

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

“DOS MIRADAS PARA MARÍA: EL CINE Y LA LITERATURA”

**SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
“INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA”**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**PRESENTA
JUANA VÁZQUEZ LÓPEZ**

**ASESORA
MTRA. LAURA EDITH BONILLA DE LEÓN**

Santa Cruz Acatlán, Estado de México.

Enero 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre,

Por el tiempo y los sueños que me dio con su ausencia en este nuevo amanecer

A mi padre,

Por su apoyo al final del arcoiris

A mis hermanas,

Por su comprensión y el deseo de viajar conmigo en este árbol flotante lleno de amor y de ilusiones

A mis hermanos,

Por la alegría de estar juntos en esta película

A mis sobrinos : Diana, Diego, Leslie y Amairani,

Por el tiempo que les robe y porque con su alegría me dieron el deseo de vivir el cine a través de su imaginación

A mis maestros y amigos,

Del seminario "Interdiscursividad historia, cine y literatura"

Por el placer de ver, hablar y escuchar de cine

A mi asesora, Laura Edith Bonilla,

Por su disposición, apoyo y comprensión

A mi director, Benjamín Bistráin,

Por su insistencia en que el silencio de la letra tuviera eco y se transformara en palabra

A mis amigas y amigos,

Por su apoyo incondicional y por el tiempo que les robe, en este laberinto de emociones,

A los jóvenes,

Por prestarme su luz para la filmación de este nuevo siglo

A María,

Porque me mostró que un film se hace con la mirada puesta en el futuro a través de nuestro pasado que se hizo presente en este nuestro destino.

CONTENIDO

Introducción

1. La narrativa y los sueños de Gabriel García Márquez

- 1.1 Semblanza biográfica 4
- 1.2 Primera fila: el guionista 9
- 1.3 El Boom latinoamericano 19

2. Un cuento peregrino, *Sólo vine a hablar por teléfono*

- 2.1 *Doce cuentos peregrinos* contexto 25
- 2.2 Metodología 30
- 2.3 Análisis 33

3. La Pasión según Hermsillo

- 3.1 Semblanza biográfica 42
- 3.2 Contexto Cinematográfico 50
- 3.3 Análisis del film *María de mi corazón* 56

Conclusiones 75

Anexo 77

Fuentes 83

Introducción

El presente trabajo es producto del Seminario-Taller Extracurricular de Titulación: “Interdiscursividad, Historia, Cine, Literatura” organizado por el Centro de Educación continua de la F E S Acatlán.

El eje del seminario fue el cine, entre otras razones , porque en él se pueden sintetizar la historia y la literatura. A través de las imágenes se presenta una trama que pasa por el futuro del guión y éste, a su vez, en muchas ocasiones es producto de la adaptación de un cuento o novela, pero no sólo eso, también se puede ver en el cine cómo se da la recreación de la realidad cuando ésta se presenta como un acontecimiento, un personaje o un detalle que nos remite a una época o a un contexto específico.

En este trabajo se hace un seguimiento de María, como personaje que dio vida a un texto literario *Sólo vine a hablar por teléfono* y a otro fílmico *María de mi corazón* y de cómo tuvo que luchar entre un contexto y otro dependiendo de la época que vivieron sus autores Gabriel García Márquez y Jaime Humberto Hermosillo, antes de lograr que María saliera a la luz.

El cuento y la película nos proporcionan un panorama, histórico, político, social y cultural, que vive María, aunque sólo sea un personaje de nuestra historia, no puede evadir esa realidad. Refleja a una mujer que vive en pareja, que en su afán por progresar, olvida que lo más importante en su mundo cotidiano es la comunicación entre los seres humanos.

Ambas formas de narrar despiertan en el lector y el espectador, el interés por revivir junto con la protagonista esos momentos, de reír, de llorar y de sufrir, pero finalmente esa es la magia que logran los buenos textos.

En este trabajo se realizó un análisis literario basado en la temática de Tomashevski, y otro fílmico basado en Francesco Casetti y Federico Di Chio haciendo énfasis en María y de cómo los demás personajes iban entretejiendo sus vidas a la de nuestra protagonista para poder así conformar su propia historia.

Se desarrolla en tres capítulos; en el primero se muestra la semblanza de la vida de García Márquez, así como de sus sueños y su pasión por el cine, sin perder de vista

que fue un escritor rodeado por diversas circunstancias tanto políticas como literarias, que fueron contundentes en su formación como guionista, además descubrió que el cine es un arte basado en la tecnología y en la producción de forma industrial, que le servirán para profundizar en su literatura.

En el segundo capítulo; se explica la metodología de Tomashevski, la cual se utiliza para analizar a María, personaje que aparece en el cuento *Sólo vine a hablar por teléfono*, haciendo hincapié en el motivo y la motivación, categorías que nos permiten desmenuzar la personalidad de María, de los seres que la rodean y de las circunstancias que la hacen presa de su propio destino.

En el tercer capítulo; se hace referencia a la vida de Jaime Humberto Hermosillo; su producción cinematográfica, sin olvidar que vivió la crisis del cine como industria y de cómo se afianzó en el cine autor. También se hace un análisis del film de *María de mi corazón*, de acuerdo a Casetti y Di Chio, siguiendo al personaje de María, profundizando en el *personaje como rol*.

Consideramos que a partir de este capitulado se alcanzarán los objetivos que se refieren a como se conforman un texto literario y otro fílmico y de cómo se desarrollan dentro de su contexto histórico.

También se añade una sinopsis del guión cinematográfico de *María de mi corazón*, escrita por Gabriel García Márquez y Jaime Humberto Hermosillo.

Este trabajo pretende explicar la forma en que dos discursos: literario y cinematográfico, nos hacen partícipes de sus narraciones porque aportan elementos que despiertan nuestra imaginación, sin olvidar que se entrelazan para presentar a María, cada uno con sus propias herramientas, sin dejar de ser importantes cada uno en su campo.

*Desde que nació, recuerda cómo contra los cristales,
tarde a tarde se estrellaba un mar de miel luminoso.
Única miel que ahora lo levanta, lo fija en lo alto;
alfombra amarilla en espera del soplo
que lo vuelva a su casa del viento,
al ojo azul renovado del aire.*

Enriqueta Ochoa.

1. La narrativa y los sueños de Gabriel García Márquez.

1.1 Semblanza biográfica

El 6 de marzo de 1927¹, cuando nació Gabriel José García Márquez, todavía quedaban rastros de la fiebre del banano. El pueblo tocaba a su fin un periodo de prosperidad. Al comienzo del siglo, con el cultivo del banano en la cuenca del río Magdalena, había comenzado también para Colombia la época del neocolonialismo. El capital norteamericano, representado sobre todo por la *United Fruit Company*, adquirió una influencia predominante. La región era incapaz de proveer la mano de obra necesaria, de modo que atraídos por un salario comparativamente bueno, llegaron al pueblo los bananeros aventureros de todas las procedencias, alterando el equilibrio social de la adormecida región agraria que todavía conservaba características feudales. Estos aventureros, a los que la población autóctona denominaba despectivamente “hojarasca” (en el sentido de escoria material o desecho), proporcionaron al pueblo como Aracataca un inesperado crecimiento y una nueva conexión con el mundo exterior. Las empresas de Estados Unidos construyeron líneas de ferrocarril, oficinas postales y de telégrafos. Entre los recién llegados se hallaba Gabriel Eligio García, el telegrafista.

Este joven, que había tenido que abandonar sus estudios de Medicina en Cartagena por falta de recursos económicos, se enamoró de Luisa Santiago Márquez

¹ Es todavía objeto de disputa si el año de nacimiento del autor fue 1927 o 1928. El autor lo ha situado a veces en 1928. Nosotros aceptamos la fecha dada por su padre, así como por Jacques Gilard, en las investigaciones cuyos resultados se presentan en el prólogo a los cuatro tomos de trabajos periodísticos de García Márquez, también tuvo en cuenta afirmaciones contradictorias del autor al respecto y las examinó a la luz de otras fuentes, razón por la cual, ante la duda, optamos por la versión de los hechos. En sus memorias García Márquez afirma que, efectivamente, nació en 1927.

Iguarán. Los padres de ella la mandaron con unos parientes con tal de alejarla de su pretendiente, sin embargo, no tuvieron éxito porque el telegrafista le enviaba cartas que le hacía llegar en complicidad con sus colegas. Cuando sus padres comprendieron que luchar contra ese amor era inútil, aceptaron finalmente ese matrimonio.

Se trataba de un matrimonio desigual, pues Eligio García pertenecía a la “hojarasca” y Luisa por el contrario, provenía de una de las “viejas” familias² y su padre, el coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía era respetado como héroe de la guerra civil. Además de la diferencia social, había otra de ideología. Porque el telegrafista era un conservador, mientras que el coronel había luchado en el bando de los liberales, bajo las órdenes del legendario general Uribe³. Contra el predominio de la oligarquía y de la Iglesia.

La joven pareja se trasladó a Riohacha⁴, aunque Luisa volvió a Aracataca con motivo del nacimiento de su primer hijo, dejando al niño Gabriel bajo la tutela de sus padres.

El pequeño Gabriel se crió en una casa grande y acomodada, al cuidado de la abuela Tranquilina y de sus tías Francisca, Petra y Elvira, todas ellas mujeres fantásticas, instaladas en sus recuerdos remotos, todas con aptitudes premonitorias y a veces tan supersticiosas como las indias guajiras que conformaban la servidumbre de la casa.

La abuela Tranquilina, debió de ser una persona extraordinaria, originaria de la Guajira una península de arenales ardientes, de indios contrabandistas y brujos. Para ella no había una frontera muy definida entre los muertos y los vivos, de día a Gabriel le gustaba el mundo de la abuela, le resultaba fascinante, porque le contaba cosas fantásticas, de tal manera que los sucesos cotidianos los transformaba en un mundo mágico, creando así su propio universo. Pero en la noche le causaba terror, era una mujer menuda, de alucinados ojos azules, y que a medida que fue envejeciendo perdió paulatinamente la vista hasta que finalmente quedó ciega, ya no distinguía aquellas

² La expresión muy usual “una familia vieja” no tiene que tomarse necesariamente al pie de la letra, sino que debe entenderse más bien como una caracterización social. De hecho, la familia Iguarán no provenía de Aracataca.

³ Caudillo liberal, colombiano, jefe de las fuerzas armadas que se alzaron en contra del gobierno conservador de 1899

⁴ *Cf.* Oscar Collazos, *Gabriel García Márquez, La soledad y la gloria. Su vida y su obra*. Plaza & Janés. Barcelona, 1983, p. 9 y ss. Collazos supone que Luisa Iguarán ya estaba embarazada cuando los padres tuvieron que dar a la fuerza su consentimiento. Esta podría ser la causa de que la joven pareja abandonase el pueblo, y quizá también pudiera aclarar las divergencias en la fecha de nacimiento.

fronteras entre los vivos y los desaparecidos, y así se hizo cada vez más endeble de modo que terminó hablando con los muertos.

Todos los días de mi vida despierto con la impresión, falsa o real, de que he soñado que estoy en esa casa,[...] como si nunca hubiera salido de esa casa vieja y enorme. Sin embargo, aun en el sueño, persiste el que fue mi sentimiento predominante durante aquella época: la zozobra nocturna. Era una sensación irremediable que empezaba siempre al atardecer, y que me inquietaba aun durante el sueño hasta que volvía a ver por las rendijas de las puertas la luz del nuevo día. No logro definirlo muy bien, pero me parece que aquella zozobra tenía un origen concreto, y es que en la noche se materializaban todas las fantasías, presagios y evocaciones de mi abuela⁵.

Como contrapeso de esta faceta nocturna se afirmaba el abuelo Nicolás. Era un patriarca abierto al mundo, vital y alegre; líder local del partido liberal, un espíritu ilustrado que disfrutaba mostrándole al pequeño Gabriel las maravillas del mundo, desde los dromedarios del circo, hasta el hielo usado para conservar fresco un cargamento de pescado (una experiencia que evoca la primera frase de *Cien años de soledad*⁶). Pero sobre todo, el coronel se hizo cargo de la educación del niño. Lo hizo familiarizarse con el diccionario, le contaba historias que se relacionaban con la última guerra civil, en la que había luchado desde 1899 hasta 1901.

García Márquez siempre se ha referido a su abuelo como la figura masculina más importante de su vida. Su muerte, cuando Gabriel tenía ocho años, significó para él quedarse huérfano y desde entonces no le volvió a pasar nada interesante.

Por lo demás, la niñez en Aracataca no debió de ser especialmente rica en acontecimientos. La época de prosperidad que había traído consigo la fiebre bananera ya había pasado y el pueblo se hundía imperceptiblemente en un letargo, viviendo de los recuerdos.

⁵ Gabriel García, Márquez, *El olor de la Guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Bruguera, Barcelona, 1982, p.17.

⁶ Gabriel García, Márquez, *Cien años de soledad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p.9.

Sin embargo, las experiencias infantiles de que se nutre la obra posterior de García Márquez tiene que ver en su mayor parte con narradores y con cuentos y en menor medida con experiencias realmente vividas.

A falta de algo mejor. Aracataca vivía de mitos, de fantasmas, de soledad y de nostalgia. [...] Aracataca vivía de recuerdos cuando él nació; sus ficciones vivirán de sus recuerdos de Aracataca⁷.

De esto se dio cuenta a raíz de la muerte de su abuelo. No solo perdió a la persona que más amaba sino a la que más le había proporcionado seguridad. Hasta que cumplió seis años, únicamente conocía a su padre y a su madre por lo que sus abuelos le contaban.

Por aquel entonces sus padres vivían en Barranquilla. Cuando Gabriel se encontró con ellos por primera vez se sintió extraño aunado a ello, además, que se encontraba en una ciudad desconocida. Ingresó al colegio de primaria Simón Bolívar y trató de acostumbrarse a su nueva vida. La principal dificultad consistía en que su padre tenía una concepción de la educación completamente distinta a la de su abuelo.

Poco después de su paso a la escuela superior, la familia se mudó a Sucre y él tuvo que interrumpir sus estudios. Pero con trece años volvió solo a Barranquilla, ahora como alumno interno del colegio San José de los Jesuitas.

Gabriel se caracterizaba por ser un muchacho callado y serio, por lo que sus compañeros le llamaban “el viejo”; le interesaban más los libros que los deportes, y publicó poesías en la revista del colegio *Juventud*⁸.

Su estancia en ese colegio no duró mucho porque consiguió una beca para otro internado, el Colegio Nacional de Zipaquirá. En el que se daba una formación gratuita a los jóvenes más avanzados de la provincia. Esto supuso para el padre un desahogo económico, puesto que la farmacia que regenteaba en Sucre daba dinero justo para

⁷ Mario Vargas, Llosa, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, Barral, Barcelona, 1971, p.20

⁸ Cfr. Jacques Gilard, *Gabriel García Márquez. Obra periodística*, Bruguera, Barcelona, 1981, 4 tomos, Tomo 1.

alimentar a la familia numerosa⁹. Para el muchacho esto supuso la segunda censura dolorosa en su vida.

En 1943, Gabriel García Márquez abandonó la costa tropical, para trasladarse a un mundo para el completamente extraño. Los Andes no solo eran fríos, ahí vivía otro tipo de gente, que se distinguía por una serenidad española acompañada del carácter reservado, propio de los indios. En su viaje de varios días a través del país, el colegial vivió la experiencia de la gran diferencia entre los paisajes: primero un largo viaje en barco río Magdalena arriba, atravesando una sofocante selva virgen, después un viaje en ferrocarril por los Andes hasta alcanzar la altura de Bogotá.

El encuentro con la capital fue una vivencia traumática. La ciudad gris, fría y húmeda, los tranvías repletos de personas silenciosas e indiferentes; se sintió el joven fuera de contexto y para qué hablar de Zipaquirá una ciudad pequeña a unos cincuenta kilómetros de Bogotá, no era mucho mejor.

En el internado Gabriel se sentía fuera de contexto, vivía aislado de sus compañeros, su único refugio eran los libros, fue así como empezó a leer libros de aventuras, con Julio Verne y Emilio Salgari. Pero también tuvo contacto con la poesía contemporánea de su país. Leyó las poesías del grupo “Piedra y Cielo”, aquellos poetas que, influidos por Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda, acabaron con el academicismo y trataron de restaurar a la poesía sus derechos¹⁰. Inspirado por estas lecturas, Gabriel fundó una revista en el colegio: *Literatura*, de la cual solo salió un número. Aunque hay que decir que el colegial no se ocupaba únicamente con asuntos estéticos: por medio de sus profesores tomó también contacto con la teoría política, Si prestamos crédito a las anécdotas que trasmite García Márquez de aquella etapa, Zipaquirá debía ser un nido de profesores marxistas¹¹

A partir de este momento los profesores de Gabriel se interesan en él y lo empiezan a guiar hacia los libros que hablarán de problemas sociales, así empezó a darse cuenta de la injusticia social y esto fue lo que lo decidió a estudiar la carrera de Derecho en diciembre de 1946. En algún momento descubrió la novela. A partir de

⁹ El padre había incluso llegado a considerar la posibilidad de que su hijo se hiciera sacerdote a cambio de la educación gratuita.

¹⁰ Acerca de la poesía de *Piedra y cielo*, cfr. Ángel Rama, *Edificación de un arte nacional y popular*, Conaculta, Bogotá, 1991, y Germán Vargas, *Sobre literatura colombiana*, Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá, 1985.

¹¹ Formados durante el gobierno liberal de izquierda de Alfonso López y expulsados más tarde a las provincias.

entonces, en vez de Derecho penal, estudiaba *Crimen y Castigo*, las obras de Tolstoi y Dickens y de los realistas franceses del siglo XIX. Y un día también descubrió a Kafka. Fue una experiencia crucial. Porque cuando leyó que Gregorio Samsa se despertó una mañana convertido en un monstruoso insecto, supo que, si alguien podía escribir algo así, entonces la literatura era lo suyo. Y comenzó a escribir relatos.

1.2 Primera fila: el guionista

En el suplemento literario del periódico *El Espectador* se publicó un artículo del novelista y editor Eduardo Zalamea Borda, en el que se quejaba de la inexistencia de nuevos talentos dignos de un interés no solo regionalista. García Márquez se tomó ese veredicto como un reto. Envío su primer cuento, *La tercera resignación*. El hecho de que en septiembre de 1947 apareciera publicado acompañado por un comentario muy favorable del propio Zalamea Borda, lo llenó de cierta congoja y su único consuelo fue seguir escribiendo.

Aprobó las materias salvo una de primer curso, pero en el segundo año, 1948, dejó de lado sus estudios. Llevaba la vida de un bohemio, aunque sin comodidades ni refinamientos. Lo único ostentoso en el joven inquieto y soñador era su vestimenta, caracterizada por la predilección caribeña por los colores muy vivos.

En las vacaciones, tanto del colegio como de la Universidad, García Márquez viajó en varias ocasiones a Sucre para visitar a su familia, estancias en las cuales tuvieron lugar dos sucesos importantes. En un baile de estudiantes, ni corto ni perezoso, le propuso matrimonio a Mercedes Barcha, la hija de un amigo de juventud del padre de Gabriel. Ella tenía entonces trece años.

Pienso ahora que la proposición era una metáfora para saltar por encima de todas las vueltas y revueltas que había que hacer en aquella época para conseguir novia. Ella decidió entenderlo así, porque seguimos viéndonos de un modo esporádico y siempre casual, y creo que ambos sabíamos sin ninguna duda que tarde o temprano la metáfora se iba a volver verdad. Como se volvió,

en efecto, unos diez años después de inventada, y sin que nunca hubiéramos sido novios de verdad, sino una pareja que esperaba sin prisa y sin angustias algo que se sabía inevitable ¹².

Se puede decir que lo que le atraía no era la aventura, sino el deseo de cerciorarse, guiado por una convicción instintiva de lo que iba a ser su vida futura.

El segundo suceso determinante para su desarrollo literario fue el reencuentro con el paraíso de su infancia, Aracataca¹³. Su abuela Tranquilina había muerto a una edad muy avanzada. Ahora su hija tenía que vender la vieja casa familiar, y se llevó consigo a su hijo mayor en ese viaje al pasado. Cuando llegaron a Aracataca, todo estaba como antes y, sin embargo, era definitivamente distinto. Esta escena junto con la tristeza por un pasado definitivamente cerrado, despertaron en él la necesidad de conservar lo pasado en forma de narración.

El libro donde se plasmaría esto tendría por título *La casa* y como eje central justamente aquella casa de los abuelos en la que había transcurrido su infancia y por la que todavía erraba como un fantasma en los sueños.

La realidad política puso provisionalmente fin a la doble vida de García Márquez como estudiante desganado y aspirante a talento literario. El 9 de abril de 1948 Jorge Eliécer Gaitán fue asesinado en el centro de Bogotá. La popularidad de Gaitán se remonta al año 1928, cuando apoyó la huelga de los trabajadores Bananeros. Más tarde llegó a ser alcalde de la capital, Bogotá, y después candidato de los liberales a la presidencia, una personalidad carismática, cuyo creciente radicalismo atemorizó a los conservadores. Las circunstancias de su asesinato nunca fueron esclarecidas. Pero su muerte provocó un levantamiento del pueblo, que veía frustradas sus esperanzas: el así llamado “bogotazo”. El conflicto entre conservadores y liberales, que había permanecido latente desde el comienzo dos años antes de un gobierno conservador en minoría, se declaró abiertamente y también, aunque no siempre congruente con aquel, el conflicto entre pobres y ricos, poderosos y desposeídos. Durante tres días la capital fue escenario de sangrientas luchas callejeras. La violencia se extendió,

¹² *Ibidem*.

¹³ Las fechas para las visitas a Aracataca son contradictorias. Finalmente, García Márquez la dató en febrero de 1950, y en ese momento ya estaba trabajando en el proyecto de *La casa*. Cfr. *Diario* 16, Madrid, 1 de abril de 1989.

aproximadamente a una guerra civil. A lo largo y ancho del país estallaron la rebelión y la represión. Hasta comienzo de los años setenta, la violencia no sólo devastó regiones enteras, sino que se cobró también 300.000 víctimas.

García Márquez vivió muy de cerca el desencadenamiento de la violencia (como, por lo demás, dos jóvenes cubanos a los que el autor todavía no conocía: los hermanos Castro¹⁴). Su pensión en la calle Florián ardió y su amigo Plinio Apuleyo Mendoza afirma que hubo que disuadir a Gabo para que se alejaran de la pensión ya que este pretendía entrar para rescatar los originales de un cuento. Tras el “bogotazo” se cerró la Universidad y ya no vio la necesidad de permanecer en la capital.

Volvió a la costa y se instaló en Cartagena, donde la Universidad se reabrió pronto. Gabriel nuevamente se inscribió en 1948 al segundo curso de Derecho.

Pero muy pronto, en mayo se presentó ante los habitantes de Cartagena: “El estudioso, el escritor, el intelectual, en esta nueva etapa de su carrera, no enmudecerá y expresará en estas columnas todo ese mundo de sugerencias con que cotidianamente impresionan su inquieta imaginación las personas, los hombres y las cosas”¹⁵.

Esto apareció en el periódico de orientación liberal El Universal, fundado apenas dos meses antes. García Márquez sólo había publicado tres cuentos, pero el hecho de que se hubieran publicado en el periódico de ámbito nacional El Espectador, fue suficiente para encontrar acomodo en la redacción al joven de veintidós años, que no tenía ninguna experiencia como periodista. Se le confió inmediatamente una columna, “Punto y aparte”, que apareció un total de veintinueve veces, de mayo a julio de 1948, ofreciendo entretenidos comentarios a los temas de actualidad.

Mientras acudía esporádicamente a la Universidad, seguía escribiendo pequeños cuadros de costumbres y retratos de situaciones cotidianas aunado a ello elaborará, irónicamente, chismes procedentes de la prensa internacional o escribía alguna reflexión.

La crítica en general considera esta primera fase de su escritura periodística como un mero entrenamiento, que nos permite vislumbrar al novelista que se está

¹⁴ Cfr. *El artículo de García Márquez sobre la hermana de Castro*, <<Mi hermano Fidel>>, Gil IV, p. 612.

¹⁵ Gil I, p. 9.

gestando y que no se ha atrevido a salir para mostrarse ante un público que lo espera con ansiedad.

García Márquez queda fascinado por el periodismo, se instala en Barranquilla y empieza a trabajar de columnista en El Heraldito . Por esa época empieza a escribir su primera novela, La Hojarasca. Éste se integra en el llamado “Grupo de Barranquilla”, un título quizá un poco pretencioso para estos jóvenes alegres y aficionados a la lectura, como son: Germán Vargas, Álvaro Cepeda Samudio, Ramón Vinyes y Alfonso Fuenmayor- hombre maduro e ilustrado –, periodista de El Heraldito al que García Márquez le debe el descubrimiento de Kafka, Joyce, Virginia Woolf y muy especialmente Faulkner, que en esa ciudad portuaria totalmente aliteraria se dedicaban a la literatura y al periodismo. Este trato intelectual fascinó a García Márquez, de modo que a finales de 1949, tras los exámenes de un tercer curso durante el cual se había dejado ver poco por la Universidad, decidió renunciar de una vez al Derecho y mudarse a Barranquilla.

Esto suponía una ruptura con las expectativas de sus padres y al mismo tiempo la determinación de vivir de la literatura. Alfonso Fuenmayor le facilitó el acceso a El Heraldito. Entró en la redacción con el cometido de seleccionar noticias y escribir una columna varios días a la semana, algo para lo cual se sentía preparado gracias a sus anteriores colaboraciones en El Universal. Las columnas recibieron el nombre de La Jirafa (porque este animal disfruta de la mejor perspectiva y quizá también aludiendo a la semejanza entre el cuello de la jirafa y la forma en columna de la colaboración) y aparecían firmadas con el seudónimo Septimus¹⁶

La primera columna de La Jirafa se publicó en enero de 1950 con una reflexión irónica dedicada a la elección del hombre más importante de la primera mitad del siglo ya transcurrida. La segunda es un mero divertimento sobre la reforma del calendario de Dionisio. La tercera ajusta cuentas con un crítico literario de Bogotá. La cuarta se ocupa con el imparable ascenso de Eva Perón desde los teatros de tercera clase hasta la escena política mundial y recapitula con estas palabras:

¹⁶ Tomado prestado de Virginia Woolf; quizá también se trate de una alusión política: J. Eliécer Gaitán fue asesinado a tiros en la calle Séptima Carrera.

Esta Eva Duarte Perón seguirá siendo la mejor primera actriz de la comedia americana¹⁷

Finalmente, la quinta es una elegía para un bandolero. Estas cinco primeras colaboraciones de La Jirafa dan una idea de lo que serán las columnas del nuevo colaborador.

El columnista se ocupa sobre todo con manifestaciones de la época y de la cultura popular, con mitos triviales, utilizando noticias secundarias, tanto locales como internacionales, para emitir juicios políticos o estéticos.

Además de su trabajo en el periódico y de la novela, García Márquez participaba en un proyecto común al grupo: una revista llamada *Crónica* cuyo primer número apareció en abril de 1950. El modesto periódico ofrecía al público una mezcla de temas que se correspondía por su completa falta de ortodoxia. Con el espíritu del grupo: cultura y deporte. Alfonso Fuenmayor era el editor y García Márquez el jefe de redacción. En el transcurso de este año García Márquez publicó seis cuentos en *Crónica*, entre algunos de los cuales estaban; *La casa de los Buendías*, *Diálogos del espejo*, *La otra costilla de la muerte*.

A comienzos de 1951, la redacción de *La hojarasca* estaba ya muy avanzada. García Márquez abandonó Barranquilla y volvió a Cartagena.

La amistad que estableció en Cartagena con el poeta Álvaro Mutis condujo a García Márquez de nuevo a Bogotá. Mutis editaba la revista cultural *Lámpara*, que patrocinaba la firma ESSO, en la que aparecieron las primeras entregas del reportaje sobre La Sierpe. Álvaro le consiguió a García Márquez un empleo fijo en *El Espectador*. Tras sus experiencias como viajero, esta oferta debió resultar ciertamente tentadora, sobre todo porque abría ciertos ámbitos al joven periodista, que ahora se ocuparía de la crítica de cine y de escribir reportajes.

García Márquez reseña todas las películas que se proyectan en la capital, Jacques Gilard ha analizado estas críticas de cine y ha extraído el criterio valorativo contenido en ellas. García Márquez presta especial atención a la perspectiva específicamente cinematográfica, a la perfección técnica y al núcleo humano del

¹⁷ Gil I, p. 151.

argumento. Esto no lo preserva de juicios erróneos. Su apertura hacia el cine europeo, junto a su simultánea antipatía por el cine comercial de Hollywood, lo lleva a sobrevalorar películas francesas más bien mediocres y a condenar producciones norteamericanas importantes como *Johnny Guitar* pero su predilección se dirigía al neorrealismo italiano. En las películas de Vittorio de Sica; *Ladrón de bicicletas* y *Milagro en Milán* admira la capacidad de mostrar en imágenes incomparables los conflictos sociales y humanos. Subraya como especialmente relevante aquello que le ocupa a él mismo en el plano literario:

La historia de *Milagro en Milán* es como un cuento de hadas, solo que desarrollado en un entorno desacostumbrado, y lo real se mezcla con lo fantástico de un modo tan genial que ha menudo no se puede saber cuándo termina lo uno y empieza lo otro [...].La fuerza humana que los directores logran infundir a un puñado de mendigos; el contenido de la verdad de cada una de las situaciones, aparentemente tan absurdas; la atmósfera de miseria desnuda y de sueño inacabable, y la vivacidad que se trasmite hasta a las estatuas, son lo que hace de *Milagro de Milán* una película extraordinariamente humana¹⁸

En 1954 García Márquez regresa a Bogotá. Trabaja en *El Espectador* como reportero y crítico de cine. Esta simbiosis de literatura y periodismo es clara en algunas obras narrativas publicadas como *Relato de un naufrago* (1955), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *Noticia de un secuestro* (1977), desde ese momento García Márquez no abandonará nunca su actividad de periodista y posteriormente será colaborador habitual en periódicos de Colombia Venezuela, México, España y Estados Unidos.

Para ese tiempo, el entonces reportero había dado una batalla singular en los diarios *El Heraldo* y *El Espectador*, de Bogotá, haciendo lo que otros no se habían atrevido a hacer: crítica de las películas. Desde sus primeros artículos muestra una preocupación fundamental por los dos lenguajes, el literario y el cinematográfico, señala

¹⁸ En *El Espectador* de Bogotá, *op. Cit.*, p. 60.

Eduardo García Aguilar en la biografía fílmica de Gabo, *La tentación cinematográfica*. Un ejemplo es lo que en 1950 escribió a propósito de El retrato de Jennie. Dice Gabo:

la producción cinematográfica conserva intacto el sabor poético de la irrealidad, de torturante belleza de la obra literaria, pero en este caso es necesario decir que la supera, sin peligro de incurrir, otra vez, en las viciosas consideraciones que generalmente se hacen, entre las diferencias del cine y la novela que no han conducido a ninguna parte ¹⁹.

En sus críticas de cine García Márquez se deja guiar por un impulso pedagógico. Y se da cuenta que en Colombia faltaba tanto cine nacional como público instruido para verlo, lo cual le parecía como un déficit determinante que impedía la independencia cultural.

Por aquel entonces apoyaba los escasos intentos de crear cine nacional en Colombia y al mismo tiempo trataba de ofrecer a los espectadores criterios estéticos de valoración.

En esta época tuvo lugar su acercamiento al Partido Comunista de Colombia. Nunca llegó a ser militante, pero participó en realidad de simpatizante en los encuentros del partido, lo cual resultó fecundo en informaciones para su labor periodística.

El espectador retiró a su reportero estrella en que se había convertido García Márquez y lo envió, en julio de 1955, a Europa, desde donde tendría que informar sobre los tratados de Ginebra que los cuatro grandes estaban llevando a cabo.

Dos meses antes se había publicado en Bogotá *La Hojarasca*. Pero el pequeño editor desapareció cuando los ejemplares estaban ya impresos de modo que García Márquez y sus amigos se vieron obligados a pagar la edición y ocuparse de distribuirla a las librerías. Lo cual era una empresa complicada.

Una vez concluida la Conferencia en Ginebra, el hipopatológico de Pío XII y la suposición de que este podría causarle la muerte, lo llevaron a Roma. Pero el Papa se recuperó y para García Márquez comenzó un periodo muy grato. Su afición por el cine lo llevó a inscribirse en el *Centro Sperimentale de Cinematografía* para seguir un curso

¹⁹ Revista Vogue, entrevista de Waldemar Verdugo

de dirección, y poder aprender la magia de Zavattinni. Aunque su verdadero interés radica en el trabajo como guionista allí conoció a Guillermo Angulo, un amigo que le duraría toda la vida.

Este curso de un año de duración marca un importante momento inicial para su sostenida vinculación con el arte cinematográfico. Al poco tiempo de llegar a Francia recibe la noticia de que *El Espectador* ha sido clausurado y debe regresar. Sin embargo decide quedarse en París y escribe *La mala hora* (1961) y paralelamente, a partir de un episodio que se le desprendió de esa obra, una de las mejores novelas *El coronel no tiene quien le escriba* (1958). En ese año tras una estancia de dos meses en Londres, decide regresar a América.

En 1961 se instala en Nueva York como corresponsal de prensa latina. Es un trabajo apasionante pero agotador y de mucho riesgo. Decide renunciar cuando se entera que Massetti es obligado a dejar la dirección de esta empresa.

Luego se establece en Venezuela. Después de 17 años hará realidad otro proyecto en la quinta de sus novelas: *El otoño del patriarca* (1975). García Márquez no abandona el quehacer literario: escribiendo sólo los domingos, redacta casi todos los cuentos de *Los funerales de mamá grande* (1961). En 1960 tras el triunfo de la revolución cubana, vive seis meses en la Habana trabajando nuevamente para Prensa Latina.

En 1961 García Márquez decide establecerse en México y probar suerte con la tercera de sus aficiones el cine. "Mi relación con el séptimo arte es como la del matrimonio mal avenido; no puedo vivir sin él y a juzgar por la cantidad de ofertas que recibo también al cine le ocurre lo mismo conmigo."²⁰ Cuando descubre que es muy difícil abrirse camino en él, trabaja en el mundo de la publicidad. Pero no está satisfecho del todo y se dedica a escribir el relato *El mar del tiempo perdido*²¹. En 1963 consigue trabajar como guionista. Como alguna vez contó Jaime Humberto Hermosillo, quien tomó clases de guionismo con el Nobel de literatura. En 1967, en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM "ahí supe lo que le

²⁰ García, Márquez Gabriel. *El olor de la Guayaba*. Conversaciones con Plinio Apuleyo . Diana. México. 1982. 133 pp.

²¹ Incluido en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* .Cf. *Todos los cuentos* (1947-1972), Círculo de Lectores, Barcelona, 1976.

apasionaba el cine y conocí sus historias que se filmaron después.” El papel que juega el guionista dentro de una producción comienza a esbozarse primeramente en las críticas. A García Márquez le funcionó ese recurso, aunque la suya era una vieja ilusión por fusionar la palabra con la imagen. Con ese objetivo llegó a México en 1961, “con veinte dólares, su mujer, su hijo y la idea fija de hacer cine”.

Admirador de Orson Wells sobre todo por *Una historia inmortal* y de Akira Kurosawa por *Barba roja*, en 1964 Gabo tuvo, por fin una oportunidad de debutar en “penumbra” en un triple salto. Primero al lado de Alberto Isaac en *Este pueblo no hay ladrones*, donde se da el lujo de jugar un poco, apareciendo en pantalla como el boletero del cine, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis y Abel Quezada actúan ahí como jugadores de dominó y Luis Buñuel como un curioso sacerdote muy regañón. Luego colaboró en el guión basado en *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, que dirigió Roberto Gavaldón, concluyó el año con *Lola de mi vida*, de Miguel Barbachano Ponce, basado en un cuento de Juan de la Cabada que no tuvo mucho éxito en la crítica.

Al año siguiente *Tiempo de morir* en la que debutó como director, a los 21 años, Arturo Ripstein y para quien volvería a realizar un guión, en 1966 HO, el primer cuento de la coproducción México/brasileña, *Juego peligroso. Cuatro contra el crimen*, de Sergio Vejar, una película como dice Jorge Ayala Blanco, en la *Aventura del cine mexicano*. Ese mismo año escribió, con Alberto Mariscal *El caudillo* para llegar después al argumento de *Patsy mi amor* (Manuel Michel, 1968) donde retoma los amores de adolescentes de la clase media y que propició su estreno en la pantalla de Ofelia Medina.

A esas alturas García Márquez ya se había hastiado de las limitaciones de la tarea de guionista, subordinado a la mira del director y los intereses de productor – vuelto al seno de la literatura- gracias a lo cual escribió *Cien años de soledad*, volvió al cine sólo en los proyectos que le interesaban con los directores que quería. Así, su nombre volvió a la marquesina al lado de Luis Alcoriza, en *Presagio* (1974) donde intenta desde la letra, introducir al espectador a un mundo de realismo mágico.

Para 1978 Gabo le propone a Felipe Cazals que “las proposiciones literarias son tan poderosas que no son transferibles al cine”. Eso le dio la pauta al escritor para

trabajar en lo que significó su experimento más interesante y sin duda su película más famosa: *María de mi corazón* 1979, de Jaime Humberto Hermosillo.

En su narrativa García Márquez continúa trabajando la estructura cinematográfica. Él mismo lo confiesa en una entrevista. Refiriéndose a *El coronel no tiene quien le escriba* donde dice: “en esa época para describir algo necesitaba imaginarme exactamente el escenario; por ejemplo si se trata de su cuarto, el tamaño que tendría, los pasos que debía de dar el personaje, o sea, él trabajaba como un cineasta”. Consciente de ello y de su inmensa obsesión por pulir el estilo literario, García Márquez inauguró junto con Hermosillo, una nueva forma de trabajar guiones, que ha usado con otros directores: los realizadores redactan, afinan ideas, escenas, diálogos y situaciones, hasta que queda plasmado, de manera visual y literaria de la forma en que debe ser presentada ante el espectador.

Esa técnica la trabajó con Miguel Littin en la película *La viuda Montiel* (1979), para cerrar ese mismo año con *El mar del tiempo perdido* de Solveij Hoogestejin. En 1982 apareció el guión *El secuestro*, donde narra parte de la odisea sandinista. Un año más tarde participó en el guión de *Eréndira* de Ruy Guerra basado en su novela homónima, que en la pantalla tuvo que soportar el vapuleo de la crítica. De ese trabajo se hizo un documental, *Del viento y del fuego*, de García Videla y Humberto Ríos, donde por primera vez Gabo habla de su relación con el cine.

Se alejó durante algunos años de este arte. Poco creyente del nuevo cine Latinoamericano, su concepción cambió cuando fue invitado para formar parte del primer festival del nuevo cine latinoamericano de la Habana, luego de revisar 15 largometrajes de ficción preseleccionados y 17 no clasificados, concluyó que este cine si existe: Brasil, Venezuela, Cuba, México, lo han hecho existir hace mucho más tiempo de lo que creía, confesó en un artículo para la ICAL. Ahí define que esta nueva cinematografía debe considerarse como un cine de liberación cultural.

Los pasos para lograrlo lo llevaron a fundar la Escuela del Nuevo Cine Latinoamericano en Cuba y cineastas en varias ciudades. En 1982 volvió al guionismo, con una serie que fue filmada bajo el nombre genérico de *Amores difíciles*, donde explora en seis películas, dirigidas por otros tantos directores, las inmensas

posibilidades del amor, la soledad, el desencanto, el erotismo, la infidelidad y la fe. Todo como siempre, en un marco del sentir latinoamericano.

La serie comenzó con *Fábula de la bella Palomera*, dirigida por Ruy Guerra: siguió con *Yo soy el que tu buscas*. De Jaime Chavarri: *Cartas del Parque*, de Tomás Gutiérrez Alea: *El verano de la señora Forbes*, de Jaime Humberto Hermosillo: *Milagro en Roma*, de Lisandro Duque y *Un domingo feliz*, de Olegario Barrera.

Fiel a su tentación cinematográfica y ante la imposibilidad de que filmaran más películas, escribió el guión de una serie para televisión dividida en seis capítulos que se llamó *Me alquilo para soñar*. Dirigida por Ruy Guerra.

Su cierre de penumbra hasta la fecha, como guionista lo hizo en la película del colombiano Jorge Ali Triara, *Edipo Alcalde* (1966) donde retoma la historia de uno de sus libros preferidos *Edipo rey*.

1.3 Boom latinoamericano

Gabriel García Márquez tenía 40 años, con su quinto libro, le alcanzó la fama. Su viaje por los países latinoamericanos se convirtió en una marca triunfal. La primera parada es Caracas, donde participó en el 13 Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Allí entabló amistad con Mario Vargas Llosa, al que se le concedía el premio Rómulo Gallegos por su novela *La casa verde*. Ambos se convierten en las estrellas de la reunión. Vargas Llosa lo describe así:

El éxito recientísimo de *Cien años de Soledad* lo había convertido en un personaje popular y él se divertía a sus anchas: sus camisas polícromadas cegaban a los sesudos profesores en las sesiones del Congreso; a los periodistas les confesaba, con la cara de palo de su tía Petra, que sus novelas las escribía su mujer[...] Pero detrás de esos juegos [...] hay un tímido, para quien hablar ante un micrófono, y en público, significa un suplicio[...] Estamos sentados juntos, y, antes de que llegue el turno, me contagia su infinito terror: está lívido, le transpiran las manos, fuma como un murciélago. Habla sentado,

los primeros segundos articulando con una lentitud que nos suspende a todos en los asientos y por fin fabrica una historia que arranca una ovación²².

De Caracas viaja a Colombia, súbitamente descubren al hijo pródigo y todos lo solicitan como a una estrella de cine. La fama se convierte en una carga pesada por lo que decide trasladarse con su mujer a Barcelona²³ . para poder trabajar tranquilamente en su próximo proyecto, *El otoño del patriarca*, una novela sobre un dictador latinoamericano.

Por primera vez no tiene que preocuparse por el mantenimiento de la familia. Ahora que sus problemas financieros están resueltos y sabiéndose independiente, elige un ritmo de trabajo, cual burócrata y se dedica a trabajar respetando sus horarios. Pero la tranquilidad le duraría poco ya que los periodistas y las editoriales no lo dejan en paz. Por principio de cuentas, las editoriales quieren hacer negocio con sus libros. En los años siguientes la novela daría la vuelta al mundo y sería traducida a 32 idiomas; por el momento el Boom había llegado a Europa.

Ahora bien, el fenómeno conocido bajo el término Boom no había comenzado en Latinoamérica con la aparición de *Cien años de Soledad*. En los años sesenta habían aparecido un buen número de novelas innovadoras, tanto desde el punto de vista formal como por su contenido. Mientras en Europa esos libros se colocaban, la mayoría de las veces, bajo el rótulo de “realismo mágico”, en Latinoamérica se hablaba de la “nueva novela”. El argentino Julio Cortázar había sorprendido con la novela *Rayuela*, Mario Vargas Llosa, peruano escribió *La ciudad y los perros* y *La casa verde*. El mexicano Carlos Fuentes publicó tres novelas: *La muerte de Artemio Cruz*, *Zona Sagrada* y *Cambio de piel*. El uruguayo Juan Carlos Onetti con su novela *El astillero*. El cubano Alejo Carpentier impactó con su novela *El siglo de las luces*. Y Manuel Puig en sus novelas *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*.

²² VLI Dei, p. 81

²³ García Márquez había renunciado a visitar España en su primera estancia en Europa debido a la dictadura de Franco.

Hay que ubicar a *Cien años de soledad* en este espectro de novelas, que está lejos de ser completo. La concepción de la literatura de García Márquez coincide principalmente con el cubano Alejo Carpentier, veinticinco años mayor que él ²⁴.

Este había entrado en discusión con el surrealismo europeo, que a primera vista, había creado mundos tan maravillosos como los de alguna novela latinoamericana. En el prólogo a una novela titulado *Sobre la maravillosa realidad de Latinoamérica*, de 1949, Carpentier señala la diferencia fundamental entre ambos: se tiene que creer en milagros para reconocer o crear lo milagroso.

Por eso lo maravilloso a lo que apelan incrédulamente- y en lo que midieron sus fuerzas durante tantos años los surrealistas-, no era más que un artificio literario, tan aburrido por su repetición como aquella reglada literatura onírica...²⁵

Forma parte de la idiosincrasia latinoamericana en el que conciencia, “magia” y realidad se condicionen e interactúen mutuamente, esto es que se hallen en relación productiva y dinámica, mientras que los constructores surrealistas imitan su efectividad a sorprender al observador.

García Márquez compartía la concepción de la literatura de Carpentier más por experiencia personal que por consideraciones teóricas. Se adaptaba, por lo demás a su temperamento narrativo. La construcción de *Cien años de soledad* no es más magistral que la de las novelas de Carpentier y sin embargo se lee más fácilmente, pues en ella no hallamos las continuas alusiones de Carpentier a la cultura occidental.

En todo caso, García Márquez no fue el primero por el que se interesaron las editoriales europeas y americanas. Si bien el espectacular éxito alcanzado favoreció a sus colegas, en primera instancia fue él beneficiado por el interés que habían despertado estos en el extranjero. Para García Márquez el verdadero significado del *boom*, fue también un *boom* de lectores, radicó en la conquista del mercado latinoamericano: “Solo entonces comenzamos a existir de verdad” ²⁶.

²⁴ Gabriel García, Márquez dice haber introducido modificaciones en *Cien años de soledad* sorprendido por las coincidencias de la obra con *El siglo de las luces* de Carpentier.

²⁵ Alejo Carpentier. *La maravillosa realidad Latinoamericana*, citado por MuW, p. 328.

²⁶ Juan Luis Cebrián. *Retrato de Gabriel García Márquez*, Círculo de lectores, Barcelona, 1989, p. 78.

A este respecto, también desempeñaron un papel importante factores políticos. La solidaridad con la causa cubana, en su búsqueda de un camino propio e independiente respecto a Europa y Estados Unidos, superó las diferencias entre los distintos países. Los despertó de su provincianismo cultural y planteó nuevamente la cuestión de la identidad latinoamericana, con la que de forma directa o indirecta, se ocupaban todas las novelas aparecidas en este periodo y a la que daban, cada una a su manera, una respuesta.

Todo esto ocurría cada vez más desde Europa: A finales de los años sesenta, principios de los setenta, la mayoría de estos autores vivían en España o Francia. A las críticas que se suscitaban al respecto. Salían al paso sus protagonistas con la convicción de que, desde la distancia, adquirirían una visión más clara de los problemas que afectaban a su continente. A esto se añade que se vieron sorprendidos por los acontecimientos del 68. El interés por Latinoamérica y el tercer mundo crecía de la solidaridad antiimperialista. Que estos autores no vivieran en sus países de origen reforzó el compañerismo; tal es el caso de Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes y Cortázar, y alrededor de ellos se agregaron otros escritores, que los veían como un trampolín para lograr lo que ellos querían. El autor chileno José Donoso recogió en su *Historia personal del boom*, el ánimo imperante por aquel entonces. Sitúa el comienzo del *boom* en el año de 1965, en una fiesta en la casa de Carlos Fuentes en México:

Fue el momento de la primera efusión, cuando todo parecía estar cuajado, desde la política de acercamiento de los intelectuales cubanos a todo nuestro ambiente con su promesa de libertad, hasta la fundación de “Mundo Nuevo” con su sede agresivamente en París ²⁷.

Donoso vivió también después el final del *boom* en una fiesta en la casa de Luis Goytisolo en Barcelona.

Esa noche se habló sobre todo de la fundación de la revista *Libre*, planeada en casa de Cortázar en la Vaucluse, cuando un convoy de escritores

²⁷J. Donoso, *Historia personal del boom*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p.87.

hispanoamericanos de París se reunió en Aviñon con un convoy de escritores hispanoamericanos de Barcelona para asistir al estreno de *El tuerto es el rey* de Carlos Fuentes, con Samy Frei y María Casares...En ocasión de ese año Nuevo en casa de Goytisolo en Barcelona también había un clima de esperanza y de coherencia, de alegría y de seguridad, pese a ciertos saetazos de aquellos que, muy pronto, comenzaron a sentirse excluidos, y de las declaraciones inexactas de algunos indiscretos²⁸.

Cuba hizo ostensible su papel como centralizadora de las fuerzas intelectuales del continente en el Congreso Internacional de la Habana de 1968, al que concurrieron intelectuales del mundo. Estos observaron con asombro los rápidos éxitos de las campañas de alfabetización, las reformas de la economía en las duras condiciones que el bloqueo imponía y la vivacidad cultural de la isla. Y en 1971 Cuba volvió a desempeñar dicho papel, si bien ahora con signo negativo, en el caso de Heberto Padilla, un poeta cubano crítico que fue detenido. García Márquez no quiso participar en este cambio repentino de actitud y no firmó la carta que muchos intelectuales dirigieron a Fidel Castro con ocasión del caso Padilla, lo que le granjeó duras críticas²⁹.

En cualquier caso, la unidad que existía entre los escritores latinoamericanos se rompió y poco después, también la amistad de Vargas Llosa y García Márquez.

Los derroteros políticos que ambos siguieron difícilmente hubieran podido separarse más; mientras García Márquez trabajaba en Cuba a finales de los ochenta, en la construcción de una academia de cine, Vargas Llosa era elegido en Perú por los conservadores candidato a las elecciones presidenciales de 1990.

No deja de ser irónico el hecho de que, precisamente en 1971, el año del caso Padilla, García Márquez sea nombrado *doctor honoris causa* por la Columbia University³⁰, en Estados Unidos y que al mismo tiempo, se estuviera imprimiendo un análisis que Vargas Llosa hizo de la obra de García Márquez en *Historia de un deicidio*, que constituye un testimonio de la admiración que el peruano sentía por su colega.

²⁸ *Ibidem*, p. 88.

²⁹ Amigos del escritor pusieron su nombre en una primera lista de firmas, creyendo adecuarse a sus ideas.

³⁰ García, Márquez está en la “lista negra” de las autoridades americanas de inmigración desde que trabaja para Prensa Latina en Nueva Cork, y no recibe un visado normal, sino un “waiver” temporalmente limitado.

Sea como fuere, el *boom*, como movimiento literario, ya había terminado a principios de los años setenta, no así, sin embargo, el *boom* de los libros latinoamericanos en el mercado literario internacional.

*Desde que te conozco, hay un eco en cada rama que repite tu nombre; en las ramas altas, lejanas; en las ramas que están junto a nosotros, se oye.
Se oye como si despertáramos de un sueño en el alba.
Se respira en las hojas, se mueve como se mueven las gotas
Del agua.*

Juan Rulfo.

2. Un cuento peregrino: *Sólo vine ha hablar por teléfono*

2.1 Los doce cuentos peregrinos

Fueron escritos en el curso de los últimos dieciocho años y los llamó cuentos peregrinos. Antes de su forma actual, cinco de ellos fueron notas periodísticas y guiones de cine, y uno fue un serial de televisión. La primera idea se le ocurrió a principios de la década de los setenta, a propósito de un sueño esclarecedor que tuvo después de cinco años de vivir en Barcelona.

Soñe que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con un ánimo de fiesta. Todos parecíamos dichosos de estar juntos. Y yo más que nadie, por aquella grata oportunidad que medaba la muerte para estar con mis amigos de América Latina [...] Al final de la ceremonia cuando empezaron a irse, yo intenté acompañarlos, pero uno de ellos me hizo ver [...] eres el único que no puede irse¹.

Fue en ese instante cuando tomó conciencia de que morir es no estar más con los amigos. A partir de entonces empezó a tomar nota de los temas que se le iban ocurriendo sin decidir que iba hacer con ellos.

En México, a su regreso de Bogotá, en 1974, donde se le hizo claro que este libro sería una colección de cuentos cortos, basados en hechos periodísticos. Hasta entonces sólo había escrito tres cuentos Los primeros dos - *El rastro de la sangre en la*

¹ Gabriel García, Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, México, Diana 1993 pp13-14.

nieve y *El verano de la señora Forbes*- los escribió en 1976 y los publicó en suplementos culturales del país, a partir de ese momento no dejó de escribir hasta terminar con sus doce cuentos, ya que sabe qué el esfuerzo de escribir un cuento corto es tan intenso como el de empezar una novela. Considera en cambio, que el cuento no tiene ni principio ni fin: fragua o no fragua. Y si no fragua, lo más saludable es empezarlo de nuevo.

García Márquez ha dicho que toda su obra literaria es un solo libro, que ha empezado y no sabe cuando terminará “un escritor no escribe sino un solo libro, aunque ese libro aparezca en muchos tomos con títulos diversos”². A pesar de ser un “gran libro”, se pueden identificar dos partes de la obra: el ciclo de Macondo³, donde la figura central es el espacio tropical; y los textos posteriores a este ciclo en el que el espacio parece ser más universal; aclarando que esta división es de su obra narrativa no de la periodística.

El ciclo de Macondo inicia con *La hojarasca* en 1955 y luego le siguen *El coronel no tiene quien le escriba*, 1959, *La mala hora*, 1962, *Los funerales de mamá grande*, 1962, concluyendo con *Cien años de soledad* en 1967; entre las obras fuera de este ciclo, pero que reflejan a Macondo se encuentran: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, 1972 y *El otoño del patriarca* en 1975. Las obras posteriores a este ciclo (que siempre consrvan reminiscencias) son: *Crónica de una muerte anunciada*, 1981, *el amor en los tiempos del cólera*, 1985, *El general en su laberinto*, 1989, *Doce cuentos peregrinos*, editada en 1992, y *Del amor y otros demonios*, 1994.

Como se puede ver, *Doce cuentos peregrinos*, es una obra reciente pero con mucho trabajo anterior a su edición; algunos de sus cuentos datan de 1976, como “El rastro de la sangre en la nieve”.

El crítico Waters Hood se pronuncia porque parte del gran talento de García Márquez como escritor está en el manejo que demuestra de la repetición

² Apuleyo Mendoza, Plinio. *El olor de la Guayaba*, Oveja Negra, Bogotá, 1982, p.57.

³ Algunos de los críticos que mencionan el “ciclo de Macondo” como una serie de obras con características de estilo específicas son: Edward Waters Hood en *La ficción de Gabriel García Márquez*, Pedro Simón Martínez en *Sobre García Márquez*.

autointertextual⁴, la obra literaria de García Márquez es una constante de temas obsesivos, de motivos que desarrolla en un texto y luego retoma en otros.

La soledad, la muerte y el espacio son los principales hilos unificadores de la vasta obra literaria de este autor, esto según el propio autor, quien afirma que escribe "el libro de la soledad"⁵, otra opinión que confirma lo anterior es la de Ángel De Esteban:

El tema de la muerte domina toda la obra narrativa de García Márquez, desde sus primeros relatos, escritos allá por los años cuarenta, hasta la última novela, publicada en abril de 1994.⁶

Doce Cuentos peregrinos no escapa a esta predicción, es parte del "gran libro de la soledad y la muerte" que García Márquez aún escribe.

En cuanto a calificar la corriente a la pertenece *Doce cuentos peregrinos* se deben tomar en cuenta las consideraciones de Carlos Fuentes, quien se refiere a la nueva forma de expresión que incluya la perspectiva europea de la realidad y la desmesura que ofrece el medio y la cotidianidad en América:

La novela latinoamericana nos pide expandir estos lenguajes, todos ellos, liberándolos de la costumbre, el olvido o el silencio, transformándolos en metáforas inclusivas⁷.

Antes que García Márquez, otros escritores, como Juan Rulfo en *El llano en llamas* (1953), ya habían empezado a explorar ese espacio entre la realidad y lo extraordinario o desmesurado. Finalmente, Rulfo logra en *Pedro Páramo* (1955), que los dos extremos se combinen se fundan en un nuevo lenguaje o forma de expresión:

⁴ Waters Hood, Edwar. *La ficción de Gabriel García Márquez*, Peter Lang, Nueva York, 1993, p. 56.

⁵ Cfr. Apuleyo Mendoza, Plinio. Op. cit., p. 57.

⁶ De Esteban del Campo, Angel. "La muerte en los *Doce cuentos peregrinos*" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 528, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, junio 1994, p. 281.

⁷ Fuentes Carlos. *Geografía de la novela*, FCE., México, 1990, p.22.

A través de Pedro Páramo, podemos encontrar el hilo que nos conduce a la nueva novela latinoamericana y a su relación con los problemas que plantea la llamada crisis internacional de la novela ⁸.

García Márquez es continuador de la tradición de los escritores que encuentran el modo de expresión en ese espacio mágico real.

Directamente relacionado con lo anterior, otras tradiciones que García Márquez recupera están dadas por: el relato de la selva –en la línea que va de José Eustacio Rivera hasta Horacio Quiroga-; lo real maravilloso- Asturias-;⁹ los caminos recorridos por Faulkner, Hemingway, Kafka y Woolf son reconocidos como influencias en su obra, además de muchos otros: A Sófocles, Rimbaud, a la poesía española del Siglo de Oro y a la música de cámara desde Shumann hasta Bartok¹⁰

Estas influencias fluyen de manera explícita o implícita en su obra. Por todas estas tradiciones que recupera y por el lenguaje propio que desarrolla, se puede coincidir con Seymour Menton en la afirmación de que la obra de García Márquez pertenece al realismo mágico y además es uno de los escritores de esta corriente que mayor reconocimiento ha alcanzado a nivel internacional:

El realismo mágico es una sola tendencia artística con límites cronológicos específicos, que tiene sus orígenes en la pintura alemana postexpresionista a partir de 1918 , pero que ha alcanzado mayor fama internacional a través de la narrativa de Jorge Luis Borges y de Gabriel García Márquez¹¹

Por lo tanto la obra a analizar de García Márquez pertenece al realismo mágico, entendiendo a esta corriente como:

La visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, y a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja

⁸ Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1980, p.17.

⁹ Cfr. Juan Gustavo Cobo Borda (pról.). *Op. cit.*, p.51.

¹⁰ Apuleyo Mendoza, Plinio. *Op. cit.* P. 51.

¹¹ Menton, Seymour: *Historia verdadera del realismo mágico*, FCE., México, 1998, p.12.

desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o en la butaca¹².

Al seguir estas líneas con una referencia específica a *Doce cuentos peregrinos*, las opiniones de la crítica son variadas y en ocasiones hasta contradictorias. Por ejemplo, Ignacio Valente en su artículo “El último cuento de García Márquez. *El rastro de tu sangre en la nieve*” opina después de un análisis un tanto formalista:

Si reflexionamos en forma retrospectiva, constataremos que la tragicomedia-al comienzo casi farsa, y progresivamente tragedia- esta narrada desde la distancia de una sabiduría añosa y comprensiva. Es esta energía la que neutraliza el posible descenso del cuento a la condición de un chiste dudoso.¹³

Esta crítica negativa se puede contrastar con otras positivas como la de Federico Urtaza:

No se trata de cuentos “Redondos”, sino de cuentos que fluyen como la vida en direcciones múltiples e insospechadas; sus finales no cancelan el episodio, sino que sugieren una pausa antes de continuar con otro relato que los incluye a todos.¹⁴

o la de Ángel de Esteban del Campo “La muerte en *Doce cuentos peregrinos*”, Estudio breve pero profundo sobre la obra de García Márquez dice:

Doce cuentos peregrinos, por tanto, no son ajenos a esta obsesión (la soledad), y se puede decir que es el motivo real que unifica la colección, por encima del cambio de perspectiva espacial. El escritor colombiano ha salido del ámbito mítico de Macondo y alrededores, y se sitúa en una Europa convertida en escenario propio para el desarrollo del mito.¹⁵

¹² *Ibid.*, p.20

¹³ *Ibid* p. 336.

¹⁴ Urtaza, Federico. “Doce y uno” en *La Jornada semanal*, Nueva época, No. 170, México, 10 de septiembre de 1992, p. 10.

¹⁵ De Esteban del Campo, Ángel. *Op. cit.*, p.6.

Por lo tanto, la obra de García Márquez queda insertada en el campo de la literatura internacional. Como una línea de recuperación de tradiciones literarias, pero también como una línea que se divide en nuevas creaciones como *Doce cuentos peregrinos* que dan pie a la crítica internacional para continuar con su trabajo de valoración estética.

El prólogo de *Doce cuentos peregrinos*, es una presentación del narrador, que hace el autor; un encubrimiento que propone de sí mismo en un segundo autor que da su voz directamente en el texto y que de hecho se convierte en un personaje más de las historias narradas.

2.2 Metodología

Antes de iniciar el análisis de María, es necesario deponer el texto que va servir de soporte a este trabajo de investigación. Se utilizará la *Temática* de Tomashevski, por ser el modelo que más se apega a nuestra protagonista, el cual nos permite desmenuzar su personalidad y saber cual es su importancia dentro del texto. Dicho modelo se conforma de la trama, el argumento, la narración, el tiempo, el lugar, la anécdota, el motivo, la motivación, y el protagonista. Haciendo énfasis en los tres últimos; el *motivo* y sus tipos; *asociados, libres, marginales estáticos, y dinámicos*, también se hablará de la *motivación compositiva-particular*, sin perder de vista a la *protagonista* en su caracterización *directa, indirecta* y de *personaje*. A continuación se explicarán dichos elementos.

Las significaciones de los elementos particulares de la obra constituyen una unidad que es el tema (aquello de lo que se habla). Por consiguiente, este presenta cierta unidad: está constituido por pequeños elementos temáticos dispuestos en un orden determinado. Hay dos tipos principales de disposición de elementos temáticos: o bien se inscriben en una cierta cronología, respetando así el principio de causalidad; o bien se presentan fuera del orden temporal, es decir una sucesión que no toma en cuenta ninguna causalidad interna. En el primer caso se trata de obras “con argumento” (cuento, novela, poema épico); en el segundo, de obras sin argumento, descriptivas (poesía descriptiva y didáctica, lírica, relatos de viajes).

Debe destacarse que la trama no sólo exige un índice temporal sino también un índice de causalidad. Cuanto más fuerte es este nexo causal, tanto mayor importancia cobra el nexo temporal. Por consiguiente llamamos trama al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. Y podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra.

La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos representan.¹⁶

De tal manera que la noción de tema es una categoría sumaria que une el material verbal de la obra. Esta posee un tema y al mismo tiempo cada una de sus partes tiene el suyo. La descomposición de la obra consiste en aislar las partes caracterizadas por una unidad temática específica. El tema de una de las partes no analizables de la obra se llama *motivo*. En realidad cada proposición posee su propio motivo.

En el estudio comparativo el término “no analizable” resulta prescindible y podemos hablar de elementos que subsisten sin descomponerse a lo largo de la obra literaria y que conservan su unidad a través de sus peregrinaciones de obra a obra.

Los motivos combinados entre si constituyen la armazón temática de la obra. En esta perspectiva, la trama se muestra como el conjunto de motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra. Un incidente de la vida real puede servir de trama al autor. El argumento en cambio, es una construcción enteramente artística.

Los motivos de una obra son heterogéneos. Una simple exposición de la trama nos revela que ciertos motivos pueden ser omitidos sin destruir por eso la continuidad de la narración, mientras que otros no pueden dejarse de lado sin alterar el nexo de la causalidad que une los acontecimientos. Llamamos motivos *asociados* a los que no

¹⁶En una palabra: la trama es lo que ha ocurrido efectivamente; el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido.

pueden ser excluidos, sólo cuentan para la trama; los que pueden extirparse sin lesionar la sucesión cronológica y causal de los acontecimientos son motivos *libres*, además desempeñan el papel dominante en el argumento y determinan la construcción de la obra. En tanto que los motivos *marginales* (detalles) son introducidos en razón de la construcción artística de la obra y cumplen diversas funciones.

Los motivos *libres* son por lo común *estáticos*, pero no todos los motivos *estáticos* son *libres*. Las descripciones de la naturaleza, del lugar, de la situación, de los personajes y de sus caracteres, son motivos típicamente *estáticos* a veces se encuentran en el argumento; los hechos y las acciones del héroe son motivos *dinámicos* típicos, además son motivos centrales o motores de la trama. El desarrollo de la trama puede definirse como el paso de una situación a otra ¹⁷.

Por eso, la introducción de cada motivo singular o complejo debe estar justificada (motivada) de ahí que el sistema de los procedimientos que justifican la introducción de motivos simples o compuestos se llama *motivación*. Los procedimientos de motivación son muy diversos por su naturaleza y su carácter. Por esto se clasifican en *realista*, *estética* y *compositiva*, haciendo hincapié en esta última, su principio consiste en la economía y utilidad de los motivos. Los motivos *particulares* pueden caracterizar los objetos ubicados en el campo visual del lector (accesorios) o bien de acciones de los personajes (los episodios). Ningún accesorio debe quedar sin prestar utilidad en la trama.

En cuanto al *protagonista* es corriente la presentación de los personajes como soportes que permiten agrupar y conectar entre sí diversos motivos. El personaje desempeña el hilo conductor que permite orientarse en la maraña de motivos y funciona como recurso auxiliar destinado a clasificar y ordenar los motivos particulares. Un personaje debe ser reconocido y retener con más o menos facilidad nuestra atención.

Caracterizar a un personaje es un procedimiento que sirve para reconocerlo. Más estrictamente se entiende por *característica* los motivos que definen el alma y el carácter de un personaje. El elemento más simple de la característica es la atribución

¹⁷ Lo mismo ocurre con la novela psicológica, en la que la serie de los personajes y sus relaciones están remplazados por la historia interior de un solo personaje. Los motivos psicológicos de sus acciones, los diferentes aspectos de su vida espiritual, sus instintos, pasiones, etc., desempeñan el papel de los personajes habituales.

de un nombre propio, que está vinculado con las acciones necesarias para el desarrollo de la trama y los actos del protagonista derivan de una determinada unidad psicológica la cual determina los rasgos de carácter.

La *caracterización del protagonista* se da de manera *directa*; cuando recibimos información acerca de su carácter a través del autor y de los demás personajes.

Caracterización indirecta; se refiere a la descripción de la experiencia del personaje, de su indumentaria, de su habitación a esto se le denomina máscara.

Por consiguiente la máscara puede manifestarse a través de la descripción y del nombre del personaje al igual que todos los nombres propios que designan un rasgo característico del protagónico.

Caracterización de los personajes se manifiesta de dos formas; de *carácter constante* cuando permanece idéntico desde que inicia hasta que termina la obra y el otro de *carácter cambiante*; evoluciona a lo largo de la historia y se puede ver en su vocabulario, estilo de habla, temas que aborda, al igual que la carga y la actitud emocional, despertando simpatía o antipatía en el lector, es así como se involucra la participación de este en los acontecimientos expuestos y su interés por la suerte del protagonista, a mayor carga emocional el lector lo sigue con mayor atención. No es necesario para la trama que como sistema de motivos puede prescindir enteramente de él y de sus rasgos característicos. Resulta de la transformación de material en argumento ya que representa un medio de hilvanar motivos y de una motivación personalizada del nexo que la une.

Después de la exposición de la temática de Tomashevski, se hará el análisis del cuento *Sólo vine a hablar por teléfono* de García Márquez, sin perder de vista que se hará mayor énfasis en el personaje protagónico de María.

2.3 Análisis

La obra literaria está dotada de unidad cuando ha sido construida a partir del tema único que se va manifestando a lo largo de la misma. Sin olvidar que, cuanto más interesante sea el tema, más duradero será nuestro interés, y así estará asegurando la vigencia de la obra para poder llegar a los intereses universales (los problemas del

amor, la soledad, la locura y de la muerte) que en el fondo siguen siendo los mismos a lo largo de la historia humana. Pero estos temas universales deben nutrirse de una materia concreta vinculada con la actualidad. No sólo hay que considerar la actualidad como una representación de la vida contemporánea. Sino además, hay que saber cuáles son los aspectos de esta vida que deben representarse; no todo lo contemporáneo es actual o evoca el mismo interés. No basta elegir un tema interesante; hay que mantener el interés estimulando la atención del lector. El interés atrae, pero la atención retiene.

El elemento emocional contribuye en gran medida a captar la atención. No es sin razón que las piezas destinadas a obrar directamente sobre un gran público eran catalogadas como comedias o tragedias según sus características emocionales. Suscitar una emoción es el mejor modo de retener la atención. De esta manera la obra se hace actual, en el sentido más preciso del término, porque actúa sobre el lector suscitando emociones que dirigen su voluntad. No hay que olvidar que el elemento emocional se encuentra en la obra y no es introducido por el lector.

En este estudio comparativo hablaremos de los motivos, los cuales son heterogéneos y se encuentran distribuidos en el texto de acuerdo a las necesidades de nuestra protagonista, iniciaremos entonces con los motivos *asociados*:

Una tarde de lluvias primaverales, se le descompuso su automóvil a María, en el desierto de los Monegros, después de una hora de intensa lucha porque alguien la escuchara en medio de la tormenta, logró que un autobús destartado se detuviera frente a ella, eso si el conductor le advirtió que no iba muy lejos, ella subió ya que sólo quería hablar por teléfono para avisarle a Saturno de que no llegaría a tiempo. Estas situaciones serán definitivas en la vida de María e imprescindibles para el desarrollo de la historia.

Motivos libres:

Saturno entendió que el retraso de María se debía a las lluvias tan intensas que azotaron la provincia aquel fin de semana y antes de salir dejó un mensaje clavado en la puerta con el itinerario de la noche en la primera fiesta; todos los niños iban disfrazados de canguro, donde tuvo que prescindir del truco estelar, de los peces invisibles que realizaba María, el segundo evento era en la casa de una anciana de 93

años que se jactaba de haber celebrado cada uno de los últimos 30 cumpleaños con un mago distinto, estaba contrariado por la demora de María y eso le impedía concentrarse, el tercero era el de todas las noches en un café concierto donde actuó ante un grupo de turistas franceses que no creían en la magia. Se puede prescindir de estos motivos, ya que a través de María podemos saber más acerca del carácter de este mago, es ella quien lo guía y le da alegría a su vida.

Motivos *marginales*:

Estos motivos se dedicarán a los detalles, el primero cuando María olvida las llaves de su automóvil, el único comprobante de su lucidez, el segundo la manta que le presta su compañera de asiento, con la cual se cubre y se integra al grupo de mujeres que acaban de llegar, al igual que ella. Estos elementos aparentemente casuales, van conformando el destino de María.

Motivos *estáticos*:

Lugar, la historia se inicia en el desierto de los Monegros, cuando a María se le descompone el automóvil y se encuentra sola, en medio de ese torbellino de automóviles, el siguiente sitio se introduce con la llegada del autobús al Hospital psiquiátrico, era un edificio enorme, sombrío, que parecía un viejo convento, rodeado de árboles colosales. Estos lugares van a ser determinantes en la vida de María, y de su destino al cual no puede evadir y que simplemente la guiará hacia su propia soledad. Aquí podemos ver como un viaje de placer se transforma en una desgracia para María, donde no sabemos cómo se llega y cómo se sale.

En cuanto a la *naturaleza*:

Una tarde de lluvias primaverales María viajaba rumbo a Barcelona, cuando su automóvil sufrió una avería, pidió ayuda en medio de la tormenta y cuando por fin subió al autobús, María se enroscó en el asiento y se abandonó al rumor de la lluvia, cuando despertó era de noche y el aguacero se había disuelto en un sereno helado. No tenía idea de cuanto tiempo había transcurrido. La naturaleza, es un elemento importante, porque a través de ella podemos ver el cambio de vida de nuestra protagonista, pasa de un mundo conocido (exterior) a uno desconocido (interior) y ello nos da la pauta para conocer como es el alma y el carácter de María.

Motivos *dinámicos*:

María hilo conductor de la historia, mujer que es capaz de desafiar a la sociedad, viajaba sola, había abandonado sus sueños de actriz con tal de seguir a Saturno, tuvo varios amantes; desde el joven estudiante hasta el viudo que la dejó en el altar y finalmente el retorno a los brazos de Saturno. Cuando subió al autobús dejó su mundo rodeado de magia para penetrar a un mundo oscuro, el de la locura, con tal de poder hablar por teléfono y comunicarse con su esposo, en ese mundo de tinieblas conoció a Herculina, mujer que se enamoró de ella y la cual no descansará hasta conseguir su amor, María nos muestra un pequeño panorama de lo que es la sociedad de ese momento con sus miserias, aciertos y desaciertos. A través de ella conocemos a Saturno hombre celoso e inseguro, torpe, carente de gracia, también nos describe a Herculina, mujer que había matado a varias de las enfermas del hospital, nos habla de la insensibilidad del personal médico y de la pobreza humana. Con ella inicia y termina la historia.

Pasamos ahora a la *motivación compositiva-particular*:

En este apartado se hablará de los objetos que se ubican en el campo visual del lector (accesorios) en este caso el *teléfono*, es un objeto que vincula el afuera y el adentro, el antes y el después, lo real y lo irreal. Su prioridad es resolver un conflicto cotidiano; María desea comunicarse con su esposo para avisarle que pronto llegará a su hogar y poder así dar solución a ese conflicto. Pero conforme transcurre la historia esta resolución se ve más lejana. Cuando Saturno habla con la abuela de María, lo único que consigue es confirmar que esta se ha ido con su amante, esto demuestra que los lazos de amor entre nuestros personajes es realmente muy débil y ya no volvemos a saber nada de los parientes de María. Otra llamada es la que hace la compañía de seguros para preguntar por María, y una vez más Saturno les confirma que se ha ido con su amante y cuando por fin María logra comunicarse con Saturno la única palabra que se escucha es “puta” y con esto queda rotó el vínculo con el mundo exterior, hasta que Herculina le informa a Saturno sobre el paradero de María. Las llamadas siempre anuncian una partida y una distancia. Y cuando se cree que el teléfono cumple su cometido lograr una comunicación entre los personajes, resulta que es una unión falsa que nos conducirá a una mayor soledad y por consiguiente a la incomunicación.

Otro elemento que nos muestra la cotidianidad en la que viven los personajes de este cuento, el *gato* es un animal independiente, viene cuando no se le llama y no viene cuando se le llama, de alguna manera es como María. Es el símbolo de lo doméstico, de la cercanía, del apego de la sensualidad.

Finalmente los *cigarrillos*: Cuando María sube al autobús enciende su cigarrillo, para calmar sus nervios, después al despedirse de su vecina de asiento le deja la cajetilla de cigarrillos mojados, ya en el hospital la despiertan las ansias de fumar y ante la carencia de estos sufre una crisis nerviosa, la tienen que amarrar y sedar, cuando se encuentra frente al director del sanatorio, este le proporciona unos cigarrillos, una vez que se le agotaron se consoló con los cigarrillos de periódico, que algunas reclusas fabricaban con las colillas recogidas de la basura. La obsesión por fumar había llegado a ser tan intensa como la del teléfono mismo. Herculina le ofreció trueque de amor por cigarrillos y cuando Saturno la encuentra lo único que le puede proporcionar son los cigarros, nunca supo si realmente los recibió. Los cigarrillos se acaban, se anhelan, se mojan, tienen la función de motivar o dejar solo al personaje, como le sucede a María. También nos regresan a la realidad como sucede al final del cuento, cuando una noviecita casual de Saturno se hace cargo del gato y de llevarle cigarrillos a María, hasta que finalmente ya no puede cumplir con su cometido.

Los cigarrillos y el gato aparecen como portavoces de una realidad, marcan el abandono y se constituyen en los testigos de la suerte de los personajes, y en especial de María.

La protagonista

Caracterización directa:

Conocemos rasgos característicos de la personalidad de María de la Luz Cervantes, cuando el narrador habla de Saturno, lo describe como un hombre de carácter raro, torpeza social, carente no sólo de tacto, sino de nombre y gracia. Lo que le faltaba a él, le sobraba a María, era ella quien lo guiaba, lo llevaba de la mano y cuando desapareció, Saturno tomó la determinación de olvidarla, había sido su luz, su guía, su todo pero ahora ya no tenía otra alternativa, sino la de olvidarla y regresar a México. Otro personaje que nos habla del carácter de María es Herculina, cuando ella intenta traspasar la intimidad de María, es ella quien la golpea, arriesgando su

seguridad personal, porque sabía de la mala fama de la celadora, la cual ya llevaba varias muertes en su haber. En cuanto a sus padres, nos enteramos que a pesar de no haber boda deciden seguir con la fiesta y ella simplemente acepta las consecuencias de sus actos hasta el final.

Caracterización indirecta:

A los dos meses María no se había adaptado aún a la vida del sanatorio, apenas si comía, se resistía a jugar a la pelota con sus compañeras, en el patio de recreo, no quería trabajar en el taller de flores artificiales, pero a partir de la tercer semana se fue incorporando a las actividades del claustro, a fin de cuentas decían los médicos que así empezaban todas y que terminaban por integrarse a la comunidad, como le sucedió a María.

En cuanto a su indumentaria cambio su abrigo de estudiante y zapatos de paja por el hábito y cuando creyó que Saturno había llegado para rescatarla, se puso un abrigo color de fresa y unos zapatos sórdidos, pero al descubrir que Héctor no creía en su lucidez, decidió no verlo más.

También cambio su habitación, de aquel departamento amplio en el barrio de Horta a un sanatorio oscuro y fúnebre. María de la Luz, un personaje que lleva luz y sin embargo vive en la oscuridad, de la cual no sabe cuando saldrá. A estos elementos mencionados también se le denomina máscara.

Caracterización de personaje

Carácter cambiante:

María es una mujer independiente, que viaja sola, a la cual no le interesa mojarse con tal de conseguir un teléfono, que actúa por propia iniciativa, es una persona que esta dispuesta a transgredir las reglas que establece una sociedad con tal de lograr lo que quiere, va de un extremo a otro dentro de la historia; de la cordura a la locura: de la estabilidad a la inestabilidad; del amor a la indiferencia. Esto nos muestra que es un personaje cambiante, ya que evoluciona a lo largo de la obra, de la joven que le da luz a la vida de Saturno, y a la magia que los acompaña, se transforma en una mujer que muestra su desesperación, cuando nadie la escucha y finalmente cae en el silencio, se niega a jugar con sus compañeras porque dice que están locas, se sienta a observar

como se quitan los balandranes, hasta que finalmente decide quedarse en el claustro. hasta aquí su peregrinar lo ha realizado sola.

Carácter constante:

En tanto que Saturno es un personaje de carácter constante, porque permanece idéntico desde que inicia hasta que termina la obra, no evoluciona tanto como María, es a través de ella que conocemos sus debilidades, sus celos y la inseguridad que siempre lo ha caracterizado. Se adapta fácilmente a las reglas que establece la sociedad o al menos trata de no transgredirlas de manera abierta como lo hace María. Nos enteramos que Saturno no es su nombre real sino profesional y es así como se presenta ante la sociedad; no es un nombre personal como el de María de la Luz Cervantes.

María y Saturno son dos seres opuestos, con rumbos contrarios, que solo se cruzan un instante pero que luego se separan irremediamente. En este cuento a través de María nos damos cuenta como lectores que ya nos hemos identificado con ella, sufrimos, lloramos, nos reímos, pero sobre todo aceptamos que nadie puede evadir su destino.

También a través de María conocemos la crueldad que tenemos los seres humanos con nuestros semejantes, como sucede con las enfermas mentales, y los procedimientos tan crueles que utilizan para tranquilizarlas, como si las quisieran tener sumidas siempre en esa vida aletargada, nos plantea el problema de la homosexualidad a través de Herculina, la cual es cruel y no es capaz de respetar la decisión de María, nos pinta a una sociedad en decadencia de valores y donde predomina la incomunicación.

En este cuento García Márquez aborda los temas eternos que aquejan a los hombres: la soledad, el amor, la locura, y la muerte.

La soledad es la enfermedad eterna de todos los hombres y su único remedio es el amor. La locura es una puerta para escapar a un mundo paralelo donde se pueden encontrar el cielo o el infierno; y esto lo podemos ver cuando le pregunta a una compañera que dónde estaban y una voz le contesta en los profundos infiernos. María en el cuento *Sólo vine a hablar por teléfono*, intenta esta opción. Pero la soledad también se puede aceptar y aprender a vivir con ella.

La muerte es el adiós definitivo, la soledad más perfecta y absoluta y lo que puede postergarla es el amor. El hombre sin amor está perdido ante las fuerzas negativas que él mismo provoca. Si el hombre pierde el rumbo hacia el amor, está sin camino que seguir, fuera del amor todo es soledad, locura o muerte.

En el siguiente cuadro, se pretende dar a conocer una faceta de María
 Protagonista María

Motivos	Motivación
<i>Asociados:</i> su automóvil sufre una avería en el desierto de los Monegros.	<i>Compositiva-particulares:</i>
<i>Estáticos:</i> lugar-manicomio Naturaleza:lluvia-frío sereno	<i>Accesorios:</i> teléfono-cigarrillos-gato, recursos visuales para María-lector
<i>Marginales:</i> llaves-manta	<i>Acciones:</i> sube al autobús equivocado que la llevará al mundo de las tinieblas, el infierno.
<i>Dinámicos:</i> María hilo conductor de la trama y de los personajes que la rodean como Saturno y Herculina	<i>Caracterización directa:</i> narrador-María Saturno-María Herculina-María
	<i>Caracterización indirecta: máscara</i> Experiencia del personaje: María:alegre-triste;social-antisocial; acompañada-sola. Indumentaria: abrigo de estudiante, Balandrán, abrigo color de fresa y zapatos sórdidos.
	Habitación: casa amplia en el barrio de Horta Sanatorio: oscuro-lúgubre
	<i>Caracterización de personaje:</i> Carácter cambiante: María-luz María-oscuridad Finalmente se encontró consigo misma y con su soledad en una sociedad de locos y lúcidos o de lúcidos y locos.

Por consiguiente nuestra protagonista María es la luz que guió al lector, lo hizo sufrir y le enseñó que la vida hay que vivirla con pasión, sin importar que al final del camino, irremediabilmente se encuentra sola, dispuesta a emprender una nueva vida en el claustro al lado de aquellas mujeres que al igual que ella solo se tenían a sí mismas.

A lo largo de este análisis podemos ver que María es un personaje sustancioso que tiene la fuerza para ser estudiado y analizado no solo en el campo de la literatura sino también en el del cine como lo veremos más adelante con Jaime Humberto Hermosillo en la película *María de mi corazón*.

*Los amorosos andan como locos
porque estan solos, solos, solos
entregándose, dándose a cada rato,
llorando porque no salvan al amor.
Les preocupa el amor. Los amorosos
viven al día, no pueden hacer más, no saben.
Siempre se están yendo,
Siempre hacia alguna parte.
Esperan, No esperan nada, pero esperan.*

Jaime Sabines.

3. La pasión según Hermosillo

3.1 Semblanza biográfica

Cuando falleció el señor José Hermosillo Pérez, dejó huérfanos a José Manuel, Eduardo, Marcelino, Jaime Humberto y María. Su madre María Guadalupe Delgado, los mantuvo con el negocio de la panadería. En este momento la imagen Marcelino va ser determinante en la formación de Jaime ya que despertó en él su afición por el cine, no se perdían ninguna matinée. En aquella época se exhibían las famosas series de doce a quince capítulos: *Flash Gordon*, *El peligro atómico*, *Los peligros de Nioka*; la mexicana *Las calaveras de terror*, con Pedro Armendáriz y otras más. A la hora del recreo se salían de la escuela y ya no regresaban. Con tal de entrar al cine, se hicieron amigos de las boleteras, de Andrés, el gerente del cine y de algunas mujeres, que hasta le compraban su boleto a Jaime, porque era muy gracioso y travieso. Su mamá estaba realmente preocupada por esa afición, a tal grado que un día se enfermó y no le dio permiso de salir, Marcelo por primera vez se fue solo a la matinée y, cuando llegó al cine Rex, Jaime lo estaba esperando, se había escapado de la casa, desde ese momento descubrió que, estaba dispuesto a todo con tal de mostrar su pasión por el cine. Jaime Humberto Hermosillo Delgado nació en Aguascalientes, Aguascalientes, el 22 de enero de 1942. Realizó su carrera de contador privado en su ciudad natal. Se trasladó, en 1959, a la ciudad de México, en donde ejerció su profesión. Colaboró en la revista *Cine avance* y efectuó estudios en el Centro Universitario de Estudios

cinematográficos (CUEC), entonces recién fundado. Como alumno de esa institución elaboró sus primeros trabajos *Homesick* (1965), primer cortometraje, donde habla del hijo prodigo que regresa y la madre no lo reconoce. Se hospeda en su casa, con la idea de ir restableciendo los vínculos. La madre sospecha de él, porque lo ve husmear en todas partes, y cree que es un detective que anda investigando un crimen cometido por ella tiempo atrás. No le queda otro camino que asesinarlo. Mata sin saberlo, a su propio hijo.¹ Su segundo cortometraje, *S. S. Glencairn*, (1967), lleva como título el nombre de un barco, símbolo de una doble pasión del cineasta: los viajes y el mar. En este corto, el protagonista, luego de abandonar a su mujer, es acusado por ésta de asesinato. A punto de tomar un barco, llegan unos policías y lo detienen. Conducido de regreso por sus captores, ve con tristeza como el paisaje marino se aleja. En estos trabajos ya se perciben el estilo y la temática (la familia de clase media, la sexualidad y la problemática moral) que distinguirán a toda su obra. Durante estos años de formación, decidió su admiración por la dramaturgia de Eugene O' Neil y el cine mexicano de los cuarenta y cinco. Su primer medimetraje fue *Los nuestros* (1969), Hermosillo vuelve a abordar un tema familiar y utiliza a una madre, ella tiene a una amiga, Isabel, quien le confiesa sus temores de que su marido la engaña. La madre le asegura que la va a ayudar a investigar y lo hace tan bien que pronto descubre que la amante del marido de su amiga es su propia hija. La amiga, ya convencida del adulterio de su esposo, le cuenta que va a simular un suicidio para impresionar al descarriado y le pide que, en el momento en que tome los barbitúricos, ella –la madre- hable de inmediato a un hospital. El plan se lleva a cabo, pero naturalmente la madre deja morir a su amiga, puesto que así le soluciona el problema amoroso a su hija. Película filmada de manera independiente. Declarado cineasta promisorio al iniciar la década de los setenta, filmo su primer largometraje, *La verdadera vocación de Magdalena* (1971), Magdalena es una joven tímida y recatada que ha vivido a la sombra de su madre Zoyla, una mujer ambiciosa y autoritaria. La muchacha ha contraído recientemente matrimonio por lo civil con Emeterio, un joven rocanrolero a quien Zoyla odia, al grado tal que no permite que lleven una vida sexual normal. Hasta que un día aparece un antiguo enamorado de

¹ El título de este trabajo fílmico es por demás revelador, ya que significa *nostalgia* (al margen de Tarkovski) y en inglés es una palabra que se construye de modo compuesto como “enfermedad del hogar, definición por demás apropiada respecto del desasosiego del propio Hermosillo.

Magdalena, y cuenta que ha hecho fortuna en el extranjero. La ambición de Zoyla se despierta y convence a Magdalena para que se divorcie de Emeterio, transformándola en una mujer desprejuiciada y liberada, practica el amor libre, triunfa como cantante de rock y decide abandonar a su madre. Mientras que Zoyla se casa con Armando, resultando esta relación un verdadero infierno. Magdalena continúa su carrera artística de manera ascendente.

El juego de ausencia-presencia llega literalmente a la alucinación en *El señor Osanto*, película realizada en (1972)². Es la historia de dos hermanos, reflejos de Caín y Abel. Uno marcha a la guerra y muere; el otro se queda en la heredad y trabaja a brazo partido para sacarla adelante. El muerto aparece vivo y regresa para fastidiar al hermano sobreviviente. Este juego de morir y resucitar, de partir y retornar, se repetirá obsesivamente, una y otra vez, hasta que al final, metidos en un pantano, los hermanos lucharán el uno contra el otro, hasta que el agua los devore a los dos.³ Hermsillo pasa a las prácticas llamadas contranatura. Es el cine mexicano no sólo el pionero sino el principal representante del cine gay. Si en el mundo de la normalidad nadie aparece como normal, en el ámbito del sexo resulta para Hermsillo exactamente lo contrario: nada es anormal. Razón no le falta, si se ven bien las cosas, pues la homosexualidad masculina y femenina es un hecho que surge espontáneamente de la naturaleza, sin embargo, la sociedad no lo ve así. Los prejuicios pesan demasiado. Para llegar a la exposición totalmente abierta sobre el amor homosexual, Hermsillo tuvo que ir abriendo brecha poco a poco, ganando tramo a la censura en cada tentativa. Primero fue en *El cumple años del perro*, en (1974). La atracción homosexual entre el hombre maduro y el hombre joven está solo sugerida. El segundo mata a su joven esposa y tiene que huir. Busca refugio en la casa de su amigo. La mujer de éste amenaza con ir a denunciar al prófugo a la policía, pues el riesgo que están corriendo al ocultarlo le parece tan grande como innecesario. El hombre maduro, al verse puesto en la disyuntiva de escoger entre su joven amigo y su otoñal esposa, opta por asesinar a su cónyuge, los dos amigos parten juntos de viaje.

² Basada en una novela de Robert Louis Stevenson (*El señor de Ballantrae*).

³ Hay algo en esta historia del duelo siempre postergado, duelo infinito, que concibió en una noveleta la imaginación de otro narrador por demás notable, Joseph Conrad.

Antes del desayuno, (1975), cortometraje inconcluso. Falta postproducción. Se quedó en la etapa de doblaje.

La pasión según Berenice (1975 - 1976) En una ciudad provinciana, Berenice, joven viuda de un ranchero acomodado, vive con su vieja y enferma madrina Josefina, que se dedica a la usura. Cuando muere el doctor Robles, en el velorio, Berenice conoce a Rodrigo, que estaba peleado con su padre y vive en la capital. Interesado en Berenice, la visita con el pretexto de recetar a Josefina, pero no encuentra a la joven. Tiempo después Berenice y Josefina se encuentran a Rodrigo en el cine local, y el médico acepta encargarse de la salud de la anciana; así podrá ver a Berenice, ella es maestra de taquimecanografía en una escuela, Rodrigo la espera a la salida de clases y la invita a cenar. Días después y gracias a la ayuda de Rodrigo, Berenice compra un automóvil. Cuando Rodrigo enseña a Berenice a manejar el auto, ella lo conduce sorpresivamente a un motel, donde ambos hacen el amor. Otro día, ella falta a dar sus clases y se va de picnic con Rodrigo; nuevamente hacen el amor y es cuando este le anuncia que se regresa a la ciudad, la única esperanza que tiene Berenice de irse con él, es que su mardrina muera y en ese instante decide asesinarla.

Película con un viento moralmente perturbador. En *Matinée* (1976), dos niños y además amigos, viven una serie de peripecias, que van desde evadir sus obligaciones escolares hasta llegar a ser cómplices de unos ladrones, finalmente cuando deciden regresar a su pueblo son homenajeados como verdaderos héroes, Jorge acepta el homenaje, pero Aarón huye, arrepentido de sus actos o en busca de una vida libre.

Nafragio (1977), Doña Amparito, vive obsesionada por el regreso de su hijo, Miguel Ángel, cierto día doña Amparito sufre una embolia y justo en ese momento, regresa su hijo, su amiga Leticia le da la noticia, pero no le cree, sucede un incidente con unos marineros y tiene que irse nuevamente, en ese instante doña Amparito muere.

Las apariencias engañan (1977-1978) filme independiente, en el cual Hermosillo definió ya con claridad las características homosexuales de sus personajes y los presentó en imágenes. Y lo podemos ver cuando Rogelio acepta la proposición de Sergio de hacerse pasar por un tal Adrián para que don Alberto pueda morir tranquilo, su situación económica lo obliga a aceptar, cuando llegan a la casa de don Alberto,

Adriana acepta a condición de que deben ser muy cautelosos porque la tía Yolanda es muy astuta y podría descubrirlos. Rogelio se enamora de Adriana, pero antes de que se casen tienen que estar juntos y es cuando se descubre que Adriana posee pene, después de este encuentro se casan por las iglesias y se van de luna de miel.

Amor libre (1978), Esta historia inicia cuando Julia espera el camión en una esquina, un joven estudiante Octavio le acaricia el trasero y Julia lo golpea y lo insulta. Ya en el camión entablan amistad. Julia trabaja en una tienda como dependiente, ahí conoce a July una joven recatada y seria a la cual Julia la aconseja constantemente que deje a su familia y se haga independiente. En tanto Julia tiene varios amantes como Ernesto, que es piloto y además está casado con una mujer mucho más grande que él. Tiempo después July se separa de su familia y se va a vivir con Julia la cual tiene su departamento en la azotea. Julia tiene un pleito con otra compañera de la tienda, el novio de la mujer, un joven llamado Mario, va a reclamarle a Julia pero terminan siendo amigos y se citan para una posterior ocasión. La esposa de Ernesto le va a reclamar a Julia, pero está la corre. Salen a cenar Julia, July, Octavio y Mario, allí sufren un pequeño altercado con uno de los parroquianos. Ernesto empieza a asediar a July, le propone ir a pasear en avión, está acepta y Julia se queda con Octavio a partir de ese momento se convierten en amantes.

Idilio (1978), en la estación de ferrocarril de Atoyac, Veracruz, las personas están desesperadas porque el tren se ha retrasado, el telegrafista para aminorar esta tensión les sugiere que mejor se vayan a comer, quedándose así, solos y frente a frente una mujer y un joven, los cuales empiezan a platicar, ella le cuenta que perdió a su hijo y va a trabajar a México como nodriza y el va a trabajar como albañil. Después de un rato ella se empieza a quejar porque le duelen sus pechos, en su afán de ayudarla el joven, empieza a mamar el pezón de la mujer, una vez aminorado el dolor, ella le da las gracias y él se considera más agradecido porque ya llevaba varios días sin comer.

María de mi corazón (1979), Héctor un ladrón de casas al volver a su departamento con el botín logrado esa noche, encuentra allí, dormida y vestida de novia, a María, quién fue su compañera ocho años atrás. Al despertar llorando, ella le cuenta que su prometido no se presentó a la iglesia; y fue entonces cuando pensó en todo el daño que le había hecho y de cómo debió sufrir Héctor, cuando ella le hizo una

cosa similar, y decidió buscarlo. A partir de ahí nos habla de todas las peripecias que tiene que pasar después de que se sube al autobús equivocado, terminando finalmente en un manicomio.

Confidencias (1982), Adela una patrona burguesa invadida de ocio y tedio y angustiada por una juventud y una belleza que ya se fueron, se aferra a Tacha, su criada, a su extrema juventud, a su obligada pasividad para ejercer sobre ella un poder que parecería darle su identidad, a ella que no tiene a nadie, ni a su marido, ni a sus hijos, que partieron dejándola para que se ahogase en ese mundo estéril. Se aferra a Tacha, la cual le sirve de alcahueta, en su nuevo mundo lleno de sensualidad.

El corazón de la noche, (1983), Un joven instructor de manejo queda prendado de una joven que acompaña siempre a un ciego y empieza a seguirla por todos lados. Ella y el ciego tienen un consultorio dedicado a masajes y tratamientos de rehabilitación. El joven entra en contacto con el ciego, y llegan a un acuerdo, en donde el le dará clases de manejo a la joven que es sordomuda, y a cambio recibirá masajes. El ciego y la sordomuda reciben la visita de un desorejado, el cual pretende a la sordomuda. Todo esto obsesiona aún más al joven instructor de manejo, quien descubre que el ciego dirige una especie de sociedad secreta de lisiados de todos tipos, es entonces cuando el joven decide convertirse, porque es la única forma que tiene para que lo acepten y pueda aspirar al amor de la sordomuda.

Doña Herlinda y su hijo (1984),⁴ la película inicia, con el encuentro impetuoso de dos hombres que se dan un beso apasionado en la boca, las sorpresas no acaban ahí. Se ve luego como la madre de uno de ellos, enterada de la homosexualidad de su hijo, decide no solo apoyarlo sino también impulsar la relación hacia su consumación sexual. La madre es tan hábil que para cubrir las aperiencias ante la sociedad, insta a su hijo para que contraiga matrimonio, y pueda por fin vivir de manera más libre con su amante varón.

Mil novecientos noventa y nueve (1987), película inconclusa, porque el ochenta por ciento del negativo en 16 mm. resultó dañado sin una explicación clara hasta la fecha y vuelta a filmar.⁵

⁴ Basada en un relato de Jorge López Páez.

⁵ Con el título de *Clandestino destino*.

Clandestino destino (1987), es una película con pretensiones políticas, que le hizo perder a Hermosillo el puesto en la Universidad, la sociedad tapatía, le dio la espalda, quizá porque tuvo muchos inconvenientes, el primero que no se hizo con pasión y que después los jóvenes que participaron querían cobrar como si fueran verdaderos artistas.

El verano de la señora Forbes (1988), los personajes que aparecen en este film son unos niños y Aquiles, el instructor de buceo, se desplazan por las playas de manera libre, integrados completamente al paisaje natural de roca, arena y mar. En contraposición aparece la señora Forbes, que en calidad de institutriz llega a cambiar el paraíso terrenal, pretende transmitir a sus discípulos buenos hábitos y costumbres, sin olvidar que cobra muy caro por sus servicios. Los niños no toleran la disciplina impuesta por la institutriz alemana, porque los arranca de su paraíso terrenal, y por eso deciden eliminarla. No sin antes saber que la señora Forbes había despertado su pasión por Aquiles, y con ello deja de lado todo su mundo de rigidez.

Intimidades en un cuarto de baño, (1989), la historia de una mujer madura que, le permite vivir en su casa a su hija y a su esposo, les tiene todo bien restringido, no pueden tomar nada sin su permiso, el esposo de la joven ya no soporta más esa situación y se suicida en el cuarto de baño, cuando lo descubren, es el inicio de una nueva vida, nadie se siente culpable y todo pasa sin mayor trascendencia, salvo que ya son libres.

La tarea (1990), Una mujer tiene que realizar un trabajo para la escuela, y para ello recurre a un antiguo amigo, el cual no sabe de las intenciones de la mujer, que es filmar cuando estén haciendo el amor, y justo cuando están en plena relación, el hombre descubre la cámara y se va, la mujer se da cuenta de que ha hecho mal, al poco tiempo el hombre regresa y accede a tener relaciones, finalmente nos enteramos que es una pareja que tiene tiempo de vivir juntos y lo deducimos cuando aparecen sus hijos.

Encuentro inesperado (1991)⁶, esta película trata de una mujer frustrada, acomplejada lesbiana que quiere violar a la mujer que tanto ha idolatrado durante toda su vida, y que podría tratarse de su madre. Y el otro personaje, una diva drogadicta,

⁶ Está basada en un guión de Arturo Villaseñor.

solitaria, que se acuesta con la servidumbre, sado-masoquista y romántica empedernida, que sueña con un amante que aparecerá inesperadamente dispuesto a matarla.

La tarea prohibida (1992) un joven quiere filmar una película con su actriz preferida a la cual admira, la actriz que en un momento nos da la idea del dominio de escena, posteriormente se da cuenta de que está a expensas de los deseos de este muchacho, inicia el rodaje de la película y lo que inicia como un juego erótico se consume sexualmente. La mujer decide quemar la película y el joven molesto se va, es cuando nos enteramos que han cometido un incesto.

De noche vienes Esmeralda 1997, Se trata de una mujer que se entrega por amor, no por promiscuidad, ella está dispuesta a entregar todo y cuando alguien lo necesite.

Why don't we (1996), *Absence* (video digital) 1998, *Dos mensajes para Gabriel García Márquez* (2000), *La calle de las novias* (telenovela) 2000, *Escrito en el cuerpo de la noche*, (2000), *Exxxorcismos* (2002). A lo largo de esta trayectoria, nos muestra la realización de sus obras en el movimiento llamado "Nuevo cine mexicano" y obtuvo notoriedad nacional y extranjera.

Aparte de ser el creador de una obra cinematográfica prolífica, que oscila entre la producción independiente y la industrial, ha sido maestro de realización en el centro de capacitación cinematográfica (CCC) y en el CUEC. Desde 1984 vive en la ciudad de Guadalajara donde fue fundador y coordinador de la Escuela de Guión y Apreciación Cinematográfica del Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos (CIEC), de la Universidad de Guadalajara; ahí imparte seminarios y talleres. Ha formado parte del grupo *Cine y Crítica*.

Esta producción cinematográfica que se acaba de exponer, es el resultado de muchos sacrificios, tanto materiales como personales. Ha tenido que luchar por defender sus ideales y lo ha hecho desde el sexenio de Luis Echeverría hasta el de Vicente Fox.

3.2 Contexto Cinematográfico

El primero de ellos fue un poco antes de asumir Luis Echeverría la presidencia de México, su hermano Rodolfo Echeverría –el exactor Rodolfo de Anda- fue nombrado en septiembre de 1970 director del Banco Nacional Cinematográfico. Ocurriría durante su gestión algo único en el mundo: la virtual estatización del cine nacional, con esa estatización -mayoría, no total, y forzada en buena medida- culminó en 1976 una época excepcional del cine mexicano. Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores de la industria cinematográfica ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas.⁷ A pesar de la censura, a veces se abordaron temas políticos y sociales de actualidad. Los cineastas fueron capaces de reflejar en sus películas algo de la realidad. Lograron así un buen número de películas contrarias en espíritu al simplismo del conservador, moralista e hipócrita cine mexicano convencional. Por primera vez los temas del macho mexicano, la madre abnegada, el joven regañado, entre otros no fueron los importantes, sin embargo ese paso importantísimo no solo fue objetado por los defensores del viejo cine; también lo condenó una izquierda radical, maniquea y adversa sin matices a un cine de autor tan “burgués”, según ella, como la democracia “formal”.⁸

La estatización no resultó de un plan previo, sino de un encadenamiento de circunstancias. Para empezar, el Banco Nacional Cinematográfico fue Beneficiado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público⁹, a cargo de José López Portillo, con una inversión de mil millones de pesos. Ese dinero serviría para mejorar el aparato técnico y administrativo del cine nacional. A partir de eso Rodolfo Echeverría, quería alentar a las productoras privadas del estilo de Marte y Marco Polo: así surgieron, la Alpha Centuri y la Escorpión. Las encabezaron deudores del Estado o capitalistas interesados en obtener apoyo oficial para otros negocios, como la construcción. Sin embargo esas firmas no fueron suficientes para reemplazar a las antiguas, que tendían a retraerse de la producción. En 1972, el Estado hubo de producir bajo el rubro Estudios Churubusco,

⁷ García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997*. México, Ediciones Mapa, 1998.

⁸ Material de investigación para la serie de TV “Los que hicieron nuestro cine”, de Alejandro Pelayo, UTEC, México, 1985.

⁹ Moreno Brizuela, Dora y Adriana Vázquez Gómez. *Política cinematográfica de exhibición en el sexenio lopezportillista*. Tesis, Facultad de ciencias políticas y Sociales, UNAM, México, 1984.

solo o en participación veinte películas para asegurar el trabajo a los sindicatos del cine. En 1973, varias cintas mexicanas no convencionales fueron aceptadas por el público en salas destinadas normalmente a la producción extranjera y con precios de entrada que ya rebasaban los cuatro pesos impuestos por el exregente Uruchurtu: *Los cahorros*, producida por Marco Polo, *Mecánica nacional*, producida por la Escorpión, *El jardín de tía Isabel*, producida por la Alpha Centauri, *Los meses y los días*, de producción independiente, y *El castillo de la pureza*, producida por el Estado. Cabe señalar que esas cintas, con la excepción de la tercera, eran pobladas por personajes de clase media; logrando interesar al público de la misma clase. Así el Estado decidió crear sus propias firmas productoras y confiar sus películas a directores capaces, como los de las cintas anteriores, ya que habían despertado el interés por el cine a personas que no estaban habituadas a ver cine mexicano. Estas firmas fueron Conacine, creada en 1974, y Conacite I y II, fundadas en 1975. Conacine, que haría las películas más caras, y Conacite I trabajarían con el STPC: Conacite II, con el STIC y en los estudios América, comprados por el Banco Nacional Cinematográfico en 1975.¹⁰

En 1976, durante la entrega de los Arieles, el presidente de la república, en su discurso dio las gracias a los señores industriales del cine, de alguna manera estaba descartando a la iniciativa privada en la producción de cine nacional.

La reconstitución en 1972 de la academia encargada de dar los Arieles fue una de las medidas tomadas por el Estado para fortalecer la base cultural del cine. Le siguieron otras: en 1974 se inauguró la Cineteca Nacional, que debía existir por ley desde 1949; en 1975 empezaron las labores del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Desde 1971 funcionaba el Centro de Producción de Cortometraje, que realizó durante el sexenio un gran número de películas –no todas cortas, por cierto- de apoyo a la política presidencial y que por eso se considero como un gasto inútil.

Muchas cintas del estado fueron filmadas en cooperación con productores privados o con los trabajadores. Para éstos se ideó en 1973 el sistema de los llamados “paquetes”.¹¹ En 1974, un grupo de directores –Raúl Araiza, José Estrada, Jaime

¹⁰ García Riera. *Op. Cit.* Pág. 279.

¹¹ La inversión de su trabajo representaba 20 por ciento del costo de la película y al cabo de dos o tres años debían ganar –supuestamente- 50 por ciento de las utilidades.

Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Plhovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres- formó la cooperativa DASA (Directores Asociados, SA), que coproduciría sus películas con el Estado.

Hicieron también cine estatal de interés varios directores debutantes en la década anterior. Alberto Isaac, Juan Manuel Torres, Julián Pastor, José Estrada, Alberto Bojórquez, Alfonso Arau, Gonzalo Martínez y Toni Sbert.

Entre los no pocos directores debutantes para el Estado, figuró Raúl Araiza, Gabriel Retes, Jaime Casillas, Rafael Corkidi, Jodorowsky, Miguel Sabido.

Entre el estado y la generación intermedia de directores están; Luis Alcoriza, Servando González, Albero Mariscal, Rafael Baledón, Benito Alazraki y José Bolaños. Al frente del Banco Nacional Cinematográfico, Rodolfo Echeverría favoreció las carreras de muchos nuevos cineastas, pero no pude acusarsele de indiferencia ante los veteranos de prestigio. Durante su gestión Emilio Fernández, Julio Bracho, Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón recibieron las oportunidades que se les negaron en los años anteriores.

En 1972, la gran mayoría de los productores privados dejó de hacer películas en los estudios Churubusco. Fue el fin, para ellos de la llamada producción regular. Salvo algunas excepciones como la del productor Guillermo Calderón. Aparte de los ya citados Rodolfo de Anda, Juan Andrés Bueno, Pancho Córdova y Joselito Rodríguez Jr., debutaron para el cine privado y el actor y productor Raúl Ramírez, el productor Rafael Pérez Grovas, el actor Fernando Almada, Jaime Jiménez Pons, Ismael Rodríguez Jr. Y el exluchador y actor de origen español Fernando Osés, que no hicieron deleznable¹². Otros debutantes para la producción privada fueron José Gálvez, Mario Hernández y José Luis Ibañez, de mayores ambiciones.

Durante la gestión de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico derivó en una producción de cine estatizada, pero no afectó los intereses privados de la exhibición y la distribución; al contrario, los fortaleció. Al ser “descongelados” los precios de entrada a los cines y al desaparecer entre éstos los de segunda y tercera corrida para ser convertidos todos en salas de estreno, aumentaron mucho los ingresos de los productores privados, accionistas mayoritarios de Películas

¹² *Ibidem*, p. 297.

Nacionales: sin arriesgar nada y produciendo cada vez menos películas, pasaron de ganar 164 millones de pesos en 1971 a 360 millones ¹³ en 1976. De estos ingresos, gran parte eran obtenidos con la venta de las dulcerías en las salas de cine.

Eso facilitó que la producción mayoritaria volviera a manos privadas durante el gobierno de López Portillo (1976-1982). Una hermana del presidente, Margarita López Portillo, fue nombrada directora de RTC (Radio, Televisión y Cinematografía), nuevo organismo dependiente de la Secretaría de Gobernación.

La gestión de Margarita López Portillo resultó desastrosa.¹⁴ Rodeada de consejeros culturales con escasos conocimientos del cine y de otros movidos por la voracidad, la directora de RTC dio por seguro la incompetencia de los nuevos realizadores mexicanos. Trató por ello de propiciar un retorno a la llamada época de oro con un cine “familiar” que ya no iban con los tiempos. También creyó en la salvación del cine mexicano por famosos realizadores extranjeros invitados a filmar en el país. No logró contratar a Federico Fellini, como se lo propuso, pero sí a otros que hicieron en México películas tan costosas como inútiles para el cine nacional porque no respondían a las necesidades del pueblo como se puede ver en (*Campanas rojas* y *Antonieta*). Mientras tanto, se oponían grandes obstáculos a las carreras de los mejores cineastas del país.

Algunos de esos cineastas lograron progresos en 1977, cuando los compromisos de la administración anterior forzaron una producción estatal todavía mayor que la privada. Sin embargo muchas películas estatales fueron enlatadas o estrenadas de mala manera. Su fracaso debía justificar el sabotaje del Estado a su propio cine. Pese al éxito en taquilla de cintas estatales como *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua*, ambas de Ripstein, y de *Amor libre* de Hermsillo, o del también taquillero reestreno de *El apando* y *Las poquiachis* de Cazals.

Al empezar el sexenio, fue liquidada Conacite I, una de las tres productoras estatales. A finales de 1978, la directora de RTC anunció su propósito de liquidar también al Banco Nacional Cinematográfico. No lo consiguió en lo legal, pero el banco dejó de ser la fuente crediticia del cine mexicano. En consecuencia, los productores

¹³ *Ibidem*, p. 304

¹⁴ *Ibidem*, p. 305

privados hubieron de procurar muchas veces su financiamiento con un viejo recurso: los anticipos por exhibición. Eso favoreció al llamado cine “pirata”, más barato y con eso satisfacía las necesidades del público. Ese público ya aseguraba en 1981 75 por ciento de los ingresos del cine nacional de producción privada. México mismo, en un segundo lugar, era un mercado de menor importancia para el cine mexicano. Por otra parte, los productores privados encontraron muy redituable la fabricación de pornográfico y populachero al que se llamaba vulgar. Ese cine llegó a escandalizar a las mismas autoridades estatales responsables de su proliferación.

Dos acontecimientos marcaron al cine nacional. En 1979, los intereses bastardos que guiaban en gran medida el desempeño de RTC acusaron de un fraude de 4500 millones de pesos¹⁵ a varios funcionarios del cine, eso le costó cárcel y maltratos a los inculcados pese a que el fraude no se probó; de 4500 millones, pasó a ser de 50 millones, después de cinco millones, finalmente nada quedó claro. El 24 de marzo de 1982, un incendio provocado al parecer por un descuido, dejó en ruinas el edificio ocupado por la Dirección de Cinematográfica y la Cineteca Nacional junto a los estudios Churubusco, con pérdidas invaluable de películas y documentos y las muy probables de vidas humanas, pues las autoridades no dejaron que se conociera la magnitud del siniestro.

Bajo ese contexto surge el cine independiente. La experiencia de Joskowics fue una de las muchas que ilustraron un nuevo auge del cine independiente forzado en buena medida por la situación industrial. Ese auge produjo buenos resultados de 1972 a 1982 más de un centenar de largo y medimétrajes independientes igualaron en número a la producción estatal de la misma época. Pese a que no tenían ni los recursos técnicos y financieros, pero si tenían la fuerza y la capacidad de crear cosas mejores.

El caso de Jaime Humberto Hermosillo pudo verse como un ejemplo. Mientras otros directores vivían frustrados, Hermosillo tuvo la capacidad de mediar entre el cine estatal y el independiente. En la cinta estatal *Naufragio* (1977), películas independientes; *Las apariencias engañan* (1977), *Amor libre* (1978) , *María de mi corazón* (1978), *Confidencias* (1982).

¹⁵ *Ibidem*, p. 305.

En el caso de Alberto Isaac dirigió para el estado *Las noches de Paloma* (1977), cinta independiente *Tiempo de lobos* (1981). También en condiciones independientes, Alfonso Arau dirigió en los Ángeles *Mojado Power* (1979) y Jorge Fons *Así es Vietnam* (1979).

En marzo de 1983, a poco de empezar el sexenio de Miguel de la Madrid, fue fundado por decreto el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine). Eso dio cumplimiento a una idea propuesta años atrás, entre otros por el director Julio Bracho y por el grupo *Nuevo Cine*, Alberto Isaac fue nombrado director del instituto colimense, de la Madrid lo veía como su paisano.

La principal función de Imcine era la de crear un buen cine patrocinado por el Estado, ya que la iniciativa privada no realizaba cine de calidad. Hubo dos inconvenientes, el primero que aquejaba al país, la crisis económica desde 1982 y que impuso grandes restricciones de presupuesto para el cine; el segundo fue de voracidad por parte de la burocracia: en vez de hacer del instituto un instrumento cultural de relativa autonomía, se le subordinó a la dirección de RTC y por tanto a la Secretaría de Gobernación. Sorprendió que RTC no desapareciera, al contrario parecía que tomaba fuerza, ante esto Alberto Isaac, se encontraba sin armas para luchar y el 10 de febrero de 1986 fue sustituido por Enrique Soto Izquierdo, al cual no le interesaba el cine¹⁶, únicamente quería hacer carrera política dentro del PRI. Esta situación le dio auge al cine estatal y dejó de lado al independiente.

En 1985 se llegó a un total de doce cintas independientes porque Imcine alentó la celebración de un concurso de cine experimental al que atendieron diez realizadores.

Es obvio ¹⁷que a Izquierdo no le interesaba el cine experimental, en primera porque estaba en ese lugar simplemente para cubrir parte de su carrera política y en cuanto al cine carecía de las herramientas para apreciarlo. En tanto se había impresionado con la cinta *Viento negro* (1964), *Viento blanco* (1986), que acabó por titularse *El último túnel*, que resultó un verdadero fracaso e impidió la filmación financiada por Imcine de *Cabeza de vaca*, un interesante proyecto.

¹⁶ *Ibidem*, p. 331.

¹⁷ *Ibidem*, p. 331.

Cuando Imcine comenzó a funcionar, la mayor parte de los foros de los estudios Churubusco estaban ocupados por la larga filmación de *Dunas*, costosa producción extranjera. Pareció pues que Jaime Humberto Hermosillo, fue forzado a realizar el Guadalajara *El corazón de la noche* (1983), Hermosillo ya no hizo películas para el Estado, pero prosiguió trabajando en Guadalajara, no solo con su carrera, sino haciendo labor para fomentar la cultura por el cine.

El último sexenio dominado por el PRI de 1989 a 1994 tuvo un mal comienzo y un pésimo final. Carlos Salinas de Gortari, presidente de México en esos años, logró una relativa mejoría económica en el país, pero una serie de acontecimientos de 1994; la guerrilla en Chiapas, la muerte de Colosio y Fransisco Ruiz Massieu, precedieron a una crisis económica, que se vio reflejado en la devaluación del peso, y lo que parecía mejorar en un momento se vino abajo y se reflejó en la producción del cine mexicano, la cual simplemente es un reflejo de nuestra crisis económica, política y social. En este periodo Hermosillo se dio a la tarea de insistir en su tema favorito: las exaltaciones las vicisitudes y los riesgos de la libertad sexual. *Intimidades de un cuarto* (1989), *La tarea* (1990), *El aprendiz de pornógrafo* (1989), *Encuentro inesperado* (1991), *La tarea prohibida* (1992). Las últimas tres películas de Hermosillo en el sexenio fueron producidas por la CLASA Films Mundiales de Manuel Barbachano Ponce.

Con esto se muestra a grandes rasgos todas las aventuras que ha tenido que pasar Hermosillo por defender una pasión, el cine. A continuación se analizará el texto *María de mi corazón*.

3.3 Análisis del film *María de mi corazón*

Bajo este caos surge Jaime Humberto Hermosillo quien decide realizar una película fuera de los canales industriales establecidos.

Dicha película fue realizada en México por la Universidad Veracruzana y Asociados, siendo el productor Manuel Barbachano Ponce en 1979, con una duración de 120 minutos, asistente de dirección Miguel Ángel Velázquez/Miguel Mora, el argumento de Gabriel García Márquez y guión de Gabriel García Márquez /Jaime

Humberto Hermosillo, dirección de fotografía Angel Goded, foto fija Salvador Gutiérrez a color y en un formato de 35 mm.

Basada en un texto de Gabriel García Márquez, quien se inspiró en un relato real, la película nos transporta, a través de la relación amorosa entre una maga y un ladrón, de la realidad cotidiana que se convierte en pesadilla inesperada, como otro plano de la realidad, una visión del mundo que no está dispuesta a aceptar lo establecido, ni las leyes de la lógica formal.

María de mi corazón forma parte de la narrativa de su autor y manifiesta las bases del realismo fantástico aunque en términos distintos ya que se trata de un film donde la temática de la ciudad, de lo urbano, resulta significativo para el desarrollo de la trama.

En este punto, la obra deja de ser propiedad exclusiva de su autor y coguionista para pertenecer también a Jaime Humberto Hermosillo.

Formalmente, a pesar de su corto presupuesto y de las dificultades técnicas de filmar en espacios abiertos y en escenarios naturales, *María de mi corazón* muestra la soltura en la narrativa, el dominio de planos y el manejo de los elementos como la música, la fotografía, una fuerza pocas veces vista en el cine mexicano.¹⁸

La película de Jaime Humberto Hermosillo presenta una imagen de la mujer que casi no se ha manejado en el cine mexicano, una mujer alegre y libre que puede ser de cualquier país de América Latina. Aunado a eso que fue una película del Sindicato de Actores Independientes (SAI). Pero la SAI no dio un solo quinto para financiar la película es por eso que la Universidad Veracruzana se la vendió a Barbachano Ponce. Aunque la película moral y sentimentalmente era de la SAI, económicamente no lo era. A todos los actores se les asignó un sueldo como en cualquier film y cuando la película se vendió la SAI no tenía porque protestar, no existe ningún papel donde se indique que la SAI dio dinero.¹⁹

García Márquez y Jaime Humberto Hermosillo unieron sus talentos y crearon un solo texto que diera rienda suelta a sus deseos de pintar una imagen con palabras es así como surge el guión cinematográfico de *María de mi corazón*:

¹⁸ *Ibidem*, p. 338.

¹⁹ *Ibidem*, p. 342.

Gabriel García Márquez, figura de gran trascendencia en la literatura hispanoamericana. preocupado por su entorno político, social y cultural, comprometido con sus ideales y dispuesto a luchar por su literatura, une su destino literario a otro hombre que al igual que él, es capaz de desafiar todos los peligros, con tal de cumplir un sueño y vivir una pasión el cine, se trata de Jaime Humberto Hermosillo, hombre capaz de empeñar todo con tal de lograr su objetivo, darle vida a una imagen. Talentos unidos en un guión cinematográfico *María de mi corazón*, desean no sólo mostrar sino demostrar que cuando los hombres tienen sueños, son capaces de crear grandes obras y es así como nos hacen partícipes de sus ideales y nos dan una pequeña muestra de lo que pueden hacer dos voluntades unidas por un destino: María.

En este texto, hay dos voluntades unidas con un solo fin, mostrar ante la sociedad, los problemas que aquejan a esta pareja contemporánea, pero principalmente a María una mujer que a través de su magia nos roba el corazón y que si en algún momento, somos indiferentes ante esta situación, conforme se va desarrollando la historia, nos damos cuenta de la soledad que la rodea, al igual que a los personajes que la acompañan. Y lo que en un instante pareciera una comedia, por el juego de María con su magia y la reconciliación de su amor por Héctor, esta se transforma en una verdadera tragedia, cuando nuestra protagonista aborda el autobús equivocado, que la conducirá a un manicomio, de donde no saldrá más porque al fin ha encontrado su propio destino.

Considero que es un guión importante porque muestra como es la vida de una mujer en el período de los setenta, bajo una crisis no sólo económica sino de valores.

Hacia 1974, cuando vivía en Barcelona, Gabriel García Márquez escuchó de boca de un amigo cierto episodio de la vida real que lo dejó muy impresionado, y lo anotó para más tarde, según su costumbre. Años después, conversando con el director mexicano Jaime Humberto Hermosillo, se le ocurrió a García Márquez que esa curiosa historia podía servir para una película y se la propuso. Hermosillo se presentó dos meses después con un borrador de guión, lo discutieron y todo terminó en el film *María de mi corazón*, estrenado en 1980.

Antes de iniciar el análisis de la película *María de mi corazón*, cabe explicar la metodología utilizada para estudiar los componentes existentes (personajes) de la narración de la película a partir del modelo de Francesco y Federico Di Chio.

Para los fines del presente reporte, es importante definir la categoría de los existentes, los cuales comprenden todo aquello que se da y se presenta en la historia; los seres humanos, animales, paisajes naturales, construcciones, objetos, etc. A su vez esta categoría se divide en ambientes y personajes, siendo este último criterio de selección el objetivo de la investigación, sobre todo, porque a partir de los personajes se captan sus distintas características en términos de relevancia y funciones narrativas dentro de la historia, y con ello definir los acontecimientos y las transformaciones.

En cuanto a la relevancia refiere al peso que el existente asume en la narración, es decir la cantidad de la historia que posa sobre él y en cuanto más historia recaiga actuará más como personaje que como ambiente y puede ser un personaje colectivo.

En cuanto a las funciones se puede considerar el criterio de focalización que consiste en la atención que se da a los distintos procesos elementales del proceso narrativo; en este caso un personaje se asume como tal, porque a él se dedican espacios en primer plano porque en torno a él se concentran todos los elementos de la historia convirtiéndolo en el centro del equilibrio e inevitablemente en el foco de la atención de la trama.

Por otra parte, como también se señalan las historias narradas son siempre tramas, acontecimientos y acciones relativas a alguien, con un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particulares en una palabra un *personaje*, el cual se clasifica con firme intención de definir en qué consiste y cómo se caracteriza -en *personaje como persona*, *personaje como actante* y *personaje como rol*.

Siendo esta última clasificación (*personaje como rol*) la que se consideró para el análisis de *María*, ya que este personaje cumple con la descripción de Casetti y Di Chio hacen del *personaje como rol*, donde se estudian los gestos, y acciones que se llevan a cabo los personajes; por lo que fungen como un elemento codificado que puntúa y sostiene la narración.

Con base en lo anterior sólo se hará el análisis de los rasgos más significativos – que marcan Casetti y Di Chio- del rol de los personajes, siendo del interés del presente

trabajo sólo el protagónico desde su perspectiva formal por estar más atenta a los tipos de elementos, a los géneros y a las clases. Dichos rasgos son los siguientes:

Personaje *activo* y personaje *pasivo*: el primero es el personaje que se sitúa como fuente directa de la acción y que opera por así decirlo en primera persona. Mientras que el segundo es un personaje objeto de las iniciativas de otros, y que se presenta más como terminal de la acción que como fuente.

Personaje *influenciador* y personaje *autónomo*: dentro de los personajes activos hay quienes se dedican a provocar acciones y otros que operan directamente sin causas, ni mediaciones; el primer caso es un personaje que “hace hacer” a los demás; encontrando en ellos sus ejecutores; el segundo es un personaje que “hace” directamente proponiéndose como causa y razón de su actuación.

Personaje *modificador* y personaje *conservador*: dentro de la narración hay quienes pueden actuar como motores o como punto de resistencia, en el primer caso es un personaje que trabaja para cambiar situaciones, en sentido positivo o negativo; el segundo caso contrariamente es un personaje cuya función es la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado –entonces será protector o frustrador-.

Personaje *Protagonista* y personaje *antagonista*: ambos son fuentes, el primero sostiene la orientación del relato mientras que el segundo manifiesta la posibilidad de una orientación inversa.

Así bien, esta es la tipología de roles que hacen los autores de *Cómo analizar un film*; sin embargo este perfil del rol nace de la especificación de las funciones asignadas y de los acontecimientos sucedidos.

En el quehacer narrativo sucede algo: le sucede a alguien y alguien hace que suceda, son los acontecimientos que puntúan el ritmo de la trama, así como su desarrollo. Los acontecimientos también se clasifican en acciones y sucesos, los primeros se refieren a un agente inanimado y los segundos a un factor ambiental (interviene la naturaleza: la catástrofe, epidemias, etc.) o a una colectividad anónima (de la sociedad Humana: guerras, revoluciones, etc.) En estas acciones y sucesos se inserta el personaje, por lo que se hace necesario considerar tres niveles de aproximación, como en el caso de los personajes, a las acciones: como

comportamiento, como función y como acto. Siendo competencia de esta investigación sólo la referida a la *acción como función* y la que a continuación se explicará.

Las acciones como funciones de los personajes dentro del relato son fundamentalmente tipos estandarizados de acciones que a pesar de sus infinitas variantes, los personajes cumplen y continúan cumpliendo de relato en relato [...] pasando de un plano fenomenológico a otro formal.²⁰

Casetti y Di Chio parten o recurren a una lista de funciones que nace de la reelaboración de otra ya clásica que la narratología ha extraído de los cuentos populares rusos. De tal manera que las clases de las acciones según estos autores pueden sintetizarse como sigue:

La *privación*: interviene por lo general al principio de la historia y consiste en que alguien o algo sustrae a un personaje cosas que le resultan muy queridas: sus medios de vida, su libertad personal, la capacidad de hablar, la persona amada, una suma de dinero, etc. Esta acción da lugar a una *falta inicial*, cuyo remedio constituirá el motivo bajo el cual gira toda la trama.

El *alejamiento*: Se trata de una función doble, por un lado confirma una pérdida y por otro permite la búsqueda de una solución -el personaje se encamina hacia un posible remedio-. Forman parte de esta clase de las acciones y movimientos como el *repudio*, el *ocultamiento*, la *separación*, etc.

El *viaje*: puede concretarse en un desplazamiento físico o bien en un desplazamiento mental, en un trayecto psicológico, lo importante es que el personaje se mueve a lo largo de un itinerario puntuado por una serie de etapas sucesivas.

La *prohibición*: puede ser un refuerzo de la privación inicial, pero también una de las etapas que el personaje atraviesa a lo largo de su viaje y se manifiesta como afirmación de los límites precisos que no se pueden traspasar. Pero esta prohibición brinda dos posibilidades el *respeto* de la misma o su *infracción*.

La *obligación*: es la inversa a la *prohibición*, pero también otras de las etapas que puntúan el recorrido del personaje, el cual se ubica frente a un deber que puede asumir, una tarea que realizar o bien una *misión* que llevar a cabo; en esta también hay una

²⁰ Casetti y Di Chio. *Op. Cit.* Pág. 190.

doble posibilidad, el *cumplimiento* de todo lo prescrito o por el contrario la *evasión* de las obligaciones.

El *engaño*: es un tercer tipo de situación con que se puede encontrar el personaje, y que se manifiesta como *trampa*, como disfraz, como delación, etc. Aquí también hay doble respuesta, la *tolerancia* o el *desenmascaramiento*.

La *prueba*: que consta primero de las *pruebas preliminares* dirigidas a un medio que permita al personaje dotarse o equiparse para sortear la batalla final; después viene la *prueba definitiva* es la que permite al personaje afrontar la causa de la *privación* o falta inicial.

La *reparación de la falta*: el éxito o superación de la *prueba definitiva* libera al personaje o a quien sufre la injusticia de las privaciones; de ahí deriva la *restauración* de la situación inicial o la *reintegración* de lo que ha perdido.

El *retorno*: es el regreso del personaje al lugar que abandonó, y por último se tiene.

La *celebración*: donde el personaje victorioso es reconocido y recompensado.

Ahora bien, a toda acción sucede una reacción y en este suceder de acontecimientos se produce un cambio de escenarios, una modificación de situaciones a través de un proceso de *transformación*, otro componente de la narración que constituye, al igual que las anteriores, tres niveles de definición como cambios, como procesos y como variaciones estructurales.

Pero sólo se abordará la transformación como proceso, de una perspectiva formal donde las transformaciones son “formas canónicas de cambio, recorridos evolutivos recurrentes, clases de modificaciones”. En este sentido las transformaciones se clasifican en procesos de *mejoramiento* o de *empeoramiento* dependiendo de la presencia de un personaje orientador desde cuyo punto de vista se observa toda la trama –lo que puede ser de mejoramiento para el protagonista, es de empeoramiento para el antagonista y viceversa-.

El proceso de *mejoramiento* se puede dar por dos vías, en primer lugar por un *acontecimiento fortuito*, donde el beneficiario –personaje- logrará el éxito sin esfuerzo; en segundo por una *tarea que cumplir*, donde el beneficiario es parte activa de la

acción; pero para lograr el éxito se apoya en el resto de los personajes que funcionan como agentes *aliados* o *antagonistas*.

La intervención de los *agentes aliados* puede ser de varios tipos: no motivada, es decir ayuda involuntaria o casual. Motivada: determinada por un intercambio de servicios como contrapartida a una prestación anterior (aliado socio); por una recompensa (aliado creador); o bien por la expectativa de obtener un beneficio (aliado cómplice).

En cuanto a los agentes *antagonistas*, se tiene que su acción puede asumir dos formas; la *hostil*, si opera a través del engaño o a la agresión, y la *pacifista*, si el adversario pasa a ser un aliado a través de la negociación o la seducción por parte del beneficiario. Lo visto hasta aquí ha sido desde la perspectiva del beneficiario y del mejoramiento; pero desde el punto de vista del empeoramiento, se tiene que el esfuerzo del personaje se convierte en dolor y su recompensa es el castigo y los papeles tanto de aliados como de los antagonistas se invierten.

Con base en esta explicación de la metodología, se procede a desarrollar el análisis del film: *María de mi corazón* y en especial del personaje de *María*

El rol de María.

El personaje protagónico de María, interpretado por María Rojo, es la orientación y la fuente directa de la trama de *María de mi corazón*, pues a partir de su historia personal, conocemos su desesperación, su dolor, su soledad; así como de su reintegración a la vida cotidiana, es ahí donde interactúan y se desarrollan las historias de los demás personajes.

Por lo anterior se confirma que María es un personaje que cumple con el rol *activo* dentro de la historia, lo cual se puede comprobar, cuando esta es presentada por la cámara, mientras que Héctor trata de ocultarse cubriendo las ventanas, María aparece en escena; se sienta, llora, lo abraza y le cuenta que la dejaron plantada en la iglesia, y en ese momento de soledad y desesperación se acordó de él, decide regresar, para quedarse, eso sí advirtiéndole que sin ningún compromiso.

A través de la llegada de María conocemos a Héctor, el cual solo existe antes y después de ella, sabemos que es un ladrón, conocemos al Pecas un jovencito que vive con su mamá y que es amigo de Héctor, y a los amigos de este último.

Dentro de esta actividad, propia del personaje *influenciador*, las decisiones que toma María provocan en el resto de los intérpretes; acciones continuas, esto es “hace, hacer” a los demás. Transforma a Héctor de ladrón a mago, logra que se interese por el trabajo, este abandona a sus amigos desde el momento en que ella reaparece en su vida.

Otro aspecto que cabe señalar, es que María está *modificando* su situación, primero *negativamente*, cuando rechaza el amor de Héctor y se refugia en la magia.

Posteriormente cuando se siente sola, a partir de que la dejaron en la iglesia, en ese momento se acuerda de Héctor y resuelve modificar su situación *positivamente*, pues dispone reincorporarse a su espacio, hace contacto con el amor, con el trabajo y con el matrimonio, pero sobre todo consigo misma.

La función de María

En el contexto de las acciones como funciones se pueden desmenuzar las actividades que emprende María en el transcurso del relato.

La primera clase de acción es la *privación*, lo cual se observa al inicio de la cinta, donde se nos presenta a una mujer de clase media, independiente y emprendedora, pero sola que es capaz de luchar y defender sus ideales sin importar lo que digan y piensen los demás, su meta es vivir, y cuando se reencuentra con Héctor, se siente plena. Pero una falla mecánica la priva no solo de su libertad sino que la aleja del ser amado, sobre esta situación girará toda la historia. En la siguiente secuencia, vemos a María en un hospital psiquiátrico amarrada y sedada, parece como si estuviera viviendo un mal sueño, pero la realidad es que se encuentra rodeada de enfermas mentales, en un lugar del cual no sabe como salir, ya que ella sólo quería hablar por teléfono.

De tal acción se desprende una reacción de *alejamiento*, María asume que está en un manicomio pero no está loca, y no descansará hasta encontrar un teléfono, su único vínculo con el exterior y cuando finalmente lo encuentra, sólo le confirma que para el mundo exterior ya no existe, es cuando decide no saber nada más de Héctor, se siente traicionada y defraudada del único hombre que ha amado.

Dicho *alejamiento* se refuerza con un *desplazamiento* (viaje) tanto físico como psicológico; esto es, primero cuando María tiene que manejar sola para encontrarse con Héctor y poder así trabajar juntos ante el público, pero sucede un imprevisto, la

camioneta falla, y en su desesperación toma el autobús equivocado que la llevará al encuentro con su destino, la locura.

Emprende un viaje sin retorno. Se traslada de un departamento a un manicomio, donde nadie la conoce, se transforma en una persona antisocial y sin pasado. Paralelamente a este trayecto físico, también se da el interno, donde María pasa de la negación, la depresión, la soledad, la fragilidad y el miedo, a la aceptación de sí misma, de su circunstancia y a la posibilidad de manifestar sus emociones, su yo individual, así como el de retomar su vida al lado de sus compañeras en el manicomio, para finalmente acceder a jugar con la pelota y cantar junto con ellas, a la víbora de la mar...

Las circunstancias llevan a María a entender que todos necesitamos de todos y que ella se tiene que integrar a ese grupo, sin olvidar que pertenece a una sociedad, en la que no puede vivir aislada, independientemente del lugar en que se encuentre, como en este caso el manicomio.

Posterior a su desplazamiento, María emprende su retorno al mundo de la locura, pues tiene la obligación moral de integrarse no sólo al juego de sus compañeras, sino también a sus actividades cotidianas, como la jardinería.

Y esto lo hace cuando descubre que Héctor realmente la cree loca, posteriormente ella decide retomar su vida y unirse de nuevo a la sociedad en la cual ya no estará Héctor, porque así lo ha decidido.

La siguiente función es la *prueba definitiva*, que tiene que superar y es el enfrentar, en este caso, su soledad, su vacío interno, para así acceder a la *restauración* de su situación. Es decir el triunfo de María por no reprimir sus emociones y realizarse como individuo dentro de una sociedad, sin desprenderse de su integridad. Lo cual se ve en la última secuencia; cuando se entrega plena a la locura.

Lo anterior se refuerza con la música de fondo; a la víbora de la mar, los de adelante corren mucho y los de atrás se quedarán tras, tras, tras...

Finalmente María acepta su destino, que es estar sola.

Transformación de María

Para concluir, el personaje de María sufre una transformación primero de empeoramiento, cuando la dejan en la iglesia, después de mejoramiento al encontrarse con Héctor, porque halla en él lo que ha buscado siempre el amor, la compañía, la

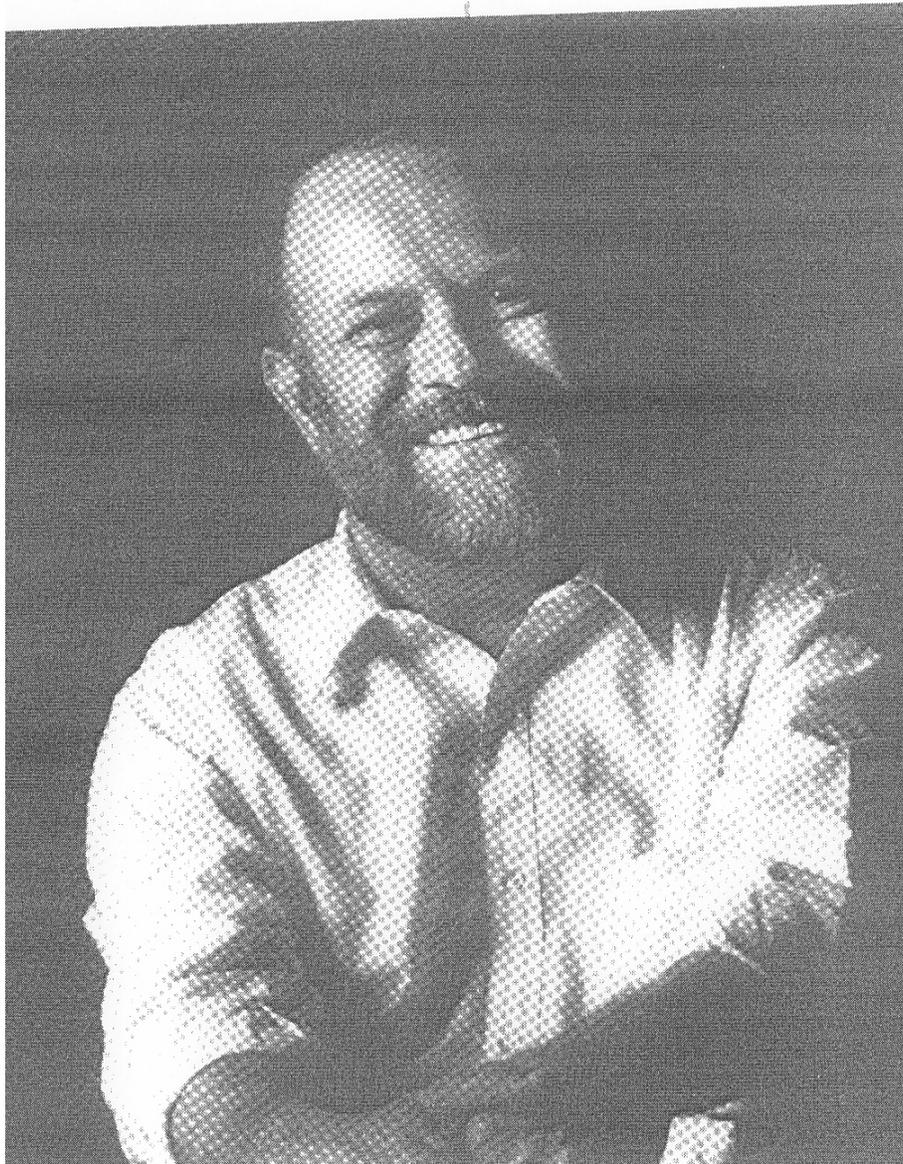
tranquilidad, luego de empeoramiento, en el manicomio, al negar su situación y aislarse, posteriormente de mejoramiento porque al fin establece conexión con el mundo exterior a través de Héctor, le lleva la esperanza de salir de ahí, acompañada del amor, el trabajo, en ese instante afloran todas sus emociones y cuando cree que ha encontrado la felicidad el golpe fatal, no se hace esperar Héctor la cree loca y la deja sola en ese mundo exterior, pero al fin María se encuentra con su soledad.

Sin embargo dicha transformación sólo se da con la ayuda del resto de los personajes que en este caso fungen como aliados. Ellos brindan su ayuda en los procesos de cambio de María. Tal es el caso de la intervención motivada de los agentes, cuando encuentran la camioneta, del Pecas que le dice a Héctor que busque a María para que le cambie el carácter y finalmente de la enfermera que se da a la tarea de encontrar a Héctor para cerrar la última puerta que mantiene aletargada a María. En lo que se refiere a Pepe y a la amiga de María, son más bien de tipo involuntario o casual.

Finalmente todos estos procesos e intervenciones hacen posible que *María de mi corazón* sea un film de sensaciones y sentimientos que hacen reflexionar sobre la actitud de María. Para entender mejor la complejidad del personaje de María como rol, sus acciones como funciones y su transformación, en un nivel formal de narración, basta con observar el siguiente cuadro:

Análisis del personaje

Personaje/ como rol	Acción/como función	Transformación/ proceso
María		
<i>Protagonista:</i> mantiene La orientación del cuento	<i>Privación:</i> de su libertad	<i>De empeoramiento:</i> negación de su situación y aislamiento.
<i>Activa:</i> da la pauta a los demás personajes, es la fuente directa de la acción	<i>Alejamiento:</i> evadir su realidad	<i>De mejoramiento:</i> pasar del encierro exterior a la libertad interior
<i>Influenciadora:</i> repercute en las acciones de los otros personajes	<i>Viaje:</i> Físico: casa-carretera-manicomio psicológico: depresión-reflexión-superación	
<i>Modificadora:</i> cambia su propia situación primero negativamente al aislarse y después a redimirse ante la sociedad lo hace positivamente	<i>Regreso:</i> a su entorno social y vida cotidiana pero sin ataduras <i>Obligación:</i> aletargamiento en el manicomio para unirse a sus compañeras <i>Preliminar:</i> ayudarla para que se encuentre con Héctor <i>Prueba definitiva:</i> enfrentar su realidad, la soledad <i>Restauración:</i> no reprimir sus sentimientos <i>Recompensa:</i> finalmente se encuentra consigo misma.	



Jaime Humberto Hermsillo

**HAY PAREJAS MARCADAS POR LA FELICIDAD.
HAY PAREJAS MARCADAS POR LA DESGRACIA.
ESTA ES UNA PAREJA MARCADA POR LO INSOLITO...**

MANUEL BARBACHANO PONCE presenta a:
HECTOR BONILLA - MARIA ROJO
en una película de
JAIME HUMBERTO HERMOSILLO
Distribuida por CONTINENTAL DE PELICULAS, S.A.

MARIA DE MI CORAZON
de GABRIEL GARCÍA MARQUEZ 01871 C.

ACLAMADA EN LOS FESTIVALES DE BIARRITZ, LA HABANA, SAN SEBASTIAN Y SAN FRANCISCO

SINOPSIS

María y Héctor vuelven a reencontrarse después de mucho tiempo. En el pasado, él fue traicionado por ella quien lo abandonó para casarse con otro quien a su vez la dejó plantada frente a la iglesia.
Héctor se ha dedicado al robo y María a una extraña e insólita profesión: la magia. Ahora es ella quien lo convence para que ambos trabajen como magos ambulantes y así, entre actos de telepatía, lectura de cartas y consejos en sombreros, el amor florece nuevamente.
Pero un día, Héctor espera insistentemente a la María de su corazón.
La joven jamás cumple la cita que ambos habían concertado para reunirse en un pueblo donde debían trabajar.
Héctor siempre ignorará el horrible motivo que explicaría la ausencia de su amada.
Mucho tiempo después, se entera que María está recluida en un sanatorio para enfermos mentales y completamente desahuciada.
Lo que ocurrió es simple pero perturbador: al sufrir un percance en la carretera, María pide un aventón para llegar a un sitio y hablar por teléfono.
Un desconocido la sube a un autobús que transporta a un grupo de enfermas.
Al llegar a su destino, María es tomada por una loca más y tratada como tal por los encargados de su custodia. ¿Es tan frágil la realidad que un simple error puede destruir nuestros mejores sueños?

SPOT

Héctor Bonilla
El Actor Consagrado de México
Vuelve al Cine

(Música)

“María de mi corazón”
La película aclamada en los
mayores Festivales Internacionales,
¡por fin en México!

“María de mi corazón”
Otra Historia Insólita Escrita por
Gabriel García Márquez.

MARIA DE MI CORAZON
de GABRIEL GARCÍA MARQUEZ
con JOSÉ ALONSO
Escrito por ANGEL GODOY
Dirigido por FERNANDO CEMARA

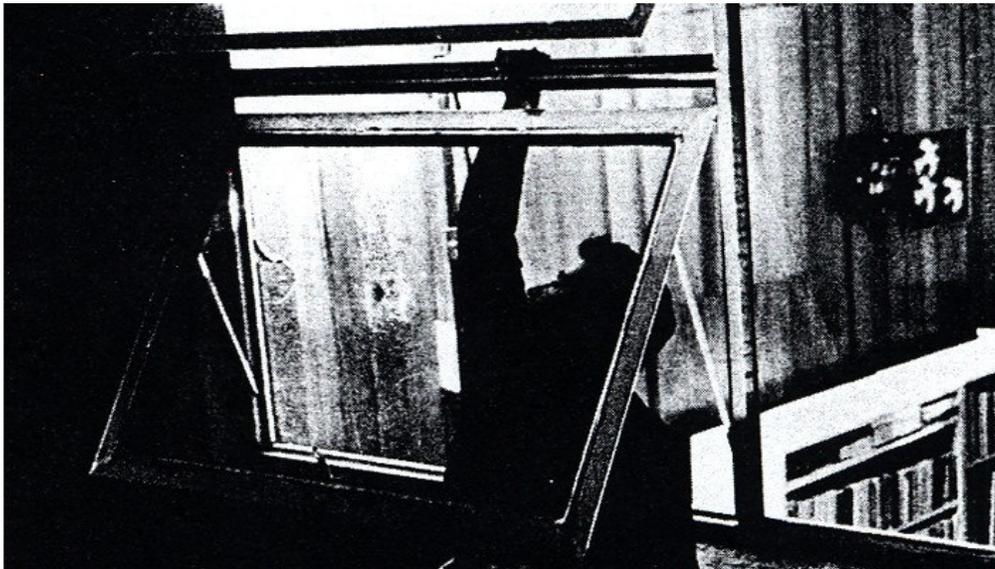
MARIA DE MI CORAZON
de GABRIEL GARCÍA MARQUEZ
con JOSÉ ALONSO
Escrito por ANGEL GODOY
Dirigido por FERNANDO CEMARA

MARIA DE MI CORAZON
de GABRIEL GARCÍA MARQUEZ
con JOSÉ ALONSO
Escrito por ANGEL GODOY
Dirigido por FERNANDO CEMARA

Cartel publicitario de la película *María de mi corazón*



Héctor Bonilla recibe instrucciones del director Jaime Humberto Hermosillo



El personaje interpretado por Bonilla entra a la casa de unos ricos



José Estrada, Blanca Sánchez y Enrique Lizalde ensayan una escena



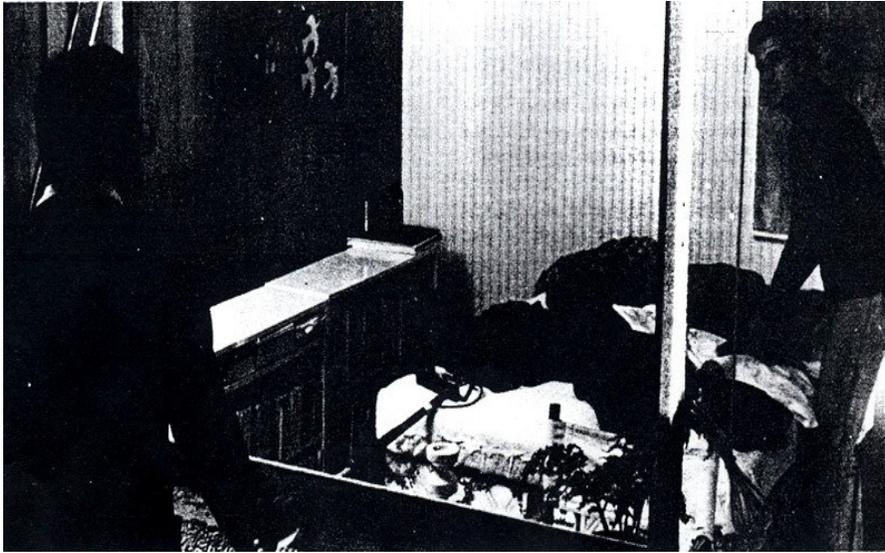
María Rojo, en su papel de maga, ejecuta una suerte con un niño



El asistente de dirección Miguel Ángel Mora marca el inicio de una escena



Boda de Héctor y María en la película *María de mi corazón*



Hermosillo indica a Bonilla como “bolsear” unos abrigos



María Rojo y Héctor Bonilla en *María de mi corazón*

Conclusiones

Desde sus inicios el cine ha atraído a un gran público sin necesidad de una guía, cualquier persona puede ser cautivada por él. El hecho de que sea accesible posibilita su popularidad. Por otro lado, ha podido prescindir de la palabra, aunque nunca de la imagen, es también un arte narrativo, ya que desde sus inicios se ha mostrado como el medio ideal para contar historias. No hay duda que el cine es un arte. Pero también una industria, de esa dualidad derivan muchas complicaciones como son que se requiere de una infraestructura económica, ya que nadie hace una película para perder dinero.

En lo que respecta a la literatura en un principio lo más importante es la palabra, después le sigue el argumento, el desarrollo de los personajes, el equilibrio del drama, la acción, y el humor sin dejar caer el interés de su historia. Es una narración donde confluyen estos elementos que le dan vida a nuestros personajes.

Por consiguiente la literatura y el cine abordan hechos de la vida real, los decoran con objetos, y lugares, sin olvidar que la materia prima más importante es el hombre y lo trasladan a un texto donde al igual que en la vida real se rodea de un protagonista y un antagonista y de cómo todo va en cadena y una historia simple se transforma en comedia, tragedia o bien otro género dependiendo del público al cual pretenden llegar.

El cine y la literatura forman parte de nuestra historia porque hablan de nuestra sociedad y de todo lo que la va conformando, desde un objeto aparentemente innecesario, un simple diálogo, una descripción detallada para finalmente culminar todo esto en una imagen que queda en nuestro recuerdo. A lo largo del trabajo se vio como estos textos reflejan un instante de nuestra realidad, que al igual que la vida es efímero

La vida cotidiana presentada por ambos textos muestra elementos del microcosmos de una pareja de clase media, que lucha por ubicarse en un tiempo y en un espacio para poder así entender la dimensión de los acontecimientos narrados.

Así me di cuenta que la literatura a través de su prosa y el cine a través de las imágenes nos atrapan con sus narraciones en un momento de nuestra vida.

Mi atención se centró en el análisis de María, de cómo una mujer de clase media trata de salir adelante, en una sociedad de hombres y de cómo finalmente queda atrapada en un manicomio.

De acuerdo al modelo de Tomashevski podemos ver que María es el hilo conductor de la trama en el cuento de *Sólo vine a hablar por teléfono* y esto lo podemos comprobar en el cuadro que se muestra dentro del análisis, es ella la que nos presenta a los personajes, a los objetos que se encuentran a su alrededor y a través de ellos conocemos a María, mujer que lucha por lograr sus sueños y es capaz de enfrentarse a su soledad y su recompensa el encuentro consigo misma.

Por otro lado nos encontramos con el modelo de Casetti y Di Chio, vemos a María como un personaje activo y de cómo influye en los seres que la rodean, es capaz de modificar conductas y finalmente obtiene su recompensa un espacio en una sociedad de locos o lúcidos y el encuentro con su soledad.

Ambos modelos aportaron elementos de análisis diferentes, pero al referirse a nuestro protagonista María coinciden en que es un personaje activo porque es el hilo conductor de la historia de ahí su importancia en ambos discursos, no se trata de comparar, ni de decir que uno es más importante que el otro, lo único que se puede decir es que estos dos modelos confluyen en un solo destino María.

Podemos concluir que tanto el discurso literario como el cinematográfico son narraciones que aportan elementos de gran importancia para este trabajo es así como se presentaron dos visiones para María.

María de mi corazón

Original de Gabriel García Márquez y Jaime Humberto Hermosillo.

ANEXO

HÉCTOR, un ladrón de casas, al volver al departamento donde vive solo, con el botín logrado esa noche, encuentra allí dentro, dormida y vestida de novia a MARÍA, su compañera ocho años atrás y de quien no había vuelto a tener noticias.

Ella, al despertar, llorando le cuenta que la dejaron esperando en la iglesia, vestida, con invitados, con la casa puesta. HÉCTOR pregunta quién fue el tipo que se atrevió a hacerle eso y MARÍA responde que un muchacho muy serio, muy decente. Y agrega que pensó en lo que HÉCTOR debió sufrir cuando ella, ocho años antes, le hizo una cosa similar. Y que decidió buscarlo para ofrecerle una tardía disculpa.

HÉCTOR, que está feliz de verla, le pide que no hablen más de eso. Y le pregunta cómo entró, pues él consideraba su casa a prueba de ladrones. MARÍA le responde que es maga y luego, como él no le cree, le muestra y le lanza un llavero de corazón con unas llaves. Que HÉCTOR le devuelve. “Guárdalas, por si se te ocurre volver dentro de ocho años”. MARÍA, agradecida por el noble gesto, le da un corto beso en la boca.

Amanece, cantan pajaritos. MARÍA dice tener mucha hambre. Se quita el vestido de novia y se pone alguna ropa de HÉCTOR, quien mientras tanto oculta el botín y pone un disco que les trae recuerdos de la época en que eran amantes.

Como es demasiado temprano para ir a un restaurante MARÍA propone que cocinen allí. Abochornado, HÉCTOR se disculpa porque no tiene nada que comer. Al ver lo bien equipada que está la cocina con aparatos eléctricos, MARÍA le pregunta a HÉCTOR a que se dedica que le va tan bien. El responde vagamente que a la compra y venta. “Y tú” le pregunta. Ella se ríe. “Vas a ver”, le dice. Y del refrigerador, poco antes vacío, saca tamales costeños, una rebanada de sandía, huevos; directamente de la llave del agua llena una jarra con leche y al arrojar el líquido al estupefacto HÉCTOR, se convierte en confeti. “María, ¡eres maga!” es el comentario de HÉCTOR, que como un niño, espera más y más maravillas.

MARÍA lo vuelve a la realidad: hay que encargar cosas para el desayuno; “la magia no se come”; y también le aclarará que se irá. Él pregunta por qué. “Quién sabe tú

que compromisos tengas”, responde ella. HÉCTOR añade que, como puede ver, sigue viviendo solo.

Le muestra una recámara y le dice que pueden comprar una cama y lo necesario para que ella se instale. MARÍA está indecisa. HÉCTOR piensa que tal vez ella cree que algo le sucedió al novio que la dejó esperando en la iglesia y quiere buscarlo. Se lo dice. MARÍA insiste en que ya no quiere saber nada de este tipo. Y acepta quedarse.

HÉCTOR ayuda a MARÍA a recuperar sus instrumentos de trabajo y organizan una función de ilusionismo y prestidigitación para los niños del edificio del barrio.

Una noche, MARÍA toma la decisión de volver a dormir con HÉCTOR y se pasa a la recámara de éste. Reinician su relación sexual con alegría e inventiva, haciendo el amor en sitios y condiciones poco comunes.

MARÍA trabaja en fiestas infantiles y HÉCTOR continúa robando. En una ocasión, al regresar tarde a casa, MARÍA lo descubre con el botín. Se alarma. No es que considere indigno ese oficio sino que lo considera muy riesgoso. Amenaza a HÉCTOR con abandonarlo si él no deja de robar. HÉCTOR replica que no sabe hacer otra cosa, que de qué van a vivir y MARÍA responde que de la magia. Quiere que HÉCTOR colabore y con ella y montén espectáculos para presentarse no en fiestas infantiles sino en teatros y cabarets.

La idea le agrada a HÉCTOR, pues tiene la habilidad manual necesaria y es lo suficientemente vanidoso para disfrutar de un trabajo ante el público. Hacen una buena pareja, a veces vestidos al estilo oriental y en otras formalmente, él con frac, sombrero de copa, guantes y capa.

Tienen cierto éxito, compran, a plazos, una camioneta que acondicionan para viajar con sus instrumentos, trabajan bastante en el interior del país, y finalmente, se casan.

Poco tiempo después, en la ostionería de unos amigos ya que ellos no tienen teléfono, MARÍA recibe una llamada de Héctor desde Veracruz. Ha arreglado una gira por el estado y MARÍA deberá viajar en la camioneta a Puebla, donde se encontrarán para la primera presentación en un cabaret.

En la carretera, la camioneta sufre una descompostura y, en medio de una lluvia torrencial, MARÍA pide aventón. Se detiene un autobús de pasajeros. El chofer aclara

que no va hasta Puebla, que se dirige a un hospital cercano. Segura de conseguir allí un teléfono para avisar a Héctor, MARÍA sube.

El destino del autobús es un hospital psiquiátrico en el campo y su objetivo es el traslado de mujeres mentalmente trastornadas. Ya en el área interna del hospital, ignorante de esto, MARÍA baja del autobús y busca el teléfono que necesita. El camión conducido por el chofer, se va.

En vano MARÍA intenta explicar a LA ENFERMERA que conduce el grupo de enfermas recién llegadas, que sólo viene a hablar por teléfono, que su camioneta se descompuso. Cuanto dice complica más las cosas. Aterrada ante la horrible situación en que ha caído, MARÍA corre, huye hacia la salida del hospital. Pero LA ENFERMERA reporta por teléfono a vigilancia que una de las recién llegadas pretende huir, y fácilmente detienen a MARÍA, le ponen una camisa de fuerza y le inyectan tranquilizantes.

En el cabaret de Puebla, para salvar la situación HÉCTOR cuenta chistes y canta. Está muy alarmado por la tardanza de María. Viaja a México. No ve la camioneta descompuesta en la carretera y al llegar a su departamento está convencido de que ária, una vez más, lo ha abandonado.

A la mañana siguiente, MARÍA logra hablar con la directora del hospital. Tampoco le cree. Su nombre, añadido la noche anterior de puño y letra de las enfermera a la lista de trasladadas, aparece ahora en otra relación ya pasada a máquina y, sobre todo, porque hay un reporte del intento de fuga de MARÍA. Esta, insiste en que la dejen hablar por teléfono con su esposo. Le dicen que sí, que por la tarde si se porta bien. No cumplen esta promesa y MARÍA, desesperada, se oculta y se queda dentro de las oficinas cuando los empleados se van y las cierran. MARÍA se comunica a la ostionería, pide manden buscar a Héctor. Este, que se encuentra allí, toma el teléfono. Pero resentido con María, no la deja hablar, le dice que no se le ocurra volver, que ya cambió las chapas, y le cuelaga la bocina. Alteradísima por la reacción de Héctor, MARÍA intenta salir de las oficinas, grita que no lo abandonó y rompe un cristal para escapar. Todo esto provoca que nuevamente, le pongan la camisa de fuerza, la inyectan y la envíen al pabellón número cinco.

De inmediato arrepentido de haber colgado el teléfono a María, HÉCTOR espera ansiosamente y en vano que vuelvan a llamar.

En el pabellón cinco la vigilancia es muy severa y está a cargo de XOCHITL, una jefa de enfermeras de gran estatura, anchos hombros y voz dulce, como sus modales. Dirige un equipo de pelota al cual MARÍA se niega a pertenecer. “Yo nomás vine a hablar por teléfono”, responde cuando la invitan a jugar.

Una noche, durante un baile organizado en el pabellón cinco, una paciente intenta fugarse. No lo logra. XOCHITL “la castiga” y, accidentalmente, la desnuda. Las otras pacientes, acostumbradas o por la falta de lucidez no advierten lo sucedido. Pero MARÍA sí. y XOCHITL sabe que MARÍA sabe. Para evitar que diga algo extrema la vigilancia con ella, la amedrenta y la tortura con métodos a su alcance que no dejan huella y pasan como terapia.

HÉCTOR, convencido de que María volvió con su antiguo prometido, lo busca y lo encuentra. Después de intercambiar unos golpes con PEPE, éste domina la situación y convence a HÉCTOR de que no ha visto a María y de que no sabe de ella. Reprende a HÉCTOR porque no ha dado parte a la policía de la desaparición y se ofrece a ayudar en lo que pueda.

HÉCTOR avisa a la policía, da los datos de la camioneta, vuelve a colocar las chapas viejas en la puerta de su departamento con la esperanza de que María regrese.

Con el propósito de completar el expediente de MARÍA, una trabajadora social del hospital, BLANQUITA, quiere obtener datos sobre los familiares. “A lo mejor tu marido no sabe de tu traslado y por eso no viene a visitarte. ¿no quieres que lo busquemos?” MARÍA dice que no. “se dará cuenta por sí solo que no lo abandoné y entonces él me buscará. Un día va a venir, vestido de negro, elegantísimo, con sombrero de copa, guantes y una capa preciosa. Y me va a salvar porque no hay chapa ni barda que lo detengan”.

A HÉCTOR lo acosan los acreedores y lo agobia la soledad. Vuelve a robar, corriendo riesgos innecesarios. Una mañana se presentan dos agentes de la policía, pero es para llevarlo a identificar una camioneta que puede ser la que reportó como extraviada. Efectivamente, se trata de la camioneta que conducía María. Está

desmantelada. HÉCTOR tiene la impresión de estar frente a un cadáver, en una morgue.

Una noche, por fin, BLANQUITA, la trabajadora social, localiza a HÉCTOR. Cuando éste se presenta en el hospital, antes de ver a María, se entrevista con una DOCTORA. HÉCTOR cree que María sí está enferma y que por eso se ausentaba, pero con todo está decidido a llevársela con él. LA DOCTORA lo convence de lo contrario, sobre todo cuando le cuenta de los arrebatos de violencia de María. También instruye a HÉCTOR de cómo tratar a una paciente. Así cuando MARÍA y HÉCTOR se encuentran, bajo la mirada vigilante de XOCHITL, él miente diciendo que las cosas van muy bien, que no tuvo tiempo de cambiarse y por eso va vestido de mago, con sombrero, guantes y capa. MARÍA intenta explicarle que nomás vino al hospital para hablar por teléfono cuando se le descompuso la camioneta. HÉCTOR la interrumpe y le miente: que la camioneta ya está bien, que le puso foquitos de colores y un altavoz para anunciarse y, sobre todo, que ya la cabó de pagar. XOCHITL le indica con un gesto que ha terminado el tiempo de visita.

HÉCTOR se despide y promete volver el próximo domingo con cosas para comer allí. MARÍA aterrada, se aferra a él y le insiste que no está loca, que no la deje. Interviene XOCHITL. Le arrebató a MARÍA, la sujeta e inmoviliza pasándole un brazo sobre el cuello, y ordena a HÉCTOR que se vaya.

Muy impactado, convencido de que es por el bien de MARÍA, Héctor obedece y abandona el hospital. Lloró amargamente.

MARÍA, por su parte, perdidas ya las esperanzas, se integra al grupo de jugadoras de pelota y XOCHITL aprueba, satisfecha de su triunfo.

Fuentes consultadas

Bibliográficas

Apuleyo Mendoza, Plinio. *El olor de la guayaba*. México, Diana, 1982, 133 pp.

Aviña, Rafael. *Una mirada insólita*. México, Océano, Conaculta, Cineteca Nacional, 2004, 271 pp.

Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX*. FCE, Tierra Firme, 1984, 152 pp.

Casetti, Francesco, Federico, Di Chio. *Como analizar un film*. España, Paidós, 1991, 278 pp.

Delgado de Cantú, Gloria. *Historia de México 2*. México, Pearson, 1996, 419 pp.

Dimilta, Juan José. *García Márquez el invencible ritual de la nostalgia*. España, Ediciones Lea, 2004, 97 pp.

Florencia, Zaldívar. Jesús Humberto. Luis Quintana Tejeda y Olga Sigüenza Ponce. *Tres perspectivas de análisis en el marco de la obra de García Márquez*. México, Plaza y Valdés, 2002, 167 pp.

García Márquez, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. México, Diana, 1993, 243 pp.

_____ *Vivir para contarla*. México, Diana, 2002, 579 pp.

García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997*. México, Conaculta, Imcine, 466 pp.

Hojas de cine *Testimonios y documentos del nuevo cine mexicano*. Vol. II, México, SEP, UAM, 165 pp.

López Alcaraz, María de Lordes. "Es... para dejar de ser. El guión". *En itinerario de las miradas*, México, UNAM-ENEP-ACATLÁN, 2003, 42 pp.

López Alcaraz, María de Lordes, Graciela Martínez Zalce. *Manual de investigaciones literarias*. México, UNAM-ENEP-ACATLÁN, 2000, 106 pp.

Ploetz, Dagmar. *Gabriel García Márquez*. España, Edaf, 2004 188 pp.

Poniatowska, Elena. *Todo México*. México, Diana, 1999, T. V. 287 pp.

Tzvetan, Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo veintiuno editores, 1978, 233 pp.

Valdivieso, Jaime. *Realidad y ficción en Latinoamérica*. México, Joaquín Mortiz, 149 pp.

Villaseñor, Arturo. *Jaime Humberto Herosillo en el país de las apariencias*. México, Océano, Conaculta, Cineteca Nacional, 2002, 149 pp.

Wolfe, Tom. *El nuevo periodismo*. Barcelona, Anagrama, 1973, 214 pp.

Hemerográficas

Avilés, Duarte, Abel. "hay apertura en el cine nacional para la incorporación de la mujer", *Excelsior*, 9 de abril 90, p. 41.

Chávez González, Luz Elena. "El cine mexicano puede recuperar mercados internacionales", *Excelsior*, 24 de enero 90, p. 39.

García Elio, Diego. Ciclo "la pasión según Hermsillo", Cine club INBA, 37 pp.

García Gustavo. José Felipe Coria. "El gobierno cineasta", *Nuevo cine mexicano*, Clio, 1997, págs. 20-21.

García Riera, Emilio, Leonardo Tsao, Eduardo de la Vega: "Conversación con Jaime Humberto Hermsillo", en *Primer Plano*, año I, Núm.

Sánchez, Francisco. *Hermsillo: pasión por la libertad*. México, Conaculta, Cineteca Nacional, 2002, 39 pp.

Filmografía

María de mi corazón. Dir. Jaime Humberto Hermsillo. Productor; Manuel Barbachano Ponce. Guionistas; Gabriel García Márquez / Jaime Humberto Hermsillo. Actores; Héctor Bonilla, María Rojo, Salvador Sánchez, Tomás Mojarro, Martha Navarro, Ana Ofelia Munguia, José Alonso, Xóchitl, Arturo Beristáin, Armando Martín, Evangelina Martínez, Dolores Beristáin, Roberto Sosa, Margarita Isabel, Eduardo López Rojas, Blanca Torres, Oscar Chavez, Alma Levy, Patricia Zepeda, Silvia Mariscal, Farnesio de Bernal, Miguel Gómez Checa, Enrique Lizalde, Blanca Sánchez, Julieta Egurrola, Max Kerlow, María Guadalupe Delgado, Benjamín Islas, Roberto Columba, Sofía Alvarez, María Luisa Campuzano, Ernesto Bañuelos, Jesús Carmelo, Emilio García Riera, Gabriel García Márquez. Compañía Productora. Universidad Veracruzana y Asociados. 1979. 120 minutos.