

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y EL CINE. DOS PROYECTOS CON LUIS ALCORIZA A TRAVÉS DE UNA CORRESPONDENCIA INÉDITA

Por Javier Herrera

El interés por conocer las relaciones de Gabriel García Márquez con el cine ha ido aumentando a lo largo del tiempo gracias a una doble vertiente: las adaptaciones de obras suyas que se siguen realizando, siempre con desigual fortuna –la última de que se tenga noticia la de la colombiana Hilda Hidalgo con *Del amor y otros demonios* (2009)– y el terreno abonado que han encontrado en su producción los estudios intertextuales entre cine y literatura. Punto culminante de ese proceso hasta el momento, ha sido la reciente monografía de Alessandro Rocco¹ que ha intentado profundizar en los tres niveles, según Angel Esteban, en que puede entenderse dicha relación: 1). Películas en las que el argumento está basado en un guión que proviene de un cuento suyo y que él mismo se ha encargado de adaptarlo; 2). Largometrajes basados en sus novelas pero sin intervención suya, y 3). Guiones originales sin relación con su propia obra literaria², a los que aún cabría añadir un cuarto, el de la influencia del cine en su obra literaria, una cuestión que puede parecer zanjada si nos atenemos a sus propias palabras, pero que en nuestra opinión aún dista de estar definitivamente concluída. En efecto, si bien siempre reconoció que fue gracias a su trabajo como guionista por lo que se percató de las posibilidades ilimitadas de la novela³, aún no se ha estudiado la más que probable

¹ Alessandro Rocco, *Il cinema di Gabriel García Marquez*. Firenze: Le Lettere, 2009.

² “Gabo y el cine: una larga historia de amor casi desconocida”. *Insula*, 723 (marzo 2007), pp. 24-26.

³ Véase Mario Vargas Llosa, “Historia de un deicidio”. En *Obras Completas*. Tomo VI: *Ensayos Literarios*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006 (1971), pp. 170-171. También

incidencia del imaginario cinematográfico en su obra literaria, sobre todo a través de su experiencia como pequeño espectador primero y crítico después, una actividad muy bien trabajada por Jacques Gilard, y que discurre en paralelo a sus trabajos como periodista y narrador.⁴

Por otro lado, hay que tener en cuenta que todos los acercamientos hasta ahora existentes sobre la influencia del cine en su obra literaria se han sedimentado en dos pilares básicos que tienen su origen en declaraciones propias: 1). Se han aplicado a la obra anterior a *Cien años de soledad* y nunca a su obra cumbre, como si ésta fuera intocable desde esa posible aproximación y no soportara ningún análisis comparativo fuera del marco exclusivamente literario; 2). Se han basado en la consideración del dispositivo filmico en tanto que técnica de reproducción de la realidad objetiva en menoscabo de los aspectos fantásticos, poéticos e incluso mágicos de ese mismo dispositivo para producir realidades imaginarias similares a las de la ficción novelesca. Dichas declaraciones, que datan de 1968, es decir de un año después de la eclosión de *Cien años de soledad*, fueron hechas por García Márquez al periodista venezolano Armando Durán y publicadas en el número 185 de la *Revista Nacional de Cultura* de Caracas:

“Yo siempre creí que el cine –dice–, por su tremendo poder visual, era el medio de expresión perfecto. Todos mis libros anteriores a *Cien años de soledad* están como entorpecidos por esa certidumbre. Hay un inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas, una relación milimétrica de los tiempos del diálogo y la acción, y hasta una obsesión por señalar los puntos de vista y el encuadre. Trabajando para el cine, sin embargo, no sólo me di cuenta de lo que se podía hacer sino también de lo que no se podía; me pareció que el predominio de la imagen sobre otros elementos narrativos era ciertamente una ventaja pero también una limitación, y todo aquello fue para mí un hallazgo deslumbrante, porque sólo entonces tomé conciencia de que las posibilidades de la novela son ilimitadas”⁵.

Sin embargo, a pesar de esas palabras, hoy en día, creemos, ya no existe la menor duda de que el cine –no tanto desde el punto de vista técnico en cuanto escritura del guión sino como conformador de aspectos mágicos y fantásticos de su realidad imaginaria– merece, al menos, ponerse al lado de sus otros “demonios” familiares expulsados –los Faulkner, Hemingway, Defoe, la Biblia, *Las 1001 noches*,

Gabriel García Márquez. *El olor de la guayaba*. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. Barcelona: Bruguera, 1982, p. 45.

⁴ Véase su introducción a *Entre Cachacos I. Obra periodística II*. Barcelona: Bruguera, 1982, pp. 26-60.

⁵ Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 171

Borges, Woolf, las novelas de caballerías, etc.)—, por utilizar la certera apreciación de Mario Vargas Llosa en su extraordinario ensayo sobre el colombiano.

Nuestro trabajo intenta situarse en el tercer tipo de relación de García Márquez con el cine esgrimido por Esteban, pero en un nivel que matizaremos y enriqueceremos en un doble sentido a través de una correspondencia inédita sostenida por Gabriel García Márquez con Luis Alcoriza a propósito de su colaboración en *Presagio*, una película que sufrió muchos avatares de producción desde la primitiva idea de García Márquez allá por los primeros años sesenta hasta su estreno en 1974 en el Festival de San Sebastián, y en los preparativos de *La casa grande*, otro proyecto de Alcoriza, desgraciadamente inconcluso, que intentaba recrear el ambiente caribeño del inventor de Macondo. En efecto, ambos casos refutan el tercer nivel de la clasificación de Esteban: (1°) porque rara vez un guión de García Márquez está escrito solo por él, sino que más bien suele ser en colaboración, y por regla general la idea del argumento es suya, y (2°) porque es raro igualmente que cualquier escrito suyo no tenga relación con su obra literaria pues —tal y como demostró Vargas Llosa en su ya citado ensayo— en todo lo escrito antes de *Cien años de soledad* existen una serie de recurrencias muy precisas que van a obtener un cumplido reciclaje en esa obra y que en nuestra opinión tienen también un reflejo en los guiones que escribe con Alcoriza durante su etapa mexicana entre 1961 y 1965: concretamente en *Presagio* (aunque no es objeto de este trabajo) pueden detectarse muchos puntos de contacto con *La mala hora*. En este doble sentido las citadas cartas no sólo nos ayudan a precisar algunos aspectos de la gran amistad que hubo entre Alcoriza y García Márquez y su estrecha colaboración en la “penumbra” que rodea al escritor cinematográfico⁶ sino también para enriquecer y contribuir a conocer más a fondo su íntima relación con el cine.

LAS CARTAS DE “PRESAGIO”

Casi todos los estudiosos que han trabajado la relación entre el cine y García Márquez no tienen en cuenta que, si bien *Presagio* data de 1974 por ser su año de estreno, su origen y primeros borradores hay que situarlos en el período mexicano de su trayectoria, es decir entre finales de junio de 1961 y julio de 1965, justo en el momento en que empieza a escribir su obra maestra que, como es sabido, le

⁶ Véase Gabriel García Márquez, “La penumbra del escritor de cine”. En Eduardo García Aguilar, *La tentación cinematográfica de G. García Márquez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Filmoteca de la UNAM, 1984: 98-105.

lleva dieciocho meses ininterrumpidos y que marca un antes y un después en su vida. Es una época en la que trabaja, según su biógrafo Gerald Martin⁷ para los productores Gustavo Alatriste y Manuel Barbachano, pero también para Antonio Matouk junto a Alcoriza en la escritura de guiones, una colaboración que Martin silencia sin ninguna causa que lo justifique y que, por el contrario, sí está corroborada por Vargas Llosa⁸, quien aduce el testimonio del propio escritor en una entrevista concedida en 1969 al crítico español Augusto Martínez Torres⁹ en la que afirma que de todo su trabajo como guionista sólo “salvaba” dos de los guiones que escribió con Alcoriza¹⁰ (por supuesto, suponemos, que uno de ellos sería el de *Presagio*).

Por otra parte, el mismo Alcoriza se ha referido de modo concluyente al asunto en varias ocasiones: la primera de ellas en una carta dirigida a Luis Buñuel el 27 de junio de 1965 en la que le dice textualmente: “Estoy preparando mi próxima película «Presagio». Para mi desgracia Gabriel García Márquez, que colaboraba en ella, no ha podido con el toro y tengo que escribirmela solo. ¡Ojalá tenga yo más suerte!”.¹¹ En realidad no es que no pudiera con el toro, es que García Márquez acababa de tener el “flechazo” de su gran novela y el proyecto se paralizó, quedando el guión en fase embrionaria, tal y como unos pocos años después, el 9 de agosto de 1969, Alcoriza se encargaría de puntualizar en carta dirigida a Ricardo Muñoz Suay:

“...en realidad –dice– no es más que una guía de secuencias [se refiere claro está al guión] prendidas con alfileres. Gabo y yo habíamos trabajado en la obra algunos meses y teníamos una cantidad de notas, escenas y personajes exagerada. Mientras yo iba a Brasil a hacer una película¹², él se sentó a sacar algo en limpio de todo aquel embrollo (cursiva nuestra). Estábamos de acuerdo en que cuando él terminara, yo tomaría el guión para reescribirlo totalmente, y si se atascaba en algo debía limitarse a explicarlo en unas cuantas líneas, sólo para que supiéramos

⁷ Véase Gérald Martin, *Gabriel García Márquez. Una vida*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009, pp. 325-326.

⁸ Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 170.

⁹ Se trata de “Gabriel García Márquez y el cine” en *Hablemos de cine*, 47, Lima, mayo-junio 1969, p. 57.

¹⁰ Resulta, cuando menos, sorprendente que Martin tampoco cite nunca en su libro a su gran amigo Alcoriza y por consiguiente tampoco nada relacionado con *Presagio*.

¹¹ Filmoteca Española. Archivo Buñuel. AB-1401.13.

¹² Se refiere al sketch de la película *Juego peligroso/Jogo perigoso* titulado “Divertimento” filmado en Rio de Janeiro en mayo de 1966. El otro sketch, dirigido por Arturo Ripstein, se titula *H.O.* y cuenta también con la colaboración en el guión de García Márquez. Para más información véase Tomás Pérez Turrent, *Luis Alcoriza*, páginas 47-50 y Paulo Antonio Paranagua, *Arturo Ripstein : la espiral de la identidad*, páginas 54-55.

que aquella escena debía ir allí. Jamás pensamos que la historia en su estado actual fuera a dar a manos de un productor...”.¹³ (Riambau 456).

Más tarde, con ocasión del homenaje que le tributaría el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, abundaría en los mismos términos pero con interesantes matices. Preguntado por Tomás Pérez Turrent, responde:

“La idea es de Gabriel pero era verdaderamente mínima: en un pueblo una mujer dice que algo, indefinido, va a suceder; por determinadas razones empiezan a pasar cosas raras y la gente empieza a abandonar el pueblo. A partir de ahí nos reunimos para trabajar. *Lo hicimos durante cuatro meses, llegamos a tener tal cantidad de material, de personajes y de situaciones, algunas muy bellas, que una gran parte tuvo que quedar fuera. Se hizo una revisión de todo aquel material y luego yo solo hice el guión definitivo. Gabriel tenía otra idea que por alguna razón se acercaba a la que estábamos trabajando. Poco después se sentó a escribirla y el resultado fue Cien años de soledad*”¹⁴ (cursiva nuestra).

En consecuencia, resulta evidente que la intervención de García Márquez hay que situarla en ese período inmediatamente anterior al comienzo de la redacción de *Cien años de soledad* con lo que ello supone no sólo de cercanía a su obra magna sino de recapitulación y contacto con sus temas anteriores. También parece claro, según se deduce de lo manifestado por Alcoriza, que esa intervención no implicaría la redacción definitiva del guión (al fin y al cabo más sometido a la visualización del director) sino que tuvo más que ver con todo el andamiaje de la realidad imaginaria y su lógico desarrollo narrativo, cuestiones en las que era un consumado maestro.

Las cartas a que nos referimos precisamente están escritas en la época de la redacción definitiva del guión y por lo tanto en el decisivo impulso para llevar a buen puerto el proyecto, teniendo como mediador a Ricardo Muñoz Suay, uno de los artífices de UNINCI y del retorno de Buñuel a España y, por lo tanto, del “affaire” de *Viridiana*.¹⁵ Los antecedentes son como siguen: Alcoriza empieza a tener contacto con Muñoz Suay (seguramente a través de Luis Buñuel) en 1965, cuando regentaba la productora Filmscontacto, al intentar éste colocarle sin éxito una adaptación de *Divinas palabras* de Valle-Inclán¹⁶; cuando García Márquez llega a Barcelona a finales de 1967 y conoce a Muñoz Suay intenta por todos los medios

¹³ Esteve Riambau, *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 456.

¹⁴ Tomás Pérez Turrent, *Luis Alcoriza*. Huelva: Semana de Cine Iberoamericano, 1977, p. 77.

¹⁵ Véase Alicia Salvador Marañón, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid: Egeda, 2006.

¹⁶ Riambau, *op. cit.*, p. 455.

que el proyecto salga adelante y para ello compromete, además de a Muñoz Suay, al ya conocido productor mexicano Antonio Matouk; es decir, en un principio *Presagio* se plantea como una coproducción hispano-mexicana para lograr traer a Alcoriza, como poco antes se hizo con Buñuel, a trabajar a España.

La primera carta –del 1 de julio de 1969¹⁷– responde a una de Alcoriza recibida el día anterior y tras decirle García Márquez que tuvo una reunión con Muñoz Suay esa misma noche le dice que tiene “la certidumbre de que el proyecto empieza a pisar terreno firme”, y tras comunicarle que inmediatamente se va de vacaciones por un mes a la isla de Pantelleria “una isla italiana frente a Túnez donde espero escapar a la avalancha de visitas noveleras que me amargan la vida”, le escribe lo siguiente:

“No había previsto que yo trabajaría otra vez en el guión. Esto me sacaría de un mundo en el que estoy sumergido por completo, en el cual me siento bien por primera vez en mi vida, y del que no he querido dejarme sacar, a pesar de las buenas ofertas de los productores españoles e italianos (cursiva nuestra). Ahora sé que mi trabajo en el cine nunca fue bueno por falta de seguridad y vocación, y que por lo mismo me traía mala suerte”.

Es decir, se encuentra, por fin, tan a gusto con la literatura que no quiere verse de nuevo acuciado por las exigencias de la industria cinematográfica pues Muñoz Suay¹⁸ le ha pedido a Alcoriza que le envíe pronto el guión –que habría que retocar, según palabras que atribuye a García Márquez en esa carta– ya que tiene una nueva empresa con la que trabaja, Profilmes¹⁹, de Juan Palomeras²⁰, dispuesta a financiar el proyecto por parte española. Sin embargo, el hecho de que no hubiera previsto trabajar en el guión no quiere decir que se negara, ya que acto seguido habla sobre la película en los siguientes términos:

“Trabajando en un cuento muy distinto, pensaba que la gran falla de Presagio es tratar de buscarle motivaciones diferentes del puro pánico gratuito. Lo mejor de la historia esa es lo que tiene de absurdo, y mejor será cuanto más absurda sea. Por lo mismo, el tono debe ser más brumoso, los motivos de sus gentes deben ser más poéticos (cursiva nuestra), y cualquier justificación directa (sic) de orden social o económico sólo contribuirá a que el drama sea menos estúpido y por consiguiente menos válido. La impresión de que vivimos en un mundo pegado con alfileres, de que estamos a merced de nuestra propia incertidumbre, y de que seguirá

¹⁷ FilMOTECA Española. Archivo Alcoriza, ALC/01/01/01-02.

¹⁸ FilMOTECA Española. Archivo Alcoriza, ALC/01/21/01.

¹⁹ Sobre Profilmes véase Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español*, páginas 665-667.

²⁰ Ver más sobre este empresario de la construcción, vinculado al Opus Dei, en Riambau, *Ricardo Muñoz Suay*, página 453.

siendo así mientras no cambien y se consoliden las bases de nuestras vidas, es algo que de todos modos quedará claro, y eso es un valor positivo. *Piénsalo mientras vuelvo* (cursiva nuestra)".

Por lo que antecede puede concluirse que la primera redacción, la que le envía deslabazada Alcoriza en agosto de 1969 y de la que acusa recibo Muñoz Suay el 18 del mismo mes,²¹ era de una mayor carga sociológica, lo que casaba más con el llamado "cine político" de la época, acaso por su excesiva dependencia estructural e ideológica de *La mala hora*, hecho que en efecto le alejaba de la inverosimilitud y el absurdo típicos en esa época para García Márquez, para quien los temas trascendentes, como el omnipresente de la violencia, debían tratarse no de una manera explícita y realista sino a través de sus hilos invisibles. Esa es la razón de que sugiera acentuar el tono "brumoso" y los motivos "poéticos" en las reacciones de sus personajes, aspectos que sí están presentes en la versión que fue presentada a censura el mismo año de 1969²² y en la que es muy posible también interviniera a pesar de lo expresado en la carta, una carta que termina con una declaración de amistad y de no dejar "soltarle la mano" ni a Muñoz Suay ni a Matouk para que "la película se haga y que con ella salgas de un hueco injusto en el cual te vemos tus amigos".

La carta siguiente, fechada el 26 de septiembre del mismo año, después de haber asistido al festival de Pésaro "para encontrarme con amigos de distintos países que no veía desde hacía mucho tiempo", responde a otra de Alcoriza escrita en Bogotá²³ en la que le haría una oferta para adaptar *El coronel no tiene quien le escriba*. La contestación de García Márquez expresa muy bien a las claras la posición de intransigencia que adoptó entonces, tras el éxito de *Cien años de soledad*, respecto a sus obras literarias:

"Ni más faltaba que entre nosotros dos, al cabo de la vejez, se crearan situaciones embarazosas. Tu oferta sobre el Coronel me llega en un momento en que *he tomado la decisión de que ninguno de mis libros se venda para el cine, convencido como estoy de que el interés que despiertan ahora no obedece de un modo primordial a sus posibilidades cinematográficas sino al deseo de aprovecharse del éxito comercial* (cursiva nuestra). Francesco Rosi me ha montado un verdadero asedio para que le venda los derechos de Cien Años de Soledad, y sé que no lo hace porque el libro le guste tanto como él dice, sino por las cinco ediciones que

²¹ Filmoteca Española. Archivo Alcoriza, ALC/01/21/02.

²² Tiene el número 176 como expediente de rodaje sometido a censura previa según consta en Elena Gómez Deiros, *Catálogo de Expedientes de Películas Cinematográficas*. Censura. Madrid: Ministerio de Cultura, 1998, tomo VIII, página 712.

²³ Probablemente se encontraba en Bogotá buscando localizaciones para otro proyecto, concretamente para "La casa grande", como luego veremos.

lleva en Italia en menos de un año. No descarto la posibilidad de que mi subconsciente esté tratando de vengarse del pasado, *pero la verdad es que no quiero ver a mis personajes manoseados, tal vez falseados, y convertidos en artículos de consumo* (cursiva nuestra). Esto, por supuesto, no va contigo, pero tengo que decírtelo para que todo sea más claro.

El Coronel, concretamente, tiene algunos problemas: mi agente, sin consultarlo conmigo, hizo un compromiso sobre ese libro con un productor italiano, y falta un año completo para poder deshacerlo. Mientras tanto, nos valemos de toda clase de evasivas y estratagemas para evitar que el asunto se concrete. Si le pedí a nuestro sindicato de México que me enviara un certificado escrito del estado de mis derechos con respecto a ese libro, es principalmente porque quiero tener el camino limpio para poder moverme.

Ahora bien: a pesar de todo lo dicho y decidido, y sin que intervenga ningún chantaje sentimental, quiero decirte que repases todos mis libros y hagas con ellos lo que te salga de los cojones, en primer término porque sé que tu interés es distinto del miserablemente comercial, y en segundo término –para no darle más vuelta al asunto– porque me da la gana. *Lo único que te ruego es que no te concretes a determinado libro, sino que entres a saco en todos, armes y desarmes las historias como quieras, y hagas a partir de ellas un trabajo de creación propia* (cursiva nuestra). En esta forma, puedo yo mantenerme en mi decisión de no vender libros para el cine, y puedes tu aprovechar lo que te interese de ellos. El único intocable, por ahora, es el Coronel, por lo que ya te he dicho. Si esta idea te suena y logras concretar algo, tu y yo hablaremos después de precios y créditos, de acuerdo con tus posibilidades y mis pretensiones.

Fíjate que en el fondo me alegro de que no puedas concretarte al Coronel. En Pésaro he visto lo que están haciendo los brasileros y los cubanos, y pienso que la soledad de un viejo que espera una carta es algo así como una antigualla. El tiempo va demasiado rápido en América Latina, y lo que se espera de nosotros es algo más vital, más loco, más verdaderamente perturbador que una historia de pasividad. Todo esto, por supuesto, sería mucho más fácil de explicar en torno a un Valdepeñas, y si te lo suelto de pasada es sólo para que lo vayas pensando”.

Como vemos, un interesante ofrecimiento el que le hace García Márquez a Alcoriza para estimular su creatividad a partir de sus criaturas literarias y que coincide con su opinión respecto a Glauber Rocha y su utilización de *Cien años de soledad*: “Pienso que la mejor solución –diría en esa ocasión– es la que ha optado Glauber Rocha, que me dijo: mira, yo no quiero llevar tu novela al cine porque es imposible, pero te advierto que cada vez que esté filmando una película y sea oportuno le inserto un elemento sacado de tu novela...”.²⁴ Y en relación con *Presagio* le confirma que Muñoz Suay ha leído el guión, que le ha gustado la historia y que le parece perfectamente colocable; pero el 15 de octubre Alcoriza recibe carta²⁵ de Muñoz Suay en la que éste a pesar de su interés y buenos deseos ve que la produc-

²⁴ Cit. por García Aguilar, *op. cit.*, p. 51.

²⁵ Filmoteca Española. Archivo Alcoriza, ALC/01/21/03

tora española en la que confiaba está embarcada en dos proyectos –uno con él mismo precisamente para *Cabezas cortadas* de Glauber Rocha– por lo que ahora mismo no tiene el suficiente dinero que él creía para invertir; no obstante le dice que lo mejor sería que Matouk le escribiera expresándole su deseo de coproducir, lo que Matouk hace porque el 19 de diciembre Muñoz Suay le contesta diciéndole que su grupo financiero le ha dado su conformidad “pero que todavía no se ha reunido para dar la luz verde” y le comunica que su intención como primer paso es que “se venga Luis a España y aquí durante un tiempo localice y trabaje el guión con Gabo”²⁶.

La siguiente carta es del 9 de marzo de 1970. No sabemos qué ha pasado entre medias con *Presagio*; lo más probable es que el asunto esté paralizado porque García Márquez escribe: “No recuerdo ahora en qué punto está el proyecto de *Presagio*, pero tan pronto como regrese Ricardo hago que le vuelva a escribir a Matouk, me lo llevo a almorzar con el presunto productor –que ofrece el alma por cualquier cosa en la que yo esté implicado– y luego, con mucho gusto, le escribo a Toño²⁷. Es cosa de una semana más”. Y ahí se terminan las noticias sobre el proyecto conjunto en las cartas dirigidas a Alcoriza, aunque sabemos que poco más de un año después, el 1 de junio de 1971, la empresa de Palomares ya se ha retirado, pero Muñoz Suay, que escribe a García Márquez en esa fecha, aún confía en encontrar una productora en Madrid que intervenga, pero para poder seguir adelante necesita que le confirme tres cosas: si aún sigue interesado en que promueva el film, si está de acuerdo en que cobre una comisión por el guión y, finalmente, si el propietario del mismo es Matouk o bien ellos dos.²⁸ Por lo que parece, no hay respuesta porque ambos están ya embarcados en otro tema y *Presagio* pasará a mejor vida hasta que Ramiro Meléndez²⁹, Conacine y Producciones Escorpión asuman su producción y se rueda a principios de 1974, pasando a ser una película exclusivamente mexicana.

EL PROYECTO DE “LA CASA GRANDE”

En la carta del 9 de marzo junto a la referencia explícita al “proyecto de *Presagio*” (que hemos citado antes) comienza a hablar en otros párrafos de otras cuestiones que le retrotraen a su infancia y a su tierra natal. En primer lugar le expresa los

²⁶ Filmoteca Española. Archivo Alcoriza, ALC/01/21/04

²⁷ Se refiere a Antonio Matouk.

²⁸ Riambau, *op. cit.*, p. 457.

²⁹ Agradezco al mismo Ramiro Meléndez los datos que me ha suministrado sobre su intervención en el resultado final de *Presagio*.

celos que tiene porque se encuentra en su pueblo junto a su gran amigo del alma, Álvaro Cepeda³⁰:

“Hermano: si no fuera porque el tercer hombre es Álvaro Cepeda –escribe– habría hecho una crisis de celos de la puta madre. Y la confusión es mayor porque no he logrado establecer si es Álvaro quien me pone los cuernos contigo o si eres tu quien me los pone con él, y después de darle muchas vueltas al asunto me doy cuenta de que la vaina es peor, que ambos me ponen cuernos recíproca y simultáneamente, en mi propio pueblo natal, carajo, que es como decir en mi propia cama. Es más de lo que puede soportar un ciervo de doce puntas. ¡Qué par de maricones de mierda, descubriendo la amistad a estas alturas como si hubieran inventado el hilo negro, cuando todo el mundo sabe, y la historia de la humanidad lo demuestra, que la amistad es una relación que nació pasada de moda.

Para Álvaro, al menos, ha sido una especie de deslumbramiento, pues desde hace tiempos me decía que los amigos se acabaron, que son ficciones concebidas por nosotros mismos para sentirnos menos solos, y ahora anda gritando por todas partes que allá llegó un español hijo de puta que se le sentó en los huevos sin permiso y ahora no hay manera de quitárselo. En su última carta me dice una cosa que vista por su lado positivo y entrañable, es lo más exacto y extraordinario: “Alcoriza es igual a nosotros cuando estábamos chiquitos”. Alguna vez, cuando te hablemos de nuestra adolescencia tumultuosa e ilusoria, vas a saber la cantidad de cariño y de nostalgia que hay en esa definición”,

Después, en tono nostálgico, rememora, junto a una lúcida apreciación de lo acaecido en Ciénaga y en la zona bananera durante su auge industrial, algunos episodios de su infancia:

“Creo imaginarme –escribe– lo que sentiste en la zona bananera. De todos los cargos que hay que hacer al imperialismo, aquel es uno de los más dramáticos: instalarse en una región inocente, ilusionarla con una falsa idea de la vida, exprimirla, masacrarla, y luego dejarla convertida en una especie de limbo de calor, de polvo y de nostalgia, es un acto criminal. Piensa que en esa Ciénaga que tu viste, con sus calles desoladas agrietadas por el salitre, había en los años 20 el mayor número de pianos del país, y pocos años después, el mayor número de locos que hacían sus crisis de melancolía en las ventanas. El recuerdo más antiguo que tengo de esa ciudad, cuando yo tenía unos seis años, es el de la estación del tren donde vendían la mayor cantidad de caramelos de colores que se pueda concebir, y unos cochecitos de servicio público que hacían sonar una campanilla para que se aparta-

³⁰ Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972), es el miembro más activo y “loco” del grupo de Barranquilla, tan fundamental en la vida de García Márquez. Periodista de gran cultura fue él quien, aparte de juergas e iniciaciones literarias sin cuento, le introdujo y estimuló en el conocimiento de sus “demonios” literarios y en el cine. Fue autor de *La casa grande* (1962), novela sobre la represión de la huelga general en la zona bananera en 1928, que intentó llevar al cine Alcoriza, proyecto que ocupará las páginas siguientes de este texto. Su figura, extinguida muy pronto, está profusamente glosada en las páginas de *Vivir para contarla* y en la biografía de Gerald Martin.

ra la muchedumbre, y que parecían unos mucielágos (sic) enormes tirados por caballos. La última vez que estuve allí con mi madre, hace unos 15 años, ella se acostó a llorar sin decir una palabra durante tres días”.

Unos recuerdos que luego utilizaría como inicio en el primer tomo de sus memorias cuando su madre le pide que le acompañe a Aracataca a vender la casa familiar (García Márquez 2002: 9-42), un episodio que sería trascendental en su vida y que marcaría para siempre su vocación de escritor: la vivencia del contraste entre una infancia feliz, acorde con la prosperidad de su pueblo, y su desmoronamiento por el paso del tiempo y la decadencia de la explotación de la compañía bananera. A continuación, entrevemos que nos encontramos en otra situación, en otro proyecto, pues dice:

“Me parece estupendo que seas tu quien cuente algun aspecto de ese drama. Creo que ahora puedes ver aquello mejor que yo. En realidad, ya yo no veo nada: he terminado por endurecerme para poderlo soportar. *Alguien ha dicho que se escriben novelas como un recurso para destruir el mundo que nos duele* (cursiva nuestra). Allá lo entiendo. Y aquí, todas las mañanas cuando abro los ojos, quisiera que aquello no existiera para ser feliz. Hay muchas maneras de volverse viejo, pero no creo que esta sea la mejor”.

frases en las que se explicita gran parte de su ideario como novelista: la destrucción del mundo que duele y si le parece bien que sea el amigo quien “cuente algún aspecto de ese drama” es porque entre los dos ha surgido otra nueva posibilidad de colaboración lejos ya de *Presagio* y, como veremos, muy cercana al espíritu apropiacionista y fragmentario que le había sugerido García Márquez en su carta anterior, cuando quería adaptar su Coronel; pues si eso no era cierto ¿qué podía hacer Alcoriza en Ciénaga y con los amigos del alma del grupo de Barranquilla sino ir al origen del mundo de García Márquez para conocerlo, empaparse en él y atraparlo para intentar beber en sus mismas fuentes, en sus mismos fantasmas y demonios? Después nos enteramos de que se trata de otra película (nunca se cita su título) y que Álvaro Cepeda es el encargado de conseguir la financiación:

“El hecho de que Álvaro quiera que yo esté presente en la película, es un buen síntoma: eso prueba que quiere hacerla, que está dispuesto a quedar bien contigo, y desea responsabilizarme para estar seguro él mismo de que no fallará. Está metido en tantas cosas al mismo tiempo, que nunca está seguro del destino de sus propios entusiasmos. Tal vez no lo notaste, pero de las decisiones de Álvaro, aunque nadie sepa muy bien cuándo las toma y cómo carajo las toma, dependen intereses muy concretos que valen más de mil millones de pesos, que además no son suyos. No es de ningún modo una situación envidiable, y esa cara de loco que le ves y esos gritos que le oyes son un artificio que él se ha inventado para asustar al miedo. Te lo digo en serio. No conozco un corazón mejor que ese en todo el mundo.

Cuando logra poner juntas las dos cosas –el corazón y el dinero– hace cosas increíbles, pero pocas veces consigue juntarlos, porque casi siempre son incompatibles. Ahora está feliz porque ve una oportunidad de hacerlo. Hay que ayudarlo: ya me ha llamado seis veces por teléfono, desde que hablé contigo, y sé que lo hace para estar seguro de que estoy aquí, que no me he ido ni me he muerto, y que la película se va a hacer. ¡Qué vida más cabrona!

Lo que no entiendo es por qué tienes que aportar tu sueldo. Me imagino que eso es normal en este tipo de producciones, pero hay que hacer una excepción y quitarte ese problema de encima. Explicame bien como es la cosa y yo reajusto las cosas con Álvaro. Esto para ti es una aventura, y en cambio para ellos no lo es, quiero decir, para la gente cuyos intereses maneja Álvaro. Si no lo sabes, te lo digo: a ellos les interesa hacer cine, porque tienen demasiado dinero colombiano que no saben que hacer con él, y no pueden convertirlo en dólares para sacarlos del país. Una película les resuelve un problema: si hace carrera internacional, reciben sus beneficios en divisas, y las dejan fuera del país. Por eso apoyan a Álvaro en este asunto. De modo que nada: no aportes tu sueldo”.

Luego sabremos a quién se refiere García Márquez cuando habla de esa forma legal de blanquear dinero. Por esas mismas fechas, concretamente tres días antes, sabemos, por una carta que le escribe Cepeda a Alcoriza³¹, que andan embarcados en crear una productora para realizar una película en Ciénaga y que para tal fin han alquilado y arreglado la Casa Grande (sic), han comprado una cámara Arriflex en Caracas y cuentan con una locomotora antigua en Ciénaga (se supone que para utilizar en el rodaje); luego, por una carta posterior, fechada el 1 de mayo³² –recién celebradas las elecciones que llevaron al poder a Pastrana Borrero y en pleno estado de sitio decretado por Lleras Restrepo, el presidente saliente– nos enteramos que en su proyecto de película hay que contar con la colaboración del ejército y que pueden meterse los jóvenes “militares socializantes” y hacerse “más difícil conseguir lo que necesitamos del ejército”. Son demasiados elementos García Márquezianos para que no sospechemos que nos encontramos en un territorio que le es muy familiar al igual que a su gran amigo Álvaro Cepeda: el pueblo de Ciénaga, militares, una Casa Grande... Al mismo tiempo, sabemos que Cepeda en 1962 publicó una novela con ese mismo título, *La casa grande*, sobre la huelga general ocurrida en la zona bananera de Ciénaga en 1928 y su posterior represión por el ejército que devino en una masacre para defender los intereses de la United Fruit Company, la compañía yanqui explotadora de la zona. El nuevo proyecto se trataría, pues, de una adaptación de la novela de Cepeda en la que García Márquez debía cumplir un papel esencial ya que se trata de los orígenes de su mundo (no olvidemos que la matanza tendrá lugar el mismo año de su nacimiento) y además de un

³¹ Filmoteca Española. Archivo Alcoriza, ALC/01/25/01.

³² Filmoteca Española. Archivo Alcoriza, ALC/01/25/02.

mundo que tendrá una influencia decisiva en su realidad ficcional que, como él mismo dice, tiene que escribirlo para destruirlo, y ese le duele más que ningún otro.

Alcoriza durante esa época, entre marzo y mayo de 1970, se encuentra trabajando a fondo en ese proyecto, un proyecto que conocemos gracias a un cuaderno escolar, de los de “a rayas”, en cuyas pastas figura la palabra “Colombia” y en cuya primera página viene el título, “La Casa Grande”. Está repleto de anotaciones y apuntes para luego aplicar al guión e incluso ya se aventura un staff colombiano-mexicano y algunas cifras. En sus páginas encontramos sustanciosas referencias relacionadas con García Márquez que nos permiten hablar de un íntimo contacto entre el escritor colombiano y el director hispano-mexicano. Así, tras decirse a sí mismo: “No permitir que otros planes me distraigan de La casa grande” escribe: “Colaboración epistolar con Gabo”; después viene una anotación crucial, importantísima, que destacamos:

“Hemos pensado que la obra debe pasar por las manos de Buñuel, que haga una crítica severa, pero no gratuita, sino sugiriendo soluciones o mejoras. Lo mismo sucede con Gabo, *creador de ese mundo* (cursiva nuestra), tiene que leerla y dar opiniones e ideas, cosa que él mismo se ofreció a hacer de motu proprio. Es más, creo que sería magnífico que en momento oportuno, cuando las cosas empiecen a caminar solas, yo voy a Barcelona, 3 o 4 días para hablar largamente con él y mejorar el guión”.

Desgraciadamente sólo hubo colaboración epistolar aunque no muy abundante porque, como veremos, el proyecto pronto hizo aguas y no precisamente por los aguaceros que solían caer por la zona caribeña donde se pensaba rodar; sin embargo, creemos, es de crucial importancia que ya se intente plasmar cinematográficamente –y se tenga plena conciencia de ello– un mundo creado –y culminado– por García Márquez hacía muy poco tiempo en *Cien años de soledad*. Pero aún hay más referencias importantes que revelan el grado de influencia de ese mundo suyo, a pesar de que el esqueleto argumental y las situaciones están inspiradas directamente por el relato de Cepeda. Así, hay dos anotaciones de Alcoriza que remiten a sendas ideas escritas por García Márquez en su carta del 9 de marzo: en la primera, tras la rúbrica de “Importante” se dice: “Como característico de Ciénaga. Constantes rumores de pianos que tocan obras como «Para Elisa» - Elegía – «Momento musical», etc. Si es posible mencionar lo del número de pianos. Claro de luna. Schubert” (recordemos que García Márquez escribe en esa carta: “Piensa que en esa Ciénaga que tu viste, con sus calles desoladas agrietadas por el salitre, había en los años 20 el *mayor número de pianos del país* (cursiva nuestra), y pocos años después, el mayor número de locos que hacían sus crisis de melancolía en las ventanas”); en la segunda, refiriéndose al hijo protagonista que debe dar la réplica al

padre en la ficción, Alcoriza anota: “Debe dar la idea de Gabo, cuando discute con el padre. Vinieron a traer ilusiones de progreso. Ilusionaron a un pobre pueblo para luego explotarlo y cuando nos haya agotado, se irán, dejando solo campos agostados y la vieja miseria” (recordemos que García Márquez escribió en esa carta un poco antes de la anterior frase: “De todos los cargos que hay que hacer al imperia-lismo, aquel es uno de los más dramáticos: instalarse en una región inocente, ilu-sionarla con una falsa idea de la vida, exprimirla, masacrarla, y luego dejarla con-vertida en una especie de limbo de calor, de polvo y de nostalgia, es un acto crimi-nal”). Finalmente, la última referencia a García Márquez, escrita en rojo y bajo el epígrafe subrayado “Impresiones de Gabo” (lo que denota una lectura del guión por su parte y las sugerencias realizadas) es indicativa de que aún no se ha retirado del todo de la escritura cinematográfica, tal y como se nos ha querido dar a entender: “Superintendente gringo. Automóvil amarillo. Mujer elegante y un pastor alemán. (En otra línea) Políticos y abogados. Hombrecillos vestidos de negro, con altos cuellos almidonados.- Con ojos muy abiertos, asombrados, tal vez de su propia miseria espiritual. (En otra línea) Hijo. Los gringos cumplen con su deber de explo-tadores pero Uds. traicionan a su país por unos intereses mezquinos”.

Durante el resto del mes de mayo existe una intensa correspondencia entre Cepeda y Alcoriza en la que aquél con su habitual y punzante gracejo alude a diversas conversaciones con García Márquez. En una de ellas (carta del 6 del mismo mes³³) habla de los famosos pianos: “Hablé con el cabrón de Gabo y lo mandé con sus pianos a la mierda: en Ciénaga lo que había era (sic) vitrolas y no pianos”, es decir ha habido una comunicación Alcoriza-Cepeda en relación con lo que García Márquez le transmitió al primero en la carta del 9 de marzo, y abomina del piano a favor de la gramola, lo que indica el tono que quiere darle al film; pero lo que más le preocupa es la época que han elegido para empezar a filmar ya que “dentro de dos meses, es decir julio-agosto, comienza la temporada fuerte de aguaceros en la zona bananera. No hay día que no llueva y la mayor parte del tiempo es gris y el cielo nublado. Los aguaceros se desparraman, diluviales, sin previo aviso. Y he estado pensando en aquello que dijiste: es más barato hacer un aguacero para fil-marlo que detener uno para poder seguir filmando”. Una impresión que sigue man-teniendo en carta del 18 de mayo³⁴ en la que también informa sobre el levantamien-to del estado de sitio y sugiere que “para no correr riesgos de ninguna clase, habría que programar lo que es la filmación en sí de noviembre en adelante, que es cuando no cae una gota de agua y la luz es la que ya tú conoces”; en esa misma carta tam-

³³ Filмотeca Española. Archivo Alcoriza, ALC/01/25/03.

³⁴ Filмотeca Española. Archivo Alcoriza, ALC/01/25/05.

bién aparece por primera vez citado Guillermo Angulo³⁵, otro miembro del grupo de Barranquilla, un reportero gráfico que en esas fechas se encuentra con Alcoriza para hablar de la producción. Pero antes, en otra carta fechada el 6 de mayo,³⁶ tras declararse más optimista sobre las facilidades que podría dar el gobierno para la película, sale a colación Julio Mario, el capitalista que iba a financiar el proyecto, del que dice “aprobó todos los puntos del memorando”, un capitalista que es íntimo amigo del grupo y de García Márquez y que ya entonces era uno de los hombres (si no el que más) más ricos de Colombia y de toda Latinoamérica: Julio Mario Santo Domingo³⁷, que es al que debe referirse García Márquez de modo indirecto cuando dice aquello de “a ellos les interesa hacer cine, porque tienen demasiado dinero colombiano que no saben que hacer con él, y no pueden convertirlo en dólares para sacarlos del país. Una película les resuelve un problema: si hace carrera internacional, reciben sus beneficios en divisas, y las dejan fuera del país”.

Por su parte, García Márquez, por aquellas mismas fechas, concretamente el día 25 de mayo, se hace eco de los problemas climatológicos para filmar en julio, cuestión que le da pie para realizar una magnífica descripción de los aguaceros:

“Álvaro Cepeda –escribe– me llamó por teléfono ayer un poco ofuscado. Entiendo que poco antes te había hablado a ti para decirte que el mes de julio no era el más apropiado para filmar en la costa, y que la noticia te cayó, a las tres de la madrugada, como un trancazo en la cabeza. Álvaro temía que tu hubieras interpretado su llamada como un simple pretexto para aplazar la filmación, y prácticamente me pidió, aunque sin pedirlo de un modo concreto, que yo te convenciera de que su información era de buena fe. No me cabe ninguna duda de que lo era, y de que tiene toda la razón al decir que la filmación en julio puede ser muy problemática.

Todos tenemos un poco de culpa en esta falta de previsión. Cuando ustedes me dijeron que filmarían en julio, en lo primero que pensé fue en la mala estación: aquel sol ardiente, aquella luz espléndida y estable que viste en febrero, se trastornan por completo de mayo a noviembre, y uno no sabe entonces a qué atenerse. Es

³⁵ Guillermo Angulo Peláez, era fotógrafo y llegó a ser director de fotografía del sketch “HO” de *Juego peligroso* (1967) dirigido por Arturo Ripstein y guión de García Márquez (el otro sketch se titulaba “Divertimento” y era de Alcoriza). En esa época trabajaba en una productora llamada Cinevisión con la que llegó a realizar en 1970, también con la ayuda de la compañía petrolífera Esso, donde trabajaba Álvaro Mutis, que tanta influencia e importancia tuvo en la carrera de Gabo, la película *50 años volando*. Sobre él hay abundantes referencias en *Vivir para contarla* así como en la biografía de Gerald Martin.

³⁶ Filmoteca Española. Archivo Alcoriza, ALC/01/25/04.

³⁷ Nacido en Panamá en 1924 pero desde siempre vinculado a Barranquilla, es uno de los hombres más ricos del mundo. Véase la biografía no autorizada de Gerardo Reyes, las páginas donde aparece citado en el libro de Gerald Martin así como la semblanza realizada por Guillermo Angulo tras inaugurarse un gran centro cultural en Barranquilla, que lleva su nombre, en <http://www.ciudadviva.gov.co/portal/node/57>

el trópico desmandado: se desploman unos aguaceros diluviales a cualquier hora, los caminos se vuelven intransitables, la atmósfera se vuelve turbia y densa, el aire soporífero, y los mosquitos te enloquecen. En Barranquilla te contarán que en el curso de un aguacero los torrentes de las calles arrastran a los automóviles, que un autobús escolar se fue dando tumbos hasta el río, que un médico trató de atravesar una calle en su coche y no fue encontrado jamás. Por supuesto, pues así es el trópico, es probable que después de una tormenta de juicio final el sol vuelva a brillar como si nada hubiera pasado, pero esto es imprevisible. Si no te previne sobre estas cosas fue porque me despistó una frase de tu primera carta: en tiempos de lluvia –me decías– las calles de Ciénaga deben ser un barrizal magnífico. Supuse, pues, que estabas advertido, y que para la atmósfera de la película te interesaba más el ambiente dramático del mal tiempo que la diafanidad turística de diciembre. Lo pensé así, además, porque recordé la mala noche de los soldaditos en el caño, su chapoteo en el pantano de las calles, el tremendo aguacero de cuatro años que –según el delirante autor de *Cien Años de Soledad*– se desató después de la matanza. Ahora pienso que interpreté tu frase con demasiado ligereza, y que debí prevenirte contra los inconvenientes prácticos de filmar en esa época.

En la última semana de noviembre, en cambio, ocurre un milagro: el aire se seca, la luz se estabiliza, se vuelve cruda e intensa, y el día es aprovechable ciento por ciento desde las seis de la mañana hasta las seis de la tarde. Por supuesto, eres tu quien debe decidir cuál de los dos ambientes prefieres. Pero creo que si optas por el mes de julio, todo lo que ganes en ambientación dramática lo perderás en tiempo, y en mal humor. La advertencia de Álvaro me parece muy honrada, aunque ha sido tardía, y afecta sin duda tus planes generales”.

Por otro lado, en esa misma carta, le comunica que no irá a la filmación por cuestiones de trabajo con la novela que en esos momentos está escribiendo (aunque no la cita, se trata de *El otoño del patriarca*):

“No me moveré de aquí mientras no tenga un borrador completo de la novela, y no lo tendré antes de diciembre. Cada día me cuesta más trabajo escribir, en cada letra se me va un huevo entero, y tengo la impresión física de que me estoy suicidando en la máquina de escribir. Me consuela un poco la convicción de que no escribiré más novelas después de esta, que ya terminé con todo lo que tenía que decir, que estoy vacío, que no doy para más. Pero mientras tanto, siento que este libro lo tengo que terminar con las tripas, y no me siento capaz de interrumpirlo por puro miedo de no poder reanudarlo. Es probable que estos sentimientos se deban a la propia dureza del trabajo en que estoy metido, y que cuando lo termine pensaré de otro modo y seguiré escribiendo hasta los cien años: ¡qué más quisiera yo!”.

Finalmente, le responde a la intención expresada por Alcoriza en su cuaderno de viajar a Barcelona y hablar con él respecto al guión de *La casa grande*. La contestación hace gala de su proverbial inseguridad y de los mejores sentimientos de amistad:

“Me parece que estás supervalorando la colaboración que yo pueda prestarte en el guión. En estos momentos no estoy seguro de nada, y soy yo quien tiembla ante la idea de tener que dar una opinión sobre cualquier cosa, y más aún si se trata de una visión tuya sobre mi tierra. Ahora bien: pienso que como pretexto para que vengas unos días a comer jamón cortado en la pata y beber vino en una tasca del barrio gótico, no se ha inventado ninguno mejor, y que eso vale por todas las novelas que yo pueda escribir y todas las películas que tu puedas hacer”.

En la siguiente y última carta, no fechada pero escrita entre el 2 y el 24 de septiembre, antes de un viaje de García Márquez por Alemania, dirigida a Guillermo Angulo (y éste le envió copia a Alcoriza), nos enteramos de las causas del fracaso del proyecto en opinión del escritor colombiano: de una parte, las desavenencias entre Álvaro Cepeda y Julio Mario, causadas, según se sospecha, por los excesos del primero (que le llevarían a una muerte prematura sólo dos años después) y de otra, acaso por la inoportunidad de llevarla a buen puerto tras el reciente cambio de gobierno que favorecía los intereses del magnate. Así expresa, con su claridad habitual, las razones:

“Anguletto: yo creo que la cosa es más simple: Julio Mario se ha encontrado de pronto con la suerte imprevista de tener tres ministros en el gabinete y una situación política más favorable a sus grandes intereses, y no quiere perder tiempo con una película que al fin y al cabo no era más que un entretenimiento dominical de millonario aburrido. Álvaro, por supuesto, no tendrá carácter ni poder para obligarlo a cumplir con sus compromisos, y se limitará a escurrir el bulto.

Ni Álvaro ni Alcoriza me han vuelto a escribir. Me imagino que ambos están en una situación embarazosa y con una desmoralización total. Yo voy a esperar a que venga Cecilia, la hermana de Julio Mario que ahora está en Barranquilla, para que me dé una idea más detallada del caso, y entonces trataré de ver si se puede hacer algo. Una solución que acaso le resulte atractiva a Julio Mario es armar la coproducción con España, que yo puedo intentar, de modo que no arriesgue sino la mitad del dinero, y además le vaya de aquí un equipo de gente experta que saque adelante la operación.

Tu nota marginal de que Álvaro está loco y drogado no es una noticia para mí, ni creo que sea el verdadero motivo por el cual no se hace la película. Es un problema distinto, pero si de veras se ha vuelto tan crítico como tu dices, los verdaderos responsables son los amigos de Álvaro que se conforman con decir que está loco y no hacen nada por ayudarlo³⁸. Yo estaré en Barcelona todo el mes de noviembre, si alguno de ustedes es bastante leal a Álvaro como para convencerlo de que se venga a hablar conmigo, yo me encargo aquí de hacerlo someter a un tra-

³⁸ Esta última frase está subrayada por Angulo, quien en una nota manuscrita al margen escribe a alguien de nombre ilegible lo siguiente: “Como ves, Gabo también trato de acusarme de cosas. Estoy de buenas con los amigos. Solo que en mi carta del 2 de septiembre le decía que había convencido a Julio Mario para que mandara a Álvaro a Barcelona, a ver si Gabo podía hacer algo por el loquito Cepeda. Ya Julio Mario le dijo a Álvaro que se fuera; creo que no lo hará”.

tamiento serio. Mi primer impulso al recibir tu carta fue el de irme a Barranquilla a enfrentarme con Álvaro, pero me doy cuenta de que el primer paso importante es sacarlo de allá, y son ustedes quienes pueden (sic) conseguirlo.

Desde el 24 de este mes, hasta el 15 de octubre, estaré viajando por Alemania. Pero como te digo, desde el primero de noviembre no me moveré de Barcelona hasta Navidad, y esa sería una buena época para que Álvaro viniera. Ya no iré al Caribe a fin de año como lo había previsto, pues no tengo ningún motivo para forzar mi trabajo, si no se va a hacer la película. Por cierto que nunca me mandaron el guión, y me temo que dentro de él haya otra explicación de la espantada de Julio Mario...”.

De todo lo que antecede pueden sacarse algunas conclusiones. Por un lado, si bien es cierto que tras *Cien años de soledad* García Márquez quiso preservar a sus criaturas imaginarias de una visualización cinematográfica manipulada comercialmente, no se cerró en modo alguno a que amigos cineastas utilizaran sus ficciones como estímulo para sus propias creaciones, lo que en el caso de Alcoriza y la colaboración entre ambos es notorio que así sucedió. Por otro lado, dicha colaboración, en cierta medida, rompe la aureola de silencio que tras su obra cumbre se ha querido transmitir en su relación con el cine y que se fundamenta en el mito, propalado por el escritor y por varios de sus más conocidos exégetas, de la “novela total” (Vargas Llosa)³⁹ y de “la película que no necesita filmarse” (García Aguilar)⁴⁰; sin embargo, creemos que es todo lo contrario y que éste es un tema que necesita ser analizado a fondo: si aceptamos que *Cien años de soledad* es la suma de todas las recurrencias literarias anteriores y si también aceptamos la influencia manifiesta del cine en cuanto escritura, en estricta lógica también debe incorporar, si cabe con aún mayor énfasis, el imaginario filmico previo como una parte muy importante de esa realidad objetiva de la que se nutre y que al fundirse con la realidad imaginaria daría como resultado esa visión suya tan personal y mágica, una magia que paradójicamente ya lleva implícito el cine en cuanto lenguaje técnico-artístico específico capaz de aglutinar, además de a todas las expresiones plásticas, musicales y teatrales, al resto de formas literarias.

OBRAS CITADAS.

Apuleyo Mendoza, Publio, *Gabriel García Márquez. El sabor de la guayaba. Conversaciones con...* Barcelona: Bruguera, 1982.

Cepeda Samudio, Álvaro, *La casa grande*. Bogotá: Ediciones Mito, 1962.

Esteban, Angel, “Gabo y el cine: una larga historia de amor casi desconocida”. *Insula*,

³⁹ Vargas Llosa, *op. cit.*, pp. 533-653.

⁴⁰ García Aguilar, *op. cit.*, p. 51.

723 (2007): 24-26.

- García Aguilar, Eduardo, *La tentación cinematográfica de G. García Márquez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Filmoteca de la UNAM, 1984.
- García Márquez, Gabriel, “La penumbra del escritor de cine”. En Eduardo García Aguilar, *La tentación cinematográfica de G. García Márquez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Filmoteca de la UNAM, 1984: 98-105.
- *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- “Un buen recuerdo de un mejor amigo”. En Manuel González Casanova, *Luis Alcoriza. Soy un solitario que escribe*. Badajoz: Diputación. Departamento de Publicaciones, 2006: 211-213.
- Gilard, Jacques, “Introducción”. En Gabriel García Márquez, *Entre Cachacos. I. Obra periodística II*. Barcelona: Bruguera, 1982: 26-60.
- González Casanova, Manuel, *Luis Alcoriza. Soy un solitario que escribe*. Badajoz: Diputación. Departamento de Publicaciones, 2006.
- Martin, Gerald, *Gabriel García Márquez. Una vida*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009.
- Pérez Turrent, Tomás, *Luis Alcoriza*. Huelva: Semana de Cine Iberoamericano, 1977.
- Paranagua, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein : la espiral de la identidad*. Madrid: Cátedra; Filmoteca Española, 1997.
- Reyes, Gerardo, *Don Julio Mario. Biografía no autorizada*. Bogotá: Grijalbo, 2003.
- Riambau, Esteve, *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Rocco, Alessandro, *Il cinema di Gabriel García Marquez*. Firenze: Le Lettere, 2009.
- Salvador Marañón, Alicia, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid: Egeda, 2006.
- Vargas Llosa, Mario, “García Márquez: Historia de un deicidio”. En *Obras Completas. Tomo VI: Ensayos Literarios*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006: 109-698.

