

GABO Y EL CINE: UNA LARGA HISTORIA  
DE AMOR, CASI DESCONOCIDA

Lo único que es específicamente humano es la capacidad de contar, porque es prerrogativa única de la facultad de pensar. Cuando los animales realizan acciones, esas son insustituibles y únicas, y pasan una vez que se han llevado a cabo. El hombre puede repetir todo lo que quiera, y ese dominio es sobrenatural. Lo que más eleva al hombre por encima de cualquier ser es la capacidad para traer constantemente al recuerdo, y hacer vivas, las experiencias pasadas, o bien inventarlas. García Márquez es consciente de ello y por eso decidió, desde muy joven, dedicar su vida a contar. Si por algo se le puede definir, es por su exquisita e inagotable capacidad de contar. Por eso ha escrito novelas donde no importa si hay moraleja o no, si termina bien o mal, porque solo interesa la abrumadora irrupción de los acontecimientos y un estilo impecable e inconfundible. Por eso también es periodista casi desde que nació, y por eso se introdujo en el mundo del cine: es, simplemente, otra manera de contar. Sin embargo, sus relaciones con el cine, a diferencia de lo que pasa con el periodismo y la narrativa, han sido, según sus propias palabras, como las de «un matrimonio mal avenido. Es decir, como las de quien no ha podido vivir ni con el cine ni sin el cine» (1).

**Años cincuenta: los comienzos**

Su primer matrimonio cinematográfico fue en *El Espectador*, en forma de críticas y reseñas de febrero de 1954 a julio de 1955. Justo después es enviado por el mismo periódico a Europa, para cubrir ciertas informaciones (a Ginebra, para la Conferencia de los Cuatro Grandes; a Suiza, a Italia para la XVI Exposición de Arte Cinematográfico de Venecia). Destacado después en Roma para informar sobre la salud del Papa Pío XII, que había tenido una crisis de hipo, como luego recogerá en su cuento «La santa», decide quedarse un tiempo en la Ciudad Eterna para adentrarse en el mundo de *Cinecittá*, y conocer a los directores de moda del neorealismo: Vittorio de Sica y Cesare Zavattini. Pero antes de permanecer hasta fin de año en Roma fue a Venecia, para hacer reportajes y ver cine a diario; pasó asimismo por Viena, donde hizo tres reportajes sobre la ciudad, y después comenzó otros trabajos sobre Gina Lollobrigida y Sofia Loren. De vuelta en Roma, se matricula en «Dirección» en el Centro Experimental de Cinematografía, a fines de octubre del 55, a instancias de su amigo e introductor: Fernando Birri, que tanto influirá en

los destinos cinematográficos del colombiano. Birri llevaba cinco años en Italia, había realizado cursos de dirección y era en esos momentos asistente de De Sica y Zavattini.

Sin embargo, su estadía en ese curso fue muy corta. No le interesaba el academicismo anticuado de sus profesores, y trató de comenzar otros caminos, interesándose por el guión cinematográfico, verdadera alma del cine y relacionado tan estrechamente con la narrativa literaria. Como no había materias de ese estilo, no asistió a clases, pero pasó dos meses más en la escuela, para aprovechar todo el material de la cinemateca, los clásicos del cine, y también para estar cerca de la señora Rosado, la profesora de «Montaje», ya que ella insistía en que sin el conocimiento de la «gramática del cine» jamás se podía ser un buen guionista. Esa aventura duró hasta diciembre de 1955, pero a pesar de su brevedad sirvió para envenenar al colombiano con la necesidad de dedicarse al séptimo arte.

**La etapa mexicana: los años 60**

La segunda etapa de su relación con el cine comienza a principios de los sesenta, cuando se instala en México, y Álvaro Mutis lo introduce en círculos literarios y cinematográficos. Poco a poco fue intimando con Jomí García Ascot y María Luisa Elío, a los que dedicaría *Cien años de soledad*. Catalanes exiliados, trabajaban en literatura y cine, y fueron los mejores amigos de Gabo durante esa época. También se relaciona con directores como Luis Alcoriza y Arturo Ripstein, que más tarde dirigirían películas basadas en sus guiones o sus relatos.

Otro amigo de esta época, de vital importancia, fue Luis Vicens, gran promotor colombiano de cineastas y escritores, que fundó la Cinemateca de Colombia y el Cineclub. Se había instalado en México en 1959, pero cinco años antes había dirigido la película *La langosta azul*, con un guión de Álvaro Cepeda Samudio y colaboración esporádica de Gabriel García Márquez. Ya en los sesenta y en México, funda la revista *Nuevo Cine* y acoge en ella a todos los jóvenes adictos a la pantalla.

En ese ambiente tan favorable para el arte cinematográfico, García Márquez pensó en abandonar la literatura y dedicarse solo al cine. Creía entonces que la mejor manera de contar era a través de las imágenes visuales, para describir al hombre y sus problemas contemporáneos, pero dos años más tarde reconoció que no era el arte que él podía

En «La penumbra del escritor  
cine», del 17 de noviembre de  
32, en *Notas de prensa: 1980-*  
Madrid, Mondadori, 1991.

p. 339.

desarrollar mejor, y se encerró a escribir *Cien años de soledad* durante año y medio. En esos tiempos había entrado a trabajar con Manuel Barbáchano, hombre importante del cine azteca, que fundó el cine independiente mexicano y, entre otras cosas, produjo las mejores películas de Buñuel. Hombre culto, era consciente de que la literatura puede aportar buenos argumentos. Así, recurrió a Galdós y a Rulfo. Se entusiasmó con este último y Mutis, que conocía la pasión de Gabo por Rulfo, presentó a Barbáchano y al colombiano, y aquel le encargó la adaptación del cuento de Rulfo *El gallo de oro*. Cuando recibió el trabajo, solo tuvo una objeción: estaba en «colombiano», y había que pasarlo al «mexicano». De ello se encargó otro joven escritor, Carlos Fuentes, que acababa de publicar *La muerte de Artemio Cruz*. Enseguida surgió la amistad entre los dos máximos representantes del *boom* que se gestaba en esos años, y Gabo continuó ligado al trabajo de guionista, esta vez con un texto sacado de uno de los cuentos que había publicado poco antes: «En este pueblo no hay ladrones», en el que Dámaso roba las bolas de billar del bar del pueblo, y los hombres se quedan sin diversión. Acusan del robo a un negro, lo meten en la cárcel, lo torturan y luego se lo llevan. Dámaso decide devolver las bolas, y va al bar una noche, pero el dueño lo ve en medio de la faena...

Es una buena película, pero se hizo famosa por las circunstancias que la rodearon: García Márquez actuó asimismo en el montaje, y luego como taquillero en las primeras funciones que tuvieron lugar; Luis Buñuel representó el papel de cura sermoneador desde el púlpito de la iglesia, Luis Vicens encarnó a Don Ubaldo (Don Roque en el cuento), y Juan Rulfo y Carlos Monsiváis (reciente premio Juan Rulfo, por cierto) jugaron una partida de dominó en el bar de donde desaparecieron las bolas.

A partir de este momento, y aunque poco más tarde Gabo se encierre en su casa para escribir su obra magna, la relación con el cine será constante hasta los años noventa. Y son tres las maneras de enfocar esa relación:

1. Películas en las que el argumento está basado en un guión que proviene de un cuento del colombiano y él mismo se ha encargado de adaptarlo.
2. Largometrajes basados en sus novelas, pero en los que Gabo no interviene en la adaptación.
3. Guiones originales de García Márquez, sin relación con su propia obra literaria.

En el mismo año de 1964 hizo su primer guión original, es decir, dentro de ese tercer grupo al que hemos aludido. Se trata de la película *Tiempo de morir*, que se estrenó dos años más tarde, dirigida por Arturo Ripstein, y que tendría una segunda versión en 1985. En su elaboración intervino asimismo Carlos Fuentes, y se basó en una historia real, de un pistolero que tras quince años de prisión vuelve a la calle y decide vengar la muerte de su padre.

En 1965 escribe dos guiones más: uno para la película de Luis Alcoriza y Arturo Ripstein *Juego peligroso*, estrenada en 1966, y otro para *Patsy, mi amor* (1968), de Manuel Michel, una historia de amor protagonizada por Ofelia Medina. Pero el año 65 no termi-

más tarde, y *El mar del tiempo perdido*, basada en el cuento homónimo, un relato de 1961, publicado en el libro de relatos de 1972 *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. La producción es venezolana y la directora, Solveig Hoogesteijn.

Precisamente en 1983 se estrena una de las películas más conocidas de los cuentos de García Márquez: *Eréndira*, cuyo guión está basado en el relato que da título al libro ya citado, con la intercalación de otra pieza del mismo libro, justo en el medio de la trama del anterior: «Muerte constante más allá del amor». En esa película tiene también mucho interés la intervención de dos actores muy especiales: Irene Papas y Michael Lonsdale. Y aquí termina otra etapa en la carrera cinematográfica del colombiano, ya que en 1985, esta historia de amor va a adquirir rasgos de auténtica pasión.

### El idilio cubano a partir de 1985

El 4 de diciembre de 1985 se crea la Fundación de Cine Latinoamericano. La idea surgió en la clausura del Festival de Cine de La Habana de ese año, cuando Gabo y Julio García Espinosa, viceministro cubano de cultura, comentan la idea con Fidel Castro. Los dos



Escena de *El coronel no tiene quien le escriba* de Arturo Ripstein (1999).

amigos habían coincidido con Fernando Birri y Tomás Gutiérrez Alea en Italia en 1955, y ahora se embarcaban juntos en otra aventura, esta vez en Cuba y auspiciada por el líder de la revolución: la creación de una fundación y una escuela de cine que recogiera los ecos del «Tercer Cine» latinoamericano y del Tercer Mundo, para convertirse en una alternativa a Hollywood y al cine europeo. Para ello Fidel Castro les habilitó la Quinta Santa Bárbara, que había quedado vacía al morir su ocupante, Flor Loynaz, poeta y hermana de Dulce María Loynaz, Premio Cervantes de 1992. Allí se instaló la Fundación, y pocos



En el mismo año de 1964 hizo su primer guión original, es decir, dentro de ese tercer grupo al que hemos aludido. Se trata de la película *Tiempo de morir*, que se estrenó dos años más tarde, dirigida por Arturo Ripstein, y que tendría una segunda versión en 1985. En su elaboración intervino asimismo Carlos Fuentes, y se basó en una historia real, de un pistolero que tras quince años de prisión vuelve a la calle y decide vengar la muerte de su padre.

En 1965 escribe dos guiones más: uno para la película de Luis Alcoriza y Arturo Ripstein *Juego peligroso*, estrenada en 1966, y otro para *Patsy, mi amor* (1968), de Manuel Michel, una historia de amor protagonizada por Ofelia Medina. Pero el año 65 no termina ahí. Alfonso Matuuk, un conocido productor, le propuso hacer guiones con sueldo fijo, y comenzó un nuevo trabajo. Sin embargo, después de los primeros tres guiones pensó en abandonar esa labor, por la escasa calidad de los actores a los que se destinaban sus textos y por la excesiva dependencia, en el mundo del cine, de los reclamos comerciales. Incluso deseó volver a Colombia, pero Carlos Fuentes le convenció para que no abandonara ese mundo sugiriéndole que el guión es algo bien pagado, y que con ello podría dedicar su tiempo libre a escribir la novela de su vida. No se equivocaba el mexicano, porque en 1967 verá la luz la que ha sido, hasta la fecha, la novela más aclamada de un autor hispanoamericano: *Cien años de soledad*.

### La madurez expresiva (1979-1985)

Aquí termina una etapa intensa de la relación de Gabo con el cine, que se retoma a finales de los setenta, aunque en medio hay una colaboración en el guión de *Presagio* (1974), de Luis Alcoriza. De 1979 a 1985 el furor cinematográfico del colombiano vuelve a manifestarse de un modo todavía más claro que en épocas anteriores. Solo en 1979 se estrenan tres películas con el sello inconfundible del colombiano: *La viuda de Montiel*, dirigida por Miguel Littín, que lleva al cine el cuento homónimo del libro de principios de los sesenta *Los funerales de la Mama Grande*. Es interesante señalar que García Márquez dedicaría todo un libro a la figura del director Miguel Littín, quien en plena época de dictadura en Chile entró en el país clandestinamente con el solo propósito de realizar una película crítica con el sistema impuesto por Pinochet.

*El año de la peste* es la siguiente película, con un guión de Gabo y de su director Felipe Cazals, basado en el libro de Daniel Defoe *El diario de la peste*, y *María de mi corazón*, de Jaime Humberto Hermosillo, que hunde sus raíces en el relato que más tarde (1992) sería publicado dentro del libro *Doce cuentos peregrinos*, con el título de «Solo vine a hablar por teléfono».

En 1980 son dos las colaboraciones cinematográficas de García Márquez: el documental *Así es Vietnam*, dirigido en México por Jorge Fons, que cuenta la historia de ese país oriental desde la intervención militar de 1955 hasta el fin de la guerra veinte años

amigos habían coincidido con Fernando Birri y Tomás Gutiérrez Alea en Italia en 1955, y ahora se embarcaban juntos en otra aventura, esta vez en Cuba y auspiciada por el líder de la revolución: la creación de una fundación y una escuela de cine que recogiera los ecos del «Tercer Cine» latinoamericano y del Tercer Mundo, para convertirse en una alternativa a Hollywood y al cine europeo. Para ello Fidel Castro les habilitó la Quinta Santa Bárbara, que había quedado vacía al morir su ocupante, Flor Loynaz, poeta y hermana de Dulce María Loynaz, Premio Cervantes de 1992. Allí se instaló la Fundación, y pocos meses más tarde, en San Antonio de los Baños, un pueblo a las afueras de La Habana, tuvo su acomodo la Escuela Internacional de Cine y Televisión.

El objetivo principal de la Fundación era la unificación de los cines nacionales de América Latina. En los años setenta hubo una época de depresión en el cine cubano y el latinoamericano en general. Entonces se vio la necesidad de crear vías autóctonas para no depender, en la formación básica y en la génesis de los productos audiovisuales, del predominio estadounidense en la industria del cine. Eso podría realizarse, según Gabo, apoyando las multicoproducciones (2). La Fundación participa en varios proyectos como la preservación de la Memoria Cinematográfica de América Latina y el Caribe, la redacción de la Historia del Cine Latinoamericano, la realización de estudios sobre el Espacio Audiovisual de América Latina y el Caribe o la escritura de guiones bajo la dirección del propio García Márquez.

La Fundación también dispone de un programa de intercambio con Sundance Institute (Utah, USA), presidido por Robert Redford. Pero su proyecto más relevante fue la creación de la Escuela de San Antonio de los Baños, el 15 de diciembre de 1986. Al principio, fue viable gracias a la aportación del gobierno cubano, a las donaciones de García Márquez y al apoyo de gobiernos socialistas como el de España y Francia. Pero en los noventa, con el giro a la derecha de esos países, las ayudas para Cuba se recortaron, y las magníficas becas de las que disfrutaban estudiantes de todo el mundo desaparecieron poco a poco. La carrera que allí se estudia se divide en dos modalidades docentes: el curso regular de dos años, y una segunda que es un sistema de formación continua constituido por un conjunto de talleres internacionales de actualización, de ampliación y perfeccionamiento profesional. El curso regular prepara cineastas en siete ámbitos distintos: guión, producción, dirección, fotografía, sonido, edición y documental. El primer año reciben una formación general que abarca todos los ámbitos; el segundo año es de especialización. En diciembre, siempre antes del Festival de Cine de La Habana, García Márquez imparte su taller de guión. Lo ha hecho desde el principio hasta la actualidad, exceptuando la época en que estuvo incapacitado por el cáncer linfático que padece.

Pero la Escuela y la Fundación fueron también plataformas a través de las cuales Gabo continuó su labor creadora. En ese sentido es impresionante el trabajo que realizó los

primeros años, justo después de la publicación de *El amor en los tiempos del cólera*, en 1985 y antes de encerrarse en la misma Escuela a redactar *El general en su laberinto*, que se publicaría en 1989. En 1988 ve la luz la película *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, extraída del cuento homónimo del colombiano, dirigida por Fernando Birri, con actores como Asdrúbal Menéndez, Daisy Granados y Luis Ramírez. Es también el momento de la conocida serie «Los amores difíciles», seis películas con guión de García Márquez, y con un impulso común y un deseo de unidad entre los pueblos hispanoamericanos, todas estrenadas entre 1987 y 1988. De ello habló el colombiano en estos términos:

El primer paso para lograr el reconocimiento del cine latinoamericano en el mundo es volver a creer en el desacreditado refrán de que la unión hace la fuerza. Arduo intento, en un territorio tan vasto y dividido, cuya identidad de fondo está todavía por descubrir. Y sin embargo, feliz intento de una galaxia de nuevos creadores que están construyendo sus sueños de luz con la materia de nuestras vidas. Muestra ejemplar de ese propósito son estas películas de seis realizadores formados dentro del inmenso perímetro de 21 millones de kilómetros cuadrados de la cultura ibérica: un brasileño, un colombiano, un mexicano, un cubano, un venezolano y un español, que en este caso viene a ser como ese tío ultramarino que no suele faltar en ninguna empresa latinoamericana desde hace cuatrocientos años.

Y más adelante habla de su actuación en esas películas y el hilo temático que las une:

No es casual que todos los argumentos sean del mismo autor. Al contrario: es una tentativa más de reafirmar las posibilidades transnacionales de nuestra identidad, y de conjurar al mismo tiempo la incompatibilidad proclamada y nunca demostrada entre el cine y la televisión. Así es: las seis películas, —unidas, pero distintas como los seis dedos de la mano— están pensadas para ambos medios, condenadas a compartir la casa y el pan, y dispuestas para siempre a hervir a fuego lento en el caldo de sus propios antagonismos.

Pues no es tampoco casual que su tema común sea el más común a todos los seres humanos de todos los tiempos: el amor. Y más aún: el amor contrariado. Un amigo viejo, convencido todavía de que el arte es un arma de fuego, tuvo a bien advertirnos que es casi una traición hacer películas de amor en un mundo oprimido por la injusticia y la miseria. Pienso lo contrario: el amor es una ideología para militantes eternos, más necesario cuanto más desdichas trate de imponernos la vida real. Y seis amores bien contados enseñan más, se recuerdan más, se agradecen más y ayudan más y mejor a ser felices y

Por último, una película venezolana cierra la serie, con una historia de desamor que incursiona asimismo en problemas de tipo social y económico. Estamos en los últimos estertores de la época del desarrollismo del país latinoamericano, y el *boom* del petróleo ha dejado grandes fortunas pero también una desagradable estela de miseria en todo el país, debido a la injusta repartición de las riquezas, al afianzamiento en el poder de las oligarquías y la prepotencia de los nuevos ricos. En el guión intervinieron, además de Gabo, el narrador cubano Eliseo Alberto y el director, Olegario Barrera. En la película *Carlitos*, hijo único de una pareja de millonarios que viven una historia de desamor con apariencias de normalidad, al enterarse de que le enviarán al extranjero para estudiar, abandona su hogar e inventa un secuestro. En su deambular encuentra a un músico y surge una gran amistad. Deslumbrado, descubre la noche caraqueña, el ambiente de los cabarets, de los bares nocturnos. Protagonista por primera vez en su vida de una aventura, el calor y la amistad compensan las carencias afectivas del hogar. Pero la policía va tejiendo una red inevitable a su alrededor, y ese día tendrá sus consecuencias para todos. Protagonizada por Víctor Cuica, que a su vez desarrolla su faceta como músico de jazz, es otra obra maestra de la producción de García Márquez. Cuica ya había colaborado con Gabo, poniendo música a la película *El mar del tiempo perdido*.

### Los últimos compases

Pero la vida cinematográfica de García Márquez no termina ahí. En 1987 se estrena la película *Crónica de una muerte anunciada*, en la que él apenas tuvo protagonismo. De hecho, es una de las cintas menos agraciadas, a pesar de estar basada en una de las mejores novelas del Nobel colombiano. Dirigida por Francesco Rosi, esta adaptación italiana contaba con figuras de primera línea: Irene Papas (la madre de Ángela Vicario), Ornella Muti (Ángela Vicario), Lucía Bosé (madre de Santiago Nasar), Anthony Delon (Santiago Nasar), Rupert Everett (Bayardo San Román), etc. Sin embargo, el resultado general fue bastante flojo.

En 1989 se estrena *Me alquilo para soñar*, basada en el relato de los «Doce cuentos peregrinos», y que bien habría podido formar parte de «Los amores difíciles». En 1992 *Saturday Night Thief*, de José Luis García, con guión original de Gabo, cuenta la historia de otro síndrome de Estocolmo: la mujer que se queda prendada del ladrón que va a robarle y lo acoge en su casa un fin de semana que su marido anda fuera. En 1996 ve la luz *Edipo alcalde*, bajo la batuta de Jorge Alí Triana, curiosa adaptación de *Edipo Rey* de Sófocles. El reparto de actores es quizá lo mejor de la película, con Jorge Perugorria, Ángela Molina y Paco Rabal.

Por último, en 1999 se estrenó *El coronel no tiene quien le escriba*, de Arturo Ripstein. En este caso, Gabo no tuvo nada que ver con la adaptación, pero el film es algo mejor que la anterior adaptación de una novela de García Márquez, doce años antes. Los protagonistas fueron Fernando Luján, Marisa Paredes, Salma Hayek y Rafael Inclán.

una ideología para militantes eternos, más necesario cuanto más desdichas trate de imponernos la vida real. Y seis amores bien contados enseñan más, se recuerdan más, se agradecen más y ayudan más y mejor a ser felices y libres (3).

Las seis películas consistieron en coproducciones de un país latinoamericano y España, excepto la que se hizo íntegramente en España. En 1987 se estrenó la *Fábula de la bella palomera*, cinta brasileña dirigida por Ruy Guerra, quizá la menos conocida de toda la serie. En ella, un rico dueño de una fábrica brasileña de cachaza vive una existencia marcada por el dinero y la posesión a la que le somete su madre. Pero su vida cambiará radicalmente cuando conozca a Fulvia, la bella palomera, y se enamora de ella. Solo es correspondido después de un largo asedio, durante el cual los dos se envían crípticos mensajes con sus aliadas, las palomas.

El año siguiente llegarían las demás. *Milagro en Roma*, colombiana, dirigida por Lisandro Duque, reproduce a grandes rasgos la historia que se cuenta después en el libro *Doce cuentos peregrinos* bajo el título de «La santa», y proviene de una historia que escuchó del mismo protagonista en la pensión donde vivía en 1955, cuando se encontraba en Roma estudiando en *Cinecittá*. *Cartas del parque* es sin duda la más aplaudida de todas. Producción cubana de la mano del todopoderoso Tomás Gutiérrez Alea, co-fundador de la Escuela y buen amigo de Gabo, protagonizada por Mirta Ibarra, Víctor Laplace, Ivonne López, Elio Mesa, Miguel Paneque y Adolfo Llauradó, la historia tiene lugar en la ciudad cubana de Matanzas, donde dos jóvenes enamorados, cada uno por su lado y sin que el otro lo sepa, solicitan los servicios de un escritor para comunicarse a través de las cartas que este redacta. Poco a poco los verdaderos sentimientos del escritor salen a la luz y le revelan que en el amor no se pueden hacer trampas.

*El verano de la señora Forbes* reproduce otra historia que aparecerá en 1992 en los *Doce cuentos peregrinos*. Se trata de una producción mexicana, dirigida por Jaime Humberto Hermosillo, con música del cubano Sergio Vitier, fotografía del hijo de Gabo, Rodrigo García Barcha, y protagonizada por el cubano Francisco Gattorno y Hanna Schygulla en el papel de la institutriz alemana. La película española es *Yo soy el que tú buscas*, la dirección es de Jaime Chávarri y la historia reproduce un caso claro de síndrome de Estocolmo, donde una mujer, Natalia, es violada una noche que regresa a casa después del trabajo, y desde entonces se obsesiona con el hombre que la violó, y lo busca desafortunadamente, entrando en una nueva realidad que nunca soñó con anterioridad.

Por último, en 1999 se estrenó *El coronel no tiene quien le escriba*, de Arturo Ripstein. En este caso, Gabo no tuvo nada que ver con la adaptación, pero el film es algo mejor que la anterior adaptación de una novela de García Márquez, doce años antes. Los protagonistas fueron Fernando Luján, Marisa Paredes, Salma Hayek y Rafael Inclán.

Esta es, hasta el momento, la historia de los amores de García Márquez con el cine. Además, ha hecho numerosos documentales y ha sido entrevistado en la pantalla en muchas ocasiones. Todos esperábamos que en alguna ocasión, su gran novela *Cien años de soledad*, fuera llevada al cine. Sin embargo, él mismo ha aclarado que, por sus peculiares características narrativas, es una obra imposible de reproducir en imágenes. Anthony Quinn le pidió los derechos, hace muchos años, para adaptarla. Entonces Gabo le pidió un millón de dólares por los derechos y otro para la revolución cubana, por lo que el norteamericano declinó la oferta, no tanto por la cantidad como por el sesgo ideológico de la petición.

Otro aspecto de esa relación ha sido la posible influencia que ha ejercido el mundo del cine en su literatura. En algún momento ha comentado que hubo una época, por los años cincuenta y sesenta, en que escribía movido por un inmoderado afán de visualización de los personajes y de las escenas, una relación milimétrica de los tiempos del diálogo y la acción. Por otro lado, la relación con el cine le hizo ser consciente de las posibilidades de la novela: trabajando en el séptimo arte llegó a la conclusión de que la novela puede llegar mucho más lejos, su capacidad de comunicación y su eficacia en la descripción son ilimitadas. La experiencia en el cine ensanchó definitivamente sus perspectivas de novelista, y de ahí nació esa novela que está en las antípodas del cine: *Cien años de soledad*.

Sea como sea, Gabo ha demostrado también un talento natural indiscutible para el mundo del cine, que le ha aportado elementos específicos para su obsesión comunicadora. Como afirma Pablo Brescia, Gabo «concede el cine como un espacio que ofrece diversas posibilidades para profundizar en la situación existencial de los personajes. El lenguaje corporal (las miradas, los gestos) e incluso una *mise-en-scène* bien lograda, elementos primordiales en el cine, pueden transmitir emociones y pensamientos con una fuerza inusitada» (4). Por otro lado, el colombiano ha querido siempre mantenerse en los límites del cine no comercial, del cine latinoamericano más genuino, del «Tercer cine», como se le llamó a partir de los años sesenta a la alternativa nacida más al sur del Río Grande. Ojalá ese matrimonio, no tan mal avenido a nuestro juicio, continúe, y podamos ver más adaptaciones de sus obras y más guiones originales del Nobel colombiano llevados a la pantalla por sus amigos de siempre.

Á. E.—UNIVERSIDAD DE GRANADA