alcoriza, L. (director). (1974). *Presagio* [cinta cinematográfica].México: Conacine y Producciones Escorpión, S.A.
- Nebenzal, S. (productor) y Lang, F. (director). (1931). *M, el vampiro de Dusseldorf*[cinta cinematográfica].República de Weimar: Nero-Film A.G.
- Netto, B. y Schindler, R. (productores) y Rocha, G. (director). (1961).*Barravento*[cinta cinematográfica]. Francia: Iglu Filmes
- Presutto, S., Reneses,L. y Vives, C. (productores) y Birri, F. (director). (1988). *Un señor muy viejo con unas alas enormes*[cinta cinematográfica].Cuba-España: Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC) / El Laboratorio de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri / Televisión Española (TVE)
- Ripstein, G. y Sánchez, J (productor) y Ripstein, A. (director). (1999). *El coronel no tiene quien le escriba*[cinta cinematográfica].México-España-Francia: Coproducción México-España-Francia-Cuba
- Robbins, J. (productor) y Chaplin, C. (director). (1915). *Vagabundo*[cinta cinematográfica].Estados unidos:Essanay Studios
- Room, A. (director). (1972).*Tres en un sótano*[cinta cinematográfica]. Rusia

Salkind, A. (productor) y Welles, O. (director). (1962). *El proceso*[cinta cinematográfica].Francia, Alemania Occidental, Italia: Coproducción Francia-Italia-Alemania

Santos Galindo, C., Ripstein, A., Jr (productores) y Ripstein, A. (director). (1965). *Tiempo de morir*[cinta cinematográfica]. México:Alameda Films, S. A.

Steindrff, S. (productor) y Newell, M. (director). (2007). *El amor en los tiempos del cólera* (*Love in the time of cholera*) [cinta cinematográfica].Estados Unidos-Colombia:Stone Village Pictures

Welles, O. (productor y director). (1951). *Otelo* (*The tragedy of Othello*) [cinta cinematográfica].Estados Unidos:Coproducción Marruecos-Estados Unidos-Italia-Francia