



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

“Realismo mágico: de la literatura al filme. Alcances y limitaciones
en *Crónica de una muerte anunciada*”

REPORTE DE TITULACIÓN DEL SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
“INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA, HISTORIA”

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA

ALFREDO CASTRO HERNÁNDEZ

ASESORA: MTRA. MARÍA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ

ABRIL 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	3
1 Realismo mágico	7
1.1 Orígenes y auge en Hispanoamérica	7
1.2 Conceptualizaciones	12
1.3 Algunos exponentes y obras representativas	22
2 Gabriel García Márquez	29
2.1 Acerca del escritor	29
2.2 Algunos conceptos de su poética	35
2.3 Su obra	42
3 <i>Crónica de una muerte anunciada</i> : novela versus filme	49
3.1 La novela y su historia y la historia en el filme	51
3.2 Los personajes y su versiones fílmicas	63
3.3 La espacio temporalidad	72
3.4 Los discursos	78
Conclusiones	86
Fuentes	89

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es resultado de la inquietud que surgió en mí hace ya algún tiempo cuando descubrí en las páginas de un libro viejo y un poco deshojado un mundo de ensueño que me pareció sorprendente y que no había experimentado en lecturas anteriores.

Recuerdo bien el desconcierto que me produjo esa primera lectura y sobre todo tengo presente la extrañeza que causó en mis compañeros de clase, que también habían leído el libro a petición de uno de nuestros profesores del primer semestre de la carrera.

La mañana en la que el grupo comentaba la obra comenzaron a surgir las dudas ante lo increíble del relato. El desconcierto era tal que fueron varios los comentarios acerca de que los sucesos descritos en la obra eran inverosímiles y hasta fantasiosos. Entre las diversas opiniones alguien dijo, quizá sin pensarlo dos veces, que no creía que los hechos narrados en la novela pudieran suceder. Ante tal afirmación el profesor lanzó una frase al desconcierto del salón: “es el realismo mágico del autor”.

No era la primera vez que escuchaba el término y hasta tenía alguna idea respecto al mismo, pero ese día fue, sin lugar a dudas, cuando en mi cabeza se quedó esa inquietud por conocer más acerca del tema. El mundo que habría de descubrir con la lectura de esa novela tenía nombre y apellido: Realismo Mágico.

El texto en cuestión era precisamente el que es objeto de estudio para este reporte de investigación: *Crónica de una muerte anunciada*, del colombiano Gabriel García Márquez. Ese fue mi primer acercamiento a una extraña realidad, a otra manera de ver y plasmar el mundo.

Así pues, además de sentirme atraído por la modalidad, surgió en mí la necesidad de conocer las posibilidades de llevar al cine el realismo mágico literario. Tarde meses leyendo *Cien años de soledad* porque a cada página me detenía a resolver los problemas que representaba para el cineasta de mi subconsciente aquella mágica aventura. Cada vez que tomo entre mis manos una novela no puedo dejar de imaginar cuáles serían las posibilidades de llevarla a la pantalla. Línea tras línea imagino como sería la adaptación cinematográfica de la obra en caso de que alguien se atreviera a filmarla.

El interés creció aún más después de conocer la polémica que envuelve a la estética mágicorrealista. Durante muchos años los críticos y teóricos han intentado ponerse de

acuerdo en cuanto a las conceptualizaciones del realismo mágico, sobre todo después de que la modalidad alcanzó su auge durante el fenómeno editorial conocido como el *boom* latinoamericano, cuando muchas de las obras publicadas fueron catalogadas dentro de los cánones de la modalidad. Aún hoy en día resulta riesgoso catalogar a una obra literaria como parte de la estética mágicorrealista pero sin duda son más claras las convenciones que rigen la modalidad.

Uno más de los aspectos que motivaron este trabajo de titulación es la escasa variedad de trabajos que ahondan en el estudio del realismo mágico. En los libros en los que se aborda el tema no aparecen discusiones en torno a las posibilidades de que la estética sea tratada en las pantallas. Esto se debe, quizá, a que todavía no se logra un acuerdo definitivo con respecto al término. Si aún no hay consenso con respecto a las conceptualizaciones o si las discusiones se han enfriado, más difícil es encontrar un análisis que revele los alcances y limitaciones del realismo mágico literario en la pantalla grande.

Aunado a esto, y como aspecto fundamental para incrementar mi curiosidad, me encontré con opiniones divergentes en cuanto a las posibilidades de llevar al cine el realismo mágico literario. Durante la realización de este trabajo escuché las voces de quienes piensan que la estética es infilmable, pero al mismo tiempo no dejé de considerar las opiniones de los que creen en la posibilidad de plasmarla a través de las cámaras.

Identificar quién tiene la razón no es, sin embargo, el propósito de este trabajo. El objetivo fundamental es identificar los alcances y las limitantes que representó para el realismo mágico la adaptación cinematográfica de *Crónica de una muerte anunciada*, llevada a cabo en 1987 por el director italiano Francesco Rosi.

Esta investigación, por lo tanto, parte de un estudio sobre el realismo mágico en general y algunos aspectos de la vida y obra de Gabriel García Márquez, para luego desembocar en el análisis de la novela *Crónica de una muerte anunciada* y el filme homónimo, todo ello con la finalidad de apreciar los elementos de la obra filmica que dificultan el traslado del realismo mágico literario al cine.

Para tales efectos resultó necesario comprender el origen europeo del realismo mágico y su nacimiento en la pintura alemana como estética que hace frente al expresionismo mediante una nueva visión del mundo. Del mismo modo se estudiaron los

motivos por los que la modalidad encuentra su auge y florecimiento en Hispanoamérica en simbiosis con el *boom* latinoamericano durante la década de los sesenta.

En el cuerpo del trabajo el lector encontrará también diferentes conceptualizaciones en lo que respecta al realismo mágico. Lo que se intenta es aglutinar las características que hacen única a la estética diferenciándola de otros géneros o modalidades con las que se suele confundirla. De manera tal se integran en este estudio las particularidades de la modalidad y del mismo modo, para ejemplificar lo anterior, se enlista una serie de obras y autores representativos del realismo mágico.

Como ya se ha dicho, el trabajo presenta un apartado que se acerca al contexto de vida y aprendizaje del autor cuya novela es objeto de investigación en este estudio. El contexto en el que se desarrolla Gabriel García Márquez nos sirve para entender mejor su poética y al mismo tiempo develar las experiencias personales que lo acercan al realismo mágico. Estos aspectos de su vida, sumados a su formación literaria, terminan influyendo de manera definitiva en su visión del mundo y en su narrativa. Tales datos nos sirven para vislumbrar a fondo al hombre y al prosista de Aracataca que se convierte en el famoso escritor que mejor representa al realismo mágico en el mundo.

Las influencias literarias y extraliterarias que van amoldando la narrativa de García Márquez dan paso al estudio y descripción de su poética. El realismo mágico presente en algunas de las obras del cuentista y novelista tiene características particulares que se van desarrollando a lo largo de su carrera literaria. Como colofón del apartado que habla sobre el autor se enlista su vasta obra y algunos detalles de la misma que son útiles para comprender los rasgos de su narrativa.

El tercer capítulo está dedicado en su totalidad al análisis del realismo mágico de la obra literaria *Crónica de una muerte anunciada*, y sobre todo a su confrontación con la película homónima. En él se logra desarrollar una interesante comparación entre el texto filmico y el texto literario a través del estudio de las características mágicorealistas en cuatro diversos aspectos: la historia, los personajes, la espacio-temporalidad y los discursos. El análisis revela la forma que toma el realismo mágico de la novela una vez que la historia es adaptada al cine. Se hacen presentes, entonces, los alcances y las limitaciones del realismo mágico frente a la adaptación cinematográfica.

A nivel personal, la investigación satisfizo muchas de mis inquietudes con respecto al enigma que representaba para mí el tema del realismo mágico. Puedo decir, por lo menos, que me siento agradecido con la modalidad puesto que descubrí en ella otra manera de ver y presentar el mundo. Del mismo modo tengo la esperanza de que el presente reporte sirva al lector para que comience a distinguir en la vida diaria aquellos aspectos mágicos de la misma y así fortalecer o recuperar -según sea el caso- su capacidad de asombro ante lo cotidiano.

A nivel académico, el trabajo puede servir como precedente para futuras discusiones en torno al realismo mágico literario y sus posibilidades en el terreno de la adaptación cinematográfica. El presente es un estudio que contribuye a vislumbrar las dificultades que representa el hecho de trasladar al cine el lenguaje literario de una obra considerada dentro de los parámetros del realismo mágico, pero al mismo tiempo creo que invita a considerar los elementos necesarios para imprimir a un texto fílmico la condición y cualidad de la estética del realismo mágico.

1 Realismo mágico

1.1 Orígenes y auge en Hispanoamérica

Es frecuente que la estética del realismo mágico suela ser relacionada con las obras literarias latinoamericanas en las que se reflejan las costumbres y la herencia indígena de nuestras naciones tercermundistas, así como la historia de nuestros pueblos conquistados y colonizados y sus consiguientes efectos socioculturales. Por tal motivo ha sido común pensar en el realismo mágico como un producto nacido en Hispanoamérica que devela el laberinto multifacético de nuestro continente subdesarrollado y lo retrata como ese lugar exótico en el que la realidad es tan sorprendente que parece mágica.

Sin embargo, el realismo mágico, como lo consigna Seymour Menton, es una tendencia universal que no fue engendrada en suelo americano¹. La modalidad mágicorrealista -tan identificada con la cultura latinoamericana y sus escritores- no surge en la literatura de nuestro continente ni como producto del ambiente folclórico de nuestros pueblos, tal y como suele afirmarse constantemente.

Menton declara que a pesar de alcanzar la fama mundial gracias a escritores hispanoamericanos como Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges, el realismo mágico es una tendencia artística que tiene sus orígenes en Europa en una disciplina artística diferente a la literatura: la pintura alemana postexpresionista que surge después de 1918. El mismo autor expone que el término “realismo mágico” aparece por primera vez en 1925 en el libro titulado *Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea*, publicado por el crítico de arte alemán Franz Roh². El título del libro hace alusión a la nueva modalidad en la pintura alemana y de otros países que contrastaba con el expresionismo en varios aspectos y características, pero principalmente en el hecho de representar la realidad de una manera tan precisa y nítida que parece una ilusión, algo mágico.

La estética mágicorrealista surgió entonces como una modalidad de la pintura que chocaba con la tendencia expresionista de principios de siglo y tenía manifestaciones en

¹ Cfr. Seymour Menton. *Historia verdadera del realismo mágico*. México, FCE, 1998, p. 12.

² *Ibidem*. pp. 12, 15.

distintos países, entre ellos Holanda, Italia, Estados Unidos, Francia y por supuesto Alemania³.

Después de la aparición del término éste entró en desuso debido a diversos factores. Uno de ellos, explica Menton, fue precisamente la diversidad de nombres con los que la modalidad fue bautizada en cada nación: el término realismo mágico fue desplazado durante muchos años por el de nueva objetividad, hasta su resurrección después de la segunda Guerra Mundial. Otro elemento que según el crítico contribuyó a su debilitamiento fue el auge del surrealismo, que opacó a la tendencia mágicorrealista durante la década de los veinte y los treinta.

También los factores políticos y económicos favorecieron el declive de la modalidad:

Si el ascenso al poder de Hitler en 1933 acabó con el realismo mágico en Alemania, la crisis económica de 1929 a 1939 y la Segunda Guerra Mundial limitaron por todo el mundo las posibilidades del realismo mágico lo mismo que del surrealismo y de casi toda la vanguardia a favor de un arte más realista de protesta social. Hacia fines de la guerra el realismo mágico resucita con la exposición en el Museo de Nueva York titulada *Realistas y mágicorrealistas estadounidenses* (1943), con los cuentos más famosos de Borges, con el tomo de cuentos de Truman Capote *Un árbol de noche y otros cuentos* (1945), con el cuadro *El mundo de Cristina* (1948) de Andrew Wyeth y con la poesía mágicorrealista de Günter Eich y otros jóvenes alemanes de la posguerra. De ahí siguió hasta su florecimiento en la década del 60 con la obra ejemplar *Cien años de soledad*.⁴

Aunque el término no dejó de utilizarse para catalogar diferentes obras tanto en la pintura como en la literatura de diverso países, no fue sino a partir de 1955 cuando la expresión “realismo mágico” comenzó a utilizarse con más frecuencia a partir de que el catedrático de literatura Ángel Flores introdujo el vocablo para describir la nueva narrativa hispanoamericana:

³ *Ibidem.* p. 18.

⁴ *Cfr.* Seymour Menton. *El cuento Hispanoamericano*. México, FCE, 1991, p. 325.

Ángel Flores, catedrático de literatura latinoamericana en el Queen College de Nueva York, fue el primero en aplicar el término “realismo mágico” a la nueva narrativa más artística y más sofisticada que la narrativa criollista de protesta social de América Latina. Además, señaló como punto de partida el año 1935, fecha de publicación de *Historia universal de la infamia*, primera colección de cuentos de Jorge Luis Borges [...] Como el ensayo de Flores se publicó en la revista *Hispania* (187-192), de gran divulgación entre los catedráticos hispanistas, llegó a ser el punto de partida para todas las discusiones polémicas que siguieron. Desgraciadamente Flores incluyó bajo la etiqueta de realismo mágico todas las manifestaciones de la literatura experimental y cosmopolita frente a la literatura de protesta social, proletaria y telúrica que había predominado en los años veinte, treinta y gran parte de los cuarenta [...] ⁵

Esta amplia interpretación de lo que podría denominarse realismo mágico provocó confusión y diversas discusiones. Menton manifiesta que obras de Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Juan Rulfo y desde luego Gabriel García Márquez, fueron catalogadas como mágicorrealistas e incluso afirma que se ha señalado este hecho como factor clave para que alcanzaran la fama internacional.

Ya para 1967, continúa el autor, Luis Leal rechazó la interpretación de Flores argumentando la necesidad de diferenciar el realismo mágico del surrealismo y la literatura psicológica. Sin embargo, recalca Menton, Leal no distinguió los rasgos estilísticos del realismo mágico y no lo diferenció de lo real maravilloso, lo cual dejó las puertas abiertas a futuras discusiones.

Es así como el realismo mágico comienza su recuperación. En 1969, según lo señala Menton, resucita la pintura alemana mágicorrealista con la publicación del libro *Nueva objetividad y realismo mágico en Alemania, 1918-1933*, de Wieland Schmied, en el cual, menciona, se funden en 5 rasgos básicos las 22 características específicas que Roh atribuyó a la pintura postexpresionista o mágicorrealista:

1. Sobriedad y enfoque preciso; una visión desprovista de sentimientos y de emociones.
2. Temas insignificantes de la vida cotidiana; ninguna timidez en pintar lo desagradable.

⁵ Cfr. Seymour Menton. *Historia Verdadera...*, p. 225.

3. Una estructura estática de unidad exacta, que a menudo sugiere un espacio totalmente sin aire, un espacio parecido al vidrio, que en términos generales da preferencia a lo estático por encima de lo dinámico.
4. La eliminación de las indicaciones del proceso de pintar, borrando “la mano”, la factura.
5. Por fin una nueva relación espiritual con el mundo de las cosas.⁶

En la década de los 70 se volvió necesario definir el término realismo mágico y sus características con respecto a la literatura puesto que las diferentes interpretaciones causaban polémica entre los estudiosos de las letras. En 1973 el tema principal en el congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana celebrado en la Universidad Estatal de Michigan, fue precisamente el del realismo mágico. No es casualidad que a partir de ese año el término comenzó a utilizarse “con mayor frecuencia cada día, a pesar de la falta de uniformidad, por críticos no sólo en América Latina sino también en Europa, Estados Unidos, Canadá y otras partes del mundo”⁷.

Esa falta de uniformidad contribuyó a que muchas obras hispanoamericanas fueran catalogadas dentro de la estética mágicorealista. Durante la explosión del denominado *boom*, término que define “el interés jamás visto por los novelistas hispanoamericanos en la década de los sesenta y el incremento espectacular de novelas que produjeron”⁸, el realismo mágico se volvió tan conocido y tan propio de nuestro continente que logró consolidarse y al mismo tiempo colaboró en el afianzamiento de los autores catalogados dentro de esta estética.

Podemos decir, por lo tanto, que son dos factores principales los que de manera simultánea y en una especie de simbiosis propician el auge del realismo mágico en Hispanoamérica.

Uno de ellos es sin duda el *boom* de la década de los 60 provocado entre diversos motivos por una fuerte actividad editorial y, principalmente, por la excelencia de las letras hispanoamericanas:

⁶ *Ibidem.* pp. 17-20.

⁷ *Ibidem.* p. 15.

⁸ *Cfr.* John Brushwood. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica.* México, FCE, 1984, p. 207.

El gran aumento de lectores refleja, en parte el crecimiento vertiginoso de las principales ciudades con el aumento correspondiente de la población universitaria y de otros valiosos sectores culturales. Por otra parte, los consumidores hispanoamericanos de la generación de 1954 ya no rechazan tanto los productos nacionales sólo por ser nacionales. Este nacionalismo cultural se refuerza con el vivo interés de los intelectuales europeos y norteamericanos despertado tanto por el valor intrínseco de las nuevas obras como por las repercusiones internacionales de la revolución cubana⁹.

Otro ingrediente propiciatorio de la moda del realismo mágico es la falta de uniformidad en cuanto a la interpretación del término. En pleno *boom* se podía etiquetar una gran cantidad de obras dentro de la visión mágicorrealista. Mucha de la literatura identificada dentro de lo que se llamó la nueva novela hispanoamericana, y sin lugar a dudas la que trataba sobre la herencia cultural de nuestros pueblos, fue catalogada en el enorme casillero del realismo mágico. Carlos Monsiváis opina de manera irónica acerca de esa interpretación del término:

¿Verdad que es inconcebible lo que pasa en los países dejados de la mano de la civilización? [...] Este realismo mágico no es sino una variación barroca del programa neoclásico y virgiliano de Andrés Bello, es decir [...] la continuación de la ideología que halla en Latinoamérica una simple -o aderezada- Naturaleza [...] Naturaleza no Historia, o dicho de otro modo, la región proveedora de materias primas, nunca de cultura.¹⁰

De tal modo, el fenómeno conocido como el *boom* latinoamericano propicia el *boom* del realismo mágico, entendido este término desde una amplia interpretación y entre polémica, discusiones y confusiones por parte de críticos y teóricos.

Carmen Gonzalo confirma que el realismo mágico generalmente ha sido “asociado a la novela hispanoamericana contemporánea como característico de ella”¹¹:

[...] la expresión “realismo mágico” se puso de moda a raíz de la publicación de *Cien años de soledad*, de García Márquez, y desde entonces se ha convertido en un tópico al hablar de

⁹ Cfr. Seymour Menton. *El cuento...*, pp. 560-561.

¹⁰ Cfr. Carlos Monsiváis, “Un relato clásico entre otros”, *Gaborio. Artes de releer a Gabriel García Márquez*, comp. Julio Ortega, México, Jorale, 2003, p. 13.

¹¹ Cfr. Carmen Gonzalo. *Iniciación a la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Madrid, Akal, 1999, p. 73.

la novela contemporánea de Hispanoamérica. A ello contribuyó sin duda el “boom” editorial –sin precedentes en la literatura hispana- de los años sesenta. Pero no todas las obras ni todos los autores caen dentro del campo reconocido del realismo mágico.¹²

La nueva novela hispanoamericana, que había conquistado al mundo con el fenómeno del *boom*, comienza a ser etiquetada de manera continua dentro de los cánones del realismo mágico en buena medida gracias a la exitosa aparición en 1967 de la novela mágicorrealista por excelencia: *Cien años de Soledad*, del colombiano Gabriel García Márquez.

El realismo mágico se convirtió entonces en un término que, de manera muy general y equivocada, quería describir de otra forma una gran actividad artística literaria que deslumbraba por su carácter hispanoamericano. Paradójicamente el continente colonizado conquistaba el mundo a través de la literatura.

1.2 Conceptualizaciones

Después de algunos años de discusiones en torno al término, el realismo mágico parece encontrar definiciones y características particulares que lo hacen diferente de otros géneros y modalidades con las que se suele confundirlo. Críticos y teóricos han venido estableciendo los límites de la estética mágicorrealista y sin duda alguna puede afirmarse que el rasgo diferenciador es el tratamiento tan particular que esta tendencia hace de la realidad.

El realismo mágico no despega los pies del mundo que conocemos -el de las explicaciones lógicas- pero crea la ilusión de apartarse de lo real guiñando un ojo a la fantasía. Carmen Gonzalo cita a Enrique Anderson Imbert para señalar de manera pertinente aquello que distingue a la narrativa mágicorrealista de otras estéticas como el realismo y lo fantástico:

Un narrador realista, respetuoso de la regularidad de la naturaleza, se planta en medio de la vida cotidiana, observa cosas ordinarias con la perspectiva de un hombre del montón y cuenta una acción verdadera o verosímil.

¹² *Ibidem*. p. 74.

Un narrador fantástico prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que la de su propio capricho cuenta una acción absurda y sobrenatural.

Un narrador mágicorrealista, para crearnos la ilusión de irrealidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña.¹³

El realismo mágico, entonces, crea ilusiones. Tal y como lo ejemplifica Seymour Menton, los autores mágicorrealistas trabajan igual que los magos modernos: “asombran al espectador dándole a la realidad una apariencia mágica”¹⁴. Es ese toque mágico el que le imprime a las obras un carácter asombroso que no llega a ser sobrenatural ni totalmente ilógico. Se trata de fabricar un mundo de ensueño, de descubrir en lo real aquello que por su carácter cotidiano ya no nos sorprende, de crear situaciones un tanto increíbles pero no por ello imposibles.

La ilusión de escaparse de la realidad, persistente en distintos grados en las obras mágicorrealistas, ha causado que a la modalidad se le confunda o catalogue dentro de la estética de “lo fantástico” que, según lo plantea Tzvetan Todorov citado por Harry Belevan, trata sobre “un fenómeno extraño que puede ser explicitado de dos maneras: por causas de tipos naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico”¹⁵. El teórico se explica mejor en el siguiente párrafo:

O bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario¹⁶.

¹³ *Ibidem.* pp. 73-74.

¹⁴ *Cfr.* Seymour Menton. *Historia verdadera...*, p. 38.

¹⁵ *Cfr.* Harry Belevan. *Teoría de lo fantástico: Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona, Anagrama, 1976, p. 42.

¹⁶ *Ídem.*

A diferencia de lo fantástico, en donde la vacilación entre una explicación natural o sobrenatural se perfila como el fenómeno que caracteriza el género, el realismo mágico permite la asociación entre esos dos elementos. La modalidad mágicorrealista, dice Germán Carrillo, admite el establecimiento y fusión de dos conceptos totalmente contrapuestos tales como lo real y lo irreal¹⁷. Este autor explica que en el realismo mágico “lo fantástico [...] llega a ser parte de lo real cuando enseña y evidencia el método mediante el cual la imaginación, como única fuente de lo fantástico, puede convertirse no en estorbo del sujeto cognoscitivo que se esfuerza por aprehender la <realidad>, sino en –paradójicamente- uno de sus componentes más importantes”¹⁸.

La fantasía es entonces, como producto de la imaginación, parte sustancial de la realidad. El lector mágicorrealista, por ejemplo, no asume la actitud del personaje protagonista de un relato fantástico, que titubea entre un mundo de leyes naturales y sobrenaturales, sino que accede a que se le presente lo real y lo cotidiano desde otra perspectiva, según lo afirma Carrillo:

Debe entonces entenderse aquí como mágicorrealista aquella virtud del artista frente a la realidad que le permite explorarla, verla y exponerla desde ángulos distintos a los tradicionalmente aceptados, mediante un acto de penetración o incursión que le lleve hasta el límite máximo de sus posibilidades imaginativas sin caer en lo fantasmagórico ni en lo absurdo¹⁹.

Es precisamente esta capacidad del artista para plasmar la realidad aprovechando todos los recursos de su imaginación lo que diferencia al realismo mágico de otra tendencia con la que se le suele asociar o confundir frecuentemente: lo real maravilloso.

Esta modalidad -cuyo término fue desarrollado por Alejo Carpentier- encuentra en el entorno latinoamericano aspectos extraordinarios propios de las tradiciones y costumbres de la cultura indígena o africana.

¹⁷ Cfr. Germán Carrillo. *La narrativa de Gabriel García Márquez: Ensayos de interpretación*. Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1975, p. 82.

¹⁸ *Ibidem*. p. 80.

¹⁹ *Ibidem*. p. 79.

La separación del realismo mágico y lo que Carpentier bautizó como lo real maravilloso comienza, según Alexis Márquez, en el manejo que hacen de la imaginación: mientras que en el caso del realismo mágico se acerca a la fantasía, en el de lo real maravilloso se conserva en los terrenos de la realidad. En otras palabras, la diferencia entre las dos tendencias -explica el autor- se establece en su tratamiento de lo prodigioso. En lo real maravilloso la maravilla reside en la realidad, en la modalidad mágicorealista la magia está en el artista, principalmente en su capacidad para plasmar un ambiente real confundido con fantasía a través de recursos estéticos. Para el autor la esencia del realismo mágico reside en que...

Sea cual fuere la naturaleza de esa realidad, ésta suscite en el artista una exaltación fantasiosa, capaz de transmutar dicha realidad en algo prodigioso. De tal suerte que el prodigio -lo maravilloso- no está dentro de los esquemas del realismo mágico necesariamente en la realidad, sino que nace de la fantasía [...] Se trata más bien de una respuesta ante un estímulo estético²⁰.

Jonh Brushwood, puntualizando acerca de lo real maravilloso y el realismo mágico, afirma que la importancia de éste último radica en la actitud que lo encarna: “la reafirmación del derecho a la invención por parte del autor para crear su propia historia en vez de copiar lo que ha observado”²¹.

Al respecto, Menton dice que el realismo mágico tiene más que ver con la “visión del mundo del autor”, a diferencia de lo real maravilloso, donde lo sorprendente está en “la magia intrínseca del espacio específico”²².

El realismo mágico, a diferencia de lo fantástico y lo real maravilloso, no rompe leyes naturales ni refleja la realidad maravillosa de su entorno. Menton resume los límites entre las diferentes modalidades:

²⁰ Cfr. Alexis Márquez, “Dos dilucidaciones en torno a Alejo Carpentier”, *Crítica literaria sobre autores latinoamericanos contemporáneos*, comp. David Ochoa Solís, México, CCH-UNAM, 1979, pp. 235-237.

²¹ Cfr. John Brushwood. *La novela...*, p. 171.

²² Cfr. Seymour Menton. *Historia verdadera...*, p. 194.

Cuando los sucesos o los personajes violan las leyes físicas del universo, como en *Aura* de Carlos Fuentes, la obra debe de clasificarse de fantástica. Cuando esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o africana, entonces es más apropiado utilizar el término inventado por Carpentier: lo real maravilloso. En cambio, el realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real²³.

Asumimos entonces que el realismo mágico usa elementos improbables más que imposibles, pero nunca trata de lo sobrenatural ni pone en tela de juicio la lógica de las leyes naturales que conocemos. Mientras lo fantástico viola leyes físicas de la naturaleza, es decir, trata sobre lo imposible, el realismo mágico juega con lo improbable de tal modo que puede llegar a parecernos irreal.²⁴

Menton también plantea la necesidad de establecer una diferenciación entre el surrealismo y el realismo mágico. Aunque estas dos modalidades no suelen confundirse tanto, es necesario determinar cuáles son los aspectos en los que se separan de manera definitiva para tener una visión más clara acerca del tratamiento mágicorrealista de la realidad. El surrealismo y el realismo mágico, esboza el crítico, se apartan fundamentalmente en el hecho de que el primero “hurga en el subconsciente del individuo, de acuerdo con el psicoanálisis freudiano, mientras que el realismo mágico pone mucho más énfasis en el carácter arquetípico, junguiano de sus personajes, sin explorar el mundo de los sueños”. El realismo mágico, explica, “prefiere la inconciencia de Jung, la idea que proviene de las teorías arquetípicas, en el sentido de que todas las épocas se funden en un momento del presente, y que la realidad en sí tiene ciertos rasgos que la identifican con el mundo de ensueño”²⁵.

Según lo afirma Menton, el realismo mágico, a diferencia del surrealismo y de lo fantástico, no aborda los sueños ni crea distorsiones imposibles de lo natural, pero si le imprime a la realidad la calidad de un sueño: “el realismo mágico consiste en introducir en

²³ *Ibidem.* p. 30.

²⁴ *Ibidem.* pp. 37, 205.

²⁵ *Ibidem.* pp. 38-39, 205-206.

la realidad cotidiana un toque mágico mediante la aceptación sin emociones de parte de los protagonistas de un suceso extraordinario”²⁶.

Según la visión mágicorrealista del mundo, la realidad tiene una cualidad de ensueño que se capta con la presentación de yuxtaposiciones inverosímiles con un estilo muy objetivo, ultrapreciso y aparentemente sencillo. El cuadro, cuento o novela mágicorrealista es predominantemente realista con un tema cotidiano, pero contiene un elemento inesperado o improbable que crea un efecto extraño, dejando asombrado al espectador o al lector²⁷.

Ese “elemento improbable” o “suceso extraordinario” que irrumpe en lo cotidiano causando asombro es lo que va a caracterizar esencialmente al realismo mágico. Sin embargo, como se expresa en la cita anterior, son varios los rasgos que le imprimen a una obra la cualidad mágicorrealista y que contribuyen a que la misma produzca un efecto de sorpresa en el espectador. Algunos de esos rasgos son los siete que Menton obtuvo a partir de la recombinación de 22 características registradas por Franz Roh en su publicación de 1925.

La primera de esas características, aplicables todas ellas a la pintura y a la literatura, es el **enfoque ultrapreciso**. Según lo explica Menton, “mientras los pintores realistas en general siguen la característica de la vista humana de reducir la precisión de enfoque para los objetos lejanos, la mayoría de los mágicorrealistas tiende a pintar todos los objetos del cuadro con la misma precisión de enfoque” produciendo de esta forma asombro en el espectador. Del mismo modo que en la pintura, el escritor mágicorrealista debe hacer uso del enfoque ultrapreciso en sus narraciones y descripciones, de manera que sea capaz de plasmar un ambiente de ensueño y admiración que transmita la magia de la realidad.²⁸

Así como el enfoque ultrapreciso juega un papel importante como factor detonante de lo extraordinario, la **objetividad**, otro rasgo propio del realismo mágico enumerado por Menton, contribuye de manera definitiva en el carácter asombroso y sorprendente que distingue a la modalidad. El realismo mágico, explica el catedrático, rechaza la “subjetividad emocionante” propia del expresionismo o del surrealismo y mediante la

²⁶ *Ibidem.* p. 114.

²⁷ *Ibidem.* pp. 36-37.

²⁸ *Ibidem.* pp. 21, 127, 132.

yuxtaposición de una narración objetiva y lacónica con sucesos extraordinarios crea el efecto de asombro.

Además de esta particularidad, Menton aclara que la objetividad como rasgo distintivo del realismo mágico debe ser apreciada también desde otro ángulo y es el que se refiere a la revaloración o redescubrimiento de los objetos comunes. Gracias a la visión mágicorrealista del mundo, las cosas más triviales pueden adquirir una condición extraordinaria o una cualidad mágica²⁹. Ejemplo claro de ello es el estado maravilloso que adquieren objetos ordinarios como el hielo o el imán en *Cien años de Soledad*. El artista debe ser capaz de percibir y plasmar lo magia intrínseca que reside en el mundo cotidiano.

Aunada a esta visión objetivista se encuentra también la visión **miniaturista y primitivista** del mundo y de las cosas que figura en la lista de Menton como característica propia del realismo mágico. Según el autor, la modalidad tiende a presentar los objetos como si formaran parte de una maqueta o de un mundo de juguete y plantea además un encuentro primitivista del narrador y su entorno, algo parecido al asombro que experimentaría un niño en su continuo descubrimiento del mundo³⁰.

Otro de los rasgos que Menton rescata del libro de Roh es la **frigidez**. Las obras del realismo mágico, indica el autor, “se aprecian más intelectualmente que emocionalmente”, es decir, “no provocan una reacción emocional”³¹. Si bien es cierto que en el realismo mágico algunos sucesos pueden ser sorprendentes o extraordinarios no quiere decir que estimulen o despierten los sentimientos del lector. Este ambiente impávido, poco sensible, contrasta o se yuxtapone con lo portentoso de los acontecimientos, contribuyendo así a crear un efecto desconcertante, propio de la estética mágicorrealista.

Este lenguaje preciso, objetivo y frígido nos remite a otro de los rasgos propios del realismo mágico señalado por Menton como la **eliminación del proceso de pintar**. Ese lenguaje sencillo y cotidiano, sin adornos y antirretórico, hace pensar en la ausencia del artista. En la pintura, ejemplifica el académico, se crea este efecto mediante la utilización de una capa delgada y lisa de color, ocultando las pinceladas y sin echar mano de los efectos especiales que otorgan las gruesas capas de pintura. Para crear un efecto parecido en la literatura el autor se vale de las diferentes características mencionadas con

²⁹ *Ibidem*. pp. 23-26.

³⁰ *Ibidem*. p. 29.

³¹ *Ibidem*. pp. 26-27.

anterioridad y de tal modo contribuye a crear el ambiente propicio para desconcertar o asombrar al lector³².

Siguiendo con las características enlistadas por Menton para la pintura y la narrativa mágicorrealista encontramos el **centrípeto** o, dicho de otro modo, la visión simultánea de lo cercano y lo lejano, cuyo efecto es provocar una reacción intelectual mediante la fragmentación de la atención del observador o lector. Esta cualidad, dice el autor, obliga al espectador a pasear la vista por un cuadro antes de que pueda atraer a su mente todos los detalles y captar la totalidad de la obra. En la literatura, apunta el crítico, el efecto se crea mediante la utilización de una estructura a base de mosaicos como la utilizada en *Cien años de soledad*³³. Se trata de presentar una obra fragmentada de tal modo que el lector no pueda captarla en su conjunto sino hasta después de leer todos los apartados. Sería el caso también de la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, catalogada por algunos teóricos dentro de los parámetros del realismo mágico y de *Crónica de una muerte anunciada*.

La última de las características que Menton atribuye a la estética del realismo mágico es la más apremiante. Se trata de la **representación de la realidad**, rasgo fundamental de la estética mágicorrealista que debe tomarse en cuenta al tratar de diferenciarla de otras modalidades. En el realismo mágico, continúa el autor, los objetos y las cosas se reconocen fácilmente toda vez que son tomados de la realidad³⁴.

Más allá de esta premisa debemos asumir que el argumento básico es que la realidad es extraordinaria o mágica en sí misma. Para Menton la verdad es más extraña que la ficción; el mundo es un laberinto, un lugar insólito en donde los sucesos más inesperados y las casualidades más inverosímiles pueden ocurrir. Son precisamente esas casualidades otro distintivo de la visión mágicorrealista del mundo según lo señala el catedrático³⁵. El propio Gabriel García Márquez explica -citado por Menton- que “si uno sabe mirar, las cosas de la vida diaria pueden volverse extraordinarias. La realidad diaria es mágica pero la gente ha perdido su ingenuidad y ya no le hace caso. Encuentro correlaciones increíbles en todas partes”³⁶.

³² *Ibidem.* p. 28.

³³ *Cfr.* Seymour Menton. *Historia verdadera...*, pp. 27-28.

³⁴ *Ibidem.* p.30.

³⁵ *Ibidem.* pp. 9, 44-51, 136.

³⁶ *Ibidem.* p. 19.

Es así como, sin llegar a desfigurar la realidad, el autor mágicorrealista logra captar la magia de la misma y se vale de los rasgos o características antes mencionados para plasmarla en su obra. En la literatura -concluye Menton- el tono del realismo mágico se logra principalmente mediante la introducción en esa realidad de un componente que provoca sorpresa y asombro. Dicho de otro modo, el realismo mágico se basa en la “yuxtaposición de escenas y detalles de gran realismo con situaciones completamente fantásticas”³⁷.

El escritor mágicorrealista, por lo tanto, asocia lo real con situaciones aparentemente fantásticas por su calidad de improbables. Esta agrupación de elementos dispares produce el ingrediente inesperado que según Menton es típico del realismo mágico y crea admiración y desconcierto en el espectador. Estas correlaciones increíbles, o yuxtaposiciones inverosímiles son la esencia del realismo mágico y se emplean de manera frecuente como método infalible para causar extrañeza y lograr que el lector asuma una actitud intelectual frente a la obra.

Además de yuxtaponer la realidad y la fantasía, el realismo mágico utiliza también este tipo de asociaciones extraordinarias para tratar otros aspectos. Ejemplo de ello es la manera en que la modalidad manipula la espacio-temporalidad.

El escritor mágicorrealista, explica Menton, crea un ambiente mágico al yuxtaponer días, meses y hasta horas específicas con la ausencia de fechas históricas que ubiquen al relato en una época concreta, quizá atendiendo a la idea junguiana de que todos los momentos de la historia se agrupan en uno sólo. De tal modo, la yuxtaposición de una temporalidad precisa con una ambigua logra crear el desconcierto y asombro propios del realismo mágico.

Según lo enuncia el profesor, también es frecuente en la modalidad que se yuxtapongan dos o más tipos de tiempo en un mismo capítulo, párrafo o enunciado. El realismo mágico imprime un aire mágico en el ambiente al fusionar en un solo lapso el pasado, el presente y el futuro. En el primer enunciado de *Cien años de Soledad*, por ejemplo, se conjugan diversas temporalidades y se pone de manifiesto la yuxtaposición mágicorrealista de los tiempos.

³⁷ *Ibidem.* p. 227.

También contribuye a la creación de una temporalidad mágicorealista -explica Menton- el tono provocado por el énfasis que el autor de una obra pone en los recuerdos de los personajes. En tales casos se logra la yuxtaposición de distintos espacios temporales debido a la confrontación del presente con el pasado³⁸. *Crónica de una muerte anunciada* es ejemplo claro de la yuxtaposición de diferentes tipos de tiempos toda vez que el narrador reconstruye los hechos a partir de las memorias de los personajes. Aunada a esta yuxtaposición desconcertante se encuentra el hecho de que las evocaciones o los recuerdos suelen ser ambiguos e imprecisos, de tal forma que el desconcierto del lector crece gracias a la utilización de este recurso.

De manera similar a la forma en que se yuxtaponen el tiempo específico y el indeterminado, el realismo mágico yuxtapone también los espacios. La estética mágicorealista, expresa Menton, mezcla lugares geográficos determinados, es decir, reales, con lugares geográficos ficticios o ambiguos, de manera tal que el lector queda desconcertado a causa del efecto mágico provocado por esta contraposición³⁹.

Para concluir, Menton opina que la utilización del oxímoron es otra de las características propias del realismo mágico literario. Se trata de otro tipo de yuxtaposición que crea asombro y desconcierto porque aglomera palabras que se contradicen⁴⁰. Al utilizar el oxímoron se asocian conceptos dispares, contradictorios, lo que contribuye a crear un tono extraño y sorprendente.

Los diferentes rasgos o características propias del realismo mágico exponen la complejidad de la estética pero al mismo tiempo contribuyen a comprenderla de mejor manera. Seymour Menton se atreve a proponer una “definición tentativa” en la que incluye algunos de ellos y destaca la importancia del elemento improbable (se trate de un suceso o personaje) y su irrupción sorpresiva en un mundo con ciertas características: para el teórico, el realismo mágico “es la visión de la realidad diaria de un mundo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca”⁴¹.

³⁸ *Ibidem.* p. 51, 62, 66,129.

³⁹ *Ibidem.* p. 124.

⁴⁰ *Ibidem.* p. 40.

⁴¹ *Ibidem.* p. 20.

1.3 Algunos exponentes y obras representativas

Según lo registra Menton, el primer cuadro mágicorrealista fue *El callejón del Rin*, del suizo Niklaus Stöcklin. Entre los pintores que el catedrático destaca como representantes del realismo mágico por su utilización del enfoque ultrapreciso, la frigidéz, la fragmentación de la realidad, la incorporación en sus pinturas de objetos con cualidades mágicas y la visión miniaturista se encuentran Christian Schad, Carel Willink, Charles Sheeler, Gant Wood, y Franz Radziwill.

Diversos rasgos de la modalidad mágicorrealista se encuentran claramente, por ejemplo, en una serie de cuadros titulada *Interiores norteamericanos* (1969), del pintor islandés Gundmunsson Erro. Estos lienzos, explica Menton, exhiben falta de emoción, dibujos ultraprecisos, una cualidad estática y superficies lisas, tal y como lo exige la estética del realismo mágico⁴².

Los pioneros de la pintura mágicorrealista desarrollaron y aplicaron entonces las técnicas que luego habrían de valer como plataforma a los literatos de todo el mundo para plasmar lo mágico de la realidad. Tres poetas nos sirven como ejemplo de esta adaptación de las características de la pintura a la literatura ya que a través de la utilización de versos lacónicos logran captar la magia intrínseca de los objetos comunes. Se trata, dice Menton, de William Carlos Williams con “La carretilla roja” (1923), del español Jorge Guillén en la primera edición de *Cántico* (1928) y del francés Francis Ponge en su antología *Abogando por las cosas* (1939)⁴³. Otras dos buenas muestras de la manera en que la literatura adapta las técnicas de la pintura mágicorrealista son el cuento miniaturistas “Juguetería” (1922) del venezolano Julio Garmendia y el poema “Miniatura invernal” de Günter Eich, representante de la poesía alemana mágicorrealista.⁴⁴

En Hispanoamérica, señala Menton, el primer cuento mágicorrealista fue “El hombre muerto” (1920) de Horacio de Quiroga, en el que se hace uso de un lenguaje sencillo y cotidiano, desprovisto de adornos⁴⁵. Aunque la modalidad no alcanza su apogeo sino hasta la década de los sesenta cuando sobresalen varios cuentistas encabezados por

⁴² *Ibidem.* p. 112.

⁴³ *Ibidem.* pp. 21-31.

⁴⁴ *Ibidem.* p. 29.

⁴⁵ *Ibidem.* p. 28.

Julio Cortázar, presenta ya antecedentes en algunos cuentos de Uslar Pietri, Juan José Arreola, Novás Calvo y Roa Bastos. Sin embargo, expresa el crítico, “El sur”, de Jorge Luis Borges, debe ser considerado el punto de partida para el realismo mágico en el continente.⁴⁶

En “El sur” se transforma la realidad en un mundo de ensueño que se yuxtapone con el estilo objetivo y ultrapreciso. El realismo mágico del cuento, afirma Menton, proviene en gran parte del énfasis puesto en los recuerdos del protagonista y en la casualidad, rasgo básico de la modalidad. Otro ejemplo del realismo mágico borgesiano es “El fin”, donde, dice el académico, el escritor crea un ambiente de ensueño, yuxtapone la ultraprecisión y una estructura laberíntica, usa fechas precisas con cierta “vaguedad aparentemente casual” e introduce el elemento sorpresivo. Otros cuentos mágicorrealistas de Borges por sus improbabilidades y elementos sorpresivos son “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, “La forma de la espada” y “Tema del traidor y el héroe”⁴⁷.

El realismo mágico de Borges, dice Menton, se nota en sus primeros cuentos escritos a principios de los años treinta y publicados en *Historia universal de la infamia* en 1935. Según lo considera el catedrático, los cuentos más ensayísticos del argentino forman parte de la estética de lo fantástico mientras que los más auténticos deben catalogarse como mágicorrealistas. En “El jardín de senderos que se bifurcan”, explica, Borges utiliza el enfoque ultrapreciso y el concepto de que la historia es más extraña que la ficción, refuerza el ambiente mágico con algunas frases oximorónicas, yuxtapone lo exacto con lo improbable, logra la coexistencia simultánea del pasado, el presente y el futuro, y refleja la insignificancia del ser humano individual y la identidad del mismo no sólo con sus antepasados sino con todos los seres humanos⁴⁸.

Menton también describe cómo Borges elimina de sus cuentos las emociones y al mismo tiempo se esmera por provocar en los lectores el asombro frente a la falta de emotividad. Una muestra de ello, dice, es la frialdad con la cual se cometen crímenes violentos en “La muerte y la brújula”, “El milagro secreto” y “El jardín de senderos que se bifurcan”⁴⁹.

⁴⁶ Cfr. Seymour Menton. *El cuento...*, pp. 563-564.

⁴⁷ *Ibidem.* pp. 24, 44-52.

⁴⁸ Cfr. Seymour Menton. *Historia verdadera...*, pp. 38-45, 340-341.

⁴⁹ *Ibidem.* pp. 24, 44.

Lo cierto es que entre los cuentos de Borges habrían de trascender como rasgos típicos del realismo mágico las características mágicorrealistas de “El impostor inverosímil Tom Castro”:

[...] la visión mágicorrealista se refleja tanto en los personajes como en los sucesos del cuento: la realidad es más extraña que la ficción; las cosas ocurren inesperadamente; no hay ni verdad absoluta ni realidad absoluta [...] La precisión cronológica, la declaración inicial del futuro destino de Bogle, lo mismo que las situaciones inverosímiles y los sucesos inesperados habrían de resultar rasgos típicos de varios de los cuentos más auténticos [...] de Borges y del realismo mágico en general⁵⁰.

Otro de los cuentos considerado por Menton dentro de los cánones del realismo mágico es “La lluvia” de Arturo Uslar Pietri. En esta obra, explica, el tema de la sequía se reviste de un ambiente mágico, el estilo de todo el cuento -aunado a la aparición y desaparición sorpresiva de un niño misterioso- le brinda al texto un toque de magia, los personajes entran en una dinámica mágicorrealista y la utilización de palabras líquidas, según lo explica el académico, hacen sentir más la sequía dentro del cuento y su ambiente mágico⁵¹.

En la cuentística mexicana Menton encuentra dos ejemplos claros de realismo mágico. Uno de ellos es “Luvina” de Juan Rulfo. Según el crítico, en este cuento lo mágico proviene de la utilización frecuente de símiles que contribuyen a que el pueblo adquiera una condición casi fantasmagórica: los habitantes “parecen” muertos o caminan “como si” fueran sombras. La descripción de San Juan Luvina, la ambigüedad en el retrato que el protagonista hace del pueblo basándose en sus recuerdos después haber bebido algunas botellas de cerveza y la presencia de un oyente que no dice una sola palabra, favorecen el tono mágicorrealista del relato⁵².

“El guardagujas” de Juan José Arreola es el otro cuento mexicano considerado por Menton dentro de la estética mágicorrealista. Según el especialista, el realismo mágico es más mágico que en “La lluvia” y proviene de la aparición de un guardagujas misterioso que narra sucesos extraordinarios y explica las dificultades -que por improbables parecen

⁵⁰ *Ibidem.* pp. 38-43.

⁵¹ *Cfr.* Seymour Menton. *El cuento...*, pp. 426-427.

⁵² *Cfr.* Seymour Menton. *Historia verdadera...*, pp. 206-207.

fantásticas- para llegar por tren a un destino previamente fijado. Arreola, agrega el catedrático, combina en este cuento la realidad mexicana con la magia⁵³.

En la cuentística estadounidense Menton señala a Truman Capote como autor de tres relatos mágicorrealistas publicados en *Un árbol de noche y otros cuentos* (1943): “Miriam”, “Jarro de plata” y “Los niños en su cumpleaños”. Una prosa sencilla, poco adornada y objetiva, aunada a la aparición misteriosa e inesperada de niños mágicos en ambientes realistas, crea el efecto mágico en los tres textos, según lo explica Menton⁵⁴.

Así como en “La lluvia”, “El guardaguas” o “Miriam”, el efecto desconcertante se crea mediante la aparición de personajes extraños que llegan inesperadamente y nada se sabe de ellos ni de sus antecedentes, otros cuentos de la literatura mágicorrealista internacional abordan el tema del arribo extraordinario de fuerzas o entidades misteriosas que también crean desconcierto y un tono mágico.

Tal es el caso de “Casa Tomada” (1946), cuento de Julio Cortázar en el que se trata el tema de una invasión misteriosa. El elemento mágicorrealista del cuento, señala Menton, proviene de la sorpresiva aparición de unos invasores que se adueñan cuarto por cuarto de la casa de una pareja de hermanos sin que ellos se opongan ni logren identificar a los usurpadores. Esta situación inverosímil contrasta con la ausencia de emociones dentro de la narración.⁵⁵

Si la cuentística cuenta con diversos ejemplos de realismo mágico, la novela no deja pasar la oportunidad de mostrar el mundo desde otra perspectiva.

Entre las obras en las que Menton encuentra filiación con la técnica y visión del mundo mágicorrealista está *La montaña mágica* de Thomas Mann, publicada en 1924⁵⁶. Cuatro años después aparece *El último justo* (1928) de André Schwarz-Bart, novela del holocausto que Menton describe como el mejor ejemplo francés de realismo mágico. La primera parte, refiere el catedrático, se narra con un estilo directo, ensayístico y sin adornos, mientras el autor impide que los lectores se identifiquen con las víctimas y provoca que vean las escenas más intelectual que emocionalmente. El tono irónico con el que se narra el drama, dice el profesor, es típicamente mágicorrealista, además de que el

⁵³ Seymour Menton. *El cuento...*, p. 437.

⁵⁴ Seymour Menton. *Historia verdadera...*, p. 147

⁵⁵ *Ibidem.* pp. 114-115.

⁵⁶ *Ibidem.* pp. 24, 32.

escritor reviste cada lugar de un aire maravilloso y utiliza patrones arquetípicos en sus personajes. Los escapes milagrosos y la aparición de un niño prodigioso son ejemplos del realismo mágico de la novela según el académico⁵⁷.

Para 1939 aparece otra novela catalogada por Menton como mágicorrealista: *Los acantilados de Mármol* de Ernst Jünger. La novela, expresa el autor, logra el efecto mágico mediante la yuxtaposición de puntos de vista macroscópicos y microscópicos (centrípeto) y de lugares geográficos ficticios y reales. Además de percibir la magia de la realidad mediante la utilización del enfoque ultrapreciso, Jünger plasma su filiación con el realismo mágico a través del narrador que, explica Menton, acepta los misterios y lo mágico en la realidad⁵⁸.

En 1940 el estadounidense Robert Nathan presentaría una visión mágicorrealista del mundo en *Retrato de Jennie*. La protagonista de la novela, expone Menton, es una niña mágica que aparece y desaparece inesperadamente en un ambiente realista, preciso y a la vez poético, logrado a través de una prosa sencilla embellecida por el uso de símiles. Según el académico la obra debe considerarse como el primer ejemplo del realismo mágico en la narrativa de Estados Unidos⁵⁹.

En 1956 se publica *Zama*, novela del italiano Antonio di Benedetto. Jonh Brushwood da las claves para considerar esta obra dentro de los cánones del realismo mágico: “el pasado se relaciona con el presente, la yuxtaposición ilumina ambos componentes [...], emplea fenómenos inexplicables (algunos los llamarían realismo mágico) para intensificar el ambiente de inseguridad creado por el carácter titubeante del personaje. Estos acontecimientos extraños contribuyen al sentimiento de enajenación de la realidad”⁶⁰.

El mismo autor registra *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, como una novela con ciertos toques de realismo mágico. Dada la condición de eternidad de la obra, explica, no sorprende que cosas milagrosas ocurran: la gente prende antorchas en medio de la lluvia y el viento, fuma cigarros sin prenderlos y se convierte en piedra. Aparece además el personaje típicamente mágicorrealista, que llega al pueblo sin aviso y siempre es el

⁵⁷ *Ibidem*. pp. 81-90, 104.

⁵⁸ *Ibidem*. pp. 124-127.

⁵⁹ *Ibidem*. pp. 138-140

⁶⁰ Cfr. Jonh Brushwood. *La novela...*, p. 227.

extranjero y sobre quien recaen la mayoría de las experiencias mágicas. El acto de inventar, profiere Brushwood, coloca la realidad en una perspectiva diferente.⁶¹

Más recientemente se publicaron dos novelas hispanoamericanas reconocidas dentro de los cánones del realismo mágico: *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende y *Cómo agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel. Las dos obras fueron adaptadas al cine en 1993⁶². Es en este año cuando aparecen otras dos novelas que, como lo describe Menton, combinan el realismo mágico con lo real maravilloso: *Tan lejos de Dios*, de Ana Castillo y *Soñando en Cubano* de Cristina García. Las dos obras, señala, tienen una deuda con el realismo mágico de Gabriel García Márquez y de Isabel Allende⁶³.

Si bien es cierto que el realismo mágico no surgió en Latinoamérica es bien reconocido gracias a su identificación con obras de nuestro continente. Germán Carrillo considera que él mérito del artículo de Ángel Flores, publicado en *Hispania* en 1955, es la identificación de los escritores mágicorealistas: Gallegos, Borges, Bioy Casares, Asturias⁶⁴.

A pesar de sus particulares características, la modalidad es de unos límites tan franqueables que aún continúa la polémica sobre cuales son las obras que mejor lo representan. En *redescolar* se considera que...

Al margen del propio Carpentier, que cultivó el realismo mágico en novelas como *Los pasos perdidos*, los principales autores del género son Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y, sobre todo, Gabriel García Márquez. Las novelas de este último, *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975) y *Crónica de una muerte anunciada* (1981) siguen siendo obras notables del género. Fuera del continente americano el realismo mágico ha influenciado, a decir de algunos críticos, la obra del italiano Italo Calvino y del checo Milan Kundera, así como en el inglés Salman Rushdie.⁶⁵

Esta cita comprueba que la modalidad alcanza su auge con la literatura de Hispanoamérica en los años posteriores a la década de los sesenta, cuando las condiciones políticas,

⁶¹ *Ibidem*. pp. 249-250.

⁶² *Ibidem*. p. 11.

⁶³ *Ibidem*. pp. 196-197.

⁶⁴ Cfr. Germán Carrillo. *La narrativa...*, p. 77.

⁶⁵ redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/memorias/textocontexto/coronel/magi.htm

económicas y culturales propician la moda de la estética mágicorrealista en nuestro continente. A pesar de las discusiones en torno al realismo mágico, no cabe duda entonces que América Latina es tierra fértil para el desarrollo de la modalidad y que sus más grandes exponentes se encuentran dentro de la literatura de esta región.

2 Gabriel García Márquez

2.1 Acerca del escritor

Gabriel García Márquez nació en 1927 en Aracataca, pequeño pueblo del caribe colombiano que fue sacudido por la United Fruit Company en la época de la fiebre bananera, cuando las calientes calles polvorientas aún albergaban mitos y leyendas que se fundían con la realidad. Vivió con sus abuelos hasta los ocho años, en una casa grande y antigua en la que gobernaba la abuela Tranquilina, mujer que no distinguía una frontera fija entre el mundo de los vivos y el de los muertos y que asustaba a su nieto con historias de familiares fantasmagóricos que recorrían la casa.

García Márquez creció ahí, en medio de mujeres supersticiosas y con aptitudes premonitorias que, como la abuela, trataban lo sobrenatural como algo ordinario. Sin embargo, quien presidía la mesa a la hora de las comidas era su abuelo, el coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía, hombre que seguía reviviendo en su memoria las historias de la guerra civil. Ellos dos, únicos hombres de la familia, entablarían una amistad que marcaría para siempre al escritor¹.

Gabriel había de guardar siempre el recuerdo del viejo, la manera patriarcal y reposada como tomaba asiento a la cabecera de la mesa delante del plato donde humeaba el sancocho [...]; los paseos que daba con él al atardecer por el pueblo; la forma como a veces se detenía en plena calle, con un repentino suspiro, para confesarle (a él, un niño de cinco años de edad): “Tú no sabes lo que pesa un muerto”.

Gabriel recordaría también las mañanas en que el viejo lo llevaba a las plantaciones para bañarse en alguna de las quebradas que bajaban de la sierra. El agua corriendo [...] entre piedras grandes y blancas como huevos prehistóricos, el silencio de las plantaciones, el misterioso palpitar de las cigarras cuando empezaba el calor, y el viejo hablándole siempre de la guerra civil, de los cañones tirados por mulas, los cercos, los combates, los heridos agonizando en la nave de las iglesias, los hombres fusilados en las paredes del cementerio: todo quedaría titilando para siempre en las tundras de su memoria. (13-14).

¹ Cfr. Plinio Apuleyo. *El olor de la guayaba*. México, Diana, 1993, pp. 9-13. Cada vez que se cite de la presente obra se indicará entre paréntesis junto al fragmento la página de la cual éste fue tomado.

El coronel le concedía grandes atenciones a su nieto: lo escuchaba, contestaba sus preguntas acudiendo de manera frecuente al diccionario, lo llevaba a los circos que llegaban al pueblo para que conociera a los gitanos, a los trapeceistas y a los dromedarios, “y alguna vez hizo abrir para él una caja de pargos congelados para revelarle el misterio del hielo”. (14). Lo conducía también por los linderos de la compañía bananera para admirar el mundo “limpio y refrigerado” detrás de la cerca de alambre que la rodeaba, ese mundo que contrastaba con el calor y el polvo de Aracataca. La relación de Gabriel y su abuelo concluyó cuando murió el coronel. “Gabito”, como le dicen ahora sus amigos, tenía ocho años al término de esa etapa prodigiosa de su infancia. (15).

A diferencia del vínculo que tenía con su abuelo, el distintivo de la relación con su madre es la seriedad. Esto se debe, explica, a que empezó a vivir con ella y con su padre después de la muerte del abuelo. Su entrada en la nueva casa fue la de alguien con quien ella podía entenderse y con quien podía contar para pensar los problemas domésticos que acarrearán un gran número de hijos, todos menores que Gabriel, en unas condiciones que en ocasiones llegaban a ser de pobreza extrema. Además, recuerda, nunca vivieron bajo el mismo techo por mucho tiempo: cuando cumplió doce años se fue para el colegio. El distanciamiento geográfico creó al mismo tiempo el distanciamiento en el trato, cierto pudor que según el escritor encuentra confort en la seriedad. (18-21).

Su padre, el telegrafista de Aracataca, tenía treinta y tres años cuando Gabriel lo vio entrar por primera vez en la casa de sus abuelos. Dice conocerlo muy poco, mucho menos que a su madre, porque cuando llegó a vivir con sus padres a los ocho años de edad la imagen paterna era una sola: la del coronel. Y no sólo eso, sino que los dos hombres eran muy diferentes. Tal contexto resultó en relaciones muy difíciles. A pesar de ello nunca tuvieron problemas serios e incluso García Márquez deduce que su vocación literaria proviene de él, que escribía versos, tocaba el violín y era un lector voraz. (23).

El escritor sostiene que nunca ha olvidado que en el fondo de su alma sigue siendo uno de los dieciséis hijos de aquel telegrafista de Aracataca. Desde que la fama se le vino encima su tarea más difícil, explica, ha sido la de preservar su vida privada con el fin de conservar aquello que es lo que más le interesa: el afecto de sus hijos y de sus amigos. (25-26).

Uno de esos amigos, Plinio Apuleyo, describe cómo comienza el ir y venir del escritor colombiano cuando abandona aquella magia del poblado caribeño para involucrarse casi de manera involuntaria en un destino incierto.

Primero fue enviado a Bogotá para estudiar becado en un liceo que funcionaba en un convento. El colegio frío y sin flores, según lo describe el escritor y periodista, le pareció un castigo, y aquel pueblo helado del altiplano era una injusticia para el adolescente que había crecido en el Caribe. Su consuelo fue la lectura. Además de los libros que en el liceo se leían en altavoz (*La montaña mágica*, *Los tres mosqueteros*, *El jorobado de nuestra señora de París*, *El Conde de Montecristo*), Gabriel se quedaba los domingos en la biblioteca del colegio, leyendo novelas de Julio Verne y Emilio Salgari, y a los malos poetas españoles y colombianos que aparecían en los textos escolares.

Fue en aquella época cuando descubrió a unos jóvenes compatriotas que bajo la influencia de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda habían formado un grupo de poesía literariamente subversivo denominado “Piedra y Cielo”. Según García Márquez, este grupo influyó en él para convertirse en escritor. Y así, entre libros y poesía, terminó el liceo y entró a estudiar Derecho en la Universidad Nacional de Bogotá, estudios que jamás terminaría porque en vez de códigos leía versos y eso era lo única que en verdad le interesaba hacer. Su fascinación por la novela llegó más tarde, cuando leyó a Kafka, Dostoievsky, Tolstoi, Dickens, Flaubert, Stendhal, Balzac, Zolá... (46-48).

Su reencuentro con el Caribe fue en Cartagena, a la edad de veinte años, donde trabajó en el diario *El Universal* como redactor de notas. Apuleyo explica que en esa época a Gabriel le sobraba el tiempo para escribir cuentos y beber con sus amigos en tabernas portuarias. Ahí conoció, por un compañero de fiestas, a Sófocles, a Kirkegard y a Claudel. Después, ya instalado en Barranquilla cerca de los años cincuenta, descubrió a Joyce, a Virginia Woolf y a William Faulkner debido a unos amigos locos que ahora son estudiados en Europa y Estados Unidos como “El grupo de Barranquilla”. Ese grupo de muchachos resultó decisivo en la formación del prosista de Aracataca. Había además en Barranquilla un amigo librero del grupo, Ramón Vinyes, exiliado español ya mayor al que le ayudaban a hacer los pedidos de libros. El viejo los dejaba internarse en los ejemplares recién llegados de Argentina y García Márquez lo inmortalizaría después como el sabio catalán de *Cien años de soledad*. (48-51).

Aquellas eran las épocas de “la calle del crimen”, con sus prostíbulos y bares. También eran los tiempos en los que Gabriel vivía en el mismo hotel y con el mismo horario de las prostitutas. Cuando no tenía para pagar su cuarto, dejaba a cuenta con el portero los originales de la novela que estaba escribiendo. En este periodo de su vida encontró trabajo como vendedor de enciclopedias y libros de medicina en La Guajira. (51-52).

García Márquez vuelve a Aracataca tiempo después de renunciar a la carrera de derecho para encontrar desolación en lo que alguna vez fue un pueblo mágico. Esa experiencia lo impulsaría a escribir *La hojarasca*, su primera novela.

Venía con su madre para vender la casa que había sido del abuelo. En la decrepita estación, en otro tiempo llena de gentes y sombrillas de colores, no había nadie, de modo que el tren apenas los dejó en el reverberante silencio del medio día, acribillado por el canto desolado de las chicharras, reanudó su marcha como si hubiese pasado por un pueblo fantasmal. Todo parecía ruinoso y abandonado, devorado por el calor y el olvido. El polvo de los años había caído sobre las viejas casas de madera y los escuálidos almendros de la plaza. (16).

Cuando García Márquez regresa al poblado de su infancia, que había sido arrasado por el polvo y otros demonios, ya sabía lo que quería decir y también tenía los elementos para decirlo. Y así empezó a escribir, por casualidad, para demostrarle a uno de sus amigos que su generación podía producir escritores. Luego siguió escribiendo por gusto y después descubrió que nada le gustaba más que escribir. Ahora la actividad no sólo le brinda placer sino también sufrimiento:

Cuando estaba comenzando el oficio, era un acto alborozado, casi irresponsable. En aquella época, recuerdo, después de que terminaba mi trabajo en el periódico, hacia las dos o tres de la madrugada, era capaz de escribir cuatro, cinco, hasta diez páginas de un libro. Alguna vez, de una sentada, escribí un cuento [...]. Ahora me considero afortunado si puedo escribir un buen párrafo en una jornada. Con el tiempo el acto de escribir se ha vuelto un sufrimiento [...]. Lo que ocurre simplemente es que va aumentando el sentido de la responsabilidad. Uno tiene la impresión de que cada letra que escribe tiene ahora una resonancia mayor, que se afecta a mucho más gente. (29).

García Márquez habla de su época en *El Espectador*, cuando se desvelaba escribiendo cuentos. El diario fue el primero en publicar su obra y fue precisamente uno de sus relatos el que le abrió las puertas del periodismo, según lo explica Luis Harss. Trabajó varios años en la publicación como redactor y reportero. Gracias al diario viajó a diversos lugares de su país hasta que en 1954 fue enviado a Europa como corresponsal: primero Ginebra y luego Roma, donde estudió un curso de dirección en el Centro Cinematográfico Experimental mientras enviaba a Colombia sus comentarios sobre nuevas películas.

En el invierno de 1955 llegó a París, ciudad en la que quedó varado cuando el dictador Rojas Pinilla clausuró *El Espectador*. Después de un año de penurias regresó a su país para casarse con su ahora esposa Mercedes; luego se mudó a Caracas, donde trabajó en las redacciones de *Momentos* y *Élite*. Para 1959 abrió la oficina de Prensa Latina en Bogotá y luego viajó a Nueva York para representar a la agencia en la Asamblea General de las Naciones Unidas. Cuando renunció, México fue su destino. Ahí terminó *La mala hora* mientras se ganaba la vida haciendo algunos guiones cinematográficos².

García Márquez tiene una relación muy cercana con el cine. Quizá por eso confiesa que casi siempre parte de una imagen visual para comenzar a escribir algo. El autor revela que ese primer enfrentamiento con la hoja en blanco puede llevarle más tiempo de elaboración que el resto de la obra puesto que es “el laboratorio” para establecer elementos de estilo, estructura y longitud del libro. Escribir una novela es un proceso rápido, comenta, pero sólo el hecho de escribirla implica años de espera antes de sentarse frente a la máquina. Al respecto, el escritor pone como ejemplo *Cien años de soledad* y *Crónica de una muerte anunciada* que aunque fueron escritas en pocos años, son el producto de muchos más en los que el autor pensó y planificó los libros. (31-33).

En este proceso de estructuración de una obra, el escritor colombiano dice no tomar notas sino apuntes de trabajo: la experiencia le ha dictado que cuando se toman notas se termina por trabajar para ellas y no para el libro. Una vez que se sienta a escribir -siempre frente a una máquina eléctrica (explica que está tan compenetrado con ella que no podría ejercer el oficio de otra manera)- corrige línea por línea conforme va redactando del tal forma que puede gastar hasta quinientas hojas para escribir un cuento de doce. Un simple error de mecanografía le parece un error de creación de tal modo que al término de una

² Cfr. Luis Harss. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978, pp. 386-388.

jornada, el literato tiene una hoja limpia y sin tachaduras que está casi lista para ser llevada al editor. (33-34).

El trabajo literario, opina García Márquez, es el oficio más solitario del mundo porque “nadie puede ayudarle a uno a escribir lo que está escribiendo.” (35). Si bien es cierto que no hay quien pueda auxiliarlo en su trabajo frente a la máquina de escribir, debe tomarse en cuenta, como lo explica Apuleyo, que a su lado están todos los autores que han contribuido en su formación literaria: Salgari, Verne, los malos poetas leídos en el liceo y los buenos poetas de “Piedra y Cielo”; los novelistas rusos y franceses de su época en la pensión de estudiante; los griegos estudiados en Cartagena; los norteamericanos e ingleses que descubrió por sus amigos de Barranquilla y, sin lugar a dudas, Kafka. Según lo relata el prosista, fue a sus diecisiete años, durante la lectura de *La metamorfosis*, que descubrió que quería ser escritor: “Al ver que Gregorio Samsa podía despertarse una mañana convertido en un gigantesco escarabajo, me dije: ‘Yo no sabía que esto era posible hacerlo. Pero si es así me interesa’”. (36, 52).

Entre otros autores que contribuyeron a la formación literaria de García Márquez se encuentra Virginia Wolf que -explica el escritor- transformó por completo su sentido del tiempo y le permitió vislumbrar el proceso de descomposición de Macondo y su destino final. Ernest Hemingway, por otra parte, le ha sido útil desde el punto de vista del oficio y de sus trucos, al igual que Graham Green, autor que según García Márquez le enseñó a descifrar el trópico. El propio novelista señala también a escritores como Rimbaud, Sófocles y los poetas del Siglo de Oro y comenta que a pesar de todas sus influencias procura siempre no parecerse a ninguno de los escritores que le cautivaban. En vez de imitarlos trata de eludirlos. Su problema con Faulkner, por ejemplo, no era simularlo sino destruirlo: “su influencia me tenía jodido”, dice. (54-56).

Eligio García Márquez, hermano del escritor, resume las claves que fueron agudizando el estilo del escritor antes de que escribiera *Cien años de Soledad* y después de escribir *La hojarasca*. Según el autor, la conjunción de Ernest Hemingway y Albert Camus y su trabajo como reportero en *El Espectador* lo alejaron del estilo exótico y barroco de Faulkner. De allí el tipo de literatura periodística, alimentada también por el cine, que caracterizó el periodo realista del escritor.³

³ Cfr. Eligio García. *Tras las claves de Melquíades*. Bogotá, Norma, 2001, p. 402.

Sobre sus influencias extraliterarias no hay mucho que decir pero sí algo importante: su abuela lo aterrorizaba con sus historias de ultratumba mientras que el abuelo le relataba todos los episodios de las guerras en las que participó. (58).

El mundo que lo rodeaba en su niñez le ha servido al escritor como caldo de cultivo para alimentar sus obras y las costumbres con las que creció también influyen en su literatura. Gabriel García Márquez es supersticioso como los indios guajiros que servían en su casa. Cree en objetos y personas que traen mala suerte y tiene las aptitudes premonitorias del coronel Aureliano Buendía. “Creo que tiene algo de brujo”, dice Plinio Apuleyo. Muchas de las decisiones importantes de su vida las ha tomado basándose en una especie de intuición que no puede explicar con razones. García Márquez piensa en definitiva que las supersticiones pueden corresponder a facultades naturales que el pensamiento racionalista de occidente ha decidido repudiar. (106-107, 129).

2.2 Algunos conceptos de su poética

La realidad del pueblo en que nació y vivió por algún tiempo, sus mitos y sus leyendas, le brindaron al escritor la oportunidad de reflejar en su obra aquello que lo dejó marcado durante toda su vida. La visión del mundo mágicorrealista de García Márquez proviene en gran medida de la influencia que tuvo en su vida este pueblo mágico en el que creció, su gente, sus historias, pero sobre todo, y en esto se define más claramente, su abuela y su abuelo.

Dice el escritor que su recuerdo más vivo es el de aquella casa de Aracataca donde vivía con sus abuelos. Todos los días, comenta, despierta con la impresión de que sigue en esa casa como si nunca hubiera salido de ella. Es un sueño en el que persiste su sentimiento más predominante durante aquella época: “la zozobra nocturna”, esa sensación que comenzaba al atardecer y continuaba durante las noches, cuando se materializaban todas las fantasías, presagios y evocaciones de la abuela, hasta el comienzo de otro día. Y esa, explica, era su relación con ella: “un cordón invisible mediante el cual nos comunicábamos ambos con un universo sobrenatural”. De día, recuerda Gabriel, el mundo mágico de la abuela le parecía fascinante, era también su mundo. De noche ese mundo le causaba terror. “Todavía hoy, a veces, cuando estoy durmiendo solo en un hotel de cualquier lugar del

mundo, despierto de pronto agitado por ese miedo horrible de estar solo en las tinieblas, y necesito siempre unos minutos para racionalizarlo y volverme a dormir”.(17).

Su abuelo, en cambio, representaba la seguridad absoluta dentro del mundo extraño de la abuela. García Márquez explica que sólo con él desaparecía la zozobra y se sentía con los pies en la tierra, en el mundo real. “Lo raro, pensándolo ahora, es que yo quería ser como el abuelo –realista, valiente, seguro-, pero no podía resistir a la tentación de asomarme al mundo de la abuela”, confiesa ahora. (17).

Esa combinación de maneras de ver el mundo es quizá el primer elemento formativo de una visión diferente de lo cotidiano. De su abuela aprendió a descifrar la realidad con otros métodos y confiesa lo útil que le ha sido ella para su trabajo como escritor: “Me contaba las cosas más atroces sin conmoverse como si fuera una cosa que acabara de ver. Descubrí que esa manera imperturbable y esa riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de sus historias. Usando el mismo método de mi abuela escribí *Cien años de soledad*”. (36).

De la abuela heredó entonces una manera frígida y objetiva de contar lo increíble. Durante aquella época asimiló que las cosas más sorprendentes pueden ocurrir dentro de los parámetros de la realidad y obtuvo los elementos necesarios para establecerse en un terreno pantanoso en el que convivían elementos totalmente opuestos: lo real y lo irreal. En su infancia se define no sólo la manera en que verá el mundo sino también la forma en que querrá plasmarlo en algunas de sus obras.

Sin embargo, es hasta su descubrimiento de *La metamorfosis* de Kafka -que contaba en alemán las cosas de la misma manera que su abuela- cuando averigua que existe la posibilidad de exteriorizar esa forma tan peculiar de aprehender lo que le rodea:

[...] comprendí que existían en la literatura otras posibilidades que las racionalistas y muy académicas que había conocido hasta entonces en los manuales del liceo. Era como despojarse de un cinturón de castidad. Con el tiempo descubrí, no obstante, que uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana, porque corre el riesgo de decir mentiras, y las mentiras son más grandes en la literatura que en la vida real. Dentro de la mayor arbitrariedad aparente, hay leyes. Uno puede quitarse la hoja de parra racionalista, a condición de no caer en el caos, en el irracionalismo total [...] en la fantasía. (36).

Es así como García Márquez desarrolla el realismo mágico de algunas de sus obras. Sin alejarse de la realidad, el autor asume otra manera de ver y expresar el mundo en la que el racionalismo da cabida a lo increíble y a lo prodigioso. Sin embargo, aflojar las ataduras de ese racionalismo no significa necesariamente evadir la realidad mediante la invención irracional. La imaginación, explica el escritor, juega un papel importante: “no es sino un instrumento de elaboración de la realidad. Pero la fuente de creación al fin y al cabo es siempre la realidad. Y la fantasía, o sea la invención pura y simple, a lo Walt Disney, sin ningún asidero en la realidad, es lo más detestable que pueda haber”. (37).

Para el creador colombiano una buena novela debe ser una transposición poética de la realidad, una representación cifrada de la misma, una especie de adivinanza del mundo. García Márquez revela su identificación con la visión mágicorrealista al declarar que “la realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre en los sueños”. (42). Ese mundo de ensueño propio del realismo mágico es típico en la narrativa del autor. La realidad tiene otra cualidad, deja de ser como la conocemos pero siempre es reconocible, el mundo cotidiano se representa con las cualidades de un espejismo o una alucinación.

En este tratamiento que García Márquez hace de la realidad la magia de las cosas que se cuentan tiene su base en lo cotidiano. Los lectores europeos, explica el literato, advierten en sus libros esa magia pero no logran descifrar la verdad en la que se inspira “porque su racionalismo les impide ver que la realidad no termina en el precio de los tomates o de los huevos” (42). García Márquez encuentra en la realidad latinoamericana, a diferencia de la europea, el fertilizante adecuado para el florecimiento de su estética mágicorrealista. Si bien es cierto que la modalidad no es exclusiva de esta región, los elementos necesarios para el desenvolvimiento de la misma se dan por doquier.

La vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias. A este respecto suelo siempre citar al explorador norteamericano F. W. Up de Graff, que a fines del siglo pasado [siglo XIX] hizo un viaje increíble por el mundo amazónico en el que vio, entre otras cosas, un arroyo de agua hirviente y un lugar donde la voz humana provocaba aguaceros torrenciales. En Comodoro Rivadavia, en el extremo sur de la argentina, vientos polares se llevaron por los aires un circo entero. Al día siguiente, los pescadores sacaron en sus redes cadáveres de leones y jirafas. En *Los funerales de la*

Mamá Grande cuento un inimaginable, imposible viaje del Papa a una aldea colombiana. Recuerdo haber descrito al presidente que lo recibía como calvo y rechoncho, a fin de que no se pareciera al que entonces gobernaba al país, que era alto y óseo. Once años después de escrito ese cuento, el Papa fue a Colombia y el presidente que lo recibió era, como en el cuento, calvo y rechoncho. Después de escrito *Cien años de soledad*, apareció en Barranquilla un muchacho confesando que tiene una cola de cerdo. Basta abrir los periódicos para saber que entre nosotros cosas extraordinarias ocurren todos los días. Conozco gente del pueblo raso que ha leído *Cien años de soledad* con mucho gusto y con mucho cuidado, pero sin sorpresa alguna, pues al fin y al cabo no les cuento nada que no se parezca a la vida que ellos viven. (42-43).

El Caribe, región del mundo a la que pertenece García Márquez, influye también en su visión mágicorrealista. El autor explica que en esa zona existe una aptitud para mirar la realidad de cierta manera mágica que es propia del lugar. En esa parte de América, expone, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos, la de los nativos precolombinos, la fantasía de los andaluces y el culto por lo sobrenatural de los gallegos. (60).

El Caribe me enseñó a ver la realidad de otra manera, a aceptar los elementos sobrenaturales como algo que forma parte de nuestra vida cotidiana. El Caribe es un mundo distinto cuya primera obra de literatura mágica es el *Diario de Cristóbal Colón*, libro que habla de plantas fabulosas y mundos mitológicos. Sí, la historia del Caribe está llena de magia, una magia traída por los esclavos negros del África, pero también por los piratas suecos, holandeses e ingleses, que eran capaces de montar un teatro en Nueva Orleans y llenar de diamantes las dentaduras de las mujeres. La síntesis humana y los contrastes que hay en el Caribe no se ven en otro lugar del mundo. Conozco todas sus islas; mulatas color de miel, con ojos verdes y pañoletas doradas en la cabeza; chinos cruzados de indios que lavan ropa y venden amuletos; hindúes verdes que salen de sus tiendas de marfiles para cagarse en la mitad de la calle; pueblos polvorientos y ardientes cuyas casas las desbaratan los ciclones, y por otro lado rascacielos de vidrios solares y un mar de siete colores. Bueno, si empiezo a hablar del Caribe no hay manera de parar. No sólo es el mundo que me enseñó a escribir, sino también la única región del mundo donde no me siento extranjero. (60).

El caribe y sus desmesuras avivaron la visión mágicorealista de García Márquez. Este tipo de desproporciones, dice el autor, forman parte de la realidad, sobre todo de la latinoamericana. Los lectores europeos, explica, difícilmente pueden imaginar el río Amazonas, en algunos puntos tan ancho que desde una orilla no se divisa la otra, cuando el más grande que tienen es el Danubio. La palabra lluvia o tempestad, continúa el escritor, sugiere una cosa a los lectores latinoamericanos y otra a los europeos que no conocen los diluvios torrenciales del trópico. “Los ríos de aguas ardientes y las tormentas que hacen estremecer la tierra, y los ciclones que se llevan las casas por los aires, no son cosas inventadas, sino dimensiones de la naturaleza que existen en este mundo”. (67).

Es esa una de las principales razones por las que no hay en sus novelas, según lo enuncia el propio autor, una línea que no esté basada en la realidad. Remedios la bella sube al cielo con sábanas blancas y mariposas amarillas siguen a Mauricio Babilonia, pero todo ello tiene un embrión lógico o real. El caso de Remedios está inspirado, explica García Márquez, en una joven que escapó de su casa: su madre, para ocultar la vergüenza, difundió en el pueblo que había subido al cielo. Por otra parte, el hecho que inspira un Mauricio Babilonia perseguido por mariposas se encuentra en la infancia del escritor: una tarde, mientras estaba en la casa de los abuelos un electricista que a menudo volvía, el pequeño Gabriel encontró a su abuela agitando un trapo por los aires: “siempre que este hombre viene a casa se mete esta mariposa amarilla”, dijo la mujer mientras espantaba al insecto invasor. (43-44).

Desde el punto de vista aquí expuesto, la realidad siempre contiene una magia que no somos capaces de ver. El colombiano, en cambio, es sensible para percibir los aspectos mágicos de lo cotidiano, aquello que el racionalismo aparta de nuestras mentes indiscriminadamente.

A pesar de tener siempre una base de realismo, García Márquez dice estar más cerca de las locuras de Rabelais que de los rigores de Descartes. (88). Su mundo literario, dice Luis Harss, es centrípeto: no tiene ni principio ni fin ni borde exterior. Aunado a eso, explica, García Márquez nunca fija completamente sus términos provocando que las posibles interpretaciones sean inagotables⁴.

⁴ Cfr. Luis Harss. *Los nuestros...*, p. 390.

Las diversas posibilidades de interpretación de las obras del escritor colombiano imprimen cierta cualidad mágica en su narrativa. Harss explica que el autor de *Cien años de soledad* “trabaja siempre dejando una ‘cuerda floja’ -una sugerencia enigmática, la rápida visión de algo furtivo, indescifrable como un sueño que se pierde al despertar- en la que vibra ‘esa magia que hay en los actos cotidianos’. García Márquez toma sus mitos como los encuentra, sin alterarlos. No se detiene a investigar el misterio para que no se le esfume.”⁵

Esta característica, la de dejar cabos sueltos, es una de las que encuentra Germán Carrillo en el cuento de García Márquez “Blacamán el bueno, vendedor de milagros” y que puede considerarse como una particularidad del realismo mágico del autor. La ambigüedad y las múltiples interpretaciones que puede tener el relato imprimen el tono mágicorrealista. El escritor, dice Carrillo, no está interesado en resolver incógnitas ni ambigüedades sino más bien en plantearlas.⁶

Yuxtapuesto a las ambigüedades, el realismo mágico del colombiano se vale del tono preciso, sobrio, conciso y alejado de los sentimentalismos para crear el efecto sorpresivo al asociarse con situaciones improbables o inverosímiles. Este lenguaje eficaz es frecuente en la narrativa mágicorrealista de García Márquez. El escritor niega que el estilo lacónico y objetivo provenga de su quehacer periodístico (Camus y Hemingway tendrían mucho más que ver en el desarrollo del mismo) pero confiesa que el trabajo informativo le ha brindado los recursos necesarios para darle validez a sus historias mediante las precisiones propias del oficio. Ejemplo de ello, explica, son las sábanas blancas con las que Remedios la bella sube al cielo o la taza de chocolate que el padre Nicanor Reina bebe antes de elevarse diez centímetros del suelo. (38). Estas precisiones, típicas del periodismo, son también propias del realismo mágico del escritor colombiano: yuxtapone escenas y detalles realistas (sábanas blancas, bebida de chocolate) con situaciones inverosímiles o fantásticas, sin soltar nunca el hilo de la realidad.

Además de las ambigüedades, que por si fuera poco también se yuxtaponen con el carácter preciso del realismo mágico, Germán Carrillo, en su análisis de “Blacamán el bueno...”, enumera diferentes técnicas estilísticas que García Márquez utiliza con

⁵ *Ibidem.* p. 415.

⁶ *Cfr.* Germán Carrillo. *La narrativa...*, pp. 140-141.

intenciones y efectos mágicorrealistas. Tales modalidades, presentes en el cuento, pueden observarse cumpliendo las mismas funciones en otras de las obras del caribeño.

La primera de las técnicas estilísticas con efectos mágicorrealistas que Carrillo rescata en “Blacamán el bueno...” es la creación de un rico mundo sensorial que se caracteriza por los subidos tonos de feria, colores de carnaval, caos y policromía, con lo que García Márquez logra exaltar la imaginación y superar la realidad convencional. Hay en el cuento, expone el teórico, “abundancia de hipérboles, parábolas, sátiras, humor ligero y macabro, efectos acústicos, visuales, olfativos, táctiles y gustativos, actitudes burlescas y picarescas, en suma, despliegue de técnicas sensoriales”. Este mundo, explica Carrillo, va compenetrado con la naturaleza del escenario -en muchas ocasiones una plaza- y tiene los tintes del día feriado, de descanso, con función o espectáculo en el centro del marco.⁷

Tal es el caso también de la novela que es objeto de estudio en esta investigación. *Crónica de una muerte anunciada*, por ejemplo, presenta también los tintes del día feriado con la llegada del obispo y los de una celebración descomunal de una boda en cuyas descripciones se logra crear un mundo sensorial que logra superar lo convencional de la realidad. La plaza es el centro del marco y el asesinato de Santiago representa la función o espectáculo. Todo es caos y color.

Dentro de las técnicas enumeradas por Carrillo aparece también la burla y la picardía aunque no se explica qué efecto tienen en el realismo mágico del cuento. El humor, sin embargo, es un elemento propio de la estética mágicorrealista de García Márquez toda vez que el mismo proviene de las desproporciones y de su yuxtaposición con situaciones trágicas. Ese humor suele transformarse en ironía que -presente en diversas obras del escritor- desconcierta al lector provocando así un efecto mágico como el logrado en *Crónica de una muerte anunciada*, novela en la que el humor negro o la ironía desconciertan pero al mismo tiempo divierten.

También desconcierta al lector la utilización de lo que Carrillo denomina “los contrasentidos”. Sin duda alguna estos contrasentidos representan distintos niveles de yuxtaposiciones. Mediante la utilización de sus diversas modalidades -sobre todo en el cuento analizado por Carrillo- García Márquez asocia lo inasociable, neutraliza el significado de una frase con el uso de un elemento positivo acompañado por uno negativo

⁷ Cfr. Germán Carrillo. *La narrativa...*, pp. 149-150.

que lo desvalorice, emplea términos inexistentes en la lengua aunque lingüísticamente sean posibles y, finalmente, invierte y tergiversa modismos y frases existentes⁸.

Otro de los elementos mágicorrealistas propios de la narrativa de García Márquez es el tratamiento del tiempo que permite se le diluya o precise según las exigencias y circunstancias. A pesar de que Carrillo explica esta característica sólo basándose en el cuento “Blacamán el bueno...”, es necesario decir que este manejo de la temporalidad es típico en la obra mágicorrealista del escritor. Las fechas, que en ocasiones son precisas y en otras imprecisas, imprimen a los textos cierto aire mágico proveniente de la yuxtaposición de lo ambiguo y lo preciso.⁹ *Crónica de una muerte anunciada* es también ejemplo de ello toda vez que el manejo del tiempo nos permite distinguir meses, días y hasta horas específicas, pero nunca una fecha que ubique la historia en una época concreta.

En pocas palabras, las técnicas mágicorrealistas de García Márquez respetan las convenciones de la modalidad. Las influencias literarias y extraliterarias aunadas a la excelencia de su narrativa han convertido al escritor colombiano en el más grande representante de la estética del realismo mágico en el mundo.

2.3 Su obra

Dice Luis Harss que una vida apesadumbrada ha dejado a García Márquez un tesoro de experiencias personales que forman el núcleo de su obra. Las amenazas de la vida cotidiana son el tema constante en sus textos según el crítico. Para Harss, García Márquez es un autor que con leve ironía busca su imagen en paisajes olvidados¹⁰.

Por eso su lenguaje es el del mundo mágico de su infancia y adolescencia, el de la triste llegada a Bogotá después de dejar el Caribe, el de las noches de desvelo y las penurias en París, el de los tugurios malolientes, la bohemia y el exilio solitario.

Algunos teóricos y críticos consideran que el colombiano se ha dedicado a escribir el libro de Macondo, ese pueblo real e imaginario que es protagonista en muchas de sus obras. El propio autor, sin embargo, niega lo anterior al considerar que, en todo caso, ese libro sería el de la soledad, el verdadero tema dominante en la mayoría de sus trabajos:

⁸ *Ibidem.* p. 154.

⁹ *Ibidem.* p. 143.

¹⁰ Cfr. Luis Harss. *Los nuestros...*, pp. 382, 414.

Fíjate bien, el personaje central de *La hojarasca* es un hombre que vive y muere en la más absoluta soledad. También está la soledad en el personaje de *El coronel no tiene quien le escriba*. El coronel, con su mujer y su gallo esperando cada viernes una pensión que nunca llega. Y está en el alcalde de *La mala hora*, que no logra ganarse la confianza del pueblo y experimenta, a su manera, la soledad del poder. [...] La soledad es el tema de *El otoño del patriarca* y obviamente de *Cien años de soledad*. (62).

Su primera novela, *La hojarasca* (1955), refleja en sus páginas aquel mundo de experiencias que luego abriría el camino a sus siguientes obras. El libro tardó cinco años en ser publicado y el autor terminó editándolo por su propia cuenta en una modesta imprenta de Bogotá con la ayuda de algunos amigos. Plinio Apuleyo señala que la repercusión del libro fue menor que la de los reportajes que escribía por entregas en el periódico *El Espectador*. (74).

Comenzó a escribir esta novela a los diecinueve años y, explica Luis Harss, es un libro embrionario, promesa de lo que vendría después, lleno de drama, colorido y acontecimientos históricos que servirían de telón de fondo a otras de sus obras:

Tortuosos monólogos que giran en torno a un cadáver en su féretro evocan la epopeya del auge y la decadencia de Macondo reflejada en los destinos de una familia a lo largo de tres generaciones, cada una de las cuales tiene un representante en escena, como narrador y, supuestamente, punto de vista sobre la acción. De entrada aparece esa figura característica de García Márquez, el viejo y altivo coronel retirado del campo de batalla tras años de una asociación febril pero algo tenue con las fuerzas de la guerra civil.¹¹

En *La hojarasca*, apunta Harss, se notan ya algunos de los elementos distintivos de la obra de García Márquez. Aparecen los prototipos: el viejo coronel, el médico sutil y atormentado, la mujer serena y firme que es baluarte frente a la adversidad. También se hace presente ya el elemento de mixtificación deliberada, característico en la narrativa de García Márquez, que exige del lector la asimilación intelectual de la novela:

¹¹ Cfr. Luis Harss. *Los nuestros...*, pp. 393-394.

Hay referencias cifradas, supresiones, vacíos, intermitencias, puntos ciegos. Más allá de los hechos cotidianos que constituyen el relato, se advierte la intención mágica. Frecuentemente nos sentimos al borde de una revelación que nunca llega. García Márquez evita las revelaciones, por considerarlas “un mal recurso literario”. Sin embargo, las arma a menudo, sin dejarlas estallar¹².

Arguye Harss que a pesar de los esplendores de la novela la obra se malogra porque no encuentra un lenguaje propio. García Márquez explica que es el único de sus libros escrito con verdadera inspiración y que la historia lo atropelló, lo poseyó como no lo harían ya ninguno de sus siguientes libros¹³.

Después de *La hojarasca*, explica Harss, García Márquez se vio enfrascado en años de trabajo para estructurar lo que intentaba ser *La mala hora* (1962), su siguiente novela. El crítico expresa que ante tanta acumulación en el trabajo el escritor se dio a la tarea de reordenarlo y “le hizo brotar los tumores”. Así nacieron, dice el autor, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y la mayoría de los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), textos en los que se repiten personajes y situaciones. *El coronel...*, por ejemplo, comenzó como un episodio de *La mala hora* hasta que el protagonista adquirió tanta importancia que necesitó todo un libro para él mismo.¹⁴

Esos tres libros que García Márquez escribe después de *La hojarasca* y antes de *Cien años de soledad* se vuelven más realistas -explica Apuleyo-, sobrios, rigurosos en su lenguaje y construcción y sin ninguna magia ni desmesura. El autor de estas obras revela el motivo:

Cuando yo escribí *La hojarasca* tenía ya la convicción de que toda buena novela debía ser una transposición poética de la realidad. Pero aquel libro [...] apareció en momentos en que Colombia vivía una época de persecuciones políticas sangrientas, y mis amigos militantes me crearon un horrible complejo de culpa [...] El concepto lo veo hoy muy simplista y equivocado, pero en aquel momento me llevó a pensar que yo debía ocuparme de la realidad inmediata del país, apartándome un poco de mis ideas literarias iniciales, que por fortuna acabé por recuperar. (64-65).

¹² *Ibidem.* pp. 397-398.

¹³ *Ibidem.* Pp. 396-397.

¹⁴ *Ibidem.* Pp. 390-391.

El coronel no tiene quien le escriba, muchos cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* y *La mala hora* son entonces, asegura García Márquez, libros inspirados en la realidad colombiana, su estructura es racionalista y está determinada por la naturaleza del tema. Constituyen, dice, una literatura premeditada que ofrece una visión estática y excluyente de la realidad. Después el escritor comprendió que su compromiso no era con la realidad política y social sino con toda la realidad, la de este mundo y la del otro, sin preferir ni menospreciar ninguno de sus aspectos. (65). Una vez liberado de la responsabilidad con esa realidad política inmediata, el escritor encontró los indicios para redactar *Cien años de soledad* (1967), su obra maestra:

La pista me la dieron los relatos de mi abuela. Para ella los mitos, las leyendas, las creencias de la gente, formaban parte, y de manera muy natural, de su vida cotidiana. Pensando en ella, me di cuenta de pronto que no estaba inventando nada, sino simplemente captando y refiriendo un mundo de presagios, de terapias, de premoniciones, de supersticiones [...] que era muy nuestro, muy latinoamericano. [...] De modo que el hallazgo que me permitió escribir *Cien años de soledad* fue siempre el de una realidad, la nuestra, observada sin limitaciones que racionalistas y stalinistas de todos los tiempos han tratado de imponerle para que les cueste menos trabajo entenderla. (66-67).

A diferencia del tono sobrio y conciso utilizado en los últimos tres libros, dominado, según García Márquez, por una preocupación de eficacia tomada del periodismo, *Cien años...* necesitó un lenguaje más rico para darle cabida a esa otra realidad mágica y mítica que, como dice el escritor, se parece a la vida de todo el mundo. La novela está escrita “con todos los trucos de la vida y todos los trucos del oficio”, de manera simple, fluida, lineal y hasta superficial, explica el autor. El colombiano debía contar esa historia como su abuela le contaba las suyas: “una historia lineal donde con toda inocencia lo extraordinario entrara en lo cotidiano”. (68, 71, 84).

En *Cien años...*, dice Jonh Brushwood, García Márquez impide que las cosas extrañas se conviertan en fantásticas al tratarlas como si fueran situaciones comunes y corrientes (y lo son si tomamos en cuenta que el escritor advierte la magia en lo cotidiano). La irrealidad, explica, tiene tono de leyenda y todo es prodigioso: las cosas, las situaciones

y los personajes, adquieren una cualidad mágica. El manejo del tiempo en la novela se diluye y se precisa al mismo tiempo imprimiéndole al texto una particularidad de ensueño.

Germán Carrillo, por ejemplo, explica que García Márquez ha logrado fundir en *Cien años...* un mundo de realidades concretas con uno de ensueño. Su fórmula, dice el crítico, ha sido el realismo mágico, en el que lo trivial y cotidiano se enaltece al adquirir un aire de alucinación. El lector, continúa Carrillo, encuentra desde el comienzo de la novela que lo real se yuxtapone con lo fantástico y que la dicotomía entre lo real y lo irreal queda destruida.¹⁵ Gracias al éxito de la novela fue precisamente que se consagró el realismo mágico en Latinoamérica y el mundo.

Dos años después de la publicación de *Cien años de soledad* aparece el *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (1969). Un año más tarde, en 1970, vuelve a publicarse *Relato de un Náufrago*, una de sus primeras crónicas periodísticas que habla sobre las peripecias de un marinero que sobrevive a las aguas del atlántico montado en una balsa y comiendo pescado crudo.

En 1972 se publica *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, libro de cuentos que emerge el mismo año que *El negro que hizo esperar a los ángeles*. Dos años más tarde (1974) es publicado otro libro de relatos que ve la luz con el título *Ojos de perro azul*, además del trabajo periodístico *Chile, el golpe y los gringos*. Posteriormente, en 1975, se publica *Todos los cuentos y Cuando era feliz e indocumentado*.

Ese año es también el de la publicación de una de sus novelas más importantes: *El otoño del patriarca* (1975). Según García Márquez “es un libro sobre el enigma humano del poder, sobre su soledad y su miseria”. De todas sus novelas, dice el colombiano, es la más popular en el sentido del lenguaje, la que está más cerca de temas, frases, canciones y refranes del Caribe. Es además -explica el autor- su libro más experimental, el que más le interesa como aventura poética, la obra en la que más se observa la influencia de la poesía (según él mismo, la trabajó como si fuese un poema en prosa) y, literariamente hablando, su trabajo más importante, el que puede salvarlo del olvido. Es -confiesa- el libro que siempre quiso escribir y en el que ha llevado más lejos sus confesiones personales. (55-57, 69, 97).

¹⁵ Cfr. Germán Carrillo. *La narrativa...* pp. 80-84.

Luego de la aparición de *El otoño del patriarca* pasaron varios años para ver publicada otra novela del escritor. Es hasta 1981 que se edita *Crónica de una muerte anunciada*, novela basada en hechos reales que destaca por su utilización de la estética mágicorrealista.

Como su título lo expone, la novela trata las extrañas e improbables casualidades que hicieron posible la muerte de Santiago Nasar después de que el pueblo entero sabía que lo asesinarían. El autor emplea los recursos propios de la modalidad mágicorrealista para plasmar en la historia un ambiente de ensueño en el que se supera la realidad convencional. Los sucesos extraordinarios e improbables despuntan el realismo mágico del texto toda vez que se deja ver que la realidad es más extraña que la ficción. Al mismo tiempo, los personajes adquieren cualidades mágicas, el tiempo y el espacio se diluyen y se precisan y la ambigüedad contribuye a la creación de un tono misterioso. Todo ello se conjuga para crear el ambiente mágico de la obra.

Antes de terminar esta novela García Márquez sostenía que su mejor logro literario era *El coronel no tiene quien le escriba*, que escribió nueve veces y le parecía la menos vulnerable de sus obras. En *Crónica de una muerte anunciada*, sin embargo, logró hacer exactamente lo que quería a fuerza de ejercer un control riguroso -algo que no le había ocurrido en otros libros, donde el tema lo llevaba o los personajes tomaban vida propia. La obra, explica su autor, tiene la estructura de una novela policíaca y representa una radiografía y condena de la esencia machista de nuestra sociedad que, agrega el colombiano, es definitivamente matriarcal. (70, 125).

También en el año de *Crónica de una muerte anunciada* comienzan a publicarse los seis volúmenes que recopilan los trabajos de su época de reportero y columnista con el nombre *Obra periodística*. El siguiente año es el de la aparición de *El rastro de tu sangre en la nieve: el verano feliz de la señora Forbes, Viva Sandino* y el libreto de *El secuestro*. Para 1983 verían la luz *El asalto: el operativo con el FSLN se lanzó al mundo* y el guión de *Eréndira*.

García Márquez vuelve a la novela en 1985 con *El amor en los tiempos del cólera*, historia de amor que se consuma medio siglo después de iniciada, cuando los personajes tienen ya 70 años. Luego de publicada la obra, y en la misma década de su aparición, sobresalen *La aventura de Miguel Littin, clandestino en Chile* (1986) y el texto teatral

Diatriba de amor para un hombre sentado (1987). Sin embargo, el escritor acapara los reflectores sólo hasta 1989 con la edición de *El general en su laberinto*, novela que recupera el tema del dictador latinoamericano.

Ya para 1992 se publica la agrupación de unos relatos desperdigados bajo el título *Doce cuentos peregrinos*. En 1994 García Márquez ofrece a sus ya asiduos lectores otro anzuelo novelístico: *Del amor y otros demonios*, que aborda la relación tormentosa entre un sacerdote y una niña que se piensa está poseída por demonios. La obra está ubicada en los tiempos de la colonia y en ella se combina sutilmente el realismo mágico y lo real maravilloso.

Dos años después de la publicación de esta última novela aparece *Noticia de un secuestro* (1996). La obra tiene el estilo característico del autor colombiano y es un reportaje novelado acerca de la retención por parte de narcotraficantes de un grupo de personalidades involucradas en la vida política y mediática de Colombia. Se trata de un nuevo capítulo en la historia de violencia del país que vio nacer al escritor.

En 2002 García Márquez publica su autobiografía en un libro de más de quinientas páginas: *Vivir para contarla*. En la obra la premisa principal es que el pasado no es como sucedió sino como uno puede recordarlo. La última novela del autor nacido en Aracataca es *Memoria de mis putas tristes*, publicada en 2004.

3 *Crónica de una muerte anunciada: novela versus filme*

La relación que establece Menton entre la pintura y la literatura mágicorrealistas al introducir una definición propia para las dos artes deja abierta la posibilidad de aprovecharla en otro tipo de disciplinas. Si tal definición puede aplicarse a dos materias totalmente diferentes es posible quizá que las características que definen al realismo mágico puedan transitar a otro arte cuyo lenguaje es categóricamente diferente: el cine.

Directores cinematográficos como Arturo Ripstein e Ignacio Ortiz consideran que la estética mágicorrealista no es propicia para ser llevada a las pantallas. El primero explica -en una entrevista realizada por Hari Camino- los motivos por los cuales cree que el realismo mágico es infilmable:

Como el realismo mágico determina muchas cuestiones visuales, hay escenas que despiertan la imaginación del lector y que llevadas a imágenes no funcionan tan bien. Creo que el realismo mágico es infilmable, porque su elemento frontal es la hipérbole que le sugiere al lector una construcción cien por cien visual: si yo digo “aquella mujer tan fea con bigotes de tres metros”, los elementos contenidos en esta exageración provocan inmediatamente una idea y una carga tan personales para cada lector, que no hacen nada viable traducirla al lenguaje del cine.¹

El ejemplo más claro de lo inviable que puede ser llevar a la pantalla el realismo mágico literario es sin duda la obra maestra de Gabriel García Márquez, en la que la modalidad es llevada a su máximo nivel. En un diálogo que Germán Carrillo sostiene con el escritor este último confiesa que *Cien años de soledad* está escrita contra el cine: “Los productores de cine siempre hablan de imposibilidades y de impracticalidad. Entonces comprendí que en la literatura tendría la libertad que necesito para decir lo que quiero. Existen grandes diferencias entre las novelas compuestas antes de ser escritor de cine y las que he escrito después. La literatura es un arte de la libertad.”²

¹ http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/cine/realismo_magico.htm

² Cfr. Germán Carrillo. *La narrativa...*, p. 14.

Asumimos, por lo tanto, que la literatura, a diferencia del cine, se vale de mayores libertades creativas. García Márquez expone que el denominado séptimo arte ha representado para él...

[...] una ventaja y una limitación. Me enseñó, sí, a ver en imágenes. Pero al mismo tiempo compruebo ahora que en todos mis libros anteriores a *Cien años de soledad* hay un inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas, y hasta una obsesión por indicar puntos de vista y encuadres. [...] Hoy creo que las soluciones literarias son diferentes a las soluciones cinematográficas.³

Quien pretenda adaptar al cine una obra literaria del realismo mágico debe considerar por lo tanto la construcción -paulatina, quizá- de un lenguaje propio del mismo modo como la literatura encontró el suyo a partir de la pintura. Si tomamos en cuenta que no todas las obras consideradas dentro de los estándares del realismo mágico tienen el grado de complejidad mágorrealista que representa *Cien años de soledad* y sumamos la posibilidad de encontrar soluciones diferentes para traducir el realismo mágico literario en imágenes cinematográficas podemos contradecir un poco las afirmaciones de Ripstein.

Ortiz, por su parte, explica que el realismo mágico debe ser desterrado del cine debido a que se ha vuelto barato y peyorativo. Según el director, el término ha sido mal utilizado al aplicarlo a todo aquello en lo que no se encuentra una explicación lógica o dramática. En la pantalla, dice, se ha usado casi como folclor, como sinónimo de algo que no tiene rigor dramático o narrativo⁴.

El hecho de que la estética haya sido mal interpretada no quiere decir que deba ser desterrada de la pantalla grande. En todo caso habría que precisarla y encontrar mediante la práctica ese lenguaje y características que la hacen singular. Germán Carrillo afirma que...

[...] no debe creerse que el término [realismo mágico] es propiedad exclusiva de la narrativa, ya que Francisco Nieva lo ve también presente en el teatro. Nieva refiere en pormenor la naturaleza de la obra *Polvo de púrpura*, de Sean O'Casey, que viese representada en el *Berlín Ensemble*, de la República Popular Alemana, como drama al que

³ Cfr. Plinio Apuleyo. *El olor...*, p. 39.

⁴ <http://www.jornada.unam.mx/2001/12/31/03an1cul.html>

se le puede aplicar una interpretación mágicorrealista sin caer en el error de atribuirle algo falso: “Este espectáculo es una delicia, y aquí sucede lo sorprendente, y es que, con todo su peligro de caer en el manierismo, el realismo mágico le viene mejor a una obra en donde no existan ni por asomo las menores intenciones de fantasear al modo de los cuentos de hadas.⁵

Podemos decir entonces que quizá el realismo mágico tiene posibilidades de ser tratado más allá de la pintura y la literatura. Sin embargo, debemos tener en mente los riesgos que correría un cineasta al intentar traducir a la pantalla una obra mágicorrealista. Debe asumirse, como lo explica García Márquez, que la literatura y el cine establecen diferentes recursos y que la primera cuenta con mayores libertades. Si ya de por sí es difícil hacer una adaptación cinematográfica de cualquier texto literario, no cabe duda que la traducción al cine de una obra literaria reconocida dentro de los estándares del realismo mágico conllevaría esfuerzos más arduos.

3.1 La novela y su historia y la historia en el filme

Para escribir *Crónica de una muerte anunciada* Gabriel García Márquez esperó treinta años. El misterioso y asombroso asesinato de Santiago Nasar en 1951, hecho que inspira la novela, no le interesó en ese entonces como material literario sino como reportaje, pero aquel era un género poco desarrollado en Colombia y él era un periodista de provincia en un periódico local al que no le hubiera interesado la historia.

Empecé a pensar en el caso en términos literarios varios años después, pero siempre tuve en cuenta la contrariedad que le causaba a mi madre la sola idea de ver a tanta gente amiga, e inclusive a algunos parientes, metidos en un libro escrito por un hijo suyo. Sin embargo, la verdad de fondo es que el tema no me arrastró de veras sino cuando descubrí, después de pensarlo muchos años, lo que me pareció el elemento esencial: que los homicidas no querían cometer el crimen y habían hecho todo lo posible para que alguien se los impidiera, y no lo consiguieron. Es eso, en última instancia, lo único realmente nuevo que tiene este drama, por demás bastante corriente en América Latina. Una causa posterior de la demora

⁵ Cfr. Germán Carrillo. *La narrativa...*, p. 79.

fue de carácter estructural. En realidad, la historia termina casi veinticinco años después del crimen, cuando el esposo regresa con la esposa repudiada, pero para mí fue siempre evidente que el final del libro tenía que ser la descripción minuciosa del crimen. La solución fue introducir un narrador -que por primera vez soy yo mismo- que estuviera en condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela. Es decir, al cabo de 30 años, descubrí algo que muchas veces se nos olvida a los novelistas: que la mejor fórmula literaria es siempre la verdad.⁶

El hecho de que la novela esté inspirada en hechos reales confirma la tesis mágicorrealista que ve el mundo como un divertido laberinto donde las cosas más extrañas e increíbles pueden ocurrir. *Crónica de una muerte anunciada* es un claro ejemplo de realismo mágico si tomamos en cuenta lo dicho por Menton -confirmado en la cita anterior por García Márquez- en el sentido de que la verdad es más extraña que la ficción porque en ella es posible encontrar los sucesos más asombrosos e inesperados.

La cualidad mágica de la historia está dada por estos sucesos asombrosos, increíbles o improbables, que el narrador describe como “coincidencias funestas”. En primer lugar, desconcierta y asombra el hecho de que todo un pueblo sea testigo del asesinato de Santiago sin hacer nada para detenerlo. El suceso es improbable, poco creíble, pero el autor nos da todos los elementos para considerarlo posible mediante la presentación de una serie de “correlaciones increíbles”: la historia adquiere la cualidad mágica, asombrosa, debido a la utilización constante de una cadena de eventualidades extraordinarias que hacen posible el tan anunciado asesinato de Santiago Nasar. La casualidad -que como lo hemos descrito, es propia de la estética mágicorrealista- alcanza en ocasiones el carácter mágico de una providencia que favorece el desenlace trágico.

Nadie podía entender tantas coincidencias funestas. El juez que vino de Riohacha debió sentir las sin atreverse a admitirlas, pues su interés de darles una explicación racional era evidente en el sumario. La puerta de la plaza estaba citada varias veces con un nombre de folletín: *La puerta fatal*. En realidad, la única explicación válida parecía ser la de Plácida Linero, que contestó a la pregunta con su razón de madre: “Mi hijo no salía nunca por la

⁶ Cfr. Plinio Apuleyo. *El olor...*, pp. 32, 33.

puerta de atrás cuando estaba bien vestido”. Parecía una verdad tan fácil, que el instructor la registró en una nota marginal, pero no la sentó en el sumario.⁷

Aunque esta es una trampa del narrador (Santiago no muere al salir por la puerta frontal de la casa) el párrafo representa la afirmación de que este tipo de coincidencias serán determinantes para que Santiago muera en manos de los gemelos Vicario. Es decir: la novela sugiere un destino inevitable para Santiago Nasar. Esa mañana, por una extraña y misteriosa fuerza, sería la última de su vida.

La cinta homónima a la novela, del director italiano Francesco Rosi, sale a la luz en 1987, seis años después de publicada la obra literaria. La película recrea solo algunas de estas correlaciones increíbles, las más relevantes, pero sólo para darle continuidad a la historia sin imprimir en el filme el aspecto asombroso o mágico de las mismas. El texto filmico no pone énfasis en el hecho extraordinario de que todas esas coincidencias apuntan a que no habrá vuelta de hoja, no revela esa cualidad mágica, sorprendente, en los sucesos que conducen a la muerte de Santiago, ni advierte en estas situaciones el aspecto increíble de las coincidencias que imprimen a la novela la sensación de que nos encontramos ante una fuerza mucho más grande: el destino.

En el texto literario, por ejemplo, se lee lo siguiente:

Lo único que ella [Divina Flor] pudo hacer por el hombre que nunca había de ser suyo, fue dejar la puerta sin tranca, contra las órdenes de Plácida Linero, para que él pudiera entrar en caso de urgencia. Alguien que nunca fue identificado había metido por debajo de la puerta un papel dentro de un sobre, en el cual le avisaban a Santiago Nasar que lo estaban esperando para matarlo, y le revelaban además el lugar y los motivos, y otros detalles muy precisos de la intriga. El mensaje estaba en el suelo cuando Santiago Nasar salió de su casa, pero él no lo vio, ni lo vio Divina Flor ni lo vio nadie hasta mucho después de que el crimen fue consumado.(22-23).

En este párrafo se encuentran varias de las coincidencias funestas que concluirían sin remedio en la muerte de Santiago. En primer lugar, ni Divina Flor ni Victoria Guzmán

⁷ Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*. Colombia, La Oveja Negra – Diana, 1981, pp. 20-21. A partir de ésta todas las citas se hacen de la misma edición por lo que se remitirá a la página correspondiente indicándola entre paréntesis.

previenen al muchacho sobre lo que le espera al salir de su casa. Del mismo modo, Santiago no ve el sobre en el que se le advierte del peligro. Después, Divina Flor deja sin tranca la puerta para que Santiago pueda entrar sin dificultades en caso de verse amenazado.

En el texto filmico se aprecia el mismo pasaje. Divina Flor y Victoria Guzmán aparecen en pantalla haciendo confesiones al narrador de la historia. Luego, un flash back nos devuelve a la mañana en que muere Santiago y se ve al muchacho cruzando la puerta delantera de su casa mientras en el suelo reposa el sobre que nadie vio.

La escena no adquiere el mismo tono mágico puesto que a lo largo del filme no se insiste en la enorme cantidad de coincidencias funestas ni se enfatiza el carácter extraño de las que aparecen. El narrador testigo de la novela aparece también en el filme y utiliza al calce la cita anterior para destacar el hecho de que nadie vio el sobre y de que Divina Flor deja la puerta sin tranca. Sin embargo, más que imprimir un tono misterioso, la obra del italiano pretende exaltar un sentimentalismo opuesto al realismo mágico. Este pasaje, que en la novela adquiere el tono mágico gracias a la aclaración hecha anteriormente sobre el asombro del inspector ante la gran cantidad de coincidencias funestas, en el filme alcanza apenas a establecerse sin adquirir alguna cualidad mágica, sobre todo porque durante la película no se incide en estos aspectos sorprendentes de la realidad.

Ejemplo de ello es el pasaje del texto literario donde se explica la animadversión que Santiago sentía por el olor a flores encerradas: “[...] Santiago Nasar me había dicho a menudo que el olor de las flores encerradas tenía para él una relación inmediata con la muerte, y aquel día me lo repitió al entrar en el templo. ‘No quiero flores en mi entierro’, me dijo, sin pensar que yo había de ocuparme al día siguiente de que no las hubiera.”(58). El hecho constituye una de estas correlaciones increíbles o casualidades sorprendentes que aportan cierta cualidad mágica a la novela y queda excluido en la película, restándole así a la historia la cualidad mágicorrealista y misteriosa que impera en la tragedia.

Como otro ejemplo de correlaciones increíbles está el hecho de que cinco horas antes de matar a Santiago los hermanos Vicario hayan estado cantando y bebiendo con él. La novela enfatiza la ironía del hecho mientras que el filme lo desecha totalmente. A la película no le interesa establecer los elementos mágicos, sorprendentes, que rodearon la tragedia sino hacerla más comprensible en un contexto cultural diferente. Rosi simplifica

los componentes misteriosos, extraordinarios y al mismo tiempo inverosímiles que contextualizaron el drama; no le interesan las complejidades de la fatalidad sino llegar eficazmente y sin dificultades a la catástrofe abusando del sentimentalismo como método para atraer la atención del público. De este modo se disuelve el carácter asombroso de las coincidencias funestas que permiten se lleve a cabo el crimen.

El último párrafo del segundo apartado devela la importancia de considerar estas coincidencias fatales como algo significativo dentro de la estética mágicorrealista de la novela por su carácter increíble y misterioso.

- Anda, niña –le dijo temblando de rabia –: dinos quién fue.

Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres de este mundo y el otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre.

- Santiago Nasar –dijo. (65).

Santiago es entonces esa mariposa sentenciada desde siempre. Pareciera que una entidad superior -el destino o la providencia- algo que en cierto sentido llega a parecer sobrenatural -aunque nunca lo es, desde luego- ha fijado la fecha de su muerte. Es de tal modo importante que las casualidades o coincidencias no sean vistas con desprecio o como un elemento más en las periferias de la historia, como sucede en la película de Rosi, sino como una manera de retratar el aspecto mágico de la realidad.

Es extraordinario, como ya se dijo, que la gente del pueblo no haya hecho nada por impedir el asesinato. Sin embargo existe una explicación verosímil que radica en dos aspectos: unos se desentienden al concluir que se trataba de “vainas de borrachos”, mientras que otros estaban convencidos de que Ángela debía ser salvada del deshonor. En el filme no deja de ser sorprendente la escena en que todo el pueblo, volcado en la plaza, atestigua el homicidio de Santiago Nasar como si no pudiera hacer otra cosa más que orientarlo con gritos desesperados desde los balcones. Sin embargo, la magia del suceso no es captada en la pantalla principalmente porque no se ha puesto énfasis en el gran número de coincidencias fatales que culminaron en la muerte de Santiago.

Tanto en la novela como en el filme, el coronel Lázaro Aponte se dirige a la plaza para encontrarse con los gemelos y, tras quitarles los cuchillos, cree haber solucionado el problema:

Los encontrón en la tienda de Clotilde Armenta. “Cuando los vi pensé que eran puras bravuconadas –me dijo con su lógica personal–, porque no estaban tan borrachos como yo creía”. Ni siquiera los interrogó sobre sus intenciones, sino que les quitó los cuchillos y los mandó a dormir. Los trataba con la misma complacencia de sí mismo con que había sorteado la alarma de la esposa.

- ¡Imagínense –les dijo –: qué va a decir el obispo si los encuentra en ese estado!

Ellos se fueron. Clotilde Armenta sufrió una desilusión más con la ligereza del alcalde, pues pensaba que debía arrestar a los gemelos hasta esclarecer la verdad. El coronel Aponte le mostró los cuchillos como un argumento final. (76-77).

Y así, en los dos textos, tanto el fílmico como el literario, la escena sucede de tal modo que nunca se evita la tragedia: los hermanos van en busca de otros cuchillos y cumplen con su tarea de honor. La diferencia radica en que en la obra de García Márquez se advierte la lógica mágicorrealista de la fatalidad -es decir, que las coincidencias y casualidades más sorprendentes forman parte de lo cotidiano y a veces no se encuentra una explicación lógica para las mismas.

El filme, en cambio, no alcanza a imprimir en la historia el efecto mágico que el autor colombiano retoma de los sucesos reales. La escena en que aparece el coronel no adquiere un aspecto extraordinario puesto que no se incide a lo largo del filme en el hecho de que las correlaciones increíbles y las coincidencias funestas cocinaron a fuego lento la muerte inevitable de Santiago.

Si bien es cierto que una muerte tan anunciada puede parecer un hecho fuera de la realidad, el autor pone en la trama todos los elementos para considerarla posible. Se trata de un suceso improbable, pero no insostenible, por todas las situaciones, coincidencias y casualidades que lo permiten. Muchos elementos de la historia encajan perfectamente para que se lleve a cabo el destino fatal de Santiago sin que el suceso se vuelva inverosímil y al mismo tiempo adquiriera la cualidad mágica que el autor observa en la realidad. Un buen ejemplo es la no participación del párroco para evitar la desgracia.

Clotilde Armenta me contó que habían perdido las últimas esperanzas cuando el párroco pasó de largo frente a su casa. “Pensé que no había recibido mi recado”, dijo. Sin embargo, el padre Amador me confesó muchos años después, retirado del mundo en la tenebrosa Casa de Salud de Calafell, que en efecto habían recibido el mensaje de Clotilde Armenta, y otros más perentorios, mientras se preparaba para ir al puerto. “La verdad es que no supe qué hacer”, me dijo. “Lo primero que pensé fue que no era un asunto mío sino de la autoridad civil, pero después resolví decirle algo de pasada a Plácida Linero”. Sin embargo, cuando atravesó la plaza lo había olvidado por completo. “Usted tiene que entenderlo –me dijo–: aquel día desgraciado llegaba el obispo”. (93).

En la película se pierde esa cualidad mágica que proporciona el hecho de insistir en la coincidencia de que esa mañana llegaría el obispo. Aunque en el filme se aprecia al padre cruzando la plaza y a Clotilde Armenta observando su caminar despreocupado, no se adquiere en ningún momento el tono mágicorealista plasmado en la novela, sobre todo porque estas correlaciones increíbles no funcionan como elementos que destaquen lo extraordinario del suceso sino como factores para exaltar lo dramático de la tragedia.

En el último capítulo de la novela se insiste otra vez en la extrañeza de una cadena de sucesos que posibilitaron la muerte de Santiago. En el primer párrafo es clara la insistencia del autor para considerar estos aspectos mágicos de la realidad.

Durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno a una misma ansiedad común. Nos sorprendían los gallos al amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber cual era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad. (126).

Este párrafo es esclarecedor porque resume el realismo mágico implícito en la historia. Se trata de un hecho absurdo, como lo recalca García Márquez, por su carácter de improbable. Sin embargo, este hecho inverosímil o increíble está yuxtapuesto con un buen número de “casualidades encadenadas” que hacen viable la historia. La narración yuxtapone una

situación casi fantástica con detalles realistas de cómo es que se hizo posible el destino ineludible de Santiago.

El filme retoma al pie de la letra la cita anterior. El narrador testigo, en las primeras secuencias, recita el párrafo de manera solemne y sentimental, de tal modo que el realismo mágico pierde fuerza para dar paso al sentimentalismo. Lo irónico es que las casualidades encadenadas y coincidencias funestas se plasman sin fuerza en la cinta, más de manera fatalista que con la intención mágicorealista y la objetividad propia de la estética.

En la historia resulta imprescindible el asunto del honor. El aspecto machista de la sociedad que se refleja es indispensable para que se desenvuelvan los hechos y contribuye al ambiente mágico si se considera su carácter asombroso pero real. En la novela, el narrador explica cómo las personas del pueblo sienten la necesidad de averiguar cual fue su papel en la tragedia “pero la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama.”(127).

La cita explica por qué mucha gente del pueblo no intervino, pero quien quiso intervenir se encontró ante casualidades mucho más difíciles de explicar. Cristo Bedoya, por ejemplo, “no pudo explicarse nunca por qué cedió al impulso de esperar dos horas donde sus abuelos hasta que llegara el obispo, en vez de irse a descansar a casa de sus padres, que lo estuvieron esperando hasta el amanecer para alertarlo”(127). Y Plácida Linero, madre de Santiago, cerró la puerta que Divina Flor había dejado sin tranca para no dejar pasar a los gemelos sin saber que su hijo seguía en la plaza:

“Plácida Linero había cerrado esa puerta en el último instante, pero se liberó a tiempo de la culpa. ‘La cerré por que Divina Flor me juró que había visto entrar a mi hijo –me contó– y no era cierto’. Por el contrario, nunca se perdonó el haber confundido el augurio magnífico de los árboles con el infausto de los pájaros, y sucumbió a la perniciosa costumbre de su tiempo de mascar semillas de cardamina.”(128).

Los dos sucesos forman parte de la cadena de coincidencias fatales que hicieron posible una muerte tan anunciada y además son hechos que por su extrañeza y misterio contribuyen al ambiente mágico que envuelve la historia. El primero no es recreado en el filme. En cambio, el pasaje en el que Plácida Linero cierra la puerta justo cuando su hijo está a punto

de entrar a la casa para salvar su vida es recreado de buena manera y causa cierta estupefacción. Sin embargo, ese factor sorpresivo no proviene del hecho de que la realidad es en ocasiones más extraordinaria que la fantasía ni de la insistencia de la obra en este tipo de casualidades funestas sino del aspecto sentimentalista y emocionalmente cargado desde el que está planteada la historia en la película: el espectador se asombra ante un suceso desgarrador y trágico en el que la propia madre de un muchacho contribuye a la muerte del mismo.

En el filme, a diferencia de la novela, Plácida Linero se muestra enfurecida con Divina Flor e intenta golpearla porque la cree culpable por la muerte de Santiago. La escena contrasta con la tranquilidad y el desenfado con el que Plácida Linero asume su parte de culpa en la novela, pero no sólo eso, sino que despilfarra recursos dramáticos provocando el desvanecimiento de cualquier posibilidad de realismo mágico.

La condición mágicorealista de la historia que García Márquez plasma en *Crónica de una muerte anunciada* se resume quizá en la reacción que tuvo el juez que llegó al pueblo: “estaba tan perplejo con el enigma que le había tocado en suerte, que muchas veces incurrió en distracciones líricas contrarias al rigor de su oficio. Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada.”(130).

El hecho de que el autor insista en mencionar las casualidades y coincidencias hace que el lector observe los sucesos con más cuidado y encuentre en ellos lo prodigioso de la realidad. El filme, sin embargo, se desentiende de tales incidentes, no les da importancia, los trata como un suceso más dentro de la historia y por lo tanto el espectador no advierte en ellos el aspecto extraordinario y mágico de los mismos. Las impresiones del juez, por ejemplo, no forman parte de ninguna secuencia en la película y además de ser tratado de manera solemne, a diferencia de la novela, no se menciona su participación salvo las veces que aparece interrogando a algunos personajes del pueblo que fueron testigos directos o indirectos de la desventura.

Otro elemento importante en la historia, y que García Márquez rescata al escribir la novela, es el hecho de que los hermanos Vicario no querían matar a Santiago y divulgaron que lo harían para que alguien se los impidiera y no quedar en vergüenza. El fragmento siguiente ejemplifica este aspecto de realismo mágico de la historia:

Indalecio Pardo acababa de pasar por la tienda de Clotilde Armenta, y los gemelos le habían dicho que tan pronto como se fuera el obispo matarían a Santiago Nasar. Pensó, como tantos otros, que eran fantasías de amanecidos, pero Clotilde Armenta le hizo ver que era cierto, y le pidió que alcanzara a Santiago para prevenirlo

- Ni te molestes –le dijo Pedro Vicario–: de todos modos es como si ya estuviera muerto.

Era un desafío demasiado evidente. Los gemelos conocían los vínculos de Indalecio Pardo y Santiago Nasar, y debieron pensar que era la persona adecuada para impedir el crimen sin que ellos quedaran en vergüenza. Pero Indalecio Pardo encontró a Santiago Nasar llevado por Cristo Bedoya entre los grupos que abandonaban el puerto, y no se atrevió a prevenirlo. “Se me aflojó la pasta”, me dijo. Le dio una palmada en el hombro a cada uno, y los dejó seguir. Ellos apenas lo advirtieron, pues continuaban abismados en las cuentas de la boda. (133).

Indalecio ni siquiera aparece en el filme. Nunca se explica (pudo utilizarse al narrador-testigo) el hecho de que los gemelos no querían matar a Santiago y se les muestra muy seguros a excepción de la escena en que uno de ellos duda mientras el dolor de una enfermedad venérea lo atormenta en el patio donde consiguen el segundo par de cuchillos.

En la novela el asunto queda claro: los hermanos no querían matar a Santiago y gritaban a los cuatro vientos que lo harían para que alguien lo evitara. Por eso es que en la obra literaria resulta tan desconcertante que a fin de cuentas se lleve a cabo el crimen.

El filme, en cambio, no muestra la intención de los gemelos por ser detenidos y aunque se les ve divulgando sus intenciones, la película no sugiere que estén buscando la manera de evitar matar a Santiago sin quedar avergonzados. De tal modo es que se disuelve el carácter extraordinario de la historia ya que los asesinos de Francesco Rosi están más interesados en cumplir con su deber como hermanos de la mujer deshonrada que en conseguir que alguien los detenga. El asesinato de Santiago se vuelve menos improbable y por lo tanto menos mágicorealista.

Pedro Vicario, por ejemplo, le grita a Cristo Bedoya que van a matar a Santiago. En la novela, gracias a la función del narrador-testigo, se advierte que es una más de las artimañas de los hermanos para que les impidan cometer el delito. En el filme no se precisa

esta intención, motivo por el cual sorprende menos que los Vicario cumplan con su obligación.

La participación en los sucesos de Meme Loaiza y Celeste Dangond, personajes que no aparecen en el filme, representan más centímetros de esa cadena de casualidades. La primera no previene a Santiago cuando lo ve con Bayardo en la plaza porque los dos “iban tan contentos [...] que le di gracias a Dios porque el asunto se había arreglado”. (132). Del mismo modo, Celeste intenta ganar tiempo invitando a Santiago a tomar café pero el muchacho le responde que va de prisa para cambiarse de ropa porque tiene que desayunar en casa de Margot: “Me hice bolas [...] pues de pronto me pareció que no podían matarlo si estaba tan seguro de lo que iba a hacer”. (134).

Mientras Cristo Bedoya busca a Santiago, las casualidades van en aumento y lo improbable se vuelve constante hasta que el joven es destazado.

Cristo Bedoya les preguntó a varios conocidos por Santiago Nasar, pero nadie lo había visto. En la puerta del Club Social se encontró con el coronel Aponte y le contó lo que acababa de ocurrir frente a la tienda de Clotilde Armenta. [...] Prometió ocuparse de eso al instante, pero entró en el Club Social a confirmar una cita de dominó para esa noche, y cuando volvió a salir ya estaba consumado el crimen. Cristo Bedoya cometió entonces su único error mortal: pensó que Santiago Nasar había resuelto a última hora desayunar en nuestra casa antes de cambiarse de ropa, y allá fue a buscarlo. [...] Próspera Arango, la cachaca, le suplicó que hiciera algo por su padre que estaba agonizando en el sardinel de su casa, inmune a la bendición fugaz del obispo. [...] Cristo Bedoya demoró cuatro minutos en establecer el estado del enfermo, y prometió volver más tarde para un recurso de urgencia, pero perdió tres minutos más ayudando a Próspera Arango a llevarlo hasta el dormitorio. [...] Mientras Cristo Bedoya lo buscaba, Santiago Nasar había entrado en la casa de Flora Miguel, su novia, justo a la vuelta de la esquina donde él lo vio por última vez. “No se me ocurrió buscarlo allí -me dijo- porque esa gente no se levantaba nunca antes de medio día”. (142-144).

El filme sustituye este último pasaje simplemente con la detención de Cristo Bedoya por una mujer que le pide ayuda para su hijo enfermo. La escena es tratada con un dramatismo singular pero en ningún momento imprime la sensación de encontrarnos frente a las correlaciones increíbles de las que habla García Márquez. Es importante recalcar el

sentimentalismo de las escenas puesto que ese ambiente reduce la posibilidad de que la obra establezca la magia de lo cotidiano y de que el espectador descifre estas casualidades como algo más que sucesos dispersos.

La más fatal de las casualidades es quizá la que permite que se cierre la puerta que había estado abierta para que Santiago Nasar entrara en caso de emergencia. Es en este pasaje del último capítulo donde se aglutina las más determinantes coincidencias funestas.

En la sala, donde seguía trapeando los pisos, Divina Flor vio al mismo tiempo que Santiago Nasar entró por la puerta de la plaza y subió por las escaleras de buque de los dormitorios. “Fue una visión nítida”, me contó Divina Flor. “Llevaba el vestido blanco, y algo en la mano que no pude ver bien, pero me pareció un ramo de rosas”. De modo que cuando Plácida Linero le preguntó por él, Divina Flor la tranquilizó.

- Subió al cuarto hace un minuto-, le dijo.

Plácida Linero vio entonces el papel en el suelo, pero no pensó en recogerlo, y sólo se enteró de lo que decía cuando alguien se lo mostró más tarde en la confusión de la tragedia. A través de la puerta vio a los hermanos Vicario que venían corriendo hacia la casa con los cuchillos desnudos. Desde el lugar en que ella se encontraba podía verlos a ellos, pero no alcanzaba a ver a su hijo que corría desde el otro ángulo hacia la puerta. “pensé que querían meterse para matarlo dentro de la casa”, me dijo. Entonces corrió hacia la puerta y la cerró de un golpe. Estaba pasando la tranca cuando oyó los gritos de Santiago Nasar, y oyó los puñetazos de terror en la puerta, pero creyó que él estaba arriba, insultando a los hermanos Vicario desde el balcón de su dormitorio. Subió a ayudarlo. (151-152).

Tales son las casualidades que en el texto literario imprimen a la historia una cualidad mágica, casi sobrenatural, como si Santiago estuviese destinado a morir ese mismo día. La historia en la película no sólo pierde su cualidad de extraordinaria debido a la poca comprensión por parte del director o de los guionistas del carácter mágicorrealista de lo sucedido, sino que se vuelve floja en el argumento. Aunque conserva ciertos rasgos del realismo mágico de la historia por el carácter improbable de la misma, el filme se torna poco interesante porque las casualidades se debilitan: los detalles que hacen posible lo increíble no adquieren la suficiente fuerza y por lo tanto lo prodigioso se desvanece.

El texto filmico, a diferencia de la novela, no logra aglutinar esa cadena de casualidades que hacen verosímil una muerte tan improbable, aunque intenta describirlos de forma muy parecida a cómo se relatan en el libro.

3.2 Los personajes y sus versiones filmicas

La cualidad mágica de la novela no sólo se encuentra en lo improbable que sería una muerte tan anunciada sino también en las características que adquieren algunos personajes que participan en el relato. García Márquez yuxtapone lo real y lo fantástico al presentar a algunos de sus actores con cualidades, aptitudes o atmósferas extraordinarias.

De tal modo, la yuxtaposición más constante y evidente es la que se hace a través del personaje de Santiago Nasar. El texto literario sugiere un aire de muerto viviente para el protagonista gracias al modo en que es tratado a lo largo de la obra. Tal tratamiento insinúa que existe un destino fatal del cual el joven no podrá huir. Es como si ya estuviera decidida su muerte y por lo tanto estuviera en tránsito hacia el otro mundo. En la novela, por ejemplo, Santiago se despide en varias ocasiones de otros personajes con un signo de adiós con la mano. En todas ellas, es la última vez que ve a aquellos de quienes se aleja:

“A su madre, en cambio, lo único que le interesaba de la llegada del obispo era que el hijo no se fuera a mojar en la lluvia, pues lo había oído estornudar mientras dormía. Le aconsejo que llevara paraguas, pero él le hizo un signo de adiós con la mano y salió del cuarto. Fue la última vez que lo vio”. (15-16).

“Se despidió de ella con la misma señal de la mano con que se había despedido de su madre, y se alejó hacia la plaza llevando del brazo a Cristo Bedoya. Fue la última vez que lo vio.” (29-30).

“Se fue con Cristo Bedoya por la orilla del río bordeando los tambos de pobres que empezaban a encenderse en el puerto antiguo, y antes de doblar la esquina nos hizo una señal de adiós con la mano. Fue la última vez que nos vimos”. (90).

“Sin detenerse, Santiago Nasar les hizo señal de adiós con la mano y dobló la esquina de la plaza. Fue la última vez que lo vieron.” (135).

Estos episodios refuerzan la idea mágorrealista de las correlaciones increíbles pero además el texto sugiere que Santiago se está despidiendo para pasar al otro mundo y al

mismo tiempo, por alguna misteriosa razón, está aceptando su destino. Cuando el lector descubre estas coincidencias le resultan asombrosas por una razón: los hechos reales se yuxtaponen con algo que parece sobrenatural.

Estas casualidades pueden parecer inverosímiles e improbables pero no son del todo imposibles. Los diferentes pasajes, vistos después en conjunto, favorecen el realismo mágico de la novela toda vez que imprimen una atmósfera casi sobrenatural en torno al personaje. Aunque parecen fantasiosos, los sucesos no son improbables y agregan a la obra un ambiente misterioso, de extrañeza, típico de las obras mágicorrealistas.

En la narración es constante este tratamiento. Divina Flor, por ejemplo, no previene a Santiago porque se asusta al sentir su mano “helada y pétrea como una mano de muerto” (21). Es decir, muchos personajes de la novela describen a Santiago como si fuera ya un fantasma. La obra va desarrollando una atmósfera extraordinaria que empapa al personaje de un aire fantasmal.

En el filme, Divina Flor no confiesa su espanto ante la mano de muerto que la toma por la muñeca. La escena que aparece en la película sólo muestra a la jovencita asustada ante el embate de Santiago, pero no se menciona el hecho de que su mano parezca la de un muerto. La obra filmica no se atreve a yuxtaponer lo real y lo fantástico, quizá presintiendo los riesgos que conlleva el hecho de plasmar esa yuxtaposición en la pantalla.

Clotilde Armenta, que ya tiene conocimiento de las intenciones de los hermanos Vicario, también confiesa haber visto a Santiago con una cualidad sobrenatural que desconcierta al lector. “Fue la primera que lo vio en el resplandor del alba, y tuvo la impresión de que estaba vestido de aluminio. ‘Ya parecía fantasma’, me dijo”. (24).

Luisa Santiaga, más adelante, asume una posición que ejemplifica la yuxtaposición mágicorrealista de la vida y la muerte, además de la cualidad mágica que adquiere el personaje de Santiago.

Sin embargo, no había acabado de escuchar la noticia cuando ya se había puesto los zapatos de tacones y la mantilla de iglesia que sólo usaba entonces para las visitas de pésame. Mi padre, que había oído todo desde la cama, apareció en pijama en el comedor y le preguntó alarmado para dónde iba.

- A prevenir a mi comadre Plácida –contestó ella–. No es justo que todo el mundo sepa que le van a matar el hijo, y que ella sea la única que no lo sabe.

- Tenemos tantos vínculos con ella como con los Vicario –dijo mi padre.
- Hay que estar siempre de parte del muerto –dijo ella. (33-34).

Resulta extraño entonces que Luisa Santiago salga en busca de Plácida Linero y no de Santiago Nasar. Para ella, que tiene la cualidad mágica de saber cómo terminarán las cosas por una suerte adivinatoria, no hay ya nada que hacer por Santiago e incluso se refiere a él como si ya estuviera muerto. El efecto asombroso se crea porque Luisa Santiago no corre a evitar el crimen sino a notificar a Plácida el destino de su hijo. El texto sugiere entonces que la mujer conoce ya cuál será el desenlace y su proceder crea un tono mágico por el desconcierto y extrañeza que causa en el lector.

El filme de Francesco Rosi recrea este pasaje pero distorsiona las palabras de Luisa Santiago evitando así enfrentarse a las posibilidades del realismo mágico. En lugar de decirle a su esposo que hay que estar del lado del muerto, le dice que no se trata de un asunto de conveniencia. La escena entera, desde que Margot llega a la casa hasta que Luisa Santiago sale corriendo con el niño a rastras, desecha por completo las posibilidades mágicorrealistas destacadas en la novela.

La condición extraordinaria que adquiere el personaje de Santiago va reforzándose a lo largo de la obra literaria. Ejemplo de ello es el pasaje en el que Cristo Bedoya les advierte a los gemelos que Santiago está armado: “Los muertos no disparan”(141), le contesta Pedro Vicario. El filme recrea la escena pero la cualidad mágica no se advierte en ella debido a que -a diferencia de la novela- la cinta no insiste en los aspectos que sugieren que Santiago tiene ya una apariencia fantasmagórica.

Un pasaje del texto literario en el que mejor se desempeña esta condición casi fantasmal de Santiago es el siguiente:

Era una multitud apretada, pero Escolástica Cisneros creyó observar que los dos amigos caminaban en el centro sin dificultad, dentro de un círculo vacío, porque la gente sabía que Santiago Nasar iba a morir, y no se atrevían a tocarlo. También Cristo Bedoya recordaba una actitud distinta hacia ellos. “Nos miraban como si tuviéramos la cara pintada”, me dijo. Sara Noriega abrió su tienda de zapatos en el momento en que ellos pasaban, y se espantó con la palidez de Santiago Nasar. Pero él la tranquilizó.

- ¡Imagínese niña Sara –le dijo sin detenerse–, con este guayabo! (134).

En la película se recrea esta escena sin incluir los aspectos extraños de la misma. No se advierte el círculo vacío en el que caminan los dos amigos y nadie los mira de extraña manera. No aparece en el filme la espantada Sara Noriega ni mucho menos el diálogo en el que Santiago la tranquiliza. Sin la aparición de este tipo de yuxtaposiciones la cinta pierde cualquier oportunidad de captar lo mágico de la realidad implícito en el personaje.

Además de Santiago, Bayardo San Román es otro de los personajes que adquieren una cualidad mágica en la obra literaria. En primer lugar es el típico extranjero del realismo mágico, que llega sin revelar el motivo de su arribo ni sus antecedentes. Se trata del fuereño misterioso que aporta con su extrañeza la sorpresa y el desconcierto. El siguiente pasaje resalta el carácter extraño y ambiguo -por lo tanto mágicorrealista- del personaje de Bayardo.

Magdalena Oliver había venido con él en el buque y no pudo quitarle la vista de encima durante el viaje. “Parecía marica”, me dijo. “Y era una lástima, porque estaba como para embadurnarlo de mantequilla y comérselo vivo”. No fue la única que lo pensó, ni tampoco la última en darse cuenta de que Bayardo San Román no era un hombre de conocer a primera vista. (37).

En segundo lugar, Bayardo es un hombre con un buen número de cualidades que sumadas a su rareza le imprimen una cualidad maravillosa. Del siguiente párrafo puede descifrarse el carácter mágicorrealista del personaje.

Mi madre me escribió al colegio a fines de agosto y me decía en una nota casual: “Ha venido un hombre muy raro”. En la carta siguiente me decía: “El hombre raro se llama Bayardo San Román, y todo el mundo dice que es encantador, pero yo no lo he visto”. Nadie supo nunca a qué vino. A alguien que no resistió la tentación de preguntárselo, un poco antes de la boda, le contestó: “Andaba de pueblo en pueblo buscando con quién casarme”. Podía haber sido verdad, pero lo mismo hubiera contestado cualquier otra cosa, pues tenía una manera de hablar que más bien le servía para ocultar que para decir. (37).

Además de ser un hombre raro -aunque encantador- Bayardo San Román hace de todo y lo hace bien. El resultado es un personaje extraordinariamente virtuoso -lo cual resulta improbable y asombroso pero no imposible- con un aire muy peculiar.

La noche en que llegó dio a entender en el cine que era ingeniero de trenes, y habló de la urgencia de construir un ferrocarril hasta el interior para anticiparnos a las veleidades del río. Al día siguiente tuvo que mandar un telegrama, y él mismo lo transmitió con el manipulador, y además le enseñó al telegrafista una fórmula suya para seguir usando las pilas agotadas. Con la misma propiedad había hablado de enfermedades fronterizas con un médico militar que pasó por aquellos meses haciendo la leva. Le gustaban las fiestas ruidosas y largas, pero era de buen beber, separador de pleitos y enemigo de los juegos de manos. Un domingo después de misa desafió a los nadadores más diestros, que eran muchos, y dejó rezagados a los mejores con veinte brazadas de ida y vuelta a través del río. Mi madre me lo contó en una carta, y al final me hizo un comentario muy suyo: “Parece que también está nadando en oro”. Esto respondía a la leyenda prematura de que Bayardo San Román no sólo era capaz de hacer todo, y de hacerlo muy bien, sino que además disponía de recursos interminables.

Mi madre le dio la bendición final en una carta de octubre. “La gente lo quiere mucho –me decía–, porque es honrado y de buen corazón, y el domingo pasado comulgó de rodillas y ayudó a la misa en latín. (37-39).

La novela, y no sólo el personaje, adquiere el tono mágicorrealista gracias a la descripción de Bayardo. Sin embargo, el valor positivo del mismo se yuxtapone con uno negativo en la misma página en la que se describen sus virtudes:

Sólo mucho después de la boda desgraciada me confesó que lo había conocido cuando ya era muy tarde para corregir la carta de octubre, y que sus ojos de oro le habían causado un estremecimiento de espanto.

- Se me pareció al diablo –me dijo–, pero tú mismo me habías dicho que esas cosas no se deben decir por escrito. (39).

Bayardo, entonces, adquiere una condición aún más mágica proveniente de la yuxtaposición de detalles realistas con una situación totalmente fantástica. Para Luisa

Santiago el fuereño virtuoso ahora se le parece al diablo. El hecho fantástico se hace verosímil gracias a su yuxtaposición con un detalle o precisión realista y a la vez desconcertante: esas cosas no se dicen por escrito.

Si bien es cierto que en el filme Bayardo San Román adquiere cierta condición misteriosa por el hecho de ser el extranjero, nunca alcanza los parámetros del realismo mágico. El personaje de la cinta no adquiere el grado de misterio y virtuosismo que adquiere el de la novela.

En torno al personaje de Bayardo se pueden leer episodios en donde lo extraordinario y lo misterioso apuntalan el realismo mágico del texto literario. En uno de ellos se describe a Bayardo haciendo la siesta en el mecedor de la sala de la pensión en la que se hospeda cuando, apenas despierto, ve pasar a Ángela y a su madre por la plaza en plena tarde. Después de preguntar quién era la muchacha, Bayardo asegura que se casará con ella sin siquiera conocerla. La escena adquiere una condición mágica debido a la improbabilidad de que algo así suceda pero sobre todo por que la afirmación de Bayardo se hace realidad.

Aunque la escena se recrea en el filme, el tono mágicorealista se disuelve puesto que las cualidades y virtudes del personaje no alcanzan un nivel extraordinario. En la iglesia, mientras Bayardo regresa a su asiento después de tomar la comunión, algunos personajes rumorán sobre quién es y cuánto dinero tiene pero en ningún momento se resaltan las virtudes del extranjero.

El filme, por ejemplo, también recrea la escena en que Bayardo gana la ortofónica en la rifa. Los dos textos, el filmico y el literario, muestran a Bayardo preguntando por el precio del aparato. Una vez que Ángela confirma que no está en venta sino forma parte de la rifa, la reacción es diferente en las dos obras. En la novela Bayardo afirma que de tal modo será más fácil y más barato adquirirla. En el filme, en cambio, compra todos los boletos.

Al texto filmico no le interesan las ambigüedades propias del realismo mágico e intenta establecer certezas. La novela, en cambio, crea el ambiente mágico, por lo menos en esta escena, al elevar el carácter misterioso del personaje: la obra literaria no confirma cuántos boletos compra Bayardo dejando abierta la posibilidad de que la simple suerte le

haya ayudado. Hacer la diferenciación es importante ya que muchas de las similitudes entre el filme y la novela tienden a convertirse en grandes diferencias.

Además de todo el misterio y las cualidades extraordinarias que envuelven a Bayardo en el texto literario, hay un pasaje que lo describe a él y a Ángela Vicario como una aparición.

[...] y vio a Bayardo San Román en el resplandor del farol público, con la camisa de seda sin abotonar y los pantalones de fantasía sostenidos con tirantes elásticos. “Tenía ese color verde de los sueños”, le dijo Pura Vicario a mi madre. Ángela Vicario estaba en la sombra, de modo que sólo la vio cuando Bayardo San Román la agarró por el brazo y la puso en la luz. Llevaba el traje de raso en piltrafas y estaba envuelta con una toalla hasta la cintura. Pura Vicario creyó que se habían desbarrancado con el automóvil y estaban muertos en el fondo del precipicio.

- Ave María Purísima –dijo aterrada–. Contesten si todavía son de este mundo. (63).

En este pasaje el autor yuxtapone hechos reales con sucesos fantásticos y los personajes adquieren esa cualidad casi fantasmagórica similar a la que adquiere Santiago en toda la novela. La cinta no recrea el diálogo de Pura Vicario en el que expresa su temor ante la posibilidad de que su hija y su yerno estén muertos y justo enfrente de ella. Aunque la escena del filme logra captar el ambiente de ensueño propuesto en la novela, el realismo mágico se desecha toda vez que no se da la yuxtaposición de lo real y el fantástico. En la película, cuando Bayardo toca a la casa de los Vicario para regresar a la esposa, el ambiente es irreal y la iluminación contribuye a crear el aspecto fantasmal de los novios, pero el hecho de que no se sugiera en ningún momento que parecen fantasmas disminuye las posibilidades mágicorrealistas.

Plácida Linero, la madre de Santiago, es otro de los personaje en los que se descubre una atmósfera mágica. Según el narrador “tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas” (9-10). La cualidad mágicorrealista del personaje proviene, una vez más, de la yuxtaposición de algo fantástico con detalles realistas. Es decir, el hecho improbable de que Plácida Linero sea interprete de sueños se verosimilaza cuando el autor introduce detalles específicos de esa condición mágica: sólo es capaz de interpretar sueños ajenos y únicamente en ayunas. Se

trata de una de esas precisiones que García Márquez utiliza para hacer verosímil algo que nos resulta extraordinario e increíble. Pero sobre todo, es una más de las yuxtaposiciones de lo real y lo fantástico que se encuentran en la novela.

El filme no se interesa en yuxtaponer el hecho fantástico (la interpretación de sueños) con la precisión que lo hace verosímil (siempre y cuando sea en ayunas). La cinta desvanece la cualidad mágica de Plácida toda vez que no se menciona ni se sugiere su reputación bien ganada de intérprete de sueños. Tal es la condición mágica de Plácida en la novela que no siente culpa por haber cerrado la puerta de su casa en el último segundo antes de que entrara Santiago, sino por haber malinterpretado el sueño de su hijo. En la película, en cambio, Plácida sufre más por haber puesto tranca a la puerta y ni siquiera se menciona el hecho de que no supo interpretar la fatalidad en el hecho de que Santiago haya soñado con pájaros.

Además de esta condición mágicorrealista, el autor yuxtapone otra vez lo real con lo fantástico al presentar a Plácida como una aparición en uno de los pasajes de la novela. El realismo mágico de la obra literaria introduce elementos de la realidad que confunden los sentidos y disuelven la línea que divide la vida de la muerte: “Un haz de sol polvoriento entraba por la claraboya, y la hermosa mujer dormida en la hamaca, de costado, con la mano de novia en la mejilla, tenía un aspecto irreal. ‘Fue como una aparición’, me dijo Cristo Bedoya.” (138).

La escena llevada a la pantalla no tiene el toque mágico característico de la novela. En el filme Plácida no parece una aparición ni tiene un aspecto irreal. Esta condición mágica que adquieren los personajes de la novela al sugerir que parecen fantasmas es quizá una de las más difíciles de llevar a la pantalla. Para tal efecto es necesaria la utilización de un narrador o un personaje que utilice los símiles (parecía, tenía un aspecto, se veía como) para inducir en la mente del espectador esa condición en la que se yuxtapone lo real y lo fantástico.

Otro de los personajes que adquiere una cualidad mágica en la novela es Luisa Santiaga, la madre del narrador y madrina de Santiago Nasar.

Era extraño que no lo supiera [que iban a matar a Santiago], pero lo era mucho más que tampoco lo supiera mi madre, pues se enteraba de todo antes que nadie en la casa, a pesar

de que hacía años que no salía a la calle, ni siquiera para ir a misa. Yo apreciaba esa virtud suya desde que empecé a levantarme temprano para ir a la escuela. La encontraba como era en aquellos tiempos, lívida y sigilosa, barriendo el patio con una escoba de ramas en el resplandor ceniciento del amanecer, y entre cada sorbo de café me iba contando lo que había ocurrido en el mundo mientras nosotros dormíamos. Parecía tener hilos de comunicación secreta con la otra gente del pueblo, sobre todo con la de su edad, y a veces nos sorprendía con noticias anticipadas que no hubiera podido conocer sino por artes de adivinación. (30-31).

El carácter mágico del personaje proviene de esa capacidad casi fantástica de enterarse de las cosas que pasan. Sin embargo, el narrador nunca asegura que esos poderes sobrenaturales existan y enseguida desvaloriza la anterior afirmación al introducir que “aquella mañana, sin embargo, no sintió el palpito de la tragedia que se estaba gestando desde las tres de la mañana” (31). La condición mágica de Luisa Santiago se hace más evidente en el pasaje en el que Margot le pide que quite el plato que estaba puesto en la mesa para Santiago.

Mi hermana notó que había un puesto más que de costumbre.

- Es para Santiago Nasar –le dijo mi madre–. Me dijeron que lo habías invitado a desayunar.

- Quítalo –dijo mi hermana.

Entonces se lo contó. “Pero fue como si ya lo supiera”, me dijo. “Fue lo mismo de siempre, que uno empieza a contarle algo, y antes de que el cuento llegue a la mitad ya ella sabe cómo termina”. (33).

En el filme, Luisa Santiago sale corriendo sólo hasta que conoce la noticia completa y nunca se menciona que tenga las cualidades que contribuyen al efecto de realismo mágico de la novela. El personaje pierde por completo su condición mágicorealista dado el desinterés que muestra el texto filmico en captar la magia que García Márquez retoma de los hechos cotidianos.

3.3 La espacio-temporalidad

La novela de García Márquez trata el tiempo a la manera mágicorrealista desde dos perspectivas. La primera de ellas lo diluye y lo precisa al mismo tiempo, la segunda lo trata de tal forma que todos los tiempos existen en uno solo.

El primer párrafo de la obra ya demuestra cuál será el manejo de la temporalidad a lo largo de la novela.

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. “Siempre soñaba con árboles”, me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato. “La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros”, me dijo. Tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas, pero no había advertido ningún augurio aciago en esos dos sueños de su hijo, ni en los otros sueños con árboles que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte. (9-10).

En este párrafo el autor diluye y especifica el tiempo jugando con él a la manera mágicorrealista. El narrador precisa la hora en que Santiago sale de su casa pero no especifica el día en que se desarrollan los hechos. La yuxtaposición de lo preciso y lo ambiguo crea el efecto mágico. También contribuyen al efecto del realismo mágico la yuxtaposición de distintas temporalidades: el pasado (la semana anterior al asesinato) convive con el futuro (27 años después) para configurar el presente de la novela (la mañana en que muere Santiago).

Es necesario entonces distinguir entre el pasado, el presente y el futuro de la obra literaria. El presente se ubica durante el día de la muerte de Santiago; el pasado es todos los sucesos anteriores a esa mañana trágica; y los esfuerzos del narrador-testigo por recabar las declaraciones de los que rememoran aquellos hechos son el futuro de la obra. A lo largo

del texto literario todos los tiempos van entrelazándose e incluso se yuxtaponen en un solo enunciado o párrafo.

En el filme el manejo del tiempo es más sencillo. La película, por supuesto, puede ir y venir entre los hechos del presente, pasado y futuro de la novela (según lo planteado anteriormente). Sin embargo, es imposible que una sola escena o secuencia tenga la libertad de abarcar distintas temporalidades como es el caso del primer párrafo de la novela, donde tres temporalidades se conjugan para imprimir un tono mágico. De este pasaje la película sólo rescata el sueño de Santiago donde termina salpicado de cagada de pájaros (el día de su muerte). En las primeras secuencias el narrador-testigo explica -desde lo que representaría el futuro- que ya han pasado 27 años después de la muerte de aquel joven pero quedan fuera, por ejemplo, los otros sueños de Santiago (pertenecientes al pasado) que fueron anteriores a la mañana trágica.

La película no se interesa en fundir los diferentes tiempos con intenciones mágicorrealistas. Simplemente se conforma con ir del futuro al presente, del presente al futuro y del futuro al pasado sin mezclar las temporalidades y siempre con un orden que no desconcierte al espectador. En ningún momento se crea la sensación de que los diferentes tiempos convivan en uno solo.

A lo largo de la novela es común que se especifique la hora exacta en que suceden ciertos eventos. Esta exactitud, yuxtapuesta con el hecho de que nunca se precisa en qué año o en que época se lleva a cabo la historia, confirman la intención mágicorrealista en el manejo de la temporalidad. La mención de meses y días nunca esta acompañada de otras precisiones cómo el año y el número específico del día. La precisión se yuxtapone con la ambigüedad contribuyendo al ambiente mágico de la obra.

En el filme no se deja ver esta yuxtaposición. La historia está ubicada en una época no específica pero no hay elementos con los cuales yuxtaponer este elemento ambiguo, es decir, no se mencionan ni meses ni días ni horas específicas de modo que la yuxtaposición que crea el efecto desconcertante no puede llevarse a cabo. La cinta no esta interesada en diluir y precisar el tiempo para crear ese efecto.

El siguiente es un ejemplo de esta yuxtaposición mágicorrealista en lo que se refiere al tiempo.

Las muchas personas que lo vieron salir a las 6:05 hasta que fue destazado como un cerdo una hora después, lo recordaban un poco soñoliento pero de buen humor [...]. Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante con una brisa de mar que llegaba a través de los platanales, como era de pensar que lo fuera en un buen febrero de aquella época. (10).

En este pasaje el efecto mágicorealista se crea en buena medida gracias a la yuxtaposición de datos temporales precisos con otros ambiguos, pero además es clara la manera en que el autor va disolviendo el tiempo. El narrador da la hora exacta en que Santiago sale de su casa para luego explicar que era una mañana de febrero de “aquella época”. El tiempo va diluyéndose de lo más preciso a lo más ambiguo con la intención específica de crear el efecto de una temporalidad mágica que abarca todos los tiempos. Se juega entonces con la idea junguiana de que todas las épocas se funden en una sola.

El filme no se mete en problemas al dejar de lado este tipo de manejo de la temporalidad. Las horas, los meses y los días, al igual que la época, no son precisados en la cinta y el efecto prodigioso del manejo del tiempo es apartado desde las primeras instancias quizá por la complejidad que representa crear este efecto en la pantalla.

El párrafo que sigue también da saltos en el tiempo, pero no sólo con la intención de ir explicando los sucesos, sino a manera de que la temporalidad adquiriera una condición diferente a la real.

Lo vio desde la misma hamaca y en la misma posición en que la encontré postrada por las últimas luces de la vejez, cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria. Apenas si distinguía las formas a plena luz y tenía hojas medicinales en las sienas para el dolor de cabeza eterno que le dejó su hijo su hijo la última vez que pasó por el dormitorio. Estaba de costado, agarrada a las pitas del cabezal de la hamaca para tratar de incorporarse, y había en la penumbra el olor de bautisterio que me había sorprendido la mañana del crimen. (13).

El efecto que causan frases como “una madrugada de vientos, por el año décimo” o “un medio día de agosto” es casi imposible de plasmar en la pantalla a no ser que se acuda al

recurso del narrador. Como dice García Márquez, el cine es un arte que debe preocuparse por las imposibilidades, y el manejo mágicorrealista del tiempo es una de ellas.

Algo similar sucede con la geografía en la que suceden los hechos. La novela crea un espacio nunca especificado, que adquiere un carácter mágico gracias a la ambigüedad con que es tratado. De manera parecida a lo que sucede con el manejo del tiempo, nunca se especifica el nombre del pueblo donde muere Santiago, ni en que país se encuentra. Sin embargo, esta ambigüedad se yuxtapone con algunos otros datos específicos: se menciona, por ejemplo, que el juez instructor viene de Riohacha, que los calabazos de luz del patio de María Alejandrina fueron comprados en los bazares chinos de Paramaribo, que del otro lado del precipicio se veía la línea fosforescente del Caribe en el horizonte, que un barco negrero con esclavos del Senegal se hundió frente a la boca grande de Cartagena de Indias, que la familia de Bayardo se fue a vivir a Manaure y que el narrador y su hermana la monja pasan por la Guajira. Sin embargo, nunca sabemos en que región exacta se encuentra el poblado en que se llevan a cabo los hechos ni cuál es su nombre.

Además del misterio que envuelve al lugar, proveniente de la ambigüedad y la precisión yuxtapuestas, el pueblo adquiere una cualidad mágica gracias al ambiente festivo proporcionado por la boda y la llegada del obispo. El autor logra superar la realidad convencional gracias a la creación de un mundo sensorial rico en tonos festivos, colores y caos.

Había mucha gente en el puerto además de las autoridades y los niños de las escuelas, y por todas partes se veían los huacales de gallos bien cebados que le llevaban de regalo al obispo, porque la sopa de crestas era su plato predilecto. En el muelle de carga había tanta leña arrumada, que el buque habría necesitado por lo menos dos horas para cargarla. Pero no se detuvo. Apareció en la vuelta del río, resoplando como un dragón, y entonces la banda de músicos empezó a tocar el himno del obispo, y los gallos se pusieron a cantar en los huacales y alborotaron a los otros gallos del pueblo.

[...] Lo que pasó [...] fue que el silbato del buque soltó un chorro de vapor a presión al pasar frente al puerto, y dejó ensopados a los que estaban más cerca de la orilla. Fue una ilusión fugaz: el obispo empezó a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle, y después siguió haciéndola de memoria, sin malicia ni

inspiración, hasta que el buque se perdió de vista y sólo quedó el alboroto de los gallos.(26-27).

En la cinta se capta el ambiente festivo de la llegada del obispo pero el contexto no logra superar ese aspecto de realidad convencional. El buque anuncia indiferentemente su llegada, los músicos tocan fríamente y los gallos no se alborotan en los huacales y mucho menos en el pueblo. Se observa también el chorro de vapor que moja a las personas pero la toma es tan lejana que no se advierte a la gente “ensopada”. En pocas palabras, el pueblo no adquiere esta cualidad mágica de la novela: la celebración es escandalosa y caótica para García Márquez, mientras que para el director italiano es sosegada y hasta con un orden que resulta irrisorio. Quien ve la película no encuentra esa nueva actitud ante la realidad que propone el realismo mágico de la novela sino que la sigue viendo como la conoce y mucho de ello corresponde quizá a las diferencias culturales entre quien escribe el texto literario y quien lo lleva a la pantalla.

En la obra de García Márquez, la boda de Bayardo y Angela también adquiere dimensiones increíbles pero no improbables. Todo ello contribuye también a crear un ambiente prodigioso en donde el espacio y la realidad se transforman en algo sorprendente:

Contó que se habían sacrificado cuarenta pavos y once cerdos para los invitados, y cuatro terneras que el novio puso a asar para el pueblo en la plaza pública. Contó que se consumieron 205 cajas de alcoholes de contrabando y casi 2.000 botellas de ron de caña que fueron repartidas entre la muchedumbre. No hubo una sola persona, ni pobre ni rica, que no hubiera participado de algún modo en la parranda de mayor escándalo que se había visto jamás en el pueblo. Santiago Nasar soñó en voz alta.

- Así será mi matrimonio –dijo-. No les alcanzará la vida para contarlo. (28).

Gracias a este pasaje entendemos las dimensiones descomunales de la fiesta. Las precisiones referentes a las grandes cantidades de alcohol y de comida dan una idea del tamaño de la parranda, y el hecho de que no haya habido alguien que no participara en el alboroto imprime el tono de realismo mágico en el que se exalta la realidad del pueblo: “[...] la fiesta adquirió una fuerza propia tan difícil de amaestrar, que al mismo Bayardo San Román se le salió de las manos y terminó por ser un acontecimiento público” (54).

En la cinta nunca se menciona o se sugiere que la fiesta alcance tales dimensiones y ni siquiera alcanza un nivel folclórico. El realismo mágico proveniente de los subidos tonos de fiesta desaparece del filme cuando el festejo se recrea de manera común y corriente.

Si bien es cierto que el autor de la novela empapa al pueblo de cualidades mágicas mediante el caos de las fiestas también devela la esencia mágica del espacio:

Hasta entonces no había llovido. Al contrario, la luna estaba en el centro del cielo, y el aire era diáfano, y en el fondo del precipicio se veía el reguero de luz de los fuegos fatuos en el cementerio. Del otro lado se divisaban los sembrados de plátanos azules bajo la luna, las ciénagas tristes y la línea fosforescente del Caribe en el horizonte. Santiago Nasar señaló una lumbre intermitente en el mar, y nos dijo que era el ánima en pena de un barco negrero que se había hundido con un cargamento de esclavos del Senegal frente a la boca grande de Cartagena de Indias. (89)

El ambiente descrito por el narrador tiene un carácter mágico que supera la realidad convencional. Pero además de la cualidad extraordinaria que obtiene el lugar, los detalles realistas se yuxtaponen con la situación fantástica referente al ánima del barco negrero. La amalgama de detalles dibuja, como en un cuadro del realismo mágico, un espacio transparente y nítido que se yuxtaponen con situaciones fantásticas creando un espacio mágicorealista que no se recrea en la cinta.

El filme, por ejemplo, evita mencionar el barco fantasma que cruza las aguas del Caribe y aún cuando podría crear un contexto extraordinario mediante la recreación de los detalles realistas que inducen la magia de este pasaje, el ambiente sigue siendo ordinario.

El carácter de realismo mágico que adquiere el espacio de la novela, tanto por su carácter extraordinario como por la yuxtaposición de lugares precisos con la ambigüedad del escenario donde se dan los hechos, no se refleja de ningún modo en la película. La estética de la novela no se respeta en la adaptación cinematográfica por lo que el tiempo y el espacio se recrean de manera tradicional.

3.4 Los discursos

Si hay algo en lo que puede diferenciarse la estética de la novela y la de la película es el nivel del discurso con el que es tratada la tragedia. Mientras que el realismo mágico de la obra literaria se establece desde la objetividad, la frigidez y la ultraprecisión para crear desconcierto frente a la yuxtaposición de lo asombroso, el filme se vale de la exaltación de la fatalidad; si la novela busca plantear incógnitas y una ambigüedad propia de la estética, que a su vez se yuxtapone con la objetividad y la precisión, a la cinta le interesa crear certezas y exactitud; si la novela se apoya en el humor y la ironía para crear el efecto mágico y sorprendente por su yuxtaposición con la tragedia, en la película todo es dramatismo y desventura.

El texto literario crea el efecto mágicorealista mediante el desconcierto que provoca la yuxtaposición de un tono objetivo y frígido, aparentemente simple, con sucesos extraordinarios. La película, en cambio, es subjetiva y melodramática, lo que resta la posibilidad de provocar el asombro del espectador frente a los hechos extraordinarios. Un diálogo entre Victoria Guzmán y el personaje que hace la función de narrador-testigo en el filme lo confirma:

VICTORIA GUZMÁN: ¿Por qué remueve eso ahora que lleva muerto muchos años?

NARRADOR-TESTIGO: Porque lo amé como a un hermano, y no puedo aceptar su muerte.⁸

El afán sentimentalista no sólo se advierte en esta secuencia de la película sino a lo largo de la obra. Los diálogos, que en la novela hasta adquieren cierto toque humorístico, son recreados con un dramatismo digno de telenovelas, la música es fastuosa y busca intensificar el drama, las actuaciones son exageradamente melodramáticas y es frecuente la utilización del close-up a los rostros afligidos de los personajes.

La diferencia entre el filme y la novela radica esencialmente en que ésta última trata un hecho funesto con desenfado y hasta con comicidad, sorprendiendo y asombrando al lector gracias a la frigidez con que se narra la tragedia, lo cual permite una actitud

⁸ Francesco Rosi. *Crónica de una muerte anunciada*. 1987, 15' 27". Es consignada la escena en minutos y segundos.

intelectual frente a la obra. El filme aborda el suceso de manera totalmente contraria a las características del realismo mágico y la tragedia no resulta tan sorprendente debido a que la subjetividad frente a los hechos y el dramatismo de los mismos va preparando emocionalmente al espectador, obstruyendo cualquier posibilidad de desconcierto.

En la novela se narra con objetividad y de manera lacónica y fría la escena en que Santiago Nasar sale de su casa sin ver el papel que lo prevenía de los planes de los hermanos Vicario. El hecho de que nadie haya visto el papel es una más de esas coincidencias funestas que desembocan en la muerte de Santiago y es un suceso improbable típico de realismo mágico. En el filme, sin embargo, la escena adquiere la función de exaltar la tragedia: el suceso es narrado por el narrador-testigo de manera grave, enfática y sentenciosa. El actor mira directo a la cámara y camina hacia ella con la intención de otorgar emotividad al suceso. La escena, por lo tanto, adquiere un valor sentimental y emocional que desecha el realismo mágico de la novela. Si la obra literaria nos causa extrañeza por lo improbable de los hechos, el filme busca motivar sentimentalismos, desvaneciendo así el factor de desconcierto que provocan los sucesos extraordinarios del realismo mágico.

Algo similar sucede con la adaptación del pasaje en que Clotilde Armenta trata de impedir que los hermanos Vicario maten a Santiago Nasar. Tanto en el filme como en la novela el diálogo es el mismo: “Por el amor de Dios, déjenlo para después, aunque sea por respeto al obispo”. El efecto mágicorrealista proviene del desenfado y la comicidad que se yuxtaponen con un suceso trágico para crear un efecto de asombro y extrañeza en el lector. En el filme, sin embargo, las palabras de Clotilde adquieren un tono catastrófico que impide que el espectador se sorprenda de lo que dice puesto que no se da la yuxtaposición inverosímil: el tono trágico convive sin dificultades con el suceso trágico. En la novela, en cambio, el realismo mágico se origina de la extraña coexistencia del humor y el desenfado con la tragedia.

Otro fragmento de la obra literaria en el que se destaca la utilización del humor y el tono objetivo y frígido como técnicas estilísticas que contribuyen al realismo mágico del texto se da también en la tienda de Clotilde Armenta mientras los gemelos esperan a Santiago para matarlo.

Pedro Vicario le pregunto a Clotilde Armenta si había visto luz en esa ventana, y ella le contesto que no, pero le pareció un interés extraño.

- ¿Le paso algo? –preguntó.

- Nada –le contestó Pedro Vicario–. No más que lo andamos buscando para matarlo.

Fue una respuesta tan espontánea que ella no pudo creer que fuera cierta. Pero se fijó en que los gemelos llevaban dos cuchillos de matarife envueltos en trapos de cocina.

- ¿Y se puede saber por qué quieren matarlo tan temprano? –preguntó.

- El sabe por qué –contestó Pedro Vicario. (73-74).

El desenfado y la comicidad con la que los personajes se refieren al crimen contribuyen con el realismo mágico al yuxtaponerse con una situación poco graciosa. Desde el comienzo de la novela conocemos el destino trágico de Santiago y a lo largo de la misma el hecho funesto esta yuxtapuesto con diálogos y situaciones cómicas y humorísticas que por su carácter mágicorrealista logran desconcertar al lector e involucrarlo de manera intelectual y no sentimental en el texto literario.

Este desenfado, evidente en las expresiones de Clotilde Armenta y Pedro Vicario, no es reflejado en la película. La escena funciona a la manera del realismo mágico porque se yuxtapone la comicidad y la muerte -situación típica en Latinoamérica-, pero en la visión del director el suceso se sale de los parámetros de su realidad. La cinta no se interesa por establecer las disociaciones que imprimen el efecto mágicorrealista sino por crear una armonía entre el suceso trágico que origina la historia y el comportamiento de quienes fueron participes de la misma.

En el cuarto apartado de la novela se narran los sucesos posteriores a la muerte de Santiago y en él se encuentran los mejores ejemplos del desenfado y la comicidad, del tono objetivo, frígido y ultrapreciso.

Siete de las numerosas heridas eran mortales. El hígado estaba casi seccionado por dos perforaciones profundas en la cara anterior. Tenía cuatro incisiones en el estómago, y una de ellas tan profunda que lo atravesó por completo y le destruyó el páncreas. Tenía otras seis perforaciones menores en el colon trasverso, y múltiples heridas en el intestino delgado. La única que tenía en el dorso, a la altura de la tercera vértebra lumbar, le había perforado el riñón derecho. La cavidad abdominal estaba ocupada por grandes témpanos de

sangre, y entre el lodazal de contenido gástrico y materias fecales apareció una medalla de oro que Santiago Nasar se había tragado a la edad de cuatro años. La cavidad torácica mostraba dos perforaciones: una en el segundo espacio intercostal derecho que le alcanzó a interesar el pulmón, y otra muy cerca de la costilla izquierda. Tenía además seis heridas menores en los brazos y las manos, y dos tajos horizontales: uno en el muslo derecho y otro en los músculos del abdomen. Tenía una punzada profunda en la palma de la mano derecha. El informe dice: “Parecía un estigma del crucificado”. La masa encefálica pesaba sesenta gramos más que la de un inglés normal, y el Padre Amador consignó en el informe que Santiago Nasar tenía una inteligencia superior y un porvenir brillante. Sin embargo, en la nota final señalaba una hipertrofia del hígado que atribuyó a una hepatitis mal curada. “Es decir –me dijo–, que de todos modos le quedaban muy pocos años de vida”. El doctor Dionisio Iguarán, que en efecto le había tratado una hepatitis a Santiago Nasar a los doce años, recordaba indignado aquella autopsia. “Tenía que ser cura para ser tan bruto”, me dijo. “No hubo manera de hacerle entender nunca que la gente del trópico tenemos el hígado más grande que los gallegos”. (98-100).

La objetividad, el enfoque ultrapreciso y la frigidéz contribuyen a crear el ambiente mágico proveniente de la yuxtaposición de este estilo conciso y despreocupado con un hecho fatídico. Del mismo modo, los detalles realistas se yuxtaponen con elementos extraordinarios (la medalla de oro encontrada en el cuerpo de Santiago) y la tragedia con elementos humorísticos (el estigma del crucificado y el hígado caribeño). El filme se ahorra todas estas yuxtaposiciones ya que el pasaje no está incluido en la cinta.

La escena que confirma la diferencia entre el nivel del discurso de la película y el de la novela es aquella en la que Bayardo responde muchos años después a las cartas que le ha escrito Ángela.

Un medio día de agosto, mientras bordaba con sus amigas, sintió que alguien llegaba a la puerta. No tuvo que mirar para saber quién era. “Estaba gordo y se le empezaba a caer el pelo, y ya necesitaba espejuelos para ver de cerca”, me dijo. “¡Pero era él, carajo, era él!” Se asustó, porque sabía que él la estaba viendo tan disminuida como ella lo estaba viendo a él, y no creía que tuviera dentro tanto amor como ella para soportarlo. Tenía la camisa empapada de sudor, como lo había visto la primera vez en la feria, y llevaba la misma correa y las mismas alforjas de cuero descosido con adornos de plata. Bayardo San Román

dio un paso adelante, sin ocuparse de las otras bordadoras atónitas, y puso las alforjas en la máquina de coser.

- Bueno -dijo-, aquí estoy.

Llevaba la maleta de la ropa para quedarse, y otra maleta igual con casi dos mil cartas que ella le había escrito. Estaban ordenadas por sus fechas, en paquetes cosidos con cintas de colores, y todas sin abrir. (124-125).

La narración concisa, objetiva y frígida se yuxtapone con un hecho improbable y asombroso, que logra crear el tono propio del realismo mágico gracias al desconcierto que provoca el regreso sorpresivo de Bayardo. El reencuentro resulta increíble e inverosímil pero no del todo improbable. Sin embargo, la esencia mágicorrealista del pasaje deriva del desenfado de los dos personajes al reconocerse.

El filme, sin embargo, confirma su preocupación obsesiva por el sentimentalismo y lo emocional, tanto que ésta es la última escena de la película: Bayardo regresa a la misma casa donde se llevó a cabo la fiesta de su boda, comienza a repartir las cartas por el suelo, fabricando con los sobres un camino de papel que Angela Vicario ve desde el pasillo del primer piso. La mujer baja hacia el patio, reconoce sus cartas y camina por el sendero blanco hasta llegar a la sombra de un árbol bajo el cual está esperándola Bayardo San Román. Los enamorados, después de tantos años de no verse, se abrazan y se besan sin hablar y se acaba la película...

Si bien es cierto que también en el filme resulta sorprendente el regreso de Santiago, el tono subjetivo y sentimental no crea el mismo efecto desconcertante. La prioridad, como lo hemos dicho, es exaltar las emociones del espectador. En la cinta, la historia de amor entre Bayardo y Ángela adquiere mayor importancia que la de la muerte de Santiago.

Quizá el carácter europeo del filme impide crear las yuxtaposiciones inverosímiles que abundan en la novela y todo es tratado de forma lógica y ordenada desde la perspectiva de un contexto cultural en el que parece difícil ver lo extraordinario de la realidad. En la película se nota la preocupación del director y del guionista porque los sucesos extraordinarios y mágicorrealistas del texto literario no desencajen con la historia. El filme degrada el realismo mágico de la novela para que todo se ajuste dentro de los límites de lo verosímil y lo real.

Así pues, la ambigüedad que caracteriza el texto literario se comprime en el filme para dar paso a las certezas. La película no plantea incógnitas que permitan su asimilación de forma intelectual sino que las seguridades dan paso al sentimentalismo empalagoso en el que lo único que importa es destacar la tristeza de la historia y no desentrañar las casualidades que la hicieron posible. El filme se convierte en un melodrama poco interesante. La novela, en cambio, deja cabos sueltos para plasmar un discurso apropiado para el realismo mágico que exige del lector una actitud reflexiva y no afectiva.

Primero que nada, el autor se vale del tono del realismo mágico que imprime la ambigüedad propia de los recuerdos de los personajes. La novela está estructurada en buena medida basándose en la memoria de quienes tuvieron alguna participación en el suceso funesto. La historia está construida a través de los recuerdos de la gente 27 años después de que ocurrieron los hechos. El narrador explica que volvió al pueblo “tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria” (13). El ambiente mágico se crea en buena medida gracias a la yuxtaposición de datos ultraprecisos con esas astillas dispersas que son los recuerdos de los personajes. Así pues, la ambigüedad en el relato, ese enigma y misterio, se desata de una realidad que no es ya cómo sucedió sino como la gente logra recordarla, totalmente astillada, disuelta.

El filme también se desarrolla partiendo de los recuerdos de los personajes, aunque en una medida mucho menor, apoyándose sólo en aquellos que más participación tienen en la tragedia, de tal modo que el recurso narrativo no se utiliza para crear un ambiente de realidad filtrada por la memoria sino para explicar lo melodramático de los hechos. Este recurso se utiliza en el filme porque de otro modo no habría sido posible contar la misma historia.

Ejemplo de lo anterior es que en la cinta no se plasma la incertidumbre acerca de cuáles fueron las condiciones climáticas del día del crimen. Esta duda persiste a lo largo de la novela contribuyendo con el realismo mágico del discurso.

Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante con una brisa de mar que llegaba a través de los platanales, como era de pensar que lo fuera un buen febrero de aquella época. Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia

estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño. (10-11).

La ambigüedad entorno a las condiciones del clima crea desconcierto y asombro en el lector y ayuda a que los hechos no sean asimilados de manera emocional sino intelectual. Lo que sucede en la película es que, para no estropear el dramatismo, se despreja el efecto desconcertante proveniente de la ambigüedad. El realismo mágico crea desconcierto e incertidumbre, pero el filme no está interesado en desconcertar al espectador sino en hacerlo participe de la compasión con que se cuenta la historia. En la película no hay un solo testimonio acerca del clima y en ningún momento se advierten cambios climatológicos en las diferentes secuencias: el ambiente mágicorrealista se desecha del todo.

Es interesante también la ambigüedad que representa el hecho de no saber con certeza si Santiago es el verdadero culpable. Aún cuando ya se ha terminado de leer la novela persiste la pregunta. El narrador explica que se trata del “secreto que nunca se habría de aclarar: quién fue, y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio [de Ángela], porque nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar”. (117). La obra del colombiano nunca deja de plantear esta incógnita y el asesinato se vuelve aun más increíble toda vez que nunca existe la certidumbre de que Santiago haya deshonrado a la joven hija de los Vicario:

Sin embargo, lo que más le había alarmado [al juez] al final de su diligencia excesiva, fue no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio. Las amigas de Ángela Vicario que habían sido sus cómplices en el engaño siguieron contando durante mucho tiempo que ella las había hecho partícipes de su secreto desde antes de la boda, pero no les había revelado ningún nombre. En el sumario declararon: “Nos dijo el milagro pero no el santo”. Ángela Vicario, por su parte, se mantuvo en su sitio. Cuando el juez instructor le preguntó con su estilo lateral si sabía quién era el difunto Santiago Nasar, ella contestó impasible:

- Fue mi autor.

Así consta en el sumario, pero sin ninguna otra precisión de modo ni de lugar. Durante el juicio, que sólo duró tres días, el representante de la parte civil puso su mayor empeño en la debilidad de ese cargo.

[...] Era tal la perplejidad del juez instructor ante la falta de pruebas contra Santiago Nasar, que su buena labor parece por momentos desvirtuada por la desilusión. (130-131).

Aunque la impresión final que nos deja la novela es la de la inocencia de Santiago, el hecho nunca se confirma y queda en el ambiente la duda acerca de su culpabilidad. La utilización de la ambigüedad como técnica narrativa acerca intelectualmente al lector y crea el tono de incertidumbre propio del realismo mágico. El filme, sin embargo, no pone énfasis en esta ambigüedad y aunque el narrador-testigo explica esta incertidumbre no se crea el efecto enigmático ante los hechos.

El texto filmico, a través de su narrador, menciona también que el juez no encontró indicios de la culpabilidad de Santiago y también que el comportamiento previo a su muerte lo hacía parecer inocente. La diferencia entre la novela y el filme estriba en que el primero se abstiene de dar explicaciones mientras que el segundo se esfuerza por introducir un mínimo de certidumbre. La escena en que Santiago entra en la casa de su novia es un claro ejemplo.

En la novela Flora Miguel sólo le regresa las cartas a Santiago y le restriega en la cara una frase rencorosa. “Y ojalá que te maten”, le dice. El filme, en cambio, agrega al diálogo de la novia un reproche: Flora reprende a Santiago porque dice haberlo visto coquetear con Ángela en la boda y en la iglesia. La escena se incluye en el filme de manera intencional para proponer una posible culpabilidad de Santiago quizá porque al director le resulta inadmisibles aceptar que murió sin explicación lógica alguna. A pesar de rellenar los espacios vacíos que deja la obra literaria, la esencia de la historia no permite que se pierda del todo el ambiente de confusión. Es decir, el filme quiere dar más explicaciones de las que da la novela y aún así no logra condensar la historia en su lógica anticaótica.

Aunque quisiéramos pensar que el director de la película no advierte el realismo mágico de la novela, parece ser que todas las características que hacen del texto literario una obra mágicorealista son desechadas por el cineasta para construir su propia historia y dejar el campo libre al sentimentalismo empalagoso. O bien el director conoce bien el realismo mágico y prescinde de él discriminadamente o se trata de un caso en el que una visión diferente del mundo le impide ver los sucesos extraordinarios y mágicos de la realidad en la obra de García Márquez.

CONCLUSIONES

Resultado innegable de esta investigación es la consistente limitante que el realismo mágico literario de *Crónica de una muerte anunciada* encontró frente a su adaptación cinematográfica.

El texto filmico del italiano Francesco Rosi desecha las posibilidades de plasmar en la pantalla el realismo mágico literario, sobre todo por que los recursos de los que se vale son diferentes a los que conforman la estética mágicorrealista.

Desde el comienzo del análisis es visible la intención de trasladar la historia a la pantalla mediante la utilización de otro discurso. Mientras que la novela causa asombro y extrañeza frente a los sucesos increíbles, el filme reduce el lenguaje propio del realismo mágico para crear una ambiente sentimentalista que no se detiene a observar los aspectos misteriosos de la historia.

La cinta entonces no sólo desecha los aspectos extraordinarios y las yuxtaposiciones inverosímiles sino que contradice a la estética, que surgió en la pintura como forma de rechazo al sentimentalismo post expresionista. Esta emotividad empalagosa termina con las posibilidades de crear desconcierto y asombro frente a los hechos extraordinarios y al mismo tiempo con la oportunidad de establecer en el filme el tono de misterio que se imprime en la novela.

El texto filmico estudiado se aleja por completo de los rasgos que caracterizan al realismo mágico y sustrae de la historia todo aspecto desconcertante. La cinta también descarta la atmósfera prodigiosa que sobresale en algunos de los personajes del texto literario y se olvida por completo de las cualidades asombrosas que conforman la realidad. Mientras la novela nos hace pensar constantemente en los aspectos mágicos de lo cotidiano, el filme se conforma con presentarnos lo terrible de la tragedia.

En pocas palabras, es el racionalismo -tan alejado de los misterios predominantes en esta otra forma de ver el mundo- el que se impone en la adaptación cinematográfica de *Crónica de una muerte anunciada*. Se advierte en el texto filmico que el contexto cultural del director y guionista le impide empapar su obra de los aspectos de realismo mágico que caracterizan la novela. Esta adaptación es claro ejemplo de lo que no se debe hacer si lo que se busca es imprimir en una cinta el ambiente y tono mágicorrealistas.

A la fecha puede considerarse al realismo mágico literario como una estética particular que se diferencia de manera definitiva del género fantástico, de lo real maravilloso y sin lugar a dudas del surrealismo freudiano. Esta diferenciación puede hacerse gracias a que la modalidad ha ido desarrollando sus características. Desde su nacimiento en la pintura alemana post expresionista hasta su auge en Hispanoamérica, y gracias a las interminables discusiones sobre lo que debe considerarse o no realismo mágico, la modalidad ha desplegado particularidades que la hacen única.

De tal modo resulta importante reconocer los orígenes prístinos de la modalidad. La literatura del realismo mágico evoluciona a partir de los principios clave de la pintura mágicorrealista. El realismo mágico literario fue desenvolviéndose hasta encontrar su propio lenguaje.

Así pues, puede concluirse que los cineastas interesados en adaptar obras literarias del realismo mágico deben tener en cuenta el hecho de que resulta necesario desarrollar un lenguaje propio para el cine mediante la aplicación de soluciones que respeten las convenciones que hacen que la estética sea única. De otro modo, cualquier adaptación cinematográfica de una obra literaria considerada como representativa del realismo mágico estaría condenada al fracaso.

Si el realismo mágico de la novela *Crónica de una muerte anunciada* representa cierto grado de complejidad, no es nada comparado con las desproporciones propias de *Cien años de soledad*. La novela que es objeto de estudio en este trabajo no constituye un obstáculo para la buena adaptación al cine de ese mundo de ensueño donde los sucesos más inverosímiles pueden ocurrir.

Este trabajo, por lo tanto, nos deja imaginar la posibilidad de que serán exitosas en su intento de recrear el realismo mágico literario aquellas adaptaciones cinematográficas que se apropien de las particularidades que caracterizan a la estética y configuren su obra a través de la utilización de los recursos narrativos que forjan los rasgos de la modalidad. De tal modo se irá decodificando un lenguaje de realismo mágico propio para el cine sin dejar de considerar las libertades exclusivas a la literatura que representa el ejercicio de la escritura.

Relacionar al realismo mágico únicamente con las desproporciones y prodigios de *Cien años de soledad*, obra maestra y expresión máxima del realismo mágico, sería tanto

como aceptar que su estética es infilmable. Sin embargo, al considerar que la modalidad cuenta con diversos rasgos que la caracterizan nos encontramos con la posibilidad de traspasar esas características a otro tipo de manifestación artística. Por lo tanto, no puede reducirse el realismo mágico a la simple presentación y descripción de situaciones raras y extravagantes puesto que de este modo cualquier obra artística -no sólo en el cine sino hasta en la literatura- caería en el absurdo y el ridículo.

Tarea de quien se aventure a filmar el realismo mágico literario será construir un lenguaje propio y establecer para su buen término diferentes soluciones a las literarias. Para ello deberán tomarse en cuenta los problemas que representa la recreación de un mundo en donde la realidad y la fantasía se yuxtaponen.

Al término de este trabajo creo cierto que las dificultades que representó la adaptación cinematográfica de una obra literaria del realismo mágico como *Crónica de una muerte anunciada* pueden ser atenuadas si se logra concebir a la modalidad como dueña de una estética particular con singulares características y rasgos que deben respetarse. Del mismo modo pienso, sin embargo, que la labor siempre representará una hazaña cuyos riesgos bien valdría la pena correr.

FUENTES

- Apuleyo, Plinio. *El olor de la guayaba*. México, Diana, 1993.
- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico: Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona, Anagrama, 1976.
- Brushwood, Jonh. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México, FCE, 1984.
- Carrillo, Germán. *La narrativa de Gabriel García Márquez: Ensayos de interpretación*. Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1975.
- García, Eligio. *Tras las claves de Melquíades*. Bogotá, Norma, 2001.
- García, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Colombia, La Oveja Negra-Diana, 1981.
- Gonzalo, Carmen. *Iniciación a la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Madrid, Akal, 1999.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978.
- Menton, Seymour. *El cuento Hispanoamericano*. México, FCE, 1991.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México, FCE, 1998.
- Ochoa, David, comp. *Crítica literaria sobre autores latinoamericanos contemporáneos*. México, CCH-UNAM, 1979.
- Ortega, Julio, comp. *Gaborio. Artes de releer a Gabriel García Márquez*. México, Jorale, 2003.
- *Crónica de una muerte anunciada (Cronaca di una morte annunciata)*. Dir. Francesco Rosi. Guionista: Francesco Rosi, Tonino Guerra. Actores: Ornella Muti, Gian Maria Volonté, Anthony Delon, Lucia Bosé. Coproducción Italia-Francia-Colombia, 1987. Dur. 110 minutos.
- Redescolar. David de la Garza Leal. SEP-ILCE. 10 de junio. redescolar.ilce.edu.mx.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Juan Manuel Abascal Palazón. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Taller Digital de la Universidad de Alicante. 5 de septiembre. www.cervantesvirtual.com.
- La Jornada Virtual. DEMOS. La Jornada. 8 de octubre. www.jornada.unam.mx.