

EL REALISMO MÁGICO COMO FENÓMENO ESCRITURAL: GARCÍA MÁRQUEZ Y EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO EN “UN SEÑOR MUY VIEJO CON UNAS ALAS ENORMES”

ENRIQUE A. GIORDANO
UNIVERSITY OF CINCINNATI

Este trabajo es parte de un proyecto mayor de investigación sobre la problemática de la adaptación de textos latinoamericanos considerados fantásticos o del llamado *realismo mágico* al cine y a la televisión. En el caso de Gabriel García Márquez, tanto su producción cinematográfica propia como las adaptaciones de sus textos narrativos (en su mayoría frustradas) son variadas y numerosas. En este caso me dedico exclusivamente al cuento “Un señor muy viejo con unas ala enormes” y su versión cinematográfica de Fernando Birri, para delimitar mi trabajo y porque es una de las adaptaciones que mejor ilustran la dificultad de trasladar la literatura mágica o fantástica al cine.

Es imposible no establecer alguna relación con otras temáticas afines. Entre ellas, la más importante, el problema de la adaptación de la narrativa al cine y el status que en este proceso tiene el director al hacer uso del *apparatus* cinematográfico y su condición de *autor* cinematográfico (*auteur*). No obstante, aunque haremos alguna referencia a este tema, su análisis en profundidad será motivo de otro ensayo aparte.

No entraré en controversia con los diferentes conceptos que hay sobre los diversos términos en cuestión. Aun cuando Irlemar

Chiampi prefiere usar el término *realismo maravilloso*, mi marco teórico se basa tanto en sus conceptos como en los que derivan de puntos de vista más contemporáneos como, por ejemplo, los de Wendy Faris, quien considera al realismo mágico como la relación integral entre lo real y lo irreal, de manera que lo maravilloso surja orgánicamente dentro de lo cotidiano, difuminando las diferencias tradicionales. El hecho mágico está presentado así como algo totalmente natural en el enunciado textual, aun cuando a nivel de enunciación del narrador podemos encontrarnos con una o más bifurcaciones que connotan un mayor o menor grado de ironía. Para Wendy Faris (: 7), como para otros, el realismo mágico corresponde a la naturaleza híbrida de una sociedad poscolonial y se ha insistido ya con frecuencia en que su manifestación variará considerablemente según las diferentes culturas y contextos.

En este caso –repito– me dedico a su aplicación a “Un señor muy viejo con unas alas enormes” y, en especial, a la malograda versión de Birri, en la cual desgraciadamente el propio García Márquez de alguna manera participó. Esta producción fílmica es, tal vez, uno de los ejemplos más claros de la enorme dificultad que existe en realizar en el discurso cinematográfico el realismo mágico tal cual se registra en los textos de García Márquez. Los enormes obstáculos que éstos ofrecen para ser llevados al cine tienen muchos paralelos con los que encontramos en intentos de adaptar los textos fantásticos de Borges y de Cortázar.

El mismo García Márquez, para explicar su negativa a ceder los derechos a una posible versión fílmica de *Cien años de soledad*, se basa en que la novela es una creación puramente verbal, donde lo virtual y lo fantasmagórico se dan exclusivamente en el proceso de la lectura.

Permítaseme comenzar con una relectura del primer párrafo del cuento, dividido en segmentos, para poder establecer mis ejemplos con mayor precisión:

1. Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos al mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era a causa de la pestilencia.
2. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran -una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos.
3. La luz era tan mansa al medio día que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas. (: 5)

Todo este primer párrafo integra de manera precisa al menos cuatro niveles dados sin ruptura o separación de la continuidad de las secuencias, imbricadas unas en otras para formar un todo orgánico. El primer segmento -1- es una narración concentrada de un hecho no sobrenatural sino asombroso —tercer día de lluvia, cangrejos innumerables, patio anegado, niño con fiebre. El segundo segmento -2- -el mundo estaba triste desde el martes...—nos remite sin transición a un nivel esencialmente poético. De allí volvemos al nivel de narración lineal-mimética -3- donde se nos relata el trayecto que Pelayo realiza de vuelta a su casa, en cuyo último parte, sin embargo, se nos describe a un hombre viejo atrapado en el lodo que culmina con la aserción del hecho sobrenatural como siesta explicación fuera totalmente verosímil y sin ningún elemento que denote incredulidad alguna por parte

del narrador. La narración, aparentemente lineal, se mueve circularmente por estratos diversos para creamos una síntesis totalizadora y, al mismo tiempo, híbrida. Para la mayoría de los críticos estos son elementos caracterizadores del realismo mágico y este párrafo es un ejemplo perfecto.

Desgraciadamente, la película de Birri, aun cuando se “ciñe” al nivel de la historia narrativa —al menos en esta secuencia, no sólo desmantela toda posible magia, sino que confunde los diversos niveles dados en el texto original, con lo cual crea desde la partida un caos de elementos incongruentes que, agregados a una cinematografía deficiente, dan por resultado un filme total y absolutamente carente de sentido. Lo visto en la pantalla es simplemente una tormenta, un hombre que mata algunos cangrejos dentro de una casa donde su mujer mece a un bebé que llora. Al salir el hombre a botar los pedazos de cangrejos al mar, se encuentra con otro hombre aparentemente disfrazado de ángel que se encuentra atrapado entre unas rocas, el viento y las olas del mar. En vez de reconfigurar el mundo real-mágico de García Márquez, Birri selecciona imágenes y acciones, las que traduce en imágenes fílmicas. Al traducirse el fragmento narrativo al discurso cinematográfico, se mimetiza con la realidad básica que comienza el discurso cinematográfico, diluyéndose la integración de la magia, la poesía y lo cotidiano.

Dejando de lado los defectos de esta producción, debemos reconocer la dificultad de llevar el segmento leído a la secuencia que vemos en la pantalla. Es un hecho que la narrativa literaria y la narrativa fílmica parten de polos opuestos y, así, es casi imposible que lleguen a un punto de encuentro- o integración. El cuento parte de la página en blanco y comienza a configurar a través de las palabras una economía de imágenes que de ninguna manera van a llenar el espacio narrativo con todos los elementos que encontraríamos a nivel referencial en el espacio que se nos quiere representar. Dicho de otra manera, como un pintor

parte sobre una tela en blanco dando los trazos y colores indispensables para el cuadro que va creando, el narrador va trazando con palabras también precisas e indispensables el mundo que va creando en la pantalla.

El cine, en cambio, parte como la fotografía tradicional de un realismo básico, captando una totalidad de imágenes de las cuales el autor o director deberá seleccionar, jerarquizar y estructurar para que la narración fílmica pueda seguirse con coherencia, en el caso del cine de acción, o pueda configurar todo significativo con la poetización del signo como podemos ver, por ejemplo, en Bergman, Antonioni o Tarkovsky. Este realismo básico es lo que Kristin Thompson (: 487-498) denomina homogeneidad, la cual debe funcionar como un elemento unificante. En el cine se debe ir más allá de esta homogeneidad donde ningún elemento tiene significado, siguiendo un proceso de selección, eliminación e intensificación.

Sus elementos fundamentales son la imagen y el sonido; depende, pues, de la materialidad para su existencia. Sin embargo, una toma cinematográfica (menos aun una secuencia) no puede incluir todos esos elementos y debe buscar la manera como el receptor (espectador) capto los elementos precisos para desarrollar espacial y temporalmente la historia que se nos va a narrar cinematográficamente. Esto, para Thompson, corresponde a lo que en narratología denominamos excesos, los que son esencialmente descriptivos y constituyen un riesgo para la narración puesto que pueden distraernos de la historia que se nos narra. (: 488). En el caso del cine, a la inversa, el exceso es el punto de partida. Reproducirlo fotográficamente crearía una redundancia donde nada generaría significado. Hay que estructurarlo en sistema de signos para que el proceso de recepción y comunicación se lleve a cabo. O en otros casos donde la acción no está importante, se estructuran los significantes visuales que poetizan las imágenes que se configuran frente al espectador. Así sucede, por ejemplo,

en “El libro de Prospero” de Peter Greenaway o en “La hipótesis de un cuadro robado” de Raúl Ruiz.

Esta *excesividad* particular o sobre-especificación debe enfrentarse a la presión del tiempo, que en el caso del cine es muy diferente del de la novela. Los hechos y las imágenes se suceden con rapidez y no podemos detenernos en ellos como en el cuento o la pintura. El autor-director debe seleccionar los signos exactos para que puedan ser percibidos por el espectador y para que la historia que se va a narrar sea coherente y mantenga el interés. En una película hollywoodense esto es obvio. Las detenciones o riesgos del relato como la insistencia en ciertos signos que podrían ser meramente descriptivos, en el cine comercial cumplen también una función: llamar la atención sobre un elemento que luego será esencial para la acción. En un cine artístico, por el contrario, la insistencia en un objeto, una atmósfera, un pequeño detalle cumple una función significativa dentro de un todo que lo excede, o por el contrario, una detención en el objeto mismo y darle una dimensión pictórico poética.

Obviamente, Birri carece del control necesario de todos los elementos que le ofrece la fotografía en movimiento y si logramos entender su intención al ver por primera vez la película, es porque ya hemos leído el cuento. Pero dicha secuencia, apreciada independientemente, es un conjunto de imágenes que se amontonan sin sentido alguno en una estructura totalmente desarticulada. Este defecto fundamental se .acentúa, y determina el desarrollo errático del filme en su totalidad.

Seymour Chatman(435-451) afirma que en la escritura narrativa la palabra es asertiva. No sólo nombra, sino que fundamentalmente constituye una sintaxis narrativa donde se afirma un hecho que tiene ciertas propiedades y entra en relaciones determinadas. En cine el modo predominante es la presentación.

El filme no puede decir o afirmar: “...no podía levantarse porque se lo impedían sus enormes alas.” (García Márquez: 5)

Simplemente tiene que mostrarlo, presentarlo materialmente. En otras palabras, el hecho mágico tiene que estar en presencia frente al espectador y no afirmado, descrito o sugerido por la palabra escrita. El dilema que esto plantea es obvio: ¿es posible presentar de manera concreta, frente a los sentidos del espectador, este ángel decrepito que nos sugiere García Márquez? Si aun en versiones cinematográficas de textos realistas nos resulta difícil aceptar la imagen que un actor nos da de un personaje que virtualmente ya hemos configurado de modo individual en la lectura, ¿cómo vamos a aceptar el hecho mágico que se nos quiere presentar en la pantalla en oposición al que ya hemos concebido mentalmente? El realismo mágico o lo maravilloso solo pueden existir a nivel representacional. No podemos hacerlo presente dentro del ámbito real porque es un oxímoron que solo puede darse en el dominio de lo imaginario y analizado dentro de la dinámica de lo simbólico. Si lo real maravilloso o el realismo mágico pueden darse en las artes plásticas y aun en cierto tipo de cine, es porque han sido concebidos desde un comienzo como hecho plástico o fónico, pero sin provenir originalmente de la palabra. Lo que ha sido creado por el verbo es poco susceptible de ser recreado por otra imagen que no sea aquella que el mismo verbo ha creado. El realismo mágico proviene de la tradición, de las fabulas, de los relatos, de narraciones de hechos insólitos o inconcebibles que apuntan a una *utopía* y, por lo tanto, a una ausencia.

Esto se hace aun más evidente en el segmento de la feria ambulante, donde el prodigio de una mujer convertida en araña desplaza el interés que el pueblo tenía en el ángel. Releamos este fragmento para luego analizar qué sucede en la versión cinematográfica:

Sucedio que por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer

a sus padres [...] Era una tarántula espantosa del tamaño de un camero y con la cabeza de una doncella triste. Pero lo más desgarrador no era su figura de disparate, sino la sincera aficción con que contaba los pormenores de su desgracia [...] Semejante espectáculo, cargado de tanta verdad humana y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar, sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba a mirar a los mortales. (García Márquez: 11-12)

Personalmente, no sabría cómo podría yo concebir en imágenes cinematográficas las mujeres arañas que se me configuran virtualmente en cada una de mis lecturas del cuento. Lo cierto es que en la versión de Birri la escena pierde todo su nivel mágico porque se hace obvio al espectador el truco del espectáculo con una mujer disfrazada de tarántula y cuya historia se cuenta a través de una grabación en video al estilo de una discoteca. Aparte de eso, la forma gráfica como la mujer que hace el papel de araña es sodomizada a escondidas del público y la insistencia del patrón de la feria en el dinero que le ha dado el espectáculo, acaban por eliminar toda posible magia, transformando la escena en pintoresquismo grotesco. Nada tiene que ver con el realismo mágico porque la explicación de los trucos reduce la secuencia al simple plano real empírico. Birri expone una crítica satírica a la invasión cultural norteamericana de una manera obvia y muy ajena a la crítica que va implícita en muchos de los textos de García Márquez y que desentona no sólo con el cuento referido, sino también con la película misma puesto que no encaja ni se relaciona con las secuencias anteriores. Lo híbrido que podamos encontrar en el texto es de naturaleza diferente de la que los teóricos han aplicado al realismo mágico.

La desestabilización de los elementos representativos desde el interior del propio realismo hegemónico que para muchos críticos funciona como agente descolonizador, se diluye en una visión reductora y externa. La complejidad del narrador de Gar-

cía Márquez que asume irónicamente la misma inocencia de los personajes que aceptan el prodigio como alga natural, se pierde por completo. Puesto que trasladar el texto narrativo de García Márquez a la pantalla es una tarea casi imposible, probablemente Birri, que es un cineasta de buena reputación en el cine latinoamericano, hubiera logrado un aporte más acertado y probablemente más fiel al texto si, en términos de Dudley Andrews (: 423), lo hubiera considerado como referente para de allí crear su propia película donde lo mágico-realista pudiera haberse concebido desde un comienzo como un sistema de signos cinematográficos independientes de la literatura.

La desfocalización que el discurso del realismo mágico crea en el universo narrativa y la integración de elementos heterogéneos atribuidos a lo real maravilloso, se traduce en lo que podría llamarse “caos semiótico” o simple desorden narrativo. ‘ Dudley Andrews dice que un filme siempre debe algo a la fábula en la cual se ha inspirado (: 468). La historia original puede ser un cuento, una novela, un hecho histórico, acontecimiento real, noticia, etc. Lo importante es que ésta en mayor o menor grado constituye en sí un *sistema de signos* con una estructura determinada que tiene sus propios valores y significados. Según Andrews, cada signo representa el signo original como su significado o su referente. Las adaptaciones que pretenden ser fieles al texto original consideran dicho signo (o sistema de signos) como su significado. En cambio los textos inspirados en el original serían considerados como sus referentes. Entre ambas tendencias se da toda una gama compleja de posibilidades. El director/autor debe llevar a cabo todo un juego de transacciones. Una adaptación explícita intenta trasladar el sistema de siglos originales a otro sistema semiótico, apropiándose de sus significados. Las obras que estén basadas o inspiradas en un texto previo cuentan con mayor independencia y flexibilidad semiótica, pudiendo aportar nuevos significados y significantes.

En el segundo caso, el director/autor puede partir de su propia lectura y crear un filme propio que exige y merece ser considerado como sistema en sí mismo. Esto no implica una tergiversación del texto original, dado que éste de por sí permite diversas interpretaciones de acuerdo con el tiempo y el contexto en los cuales se realiza el acto de lectura.

La versión de Fernando Birri, pese a las libertades que se toma en algunas secuencias como las de la feria ambulante y la mujer araña, tiende más a la adaptación fiel que a su propia lectura. Lo que vemos es un intento de ilustrar o trasladar el cuento al cine y es aquí donde comete su mayor error puesto que la voz del narrador de "Un señor muy viejo..." es tan irreproducible en el lenguaje cinematográfico como lo es el de *Cien años de soledad*. El realismo mágico entendido a la manera de García Márquez es un fenómeno que solamente puede realizarse a través de la escritura. La voz narrativa se caracteriza por un juego irónico de afirmar y contar, por medio del cual se desestabilizan las relaciones entre enunciado y enunciación. Algo semejante sucede con los textos de Borges y Cortázar, donde lo fantástico-tema de otro ensayo-se da también en el nivel escritural. Con la excepción de "El tema del traidor y del héroe" y "Las babas del diablo", no ha habido intentos logrados de llevar sus cuentos al cine. Bertolucci en el primer caso y Antonioni en el segundo no intentaron trasladar los textos narrativos al cine y partieron de sus propias lecturas para llevar a cabo su propia creación cinematográfica.

¿Se puede generalizar esta característica y afirmar que adaptar lo fantástico o el realismo mágico es una tarea imposible? Tenemos, entre otros casos, filmes como "El tambor de hojalata" de Günter Grass, cuya versión de Schlöndorff sí puede considerarse un logro cinematográfico. Esta imposibilidad de generalizar tal afirmación se origina en factores que ya hemos mencionado anteriormente: 1) el desacuerdo que hay entre los críticos y teóricos sobre dichas tendencias y 2) el hecho de que ellas se dan

de manera diferente según el contexto de donde surgen. Por el momento, me atrevo a afirmar que el realismo mágico en el caso de Hispanoamérica, sobre todo el de García Márquez, es una manifestación de una modalidad discursiva muy peculiar que solo puede lograrse mediante la escritura. La desfocalización de la narración crea un modo híbrido de concebir un mundo polivalente y contradictorio y es esta dinámica la que crea un discurso narrativo que caracteriza toda una época de la literatura hispanoamericana.

Referencias

Andrews, Dudley

- 1992 "Concepts in Film Theory." En *Film, Theory and Criticism. Introductory Readings*. Eds. Gerald Mast, et al. New York: Oxford University Press, 1992. 420-428.

Antonioni, Michelangelo, dir.

- 1966 *Blow-Up*. Actores: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles. Bridge Films. Metro Goldwin Mayer.

Bertolucci, Bernardo, dir.

- 1970 *La estratagema de la araña (Strategia del ragno)*. Actores: Giulio Brogi and Alida Valli. Radiotelevisione Italiana.

Birri, Fernando, dir.

- 1988 *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. Actores: Fernando Birri, Daisy Granados, Asdrúbal Meléndez. Basado en el cuento homónimo de García Márquez. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos y Televisión Española, 1988.

Chatman, Seymour

- 1978 *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction And Film*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978.

Chiampi, Irleamar

- 1983 *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila

Paris, Wendy

- 2004 *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.

García Márquez, Gabriel

1986 "Un señor muy viejo con unas alas enormes." En su libro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. México: Editorial Diana. 5-15.

Greenaway, Peter .

1991 *Prospero's Book*. Actor principal: John Gielgud. Allarts

Ruiz, Raúl

1979 *La hipótesis de un cuadro robado (L'Hypothèse du tableau volé)* Actor principal: Jean Rougeul'. Institut Nacional De l'Auiovisuel.

Schlöndorff, Volker

1979 *El tambor de hojalata (Die Blechtrommel)*. Actor principal: Mario Adorf. Argos Films.

Thompson, Kristin

1999 "The Concept of Cinematic Exceso." En *Film, Theory and Criticism Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy y Marshal ÍCohen. New York: Oxford University Press. 487-498.

