



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

**Viaje, pérdida y memoria en *Paraíso Travel*: por las rutas de la literatura
y el cine colombiano**

Diana Carolina Romero Acuña

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Bogotá

2013.

**Viaje, pérdida y memoria en *Paraíso Travel*: por las rutas de la literatura
y el cine colombiano**

Diana Carolina Romero Acuña

**Trabajo presentado para optar por el título de
Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad**

Director:

Doctor en Ciencias sobre el Arte

Aurelio A. Horta Mesa

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Bogotá

2013.

CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN.....	IV
INTRODUCCIÓN.....	1
A PROPÓSITO de un Estado del Arte.....	4
I. RUTA HISTÓRICA: Del cine y la literatura en Colombia.....	12
I.1. Aproximaciones para una genealogía del cine nacional.....	15
I.1.a. Cine viajero.....	28
I.2. Viaje, memoria y literatura: pasajes poéticos.....	30
I.2.a. El viaje y la literatura.....	33
II. RUTA TEÓRICA: Relaciones convergentes entre la literatura y el cine.....	38
II. 1. Cineratura, analogía entre dos artes.....	39
II.1.a. Sinopsis de convergencias teóricas entre cine y literatura.....	60
III. RUTA POÉTICA: De la narración literaria a la narración cinematográfica a través del Viaje, la pérdida y la memoria en <i>Paraíso Travel</i>	63
III.1. La adaptación: un cruce entre dos artes.....	64
III.1.a. Índice de adaptaciones de narrativa colombiana al cine.....	72
III.2. Paraíso Travel.....	85
III.2.a. El cronotopo del viaje.....	86
III.2.b. El Paraíso perdido y la reconstrucción de la memoria.....	93
III.2.c. Imagen-palabra: retórica y descripción.....	104
Primera estación: llegada de Reina y Marlon a Nueva York.....	108
Segunda estación: la pérdida.....	114
Tercera estación: viaje de travesía.....	119
IV. CONCLUSIONES: Entretejidos artísticos y culturales.....	126
ANEXOS.....	138
I. Fichas técnicas de obras de Jorge Franco.....	138
II. Entrevista a Jorge Franco.....	145
III. Reseñas en torno a la novela colombiana adaptada al cine.....	151
IV. Guión.....	168
V. Cuadro de viaje, pérdida, memoria y cultura en la novela.....	192
BIBLIOGRAFÍA.....	204

Resumen

La reescritura al cine de diferentes literaturas, especialmente de la novela, ha sido una constante en la historia de la cinematografía. Esta práctica concurrente lleva a insistir en el examen de la convergencia intertextual entre el cine y la literatura, tomando en este caso como objeto de análisis *Paraíso travel*, novela escrita por Jorge Franco y adaptación dirigida por Simón Brand. Para ello, en primera medida se reconstruye el recorrido histórico del cine, la literatura y la crítica colombiana a modo de establecer las conveniencias conceptuales respecto a sus maneras de creación y representación; seguidamente se realiza un abordaje crítico desde la estética y su relación con teorías del cine, la literatura y la lingüística, campos disciplinares de gran consideración para la argumentación teórica. Así mismo, la investigación se centra en la variable cinematográfica de la adaptación y la problemática que ésta enfrenta, teniendo en cuenta los procesos artísticos y extra-artísticos de la producción, enfocados en la novela de Franco y la correspondiente adaptación de Simón Brand; lo cual permite entrever la huella que la misma produce en el plano cultural reflejando complejas contradicciones y dinámicas sociales para cuyo abordaje se seleccionan la metáfora del Viaje, la Pérdida y la Memoria en atención a que han permeado el contenido de las distintivas prácticas artísticas objetos de éste estudio. La selección de las obras anteriores y el desafío de estudiar una producción audiovisual parangonada con la literatura, tiene el interés de servir como herramienta pedagógica e incentivar la lectura activa, y así mismo generar interés por construir una visión artística y cultural integradora e interdisciplinar.

Palabras clave: cine, literatura, adaptación, viaje, pérdida, memoria, cultura, arte, poética.

Abstract

The re-writing of the cinema has different literatures, especially from the novel, where it has been a constant signal in the history of the cinema. This common practice insists in the examination of the intertextual convergence between the cinema and the literature, taking in this case as object of analysis *Paraiso Travel*, a novel written by Jorge Franco, adapted and directed by Simon Brand. To accomplish this, first of all it is necessary to rebuild the historic passage of the cinema, the literature and the Colombian critic as a manner to establish the conventional concepts in the different ways of creation and representation; secondly it is done a critic boarding from the esthetics and its relation with theories from the cinema, the literature and the linguistics, disciplinary fields well considered to the theoretical argumentation. All in all, this investigation centers on the variability of the adaptation in the cinema, and the problematic that it has to face, taking into account the artistic processes and extra-artistic from production, focused on Franco's novel and Simon Brand's adaptation. This work lets us see the mark produced by the cultural influence, reflecting complex contradictions and social dynamics whose analysis in done by metaphors such as the Trip, the Loss and the Memory. This study let us see the content of different artistic practices that surround the works selected and defy the study of an audiovisual production in comparison to a literature novel. This study and analysis can be used as a pedagogic tool to encourage the active reading, generating interest to build up an artistic vision and an interdisciplinary cultural integration.

Key words: cinema, literature, adaptation, trip, loss, memory, culture, art, poetic.

Introducción

El campo de ésta investigación se enmarca dentro de una dimensión y tradición histórico-teórico-crítica de la literatura y el cine cuyo objeto de estudio lo constituye *Paraíso Travel* novela contemporánea publicada en el 2001, llevada al cine en el 2008. El estudio de ambas obras se llevó a cabo de manera deductiva, es decir, partiendo de una visión general de relación entre literatura y cine como construcciones artísticas, hasta llegar al análisis particular de la novela y el film enfocado en las categorías de viaje, pérdida y memoria, sin dejar de lado elementos formales que hacen parte de la poética de ambas obras de arte. Con el propósito de revelar y describir las coincidencias formales del lenguaje literario y audiovisual y por otro lado cómo éstas se transforman o se juxtaponen en el proceso de adaptación del texto literario a la producción fílmica.

La mayoría de las novelas canónicas no solo colombianas sino mundiales han sido adaptadas al cine. Lo anterior hace pensar en la predominancia de la imagen en la época contemporánea y en la necesidad que siente el hombre de masificar el conocimiento sobre la literatura, específicamente de la novela, por medio de la representación iconográfica. Estas traslaciones por las que ha pasado la novela para convertir la palabra en un conjunto serializado de imágenes, han llamado la atención de múltiples estudiosos tanto de la literatura como del cine e incluso otras varias instituciones culturales y disciplinas.

Aunque existe desde el advenimiento de la cinematografía una relación estrecha entre ella y la literatura, los juicios frente la adaptación nunca han manifestado satisfacción completa ya sea porque están permeados por una visión romántica purista de la literatura o, por otro lado, porque predomina en ellos una noción de autonomía radical frente al cine, que aunque desde su nacimiento recreó elementos de la novela para su constitución, la mayoría de estudiosos sobretodo en el umbral del fenómeno cinematográfico, y de lectores se niegan a admitir el vínculo estrecho entre ambas prácticas artísticas. Es así como generalmente las adaptaciones obtienen críticas negativas con el argumento de que la obra literaria supera la obra cinematográfica, sin embargo, creemos que si bien el cine ha adoptado elementos de la literatura para desarrollar su propio lenguaje, éste no puede ser considerado como un acto creativo subsidiario, por el contrario, en el devenir de su historia ha demostrado la consolidación y desarrollo de un lenguaje propio.

A partir de la problemática frente a la relación cine-literatura materializada en la adaptación ha surgido el interés por su análisis enfocado en el contexto colombiano, con el objetivo de allanar y constatar las estrechas relaciones existentes entre ambas prácticas artísticas, así como también para evidenciar las transformaciones o lógicas variaciones que se manifiestan en el traslado del lenguaje de la palabra al lenguaje de la imagen. Para ello, se hace necesario precisamente en este punto analizar e interpretar aquellos elementos que hacen parte de dichas manifestaciones, los cuales generan un vínculo fuerte entre ellas. Dicha relación se fortalece con la consolidación de otro tipo de categorías próximas al plano de la experiencia que permiten percibir dimensiones mucho más sensibles y que también tienen presencia en la cultura y la sociedad en la que se desarrollan los individuos.

En el contexto nacional, son pocas las novelas canónicas que han escapado de la adaptación. Del 2000 al 2012 en Colombia se han adaptado diez novelas; en el 2000 *La virgen de los sicarios* escrita por Fernando Vallejo y dirigida por Barbet Schroeder; *Perder es cuestión de método* escrita por Santiago Gamboa y dirigida por Sergio Cabrera en el 2004; *O Veneno da madrugada*, adaptación de *La mala hora* de Gabriel García Márquez llevada al cine en el 2004 por Ruy Guerra; *Rosario Tijeras* escrita por Jorge Franco y dirigida por Emilio Maillé en el 2005; *Satanás* escrita por Mario Mendoza y dirigida por Andrés Baiz en el 2006; *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez dirigida por Mike Newel en el 2006 ; *Paraíso Travel* escrita por Jorge Franco y

dirigida por Simón Brand en el 2008; *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez dirigida por Hilda Hidalgo en el 2010; *La lectora* dirigida en el 2012 por Riccardo Gabrielli basada en la novela de Sergio Álvarez escrita en el 2012 y *Memoria de mis putas tristes*, adaptación de la novela homónima de Márquez estrenada en el 2012 realizada por Henning Carlsen; próximamente se difundirá la adaptación de la novela *Qué viva la música* escrita por Andrés Caicedo, publicada en 1977. Sin contar con las aproximadamente 113 adaptaciones más de narrativa nacional que se han producido desde 1918.

De acuerdo a lo anterior, se puede evidenciar que en menos de una década han sido adaptadas en mayor cantidad, por supuesto, la obras de Gabriel García Márquez, pero también dos de las novelas de Jorge Franco: *Rosario Tijeras*, que además ha sido producida para una serie de televisión, y *Paraíso Travel* que fue presentada y grabada en los Estados Unidos con la participación de varios personajes latinoamericanos tanto en la producción como en la representación. Es así como se puede considerar a Jorge Franco representante importante de la literatura colombiana adaptada de los últimos años, fenómeno que indudablemente genera capital simbólico para el autor y sus obras.¹ La interpretación de los elementos que atraviesan tanto al cine como a la literatura dentro de la adaptación se pueden evidenciar a partir del análisis de cualquier obra contemporánea, pero en este caso se tomará a *Paraíso Travel* como objeto de estudio para llevarlo a cabo.

Generalmente los estudios sobre adaptación se basan en la experiencia que se obtiene en primer lugar con la lectura de la obra literaria; en este caso sucedió lo contrario, el primer encuentro se dio con la película en la que se evidenció entre otras cosas el uso reiterado de *Flashbacks* como una característica especial en la construcción narrativa, esa particularidad se visibiliza a su vez en la novela generando un orden de los acontecimientos por ruptura temporal específicamente por anacronías. Aunque la correspondencia entre la novela y la película no solo se establece por la narración, sino también gracias a muchos otros elementos como la estructura, el contenido, la sintaxis, la caracterización de personajes, la consolidación de espacios, entre otros.

Se consideró como un factor de suma importancia la puntualización en la evolución y desarrollo de la literatura, el cine y la adaptación en el contexto nacional colombiano ya que la perspectiva histórica permite evidenciar precisamente el resultado de lo que hoy es la literatura y el cine en el país. A partir de la delimitación histórica se hace posible además advertir las circunstancias y personajes que han intervenido en la evolución y transformaciones de ambas prácticas artísticas en el contexto colombiano. Posteriormente el análisis en la presente investigación, se enfoca en los elementos o categorías compartidos entre *Paraíso Travel* novela y *Paraíso Travel* película, enfocando especial atención en el viaje la pérdida y la memoria como factores estéticos y poéticos importantes para la construcción de la historia de las dos producciones.

Para realizar dicho análisis se tomaron fuentes teóricas procedentes de la estética así como de la teoría literaria, de la teoría cinematográfica y del lenguaje, que ayudaron a consolidar en primera medida la relación estrecha entre estas dos formas de expresión artística. De la misma manera se tomó como eje fundamental de análisis reflexiones en torno a las categorías de viaje de pérdida y de memoria que atraviesan las obras desde un plano más cercano a lo filosófico.

Finalmente, ambas producciones artísticas se formulan dentro de la investigación como una respuesta a determinado contexto cultural, es decir la obra artística tanto cinematográfica como literaria se manifiesta como espejo de un contexto histórico-social en el cual se produce. Las producciones artísticas se manifiestan en gran medida con el objetivo de representar una parte de la realidad de ciertos contextos, así como también pueden ser presas de la comercialización inevitable

¹ Ver anexo I.

que se da dentro de las dinámicas de difusión de la obra tanto literaria como cinematográfica en las que la adaptación se usa como medio masificador.

La película *Paraíso Travel*, se estrenó el 18 de enero del 2008 en Colombia, su producción se realizó con base en la novela homónima de Jorge Franco publicada por vez primera en el 2001 por Editorial Planeta, una de las editoriales más reconocidas en el contexto editorial colombiano; ésta novela cuenta con más de cinco ediciones publicadas y distribuidas por la misma editorial. La dirección del film estuvo a cargo del colombiano Simón Brand, quien ya había participado en producciones de varios videoclips de artistas reconocidos en el mundo de la música pop, así como también había dirigido su primera película *Mentes en blanco* en el 2006 dentro del universo hollywoodense. *Paraíso Travel* recibió variedad de premios nacionales de cine dentro de los que se encuentran el de producción de Largometrajes del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, ganó además el premio del Público en el país. También recibió premios internacionales como Mejor Película y Premio del Público dentro del festival de Cine Latino de Los Ángeles (USA); el premio del público en el festival de cine de San Francisco; mejor Actor para Aldemar Correa en el Festival de Puerto Vallarta México; entre otros. Las locaciones en las cuales se filmó la película se centran en Nueva York y Medellín, esta variación de contextos colombianos y estadounidenses se ve reflejada también en su producción, que contó con colaboradores de ambas latitudes.

Ahora bien, es importante impulsar el análisis y estudio de la adaptación ya que puede usarse como un complemento pedagógico a la hora de generar interés respecto a la literatura nacional y su abordaje sobretodo en el público joven que contemporáneamente prefiere el universo de las imágenes que el de la escritura, ya que estamos en un momento histórico en el que predomina la presencia audiovisual tanto en la vida cotidiana como en la académica.

En mi condición de docente considero que el cine es una vía ineludible y alternativa para el desarrollo de las ideas y la formación del público respecto a una dimensión de su tiempo histórico, por lo que este reto de análisis de adaptación puede constituir un complemento pedagógico de gran valor respecto a la literatura nacional y de una formación ético-estética y además crítica con respecto a la realidad de los espectadores y lectores en general.

A PROPÓSITO de un Estado del Arte

Una revisión pertinente sobre las convergencias, definiciones conceptuales y posiciones críticas sobre los lenguajes y la producción artístico-literaria y del cine reclaman en un primer momento una postulación sobre el concepto mismo de obra de arte, únicamente con el objetivo en este caso de facilitar una conveniencia de trato teórico entre el cine y la literatura. Desde este presupuesto me adscribo al estudio de Stefan Morawski en su texto *Fundamentos de estética*, donde define la obra de arte como un objeto que posee una estructura mínima expresiva de cualidades y modelos cualitativos transmitidos sensorial e imaginativamente de manera directa e indirectamente evocativa; si bien las valiosas incursiones del teórico no se refieren específicamente al caso de la adaptación de literatura colombiana al cine, tema que por intereses profesionales y particularmente docentes interesa, hay que partir de una noción de estética general, por tal razón se crea una filiación con ésta teoría del valor y de anclaje de obras artísticas que bien puede servir para ser contextualizada con propósitos de estudio y análisis de la novela y el cine nacional.

Respecto a la concepción del valor estético, importante para el abordaje del objeto de estudio, se retoman las ideas del esteta polaco-estadounidense, quien en su texto *Fundamentos de estética* profundiza en este concepto concibiéndolo como la categoría que se encarga de establecer valores y valuaciones artísticas con el propósito de evidenciar los factores que hacen que un objeto o producción sea una obra de arte. Dicha categoría también se ha contemplado dentro de los estudios literarios con uno de sus teóricos contemporáneos más significativos, Harold Bloom quien incorpora las nociones de extrañeza, originalidad e influencia dentro de la composición estética de una obra de arte, en particular de la literaria.

Por otra parte, respecto a los estudios que tienen que ver específicamente con análisis referentes a las relaciones entre el cine y la literatura, el texto *Encuentros del cine y la literatura en Colombia. Recuento histórico y filmografía total de adaptaciones 1899-2012*, de Cesar Álzate Vargas² quien efectúa un registro de las adaptaciones que se han realizado a partir de producciones literarias colombianas, presentando a su vez una periodización de las adaptaciones y literatura en el país donde establece no pocas relaciones e influencias entre el cine y la literatura, para enfocarse por último en el caso de Gabriel García Márquez que ha sido el escritor más retomado por la práctica de la adaptación en el país. Dicho trabajo aportó, al igual que otros documentos, datos importantes para la construcción de una base de datos para la presente investigación respecto de las adaptaciones de narrativa colombiana al cine que por otra parte concierne y argumenta acerca de una historiografía de la novela adaptada en Colombia.

A lo anterior se suma una copiosa base de datos provenientes del *Diccionario de la literatura colombiana en el cine*, de Jaime García Saucedo³ en el que se nombran uno a uno los textos literarios colombianos que han sido adaptados al cine desde 1918 empezando con *María* de Jorge Isaacs hasta *El amor en los tiempos del cólera* en el 2006. *La memoria visual de la narrativa colombiana en el cine* del 2006 de Álvaro Cadavid Marulanda, también realiza un trabajo indagatorio sobre las adaptaciones que se han hecho en el país de textos narrativos colombianos tomando como eje conceptual la memoria visual, y en el cual también se aborda una controversia

² Cesar Álzate Vargas (2012): *encuentros del cine y la literatura en Colombia. Recuento histórico y filmografía total de adaptaciones 1899-2012*. Borealia libros y verdades. Medellín.

³ Jaime García Saucedo (2003). *Diccionario de literatura colombiana en el cine*. Editorial Panamericana. Bogotá.

entre la literatura y el cine respecto a sus relaciones desde la crítica, con el fin de evaluar un concepto de literatura y de cine nacional.

Un trabajo similar aunque no tan extenso realiza María Helena Rueda en su artículo *Un combate desigual: la letra Vs el cine en la conformación del imaginario cultural colombiano*,⁴ publicado por la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Número 49 del primer semestre de 1999; donde afirma que se ha presentado en la historia una mayor valoración de lo literario frente a lo cinematográfico en el imaginario cultural de los colombianos. De esta manera su percepción hace un recorrido por la adaptación centrándose al igual que César Álzate en el caso del novel colombiano.

Por su parte Oswaldo Osorio en su libro *Realidad y cine colombiano 1990-2009*⁵ se ocupa de la enumeración de largometrajes de ficción que abordan la realidad del país desde la historia, la marginalidad, la cotidianidad e idiosincrasia y el conflicto nacional; visto este último desde el narcotráfico, el orden público y la delincuencia. Sin embargo, el autor no aborda de manera pormenorizada el numeroso listado de filmes que nombra, sino que destaca los aspectos de la realidad en la que estos se enmarcan, así como sólo se refiere a algunos de los orígenes literarios de esas obras que precisamente hacen parte de su corpus de estudio, considerando que este periodo marca una nueva era de nuestra filmografía. El texto de Osorio por consiguiente no se acerca mucho al punto de vista desde el cual se analiza la creación cinematográfica en la presente investigación, el único factor que aproxima las interpretaciones es la consideración de que un gran número de películas colombianas reflejan la realidad del país y de ello no escapa *Paraíso Travel* con el fenómeno migratorio que describe.

Así mismo en el texto *Literatura y cine. Una tradición de pasiones encontradas*, su editor Augusto Escobar Mesa compila los artículos que hicieron parte de una serie de conferencias que se llevaron a cabo en Medellín en el 2003 en torno a la literatura y el cine en Colombia. Dichas conferencias fueron dictadas por críticos, cineastas y escritores importantes que hacen parte del campo cinematográfico y literario en el país. Quien se encarga de hablar sobre la adaptación es Víctor Gaviria enfocado en *La vendedora de cerillos* que motiva *La vendedora de rosas* cuya dirección realiza el mismo Gaviria.

Martha Ligia Parra, Alejandra Valverde y Lida Cristina Bedoya, conforman un grupo de investigación que se centra en el tema audiovisual y literario de cuyos estudios surge *Cine y literatura: narrativa de la identidad*,⁶ artículo en el que se describen algunas adaptaciones con el objetivo dar a conocer su influencia en la construcción de una identidad nacional, centrándose especialmente en los fenómenos de la violencia y la cultura expresados en novelas como *El coronel no tiene quién le escriba*, *Caín*, *Cóndores no entierran todos los días*, *La mansión de Araucaíma*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El amor en los tiempos del cólera*, *La virgen de los sicarios*, *Perder es cuestión de método*, *Rosario tijeras*, *Satanás* y *Paraíso travel*, entre otras. Respecto a *Paraíso Travel* las autoras afirman que su tema es el sueño americano provocado por la violencia en Colombia, el cual genera como consecuencia desarraigo, y desarticulación de la identidad a partir de la emigración en la cual se enfoca la película.

⁴ Véase en: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año 25. No. 49 (1999). pg. 231-248

⁵ Oswaldo Osorio (2010). Realidad y cine colombiano 1990-2009. Editorial universidad de Antioquia. Medellín.

⁶ Martha Ligia Parra, Alejandra Valverde y Lida Cristina Bedoya (2010). Cine y literatura: narrativa de la identidad. Anagramas Universidad de Medellín. Medellín.

Por otro lado, en la tesis de la Maestría en Historia y Teoría del Arte la Arquitectura y la Ciudad denominada *Cine colombiano de ficción 1942-1945* de María Antonia Vélez Serna del 2008,⁷ la autora explora la historia de las películas colombianas de ese periodo y realiza una perspectiva comparativa e intertextual que concluye con la premisa de que los films de la época responden a un modelo específico de la industria cultural que es el cine, factor importante en este periodo de búsqueda de público que se retoma en esta investigación sobre análisis de adaptación con el objetivo de llamar la atención sobre los vericuetos en el desarrollo tanto de la industria cinematográfica como de su lenguaje, ya que por pensar más en la venta se tomó por aquella época como modelo de producción creaciones de otros contextos lo que terminó generando monotonía y falta de apropiación.

El texto *Arte cinematográfico. Reescritura de obras literarias al cine y la televisión*, se encarga de realizar una guía para la adaptación de obras literarias al cine y a la televisión con base en el aspecto teórico y práctico, enfocándose en el caso del primero en determinar las características del texto narrativo y en cuanto al práctico se encarga de explicar los aspectos legales de los derechos de autor y guía técnica para la adaptación, dirección y producción centrada en la obra *La noche de su desvelo* de Helí Ramírez. Este estudio se llevó a cabo por un colectivo de comunicadores sociales de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín en 1990, publicado en la colección mensajes número 6, por la Facultad de Comunicación Social. Este es un texto relevante porque muestra el análisis cinematográfico desde un enfoque técnico, aunque no analice la obra como tal sino que su pretensión sea crear sentar las bases para la construcción de un guión técnico con el objetivo de adaptar una obra literaria, cosa que no sucede en la presente investigación aunque para el análisis del objeto es muy importante conocer el aspecto técnico para la realización de un film de adaptación.

Fernando Ramírez Moreno en su tesis de grado para Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia denominada *De la literatura al cine: estudio sobre la adaptación cinematográfica a partir de las novelas Satanás y Paraíso Travel*, realiza una reflexión sobre la relación problemática entre el lenguaje literario y cinematográfico a partir del análisis de adaptación de *Satanás y Paraíso Travel*. El autor realiza un análisis estructural e interpretativo de las obras y luego un análisis de adaptación propiamente dicho. Para el análisis de *Paraíso Travel* retoma el sueño americano y el viaje como categorías de interpretación, factores que lo acercan a ésta investigación aunque Fernando Ramírez no realiza un análisis detenido respecto a la teoría que ha atravesado las relaciones entre el cine y la literatura, así como tampoco se detiene propiamente en la historia del cine, de la literatura y de la adaptación en el país.

Amor y traición. Cine y literatura en América Latina (1999) es un trabajo realizado por la historiadora del cine y catedrática centroamericana María Lourdes Cortes en el cual trata la relación de la literatura con el cine desde los inicios de este último, afirmando que indudablemente es la literatura la que se beneficia del público del cine. Estudio que converge en diferentes consideraciones con la presente investigación aunque María Lourdes no se detuvo en una sola obra literaria ni mencionó a *Paraíso Travel*, sino que su interés fue revelar el devenir del cine a partir de la literatura en el contexto latinoamericano.⁸

De manera similar, *La aventura del cine en Medellín* de Edda Pilar Duque publicado en 1992, no constituye un referente directo a este tema de investigación, aunque por otra parte la retrospectiva

⁷ María Antonia Vélez Serna (2008). *Cine colombiano de ficción, 1941-1945*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

⁸ De ésta misma autora se conoce *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (2005), con el que alcanza el premio casa de las Américas en el año 2007.

histórica de la producción cinematográfica de su ciudad que realiza la autora centrándose en aspectos de distribución, industria, producciones y problemáticas, aportan al enfoque crítico e histórico de esta tesis.

Otra óptica de abordaje del acto cinematográfico se presenta en la tesis de Maestría en Estética de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, de Edna Sierra Duque denominada *Experiencia y mimesis: un acercamiento a la técnica de la narración en el cine* donde analiza las modalidades de la narración desde la oralidad, su paso luego por la escritura y después por el cine gracias especialmente a la organización proporcionada por la experiencia. Esta última importante dentro de la concepción de viaje como categoría de análisis de base fenomenológica de la presente investigación.

Dentro de las memorias de la XII Cátedra Anual de Historia denominada *Versiones, subersiones y representaciones del cine colombiano*, se presentan una serie de artículos editados por Ernesto Restrepo Tirado y publicados por el Museo Nacional de Colombia donde varios estudiosos del cine específicamente latinoamericano se detienen en los orígenes del cine en nuestro país, del cine urbano y sobre la violencia, así como del discurso nacionalista en el cine; temas estos que aunque se vinculan dentro de la dinámica cultural no deciden en la prefiguración temática y teórica de esta investigación.

De igual manera, el caso de otra tesis para la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y Ciudad denominada *El papel de un tigre: un ejercicio crítico en torno a un tigre de papel* de Rodrigo Eduardo Armenta defendida en el 2009⁹, tuvo como objetivo el análisis de la película *Un tigre de papel* de Luis Ospina inspirada en la historia de un personaje de ficción: el artista Pedro Manrique Figueroa. El trabajo crítico de Armenta se detiene únicamente en este film producido a partir de una historia que no se basó en una obra narrativa, asunto que separa sustancialmente el trabajo de Armenta con el que se presenta en esta investigación.

Otra fuente consultada sin que tenga mayor resonancia para este estudio resulta del texto *Páginas de cine volumen 1* de Luis Alberto Álvarez publicado en Medellín en el 2005, allí habla sobre el papel de la crítica cinematográfica aludiendo a la misma como peyorativa y pobre. Es una compilación de artículos cortos con sentido crítico acerca de varias producciones cinematográficas nacionales como *El cuartico azul* (cortometraje), también reflexiona sobre la industria cinematográfica puntuando en el caso de Gustavo Nieto Roa.

El texto *Técnica y alteridad: el robot humanoide en las transposiciones de la literatura al cine* de Raúl Cuadros Contreras,¹⁰ se centra en el tema futurista respecto a la figura del robot en películas como *Yo robot* o *El hombre bicentenario* realizando una reflexión ética y filosófica respecto a temas actuales tales como la ciencia y la tecnología en su relación con el hombre, asunto que aunque no tiene una relación muy estrecha con esta investigación genera un punto de encuentro en cuanto a lo ético y filosófico en el cine de adaptación.

Otra referencia importante, que ofrece luces respecto a las relaciones entre el cine y la literatura en este caso nacional, son los *Cuadernos de cine colombiano* publicados de forma regular por la Cinemateca Distrital. En un número especial dedicado al *Cine y la literatura* en el 2009, varios críticos y especialistas contemporáneos muestran sus opiniones sobre la relación entre estas dos

⁹ Rodrigo Eduardo Armenta Pérez (2009). *El papel de un tigre: un ejercicio crítico en torno a un tigre de papel*. Universidad nacional de Colombia. Bogotá.

¹⁰ Raúl Cuadros Contreras (2011). *Técnica y alteridad: el robot humanoide en las transposiciones de literatura al cine*. Universidad de Ibagué. Ibagué.

artes a partir de diferentes ópticas casi todas centradas en la filiación que existe entre el nobel de literatura colombiano y la producción cinematográfica, cuestión ineludible en cualquier estudio de la historia del cine nacional y por ende mencionado en esta investigación.

Sergio Becerra abre el texto con su artículo llamado *¿Literatura de imágenes, cine de palabras?* afirmando de manera bien sensata que la literatura no precede al cine ni es una producción de la cual el cine tiene que depender, aunque no desmiente el vínculo estrecho que existe entre las dos construcciones de manera diplomática, vínculo evidente en la práctica de la adaptación. Posteriormente Becerra presentará cada una de las referencias bibliográficas que fueron utilizadas para su artículo integradas por Cesar Álzate, Felipe Gómez, Fernando Ramírez y posteriormente a los escritores de los textos que hacen parte del número de esta serie como Augusto Bernal, Luciano Castillo, y Frank Padrón; estas referencias serán importantes porque a partir de ellas se puede dilucidar el movimiento de crítica cinematográfica en Colombia.

Augusto Bernal Jiménez con su documento *En el cuarto de Gabriel buscando textos del cine y la literatura de García Márquez*, trata de explicar el interés de Gabo por Chaplin y Orson Welles, así como su labor como crítico cinematográfico y guionista. Realiza además nombramiento de las obras de Gabriel García Márquez que han sido adaptadas al cine, muchas de ellas con su propia intervención, lo cual constituye un aporte para la base de datos de adaptaciones anteriormente mencionada.

Seguidamente el texto *Filmar o no filmar el neorrealismo mágico: notas al pie de la imagen* de Luciano Castillo quien al igual que Augusto Bernal, ratifica el peso de la figura Garciamarquiana dentro de la crítica cinematográfica y de su participación en la escritura de guiones, de producción de sus obras y de otras adaptaciones como Pedro Páramo de Juan Rulfo junto a Carlos Fuentes; estableciendo una relación cercana con el contexto mexicano. La relación del nobel colombiano siempre estuvo muy apegada al cine, sin embargo, las adaptaciones en las que participa o que se hacen de su obra por otros cineastas no tienen mucho éxito.

Por último Frank Padrón en su texto *Gabo y el cine: ¿un matrimonio disfuncional?* Desde el título remite a la relación escabrosa que ha tenido García Márquez con la práctica cinematográfica, tocando aspectos relacionados con el contenido de los artículos anteriores. Padrón va a afirmar que quizás por destacar el realismo mágico, las adaptaciones de las obras de Gabo no resultan positivas. Añade que Hollywood también terminó introduciéndose dentro del universo garciamarquiano llevando a la pantalla *El amor en los tiempos del cólera* que se convirtió en la más popular de sus adaptaciones.

Por otro lado, un texto imprescindible para el estudio de la evolución del cine en el país es la *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo, quien de manera rigurosa evidencia la evolución del cine en el país desde su llegada hacia 1900, el surgimiento de los primeros teatros, de las revistas, la producción, la aparición del cine sonoro, la crítica, la censura, la industria, el público, hasta 1976, terminando con una referencia amplia de directores y sus obras, sin centrarse específicamente en obras o autores.

Desde un punto de vista más específico, Jorge Nieto y Diego Rojas Romero en su texto denominado *Tiempos del Olympia* relatan el surgimiento y desarrollo de la primera empresa exhibidora, distribuidora y productora de cine en Colombia, propiedad de la familia Di Doménico.

Esta información permitió a ésta investigación ahondar en la historia del cine nacional desde otro punto de vista enfocado en la génesis de la industria cultural del cine.¹¹

Gustavo Nieto Roa, también nos muestra con un tono sumamente romántico en su libro *El cine de Gustavo Nieto Roa. Memorias de su producción de cine en Colombia*,¹² sus experiencias en la producción de películas de las cuales dos son adaptaciones de novela colombiana al cine: *Aura o las violetas* (1974) y *Caín* (1982), lo cual permite apreciar otra voz dentro del panorama histórico de las adaptaciones de novelas nacionales al cine.

Debe dársele la importancia que se merece en este trabajo a la información contenida en la página web de Proimágenes Colombia y de Patrimonio Fílmico Colombiano de cuyas bases de datos se extrajeron valiosas informaciones respecto a las adaptaciones de novela colombiana al cine e historia del cine en general.

Para efectos de la investigación, es de gran importancia retomar varias teorías respecto a la adaptación ya que el estudio se enfoca en el producto cinematográfico de la traducción en términos bejaminianos¹³ de una novela colombiana; Se evidencia que la adaptación puede darse de diferentes maneras no necesariamente guardando fidelidad rotunda frente a la obra literaria. El objetivo entonces es evidenciar que tanto en la novela como en la película se rescata la noción del viaje, la pérdida y la memoria, elementos supremamente importantes para la constitución temática y narrativas de las dos producciones artísticas. También se referencia gracias a varios documentos la cantidad de adaptaciones de novela colombiana que se ha realizado desde los albores del cine del país.

También alimenta la conceptualización del fenómeno de la adaptación los puntos de análisis propuestos por Robert Stam dentro de su texto *Teoría y práctica de la adaptación*, donde este autor afirma que son completamente aceptables las mutaciones que le ayudan a la novela fuente a sobrevivir, comenzando con un análisis de la película *El ladrón de orquídeas* fruto de la adaptación.

Para ratificar tal afirmación, Stam presenta las raíces del prejuicio frente a la adaptación que contrarrestan los estructuralistas o postestructuralistas gracias a la producción de “textos” por parte de cada una de las obras de arte, según plantea Julia Kristeva en su teoría de la “intertextualidad” o la “transtextualidad” provenientes de Genette y las teorías de la deconstrucción.¹⁴ Los estudios culturales también van a poner su mirada en estos procesos de diálogo entre dos producciones culturales denominado adaptación, respondiendo que son formas en las que el hombre logra darle sentido a las cosas tomando como elemento un enfoque narratológico al igual que la novela. Robert Stam no omitirá dentro de su texto las diferencias radicales que existen entre una novela y una película, que hacen pensar que aunque la adaptación toma como elemento de producción una novela, tiene su propio lenguaje y es completamente autónomo.

José Luis Sánchez Noriega con su texto *De la literatura al cine*,¹⁵ sustentará las propuestas planteadas en el texto de Stam proponiendo una “tipología de la adaptación” que pone en cuestión

¹¹ Jorge Nieto y Diego Rojas (1992). *Tiempos del Olympia*. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Bogotá

¹² Gustavo Nieto Roa (1997). *El cine de Gustavo Nieto Roa. Memorias de su producción de cine en Colombia*. Editorial Nomos Ltda (1ra edición). Bogotá.

¹³ Véase en: Walter Benjamín. “*La tarea del traductor*”, en: *Ensayos escogidos* (1965). Sur. Buenos Aires.

¹⁴ Entre los textos de Kristeva en los que fundamenta su teoría textual se encuentran *Semiótica, El texto de la novela, El lenguaje ese desconocido*. Por otra parte Genette lo hace en los textos *Ficción y dicción, Nuevo discurso del relato, Palimpsestos: la literatura en segundo plano*.

¹⁵ José Luis Sánchez Noriega (2000). *De la literatura al cine*. Ediciones Paidós. España.

el concepto de fidelidad. Además de los tipos de adaptaciones Sánchez Noriega resalta, al igual que algunos teóricos mencionados, que el cine es un producto cultural, compara el significado de la imagen con el significado de la palabra, así como las razones por las cuales se ejerce la práctica de la adaptación: en este trabajo Sánchez Noriega incluye las categorías de Relato, Historia y Discurso mencionadas por otras referencias conceptuales y cada uno de los elementos fundamentales para la construcción de la narración tanto cinematográfica como literaria que sirven para realizar un análisis de adaptación (tiempo, el espacio, organización, el dialogo, los personajes). Asunto este de gran interés para esta investigación.

En esta investigación además se intentó delimitar el enfoque respecto al análisis que se realizará en *Paraíso Travel* como obra literaria y cinematográfica, para ello se puntuó en el *Viaje* como elemento de construcción estética que ha permeado la literatura y el cine durante toda su historia. Junto al viaje se encuentra la *memoria* que en el caso de *Paraíso Travel* se funda a partir de la *pérdida* que sufre el personaje principal.

El viajero y la memoria del caleño Fabio Martínez será un texto clave para la conceptualización, identificación e importancia de las categorías, presentes dentro del campo de la narrativa colombiana, de sus escritores y de la cultura. Lo anterior es importante porque va de la mano con la idea principal de esta investigación que consiste en analizar cómo se presentan estas mismas categorías dentro del proceso de traducción de la novela *Paraíso Travel* al cine junto a los demás elementos de construcción narrativa (identificados anteriormente) gracias a la teoría de la narrativa y la teoría cinematográfica.

El texto *Aventura del viaje: aventura del arte* será importante porque algunos de sus artículos como *El viaje: camino a lo fantástico* de Jaime Helios conceptualiza de manera puntual la noción de viaje dentro de un tiempo y un espacio determinados por un “tiempo vivencial” que se puede encontrar en las creaciones artísticas. *El tiempo vivencial* también puede ser tomado como categoría teórica para el análisis de nuestro objeto de estudio.

Por su parte *Diez estudios sobre literatura de viajes*, es una compilación de artículos que desde diferentes perspectivas de lo literario analizan la categoría del viaje, desde la introducción escrita por sus compiladores Juan Pimentel y Manuel Lucena, quienes afirman que siempre ha existido una relación muy estrecha entre viaje y escritura. El primer artículo de Marc Augé, denominado *El viaje inmóvil* en un primer momento toca la figura del emigrante como viajero, factor importante dentro de la construcción argumental tanto de la película *Paraíso Travel*, como de la novela homónima, cuyos personajes principales son emigrantes.

Otro artículo llamado “*Bajo el cielo protector*”. *Hacia una sociología de la literatura de viajes*, afirma que el viaje siempre atraviesa las diversas dimensiones del ser humano y presenta un modelo respecto a la estructura de este. Pilar Rubio por su parte construirá su punto de vista desde las *Nuevas estrategias en la narrativa de viajes contemporánea*, proponiendo la interdependencia del viaje, las iconografías de su representación y la tecnología que se integra a estas últimas, cosa que le vendría muy bien a un análisis de obra cinematográfica como en este caso resulta ser la adaptación de la novela al cine.

El Viaje, la Pérdida y la Memoria, entonces, están enraizadas en los procesos culturales que se evidencian en la novela de Jorge Franco y en la adaptación de Simón Brand, para tal efecto se estudian y analizan diversas referencias teóricas que aportan para la consolidación de esta postura. El artículo ya referenciado de Marc Augé *El viaje inmóvil* contenido dentro del texto *Diez estudios sobre literatura de viaje*, sirvió también para establecer un diálogo entre las tres categorías como elementos de construcción cultural junto con la imagen, el recuerdo y la memoria, el exilio, el

destierro y el desplazamiento, lo que genera una hibridación u homogenización de las culturas especialmente latinoamericanas.

Todo lo anterior se expresa en la adaptación conjugado con la evocación nostálgica del pasado que se da en un presente de enunciación narrativa que propone Luz Mary Giraldo, a manera de aproximación a un punto de análisis representado por la función narrativa de los personajes que son viajeros y que cumplen con ciertas características migratorias físicas y por ende emocionales.

Por otro lado, la tesis *Tres estudios sobre fotografía de viaje* de Antonio Orrantía para la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad en el 2004, tomó la fotografía de viaje como el producto de una confluencia entre el viajar -la actividad del viajero-, la técnica y lenguaje fotográficos, y la mirada del fotógrafo. Considerando además tres tipos de intención en la mirada del fotógrafo: descriptiva, narrativa y expresiva. El estudio para cada capítulo se centró en encontrar, usando como evidencia imágenes fotográficas, la confluencia de una manera de viajar, con un desarrollo técnico de la fotografía, el lenguaje fotográfico, y la mirada del fotógrafo.

La novedad de esta tesis aporta entonces varios elementos para este objeto de estudio, como el encausamiento en una teoría que relaciona a la literatura y al cine como producciones artísticas, articuladas en la adaptación. Estas relaciones dentro del análisis de *Paraíso Travel* se centrarán en las categorías de Viaje, Pérdida y Memoria, que son categorías conceptuales y transversales ya que hacen parte de la interioridad y las transformaciones culturales del hombre contemporáneo.

Finalmente, el análisis que exige este tema de estudio parte de la literatura y el cine en tanto disciplinas y prácticas artísticas donde convergen la narración (imagen-palabra- discurso- texto), el montaje, las figuras literarias, la descripción, los caracteres, el tiempo y el espacio desde los cuales se argumenta el proceso de adaptación. Estas fuentes referenciales entonces aportan a cada una de las estancias de análisis e interpretación dentro la investigación denominada *Viaje Pérdida y Memoria en Paraíso Travel: Por las rutas de la literatura y el cine colombiano*.

I. RUTA HISTÓRICA: Del cine y la literatura en Colombia

El cine aparece y toma más fuerza de exhibición y recreación que de producción en Colombia durante la primera década del siglo XX gracias a los Italianos Francisco y Vicente Di Doménico, que se encargaron junto con otras pequeñas compañías como la Cronofónica o la Empresa de Kinematógrafos (estas últimas de menor impulso empresarial), de potencializar los primeros pasos hacia la consolidación del nuevo medio audiovisual en Colombia.

Aunque el legado de la familia Di Doménico no dure mucho dentro del panorama del cine del país, sus integrantes se convierten en agentes importantes dentro de la historia del cine en Colombia, porque dieron un primer paso para la propagación del medio cinematográfico y establecieron un espacio particular de resonancia en la aspiración de las bases de la modernidad en el país. De este modo se abrió el camino para la generación de empresas nacionales para la proyección y distribución, que muy lentamente y con no pocos altibajos un siglo después comienza a contar con cierta consideración en el ámbito regional latinoamericano e internacional.

Junto con la proyección de producciones cinematográficas se da el advenimiento de varios teatros importantes, como bien aduce el destacado crítico y amante del cine Hernando Martínez Pardo, que de manera rigurosa ha estudiado el origen y desarrollo del medio en el país hasta 1978; fecha ésta de la publicación de su libro *Historia del cine colombiano* que representa una consulta indeclinable acerca del desarrollo de este medio en Colombia.

En Bogotá, apareció el Teatro Municipal, Variedades, el Salón del Bosque, el Olympia, el Colón, el Bazar Veracruz, Nuevo Circo de San Diego, el Caldas, el Bogotá, el Moderno, el Cinerama y un tiempo después el Faenza en 1924, donde se encontraba una fábrica de loza con ese mismo nombre. En la época de los cuarenta los vecinos del teatro abandonaron el centro de la ciudad y el teatro decayó convirtiéndose entonces en sala de cine porno de función permanente. El Faenza fue remodelado pocos años atrás por la universidad Central que lo adquirió para ser utilizado como sala de teatro y eventos especiales de la institución, la restauración terminó en el 2007.

En este sentido, cabe pensar que un espacio como el teatro que además admite la proyección del cine, resulta un elemento socio-cultural de importancia en la transformación de Bogotá ciudad capital a través de su historia; y que estos espacios alternativos al desaparecer o convertirse en cines de películas porno redujeron las posibilidades de desarrollo de sala de cine moderna que significaba el empuje de esta industria cultural.

En otros espacios del país también se dio la apertura de diferentes teatros que convocaron audiencias para cine. En Medellín, el teatro Gallera o el Junín; en Sincelejo, el Salón Sincelejo; en Bucaramanga el teatro Garnica; en Barranquilla el Colombia; en Cali, el cine Olympia; además en Cartagena y en Cúcuta. Así como también en varios pueblos del país sin contar con las proyecciones al aire libre que también fueran regulares.

Ahora bien, el advenimiento de los teatros está acompañado de la creación de empresas dedicadas a la distribución cinematográfica que se encargan de administrar las proyecciones. La más importante fue y sigue siendo Cine Colombia, empresa históricamente influyente y dedicada a la distribución sobretodo de cine extranjero. Hasta la fecha, la empresa se mantiene proyectando cine tanto nacional como internacional con gran cantidad de salas acondicionadas para los adelantos de la tecnología. Cine Colombia sigue siendo una de las grandes empresas de distribución del país, manteniendo un status alto no solo dentro del campo cinematográfico sino también dentro del campo económico.

Estas nuevas dinámicas económicas inciden en una sustancial modificación de lo público y social así como también en la producción y difusión cinematográfica. De este modo el desarrollo de la industria del medio audiovisual transforma la noción de lo popular y público con la que inicio el cine y va asumiendo una forma de consumo de costosa adquisición, para la mayoría de la población, casi de lujo. De ahí que el cine sea presa, como muchas otras esferas, de monopolios que se encargan de distribuir grandes producciones más internacionales que colombianas en gran medida patrocinadas por una gran carga publicitaria de la cual se deriva su provecho económico.

Al mismo tiempo que el público depende de las tarifas se limita y condiciona la distribución fortaleciendo la exhibición de un cine comercial más no de calidad artística. Este es un asunto bien significativo ya que a partir de la falta de espacios para la producción y difusión de un cine arte de calidad los directores y productores de cine con posibilidades económicas y talento, dan la apertura de contextos como el Festival de Cannes o Sundance. No obstante a pesar de esta apertura, estos espacios siguen siendo para un cine privilegiado en términos económicos y terminan de igual manera excluyendo a las producciones de calidad pero de bajo presupuesto. En Colombia existe el caso particular del FICCI (Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias), que al igual que Sundance o Cannes generan un tipo de industria controversial, en el sentido de que con calidad sigue siendo excluyente o para un público restringido.

Martínez Pardo, relató el surgimiento del FICCI de la siguiente manera:

En febrero de 1960 se realizó el primer Festival de Cine de Cartagena. Así lo anuncio la prensa: “Cartagena se prepara ahora para realizar el primer festival con base en el servicio o concesión que se hiciera en el festival de Berlín, celebrado recientemente. El festival de Cartagena tendrá lugar a partir del doce de febrero y a él concurrirían seis países a saber: México, Estados Unidos, España, Inglaterra, Francia e Italia. La junta organizadora se ha venido reuniendo semanalmente. En desarrollo del plan de organización , el viernes 13 sirvió un almuerzo en el club de pesca , al que fueron invitados don Ernesto Carlos Martelo, gerente de la empresa colombiana de turismo, Mr Fritz Bamberg, director ejecutivo de la revista ‘Esquire’, Inger Stevens, artista del cine hollywoodense y otras personalidades” (...) pronto comenzaron las críticas por las fallas en la organización, por la concepción esencialmente turística del evento, por la selección de las películas, por el olvido del cine colombiano en su programación.¹⁶

Actualmente El Festival de Cine de Cartagena de Indias mantiene su visión de empujar la industria cinematográfica del país con la ayuda de varios patrocinadores como RCN Televisión, Cine Colombia, Postobón y la Presidencia de la República.

Esta problemática del acceso a la obra artística regida por parámetros de marketing, por supuesto que no corresponde únicamente al desarrollo de la industria cinematográfica. Es evidente que la oportunidad de ganarse un espacio de inclusión y reconocimiento literario, por ejemplo, donde las escasas plataformas abren cada vez más brechas infranqueables para un público lector, determinan que muchos escritores aspiren ganarse convocatorias de estímulo y difusión de su obra. En el caso de la literatura en Colombia existen los premios otorgados a narrativa por el Instituto de Cultura y Turismo, que hace poco creó una nueva instancia (Instituto Distrital para las Artes) para el manejo tanto de la literatura como del cine y otras producciones generadas dentro de diferentes círculos artísticos. Los concursos que se realizan son el trampolín desde el cual los realizadores pueden salir del anonimato y dar sus obras a conocer, ya que por los altos costos en el caso del cine de

¹⁶ Véase en: Hernando Martínez Pardo. Historia del cine colombiano. Editorial América Latina. Bogotá. 1978. Pg. 449

producción y en el caso de la literatura de la edición, no es viable que ésta importante moción dé respuesta al número creciente de promisorios jóvenes escritores y realizadores de cine.

Varios ejemplos giran en torno a la incursión en la industria editorial y difusión de la obra a partir de dichos concursos, uno de ellos es el caso del escritor Jorge Franco quien ganó varios de estos premios: Con su libro de cuentos *Maldito amor* ganó el Concurso Nacional de Narrativa «Pedro Gómez Valderrama»; con la novela *Mala noche* obtuvo el primer premio en el XIV Concurso Nacional de Novela «Ciudad de Pereira» y fue finalista en el Premio Nacional de Novela de Colcultura. *Rosario Tijeras* (1999) fue premio de la Beca Nacional Colcultura y el Premio Dashiell Hammett de la Semana Negra de Gijón en el año 2000. Después de ganarse estos premios Franco alcanzó un lugar merecido –y ganado, valga la redundancia–, así que desde entonces, para el escritor publicar ya no es un problema, además cuenta con una difusión efectiva, lo que genera una gran cantidad de lectores y por ende una importante contribución al capital simbólico de la cultura nacional.

Un caso singular respecto de escenarios proponentes para la incentivación dinámica de la literatura y por ende, de potenciación de la lectura es el ejemplo de las Ferias del Libro que se desarrollan en el país, que a la par de las bibliotecas públicas han desarrollado nuevos espacios para una mayor aproximación al objeto libro como elemento crucial de la cultura y la formación integral, al igual que una democratización de la oferta que en contraste con los festivales de cine que si bien contribuyen a elevar el nivel de la obra artística no quiere esto decir que su accesibilidad sea igualmente garantizada.

En el caso del cine, el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico es un estamento de financiación para la producción que se alimenta de los dineros provenientes de la contribución parafiscal creada por la ley 814 de 2003 como una manera de lograr que los recursos generados por el cine vuelvan al mismo sector. Este Fondo financia en forma no reembolsable y cada año, proyectos cinematográficos colombianos pasando desde el desarrollo de guiones y procesos de producción y postproducción hasta las de distribución y exhibición.¹⁷

Otro escenario para que los creadores *underground* de cine y literatura logren mostrar sus producciones a bajos costos se abre con las posibilidades creativas de las plataformas de internet. La alta proliferación de creación de blogs, y de páginas propias de creadores o colectivos ya sea oficiales o privados se convierten en oportunidades para la difusión de obras literarias y audiovisuales. Un ejemplo de lo anterior representa Laboratorio *Black Velvet* e *In Vitro* Visual, Pantalla Colombia, Cinefagos, el sitio web de Patrimonio Fílmico Colombiano y Proimágenes Colombia, entre otras. Estas páginas son importantísimas porque permiten dinamizar lo que sucede con el audiovisual colombiano difundiendo información sobre estrenos, producciones, autores, estudio, etc.; varias de estas páginas constituyen un banco de información historiográfica sobre la producción audiovisual en el país, la crítica y el análisis cinematográfico.

Es de destacar, que en la actualidad, a pesar del cierre de los teatros, se ha dado la apertura de espacios pequeños de difusión para cine colombiano e internacional con un respetable conocimiento cinematográfico, tal es la labor de la cinemateca de la Universidad Nacional o de la misma Fundación Universidad Central con su teatro México, dichas entidades se han preocupado por la exhibición inteligente del cine sobretodo independiente y de accesibilidad para un público mayor como desde otra perspectiva y dinámicas desarrollan su trabajo las bibliotecas públicas con el caso de la literatura y la proyección de cine, por supuesto la Cinemateca Distrital con su programación de películas y Señal Colombia desde el ámbito televisivo.

¹⁷ Proimágenes Colombia. http://www.proimágenescolombia.com/secciones/fdc/que_es_el_fdc.php.

I.1. Aproximaciones para una genealogía del cine nacional

Las primeras experiencias de producción cinematográfica en Colombia datan de los primeros años del siglo XX. De 1907 se conocen algunos cortometrajes de tipo documental cuyos temas eran aspectos paisajista o cuadros de costumbres tales como *Subiendo el alto Magdalena*, *La procesión de nuestra Señora del Rosario en Bogotá*, *Parque del Centenario*, *El gran salto del Tequendama*, entre otros producidos y exhibidos por la Compañía Cronofónica. En 1915 aparece *El drama del 15 de Octubre* largometraje que representa la muerte del General Uribe que no pudo ser exhibida puesto que la familia de dicho General se opuso rotundamente.¹⁸ Sin embargo, tanto en los cortos mencionados como en el largometraje no se evidencia la presencia de un lenguaje cinematográfico tal cual lo conocemos actualmente; aunque *El drama del 15 de octubre* muestre un hecho histórico en este no se evidencia una historia propiamente dicha donde se logre percibir el elemento narrativo al cabo, constituyente primordial del lenguaje cinematográfico tanto del cine como de la literatura.

La narración incursionó en el cine colombiano con la segunda adaptación de la novela *María* de Jorge Isaacs que se empezó a filmar en 1919 con la dirección y apoyo financiero de Alfredo del Diestro y Máximo Calvo: “La película quedó con una duración de tres horas y fue estrenada en Buga en 1922, y en el teatro Olympia de Bogotá el 11 de diciembre de 1924. El éxito en todo el país y en países de habla hispana fue tan grande que se envió el negativo a Estados Unidos para sacar copias de mejor calidad. Las copias llegaron, pero el negativo se perdió.”¹⁹ La película resultó ser del gusto del público lo que llevó a Máximo Calvo a asegurar, que por su perfil cinematográfico, *María* era la primera película colombiana.²⁰ En 1924 también se estrena en Bogotá otra película producto de la adaptación *Aura o las violetas*, dirigida por Vicente Di Doménico y Pedro Moreno, historia que había sido escrita por José María Vargas Vila en 1889.²¹

De tal manera, se puede afirmar que con las dos adaptaciones mencionadas se presenta la apertura del cine colombiano, aspecto puntual en ésta investigación ya que se constata que la narración como elemento imprescindible en la construcción del lenguaje cinematográfico proviene de la literatura. Tiempo después se producirían los largometrajes *La tragedia del silencio* producido por la familia Acevedo; *Como los muertos* bajo la dirección de Vicente Di Doménico y Pedro Moreno Garzón; *Bajo el cielo antioqueño* realización de los hermanos Acevedo y Gonzalo Mejía; *El amor, el deber y el crimen* por Pedro Moreno Garzón y Vicente di Doménico; *Alma provinciana* cuya producción es de Félix Joaquín Rodríguez.²²

A saber por el número de largometrajes producidos y por la incursión de la narración en el cine colombiano, parecía que su desarrollo y crecimiento iba por buen camino, pero la realidad era otra, después de esa producción se presenta un descenso debido a una crisis de índole económica, que generó un retraso en la constitución de la industria cultural cinematográfica en el país. Gran responsabilidad en este estancamiento además lo tiene la tendencia imitativa hacia la estética

¹⁸ Véase en: Hernando Martínez Pardo. Historia del cine colombiano. Ed. América Latina. Bogotá. 1978. Pg. 39-40

¹⁹ *Ibíd.* 1978. Pg. 46.

²⁰ La primera adaptación de la novela cumbre de Isaacs la realizó Rafael Bermúdez Zatarain en el año 1918 en México, por tal razón no se considera parte de la filmografía propiamente colombiana, aunque el tema sí lo sea.

²¹ José María Vargas Vila nació en Bogotá en 1860 y murió en Barcelona en 1933. Además del ejercicio literario ejerció el periodístico y el político. Escribió novelas como *Flor de fango* (1895), *Ibis* (1900), *Las rosas de la tarde* (1900) y *El cisne blanco, novela psicológica* (1917).

²² Félix Joaquín Rodríguez es un personaje importante de la cinematografía de la época ya que el fue uno de los pocos colombianos que produjeron cine en el país gracias a sus conocimientos sobre el medio adquiridos en el extranjero.

européa caracterizada en aquel tiempo por una fuerte presencia del romanticismo y el melodrama literario con el cual tienen correspondencia las obras adaptadas y mencionadas anteriormente.

Fue tal el atraso en la apertura de cine nacional que a mediados del siglo XX se seguían proponiendo películas como “las primeras” en ser producidas en el país: <<todavía en 1959 con “el milagro de la sal” se hablaba de “la primera película” y, lo que es más admirable, en 1974 alguien tuvo el valor de lanzar “Aura o las violetas” de Nieto Roa como “la primera película nacional”>>.²³ Esta última siendo la segunda adaptación de la obra de Vargas Vila, no tuvo una acogida significativa en el contexto colombiano, lo contrario sucedió en el estadounidense debido a la presencia allí de una gran colonia de colombianos que se sintió identificada con la procedencia de la historia. A la problemática del cine generada por la escasez en la producción, entonces se suma la insuficiente recepción del público lo que afectó fuertemente a la producción posterior.

Una situación más Incidió en la problemática del desarrollo de la cinematografía nacional, esta fue la incursión del cine norteamericano que no tenía con qué competir, de esa manera la recepción hacia este fue superior. Los procesos tardíos de modernización, las guerras y demás sucesos de carácter social se suman a las mencionadas problemáticas que frenaron el desarrollo tanto de la realización como del lenguaje del cine en el contexto colombiano. Con este ambiente desesperanzador se da por concluida la primera etapa del cine nacional.

La producción de cine en Colombia es nula entre 1931 y 1937 a pesar del avance tecnológico cuyo epicentro es el país ya que gracias a Carlos Schroeder colombiano de padres alemanes, se gesta en 1929 el crono-fotófono, que luego se perfeccionaría con la colaboración de Cine Colombia y que permitió la apertura del cine sonoro en el país. En 1938 se filma el de nuevo considerado “primer largometraje” llamado *Al son de las guitarras* de Alberto Santana.

De esta manera es como con grandes esperanzas se va dando origen a varias empresas cinematográficas como Colombia Films, Calvo Films, Ducrane Films (*Golpe de gracia, Allá en el trapiche, Cada voz lleva su angustia, Sendero de Luz*), Acevedo e hijos, Patria Films (*Antonia Santos, Bambucos y corazones, El sereno de Bogotá*), Cofilma (*Anarkos, La canción de mi tierra*) pero ninguna de estas empresas logra tener una trascendencia muy importante, la mayoría de ellas van directo a la quiebra y posterior desaparición.

Solo hasta 1942 con la instauración de la ley novena cuyo objetivo principal era fomentar la industria cinematográfica, se intentó salir del estancamiento cinematográfico:

A pesar de que la ley abrió esperanzas que serían, en parte al menos, uno de los alicientes que promovieron el florecimiento 1943-45, sin embargo con el tiempo su impulso se vino abajo por varios motivos. Los más importantes no son internos a la ley, no son fallas de la ley en sí misma sino de la estructura económica en que se ubica. Pero además de los problemas estructurales la ley en sí misma tiene algunas deficiencias.²⁴

Pero con el paso del tiempo se pudo evidenciar que la ley tenía muchos problemas en su estructuración que no permitían, por el contrario de lo que se esperaba y deseaba, una apertura de la producción cinematográfica.

Hasta este punto se puede ver que no hubo como tal, un desarrollo importante en la producción cinematográfica, y lo que es peor, tampoco se promovió un desarrollo en su lenguaje hasta mediados del siglo pasado. La mayoría de las producciones cinematográficas de la época estaban

²³ Ibíd. Pg. 39.

²⁴ Ibíd. Pg. 137.

atravesadas por los comentarios y publicidades extravagantes a su respecto, que no coincidían con la realidad que se debatía entre la poca afluencia de público espectador, las malas críticas y la ausencia de un lenguaje cinematográfico propio.

Durante toda la historia del cine colombiano se ha venido dando una fuerte presencia de personajes, productores, técnicas, ideas, dineros y propuestas estéticas, provenientes de otros territorios. Esta situación ha incidido de forma rotunda en el difícil desarrollo cinematográfico del país no solo desde el punto de vista de conformación de industria, sino también desde el desarrollo de un lenguaje cinematográfico propio, que finalmente se convierte en la respuesta estética que necesitaba el cine colombiano para mayor afluencia de público y crítica para sus producciones. Entonces surge la pregunta: ¿Cuándo se emprende la producción de cine verdaderamente colombiano?

Las primeras proyecciones cinematográficas que se presentaron gracias a los hermanos Di Doménico, eran generalmente de cortos que se producían en otras latitudes, de hecho los Hermanos procedían de Italia. Con esto se percibe que desde un primer momento la presencia extranjera fue preponderante y esencial ya que fueron ellos quienes trajeron el cine e intentaron construir las bases de la difusión y la industria en nuestro territorio.

A esta situación se suma la primera película de tema colombiano que se produjo ya que fue hecha por mexicanos; se trata del filme *María* de 1918 adaptación de la novela homónima del escritor colombiano Jorge Isaacs producida y dirigida por Rafael Bermúdez Zatarain. Antes de la realización de esta película se llevan a cabo producciones nacionales para la gran pantalla, pero lejos de ser películas con componentes narrativos, cuyo objetivo sería contar historias, se producían cortometrajes generalmente de parajes colombianos, cuyo objetivo era promover el turismo describiendo literalmente a partir de la imagen los paisajes del país.

La producción de cine argumental en el país tuvo grandes dificultades para desarrollarse, sólo hasta los años 70 se empiezan a notar visos de una estética propia en las creaciones nacionales. Es así como “la primera película” producida en Colombia, se da precisamente con otra adaptación de novela colombiana, en este caso nos encontramos con la novela homónima de José María Vargas Vila realizada por el director Gustavo Nieto Roa. Esta misma novela cuarenta años atrás también había sido adaptada con la dirección del bien nombrado Vicente Di Doménico importador del medio cinematográfico y paradójicamente había sido también proclamada la primera película colombiana.

Ésta dinámica de la producción de cine colombiano pone en conflicto la noción de cine como práctica verdaderamente artística ya que la intención no era crear filmes con unas características propias y de calidad estética, sino que la atención se centraba en la taquilla y el afán por llenar teatros; las películas que se producían intentaban satisfacer al público, lo cual tampoco se logró sin que el interés puntuara en expresar lo que el director o artista cinematográfico deseaba. Este fenómeno interfiere por obvias razones en la construcción de un lenguaje cinematográfico nacional, porque lo que interesa es la copia de estereotipos extranjeros de buenos resultados comerciales con la intención de obtenerlos igualmente.

Esta situación incide en el flujo y comportamiento del público de cine colombiano que ve con poco interés la producción, ya que esta se empieza a tornar repetitiva y simple en comparación con las producciones extranjeras especialmente hollywoodenses de mayor calidad y estilo, debido precisamente al encausamiento de su propio lenguaje cinematográfico, que aunque evidentemente esta permeado por un alto interés comercial, se produce de manera tal que influye en la favorabilidad de su calidad.

Para contrarrestar esta desafortunada evolución del cine colombiano, se opta por hacer cine dirigido a un público popular, que ve en él una oportunidad para el divertimento y evasión de la realidad, sin embargo, las temáticas debían insertarse en el espacio propio de la masa para generar una identidad en este tipo de espectador, lo cual no se logró. En este periodo del cine colombiano los lugares comunes seguirían siendo el amor melodramático (aún cercano al mexicano) enmarcado en la dualidad de las clases sociales, la comedia, las hazañas de un hombre cualquiera encuadrado en las costumbres de alguna región colombiana y con altos tintes de realismo romántico. Como ejemplo de lo anterior están las películas *Allá en el trapiche* (1943), adaptaciones de novela al cine como *María* (1938), *Senderos de luz* (1945), *El castigo del fanfarrón* (1946), entre otras. Así las cosas, el estancamiento no salió adelante.

En 1947 aparece Grancolombia Films que le adjudica al futuro próximo del cine nacional un desarrollo en la producción y en el desempeño técnico a la hora de realizar cine, aunque la producción de esta empresa no va a ser muy significativa para la configuración de una identidad cinematográfica entendida desde el campo narrativo y el lenguaje cinematográfico, ya que sus producciones, de nuevo, van a ser de corte documental y turístico con amplio manejo de publicidad como principio elemental para el apoyo económico.

Mientras que Grancolombia Films estaba en periodo de inactividad (1948-1950) aparecieron dos compañías cinematográficas: Pelco que no duró mucho y Procinal (Promotora Cinematográfica Nacional) gracias a Camilo Correa, conocido crítico cinematográfico del momento. Para subsistir, Procinal se dedicó a la emisión quincenal del “Noticiero Colombia”, a las pautas publicitarias y a los documentales. Tiempo después Camilo Correa filmaría dos largometrajes uno que salió a la luz con el nombre de *Colombia Linda* (1955) que por asuntos burocráticos y trampas administrativas no dio el resultado esperado, por esa razón la empresa dejó de existir, así que el desarrollo cinematográfico y de su lenguaje en el país de nuevo no tuvo mayores avances.

Quizá uno de los primeros intentos por innovar cinematográficamente hablando fue la filmación de *La langosta Azul* (1954) bajo la dirección de Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau, Luis Vicens y Gabriel García Márquez, cuyo contenido no se enmarcaba dentro de folclorismo habitual, sino que su enfoque exaltó las propiedades estéticas del surrealismo. Curiosamente una de las personalidades que aporta a la construcción de un lenguaje cinematográfico propio, apartado de los clichés del cine de la época, sería Gabriel García Márquez quien acompañó la producción de esta cinta. Otra película colombiana que le apostó al cambio y al inicio de un lenguaje cinematográfico propio es *Esta fue mi vereda* (1959), en la que Gonzalo Canal Ramírez narra los hechos violentos ocurridos en una vereda del país, aunque se queda en la visión de añoranza y no trasciende hacia una verdadera propuesta crítica.²⁵

Atendiendo a las relaciones con el contexto internacional, indiscutiblemente es Gabriel García Márquez quien tiene gran influencia en la producción e internacionalización del cine sin que este sea propiamente colombiano. En 1955, Gabriel García Márquez viajó a Europa como corresponsal a estudiar cine en el Centro Sperimentale Di cinematografía di Roma lo que lo llevó no sólo a la labor apremiante de escribir sobre cine, sino también a participar en la producción de guiones y varias producciones no solo de su propia obra literaria y autoría cinematográfica, sino que también de adaptaciones literarias de varios colegas suyos latinoamericanos.

La adaptación cobró relevancia en el contexto latinoamericano, específicamente mexicano con la apertura del llamado cine de calidad de la época de los sesenta que se explica a partir de las

²⁵ Véase en: Hernando Martínez Pardo. Historia del cine colombiano. Editorial América latina. Bogotá. 1978. Pg. 202.

necesidades impuestas por la industria dentro de las que se encontraba la creación de guiones producto de traslados de obras literarias conocidas, como *el gallo de oro*; basado en un cuento de Juan Rulfo, cuyo guión fue escrito por Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, *Rosa Blanca o Pedro Páramo*, también adaptada por Carlos Fuentes con fotografía de García Márquez, obteniendo muy malas críticas. La producción de cine latinoamericano siguió estando protagonizada por la industria del país azteca (más adelante la acompañarían Argentina y Brasil).

Otros proyectos cinematográficos Garciamarquianos fueron: El guión para la película *Tiempo de morir* dirigida por Arturo Ripstein; en 1965, es adaptado el cuento *En este pueblo no hay ladrones*; en 1978 Felipe Cazals de la mano de Márquez hace la adaptación de su cuento *La viuda de Montiel*; en 1980 se adapta *El mar del tiempo perdido* con la dirección de la sueca Solveig Hoogesteijn; en 1980 es rodada la adaptación del cuento *La increíble y triste historia de la cándida Erendira y su abuela desalmada*, con el título de *Erendira* Dirigida por Ruy Guerra; en 1987, se adapta *Crónica de una muerte anunciada* dirigida por Francesco Rossi; luego fueron realizados guiones para la serie *Amores difíciles* en 1987 conformado por 6 relatos cortos de García Márquez, producidos por la televisión española y el auspicio de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.²⁶

En 1997, Stella Malagón Gutiérrez, adapta *Edipo Rey* con ayuda de Gabriel García Márquez, quien era su profesor, dirigida por Jorge Alí Triana; Hilda Hidalgo, realiza la adaptación personal *Del amor y otros demonios* asesorada por su autor; luego *El Coronel no tiene quien le escriba* (1958) fue dirigida por Arturo Ripstein. García Márquez también participaría en el proceso creativo de *María de mi corazón* (1979); *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988); *La mala Hora*, adaptada por Ruy Guerra (2005); en la idea para guión de la película *Mi querido Tom Mix* (1991); también hizo parte de la creación del argumento de la adaptación de Sófocles llamada *Edipo alcalde* (1996); *Memorias de mis putas tristes* (2012) que fue puesta en guión por el francés Jean Claude Carrière, quien trabajó varias veces con Buñuel.

Cien años de soledad fue adaptada en 1984 aunque Gabriel García Márquez no haya cedido esta vez la venta de los derechos para hacer la adaptación. Ha sido quizá la película que mejores impresiones ha dejado, la evidencia de ello son sus buenas críticas; fue dirigida por Shuji Terayama y titulada *Saraba Hakobune* o *Despedida del arca*, esta adaptación, por el contrario a muchas de las anteriores tuvo bastante éxito, quizá precisamente por no ser el resultado de la intervención de su novelista en el proceso creativo por ende el resultado es de libre interpretación no de transposición o copia mecánica.

A pesar de la participación de Gabriel García Márquez en la construcción de gran parte de su historia literaria en el audiovisual, su aporte no fue muy significativo en la consolidación de un lenguaje cinematográfico colombiano propio, ya que como se evidencia en cada una de sus adaptaciones se cuenta con la participación de personajes y cineastas extranjeros, incluso varias de sus ellas tienen como elemento principal la descontextualización propia de la obra para la

²⁶ La serie de los amores difíciles estaba integrada por: *Fábula de la hermosa palomera* (Ruy Guerra, Mozambique); *Milagro en Roma* (Lisandro Duque, Colombia); *El verano de la señora Forbes* (Jaime Humberto Herosillo, México); *Yo soy el que tú buscas* (Jaime Chavarri, España); *Cartas del parque* (Tomas Gutiérrez Alea, Cuba) y *Un domingo feliz* (Olegario Barrera, Venezuela). Los guiones fueron realizados a partir de cuentos y de artículos de prensa de García Márquez, por ejemplo la *Fábula de la hermosa palomera*, se encontraba en *El amor en los tiempos del cólera*, el caso de *Yo soy el que tú buscas*, parte de las tres primeras líneas del texto anterior. El guión de *Milagro en Roma* parte de una crónica de prensa titulada *La larga vida feliz de Margarito Duarte*, convertida en guión y luego en cuento bajo el título de *La santa*, que figura en *Doce cuentos peregrinos*. Vease en: Cuadernos de cine colombiano: cine y literatura. Pg. 22.

integración del contexto propio del adaptador como en el caso de *Cien años de soledad* y todas las novelas pasadas al cine por los mexicanos, con quienes la producción de cine y televisión siempre ha estado emparentada.

Igualmente el hecho de que García Márquez sea el Nobel de Literatura colombiano no garantiza que lo mismo pase con el cine, con el cual por el contrario ha tenido una relación adversa, ya que muchas de las adaptaciones en las que ha participado han tenido malas críticas, y de la misma manera las adaptaciones de sus obras, en las que también ha participado, no han sido las mejores. Así pues parece que si bien este escritor no ha contribuido en la construcción de un lenguaje cinematográfico propio, ha ayudado a que el hecho cinematográfico con contenido colombiano se expanda e internacionalice, todo esto gracias a su indiscutible reconocimiento como escritor. Ejemplo clave de esta situación es la adaptación de *El amor en los tiempos del cólera*, producida dentro del contexto hollywoodense, cuna del cine comercial y de la industria cinematográfica global, Frank Padrón en este caso expone que:

"El cine norteamericano, claro está, no podía mantenerse al margen de esa suerte de fiebre histórica en lo que a beber de las letras gabianas se trata. (...) así, en 2007, se llevo a la gran tela **El amor en los tiempos del cólera**, novela escrita en 1985 y para cuya lectura fílmica se llamo al británico Mike Newell (**cuatro bodas y un funeral**, 1994) con un elenco también internacional (¡faltaba más!) pero donde estuviera bien presente el elemento latino: así, junto al yanqui Johny Deep (florentino Árizo) estarían el español Javier Bardem, la italiana Giovanna Mezzogiorno, el norteamericano de origen peruano Benajmin Bratt, y los muy cosmopolitas colombiano John Leguizamo, Angie Cepeda y Catalina Sandino Moreno, mas la veterana del Brasil Fernanda Montenegro y la juvenil y sensual mexicana Ana Claudia Talacón. Para que el gran potaje (o como dirían en Colombia, el "sancocho") estuviera completo, se encargo la música a otra colombiana de gran pegada mundial: la popularísima Shakira, sugerida, a propósito, por el propio García Márquez. Todo esto y claro, mucho más, generó **Love in the time of cholera**, que no tardo en convertirse, según datos de internet, en la mas popular de las versiones fílmicas en torno a nuestro nobel del Caribe".²⁷

A pesar del gran elenco y producción, esta adaptación claramente no llena las expectativas sobre el cine de adaptación pero tampoco deja muy bien al escritor colombiano ya que el contexto de la narración cinematográfica no concuerda con el contexto que marca la obra narrativa ni con el realismo mágico que se construye a partir de la cultura del trópico, lo que genera altos grados de inverosimilitud. El idioma inglés ayuda a aumentar la descontextualización del contenido frente a la imagen. Para que fuera menos inadmisibile el concepto de la obra frente al idioma, debió cambiarse el contexto de la narración del filme hacia uno un poco más estadounidense o europeo.

Así pues, al parecer, la literalidad en el traspaso de narrativa al cine en el caso garciamarquiano ha sido el error, ya que sería muy difícil guardar completa fidelidad respecto a las temáticas y recursos literarios utilizados por el escritor. Si bien la adaptación de literatura al cine no debe ser considerada como una copia fiel de la obra, sí se requiere por lo menos de la delimitación de lo que será dispuesto al traslado de lenguaje para que la construcción narrativa en esa misma medida sea coherente. Quizá lo que haga que los cineastas quieran adaptar la obra de Márquez es aprovechar su reconocimiento para llenar la taquilla y seguir alimentando la figura Garciamarquiana con esos homenajes que son las adaptaciones de sus obras.

²⁷ Véase en: Cuadernos de cine colombiano. Literatura y cine. Bogotá. 2009. Pg. 55

A partir de los años 60 va a presentarse una ruptura frente al tema cinematográfico que dirigirá su mirada hacia lo social, se empiezan a percibir visos al fin de la configuración de un lenguaje cinematográfico colombiano, lo que permitiría ver a los diferentes filmes como obras de arte en el contexto nacional. Al respecto, Martínez Pardo distinguía diferentes puntos de vista en relación con este tipo de cine y diferenciaba del mismo modo diferentes tendencias creativas.

Cinco autores comienzan a definir la línea del cine de tema social: José María Arzuaga (“Raíces de Piedra”), Julio Luzardo (“Tiempo de Sequía” y “La Sarda”), Alberto Mejía (“El Zorrero”), Mario López (“El Hermano Caín”) y Guillermo Sánchez (“Chichigua”), pero ya se comienza a percibir una diferencia en cuanto a la concepción de cine. Mientras Arzuaga, Sánchez, Mejía y López hacen un cine de claras intenciones significativas, centrado en el argumento (Arzuaga, López y Mejía) o en la creación de contrastes (Sánchez), Luzardo pone el interés en la creación de una atmósfera intentando más expresar que significar.²⁸

Sin embargo la producción sigue siendo pobre y las producciones más significativas se hacen en coproducción con otros países, también se percibe la dificultad de los productores en separarse del melodrama. El cambio real y novedad en la producción de cine nacional se presenta con figuras como Carlos Mayolo y Luis Ospina quienes tienen una relación muy estrecha con otro de los grupos de vanguardia *Nadaísta* cuya figura representativa en literatura fue Gonzalo Arango.²⁹

Este grupo de vanguardia literaria conservó y nutrió de manera irreverente el terreno crítico que ya habían abonado las vanguardias anteriores. En el manifiesto escrito por Arango en 1958, se proponen varias ideas que van en contra de lo socialmente preestablecido como son el uso estricto de la lengua y la influencia de la iglesia católica en la moral de la cultura colombiana que constituyen rasgos heredados de un legado estético del surrealismo, a lo cual se suma el atrevimiento de las formas por parte de *El grupo de Cali*, representado por Carlos Mayolo, Luis Ospina, Andrés Caicedo, Ramiro Arbeláez y Sandro Romero Rey; todos ellos amantes asiduos del cine.

El grupo de Cali, fue supremamente importante para la consolidación de producción y difusión de cine en el país cuyo centro estaba en la capital del Valle. Este grupo se encargó de establecer cine clubes y de sistematizar los análisis de varias películas dentro de su quehacer cinéfilo.³⁰ En 1982,

²⁸ Véase en: Hernando Martínez Pardo. Historia del cine colombiano. Editorial América Latina. Bogotá. 1978. Pg. 238

²⁹ A Gonzalo Arango y Luis Ospina, respecto a ese desarrollo cinematográfico se unen Martha Rodríguez y Jorge Silva en la creación de documentales sociales como *Chircales*; Francisco Norden, Carlos Álvarez y Julia de Álvarez, Roberto Álvarez, Luis Ernesto Arrocha, Ángel Arzuaga (España), José María Arzuaga (España), Julio Bracho (México), José Ángel Carbonell, Álvaro Cepeda Samudio, Lizardo Díaz, Ciro Durán, Jorge Gaitán, Santiago García, Alberto Giraldo, Diego León Giraldo, Álvaro González, Fernando La Verde, Mario López, Julio Luzardo, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Alberto Mejía, Gustavo Nieto Roa, Francisco Norden, Roberto Ochoa, Jorge Pinto, Leopoldo Pinzón, Martha Rodríguez, Gabriela Samper, Guillermo Sánchez, Luis Alfredo Sánchez, entre otros. Hernando Martínez Pardo. Historia del cine colombiano pg. 242-313.

³⁰ En este sentido se producen varios documentos como *Ojo al cine*, “una revista de 5 números que circuló entre 1974 y 1976, fue una iniciativa que surgió en el marco de las actividades del Cine Club de Cali, siguiendo la secuencia de publicaciones facsimilares que apoyaban las proyecciones de cine desde la época en que Andrés Caicedo dirigió el cine club del Teatro Experimental de Cali. Esta publicación es la materialización de un trabajo juicioso de un grupo de cinéfilos a quienes convocaba el cine de autor y los nuevos giros del cine latinoamericano después de la Revolución Cubana. Suponer que la historia de la revista está únicamente ligada a la vocación crítica de Andrés Caicedo es un error que se suele cometer: Ojo al cine

Carlos Mayolo se encargará de realizar la adaptación de *La mansión de Araucaima* de la novela homónima de Álvaro Mutis, producción en la que se evidencia un lenguaje propio cuyos personajes, espacios y temática tienen una relación muy cercana con el misticismo de la cultura rural colombiana de visos cosmopolitas.

Los años 70 entonces parecen ser los encargados de presenciar al fin el nacimiento de un verdadero cine colombiano que se preocupa por establecer una crítica contundente a la sociedad y todo lo que la mueve, pero no solo la revolución se da a partir del contenido sino también de la forma y la búsqueda de perfección de la técnica para así conseguir mayor calidad en la obra, cuestión ésta que contribuye a la construcción de un lenguaje cinematográfico de fuerte identificación con el contexto nacional. Aunque hay que aclarar que no todas las producciones ni directores tuvieron la misma responsabilidad en esta nueva apertura.

Así es como el lenguaje cinematográfico tiene un pequeño avance, pero el panorama respecto a la industria sigue siendo desalentador. Se convirtió en algo regular que las empresas productoras quebraran después de los lanzamientos de largometrajes y esa situación conllevó a que sus equipos fueran rematados lo que incidía significativamente en el lento desarrollo cinematográfico nacional. La solución del problema se reducía a algo tan necesario como la financiación y la inversión, ya que casi que la única forma de adquirir capital para posterior producción de largometrajes y compra de equipos que generaba a través de la publicidad, pero la publicidad es un pretexto para el uso del medio audiovisual más no incide propiamente en el lenguaje del cine.

Las esperanzas estaban puestas en el decreto 879 del 22 de mayo de 1971 que permitiría la intervención del sector oficial en la producción de cine, basándose en la ley Novena de 1942 y el decreto 1309 de 1944. Sus grandes aportes fueron la cuota de pantalla, trato igualitario del cine extranjero respecto al nacional por parte de los distribuidores, exención de impuestos para largometrajes y la facilidad para exportación de producciones nacionales. Al año siguiente fue publicada la resolución 315 de la superintendencia de precios, que autorizó el sobreprecio por boleta de entrada a largometrajes y cortometrajes colombianos que variará de acuerdo con su calidad, con el objetivo de fomentar la industria cinematográfica nacional. El 14 de mayo de 1976 se aprueba el decreto 950 que derogó al anterior, en el que se incluye la creación del fondo de fomento y la cuota de pantalla³¹.

La creación de dichas leyes se presentó por la necesidad de generar mayor financiamiento para la producción de películas nacionales. Aunque si bien uno de los grandes problemas del cine nacional era financiero, tampoco se tenía en cuenta la gran falta y preocupación que debía significar la construcción de un lenguaje cinematográfico y de una teoría crítica que permitiera analizar el cine respecto a factores externos y en esa medida esclarecer el tema desde diferentes puntos, incluido el de mejoramiento del contenido del cine para de esa manera incrementar la participación del público en su desarrollo y experiencia, ya que el tema de público se sumaba a todos estos nuevos obstáculos que frenaron el desarrollo cinematográfico.

Lamentablemente, una vez más se evidencia un estancamiento en la producción de cine ya que la ley se queda en el papel y la realidad es otra: la falta de medios de producción y de mano de obra especializada, es lo que genera defectos en la calidad del espectáculo y por ende una desmotivación

fue también el nombre de la columna que el escritor publicó durante varios años en el Diario de Occidente y posteriormente en el periódico El Pueblo de Cali, cuyo contenido constituye el grosor del libro homónimo editado por Luis Ospina y Sandro Romero para la editorial Norma en 1999.”
<http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/revista-ojo-al-cine/>

³¹ *Ibíd.* Pg. 333.

en el espectador que invierte tiempo y dinero en la recepción del film. A finales de los años setenta, o sea, casi una década después, la realidad cinematográfica colombiana es la misma incluida su tradición de lenguaje y dinámicas de producción sobretodo en cuanto a largometrajes.

A pesar de los múltiples pormenores en su historia, la cinematografía colombiana empieza a propender por la búsqueda de su identidad gracias a realizadores netamente nacionales como Luis Alfredo Sánchez, Alberto Giraldo, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Ciro Duran, Mario Mitrotti y Lisandro Duque, entre otros. Estos directores en medio de su búsqueda comienzan a experimentar con la cámara creando efectos que generan significaciones más allá de lo textual como elementos sorpresa, situaciones cómicas unidas en ocasiones con el sarcasmo, participación emotiva del público, cotidianidad, etc. Los eventos sociales también fueron usados como temática cinematográfica con dos propósitos: el primero fue ridiculizar, el segundo crear una concepción estética de la vida y una reflexión hacia lo popular. El cine no comercial como el de Martha Rodríguez y Jorge Silva es bastante significativo en esta búsqueda porque integró a la cinematografía la investigación, la reflexión respecto a lo social y la interacción con el espectador, factores estos que determinan su carga estética, y un asunto importante para el desarrollo del lenguaje cinematográfico.

El gran avance entonces, se presenta en primera instancia con la consolidación de un cine documental; por otro lado, el cine de ficción en el que la narración debe estar mejor construida tiene otra suerte en el país. Los puntos de quiebre en el desarrollo del tejido y organización narrativa se presentan sobretodo por la simplicidad en el desarrollo de varios elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico como el manejo del tiempo, el espacio y la caracterización de los personajes considerados de principal importancia ya que ellos son los que le dan vida a las historias. Directores como Carlos Mayolo y Luis Ospina van a ser la excepción frente a estas observaciones.

El fin de este círculo vicioso en el que son reiterativas la lucha y la derrota, se visualiza con la creación de FOCINE en 1979;³² el apoyo oficial que su presencia significó le da un impulso a la producción de cine nacional que se apoyó económicamente en los recursos obtenidos por el Fondo de Fomento Cinematográfico específicamente en los porcentajes cobrados por el sobreprecio determinado por las leyes anteriormente mencionadas. Sin embargo, la derrota acaece de nuevo y en 1993 la compañía adscrita al ministerio de comunicaciones desaparece.

En los albores de la década de los ochenta todavía se siguen percibiendo dificultades sobretodo económicas para la producción de filmes colombianos a pesar de la presencia de FOCINE. A partir de la presión generada por esta penosa situación, los cineastas toman medidas para contrarrestar la dificultad, una de ellas fue seguir con la realización de cine enfocado en lo popular reforzándolo con temas sujetos a las realidades nacionales como las drogas, el secuestro, el desplazamiento forzado, etc., planteamiento encabezado por Gustavo Nieto Roa. La otra opción es pensada y desarrollada por el grupo de cineastas como Víctor Gaviria, Luis Fernando Bottia, Juan Escobar, Regina Pérez, entre otros, cuyos propósitos no son comerciales, ellos se encargan de realizar un cine de temas marginales en el que todos puedan participar.

Ese cine denominado *marginal* será importante para el desarrollo del lenguaje del cine en el país. Los productores de este tipo de cine utilizan un formato menor llamado *Super 8* que permite utilizar la cámara de manera libre y experimental, lo que incide de manera positiva en el fortalecimiento de la expresión, a partir de las imágenes que se captan por medio de la cámara, lo que genera un método mucho más artístico en la construcción cinematográfica, que por el contrario a lo que se

³² Compañía de Fomento Cinematográfico.

pensaría no se da a partir del uso de medios técnicos avanzados, sino gracias a partir de técnicas sencillas y simples.

Otro ejemplo de intento para fortalecimiento del cine nacional a través de la exploración de nuevas formas de construcción cinematográfica, lo constituye el proyecto denominado *Cine y tv 1985*, que logró integrar a la producción creadores de diferentes regiones del país lo que permitió ampliar la estética del cine en medio de la búsqueda del lenguaje cinematográfico gracias a la incorporación de tradiciones, y en general de aspectos de la cultura. Caso de estas producciones es *Yurupari* película realizada bajo la dirección de la antropóloga Gloria Triana que se creó inicialmente como una serie para la TV y de allí salieron varios largometrajes.

Además de FOCINE fue el capital extranjero lo que permitió el dinamismo del medio cinematográfico, gracias a las coproducciones de alta calidad que se llevaron a cabo. Dentro de ellas figuran *Tiempo de morir*, ganadora del premio a mejor película en el festival de cine de Rio de Janeiro. Gracias a esas dinámicas en las que prima el estímulo económico, en los años 90 el cine colombiano logra espacio y reconocimiento internacional participando en el festival de Cannes con películas como *Cóndores no entierran todos los días* adaptación de la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazabal dirigida por Francisco Norden, o *Rodrigo D no Futuro* de Víctor Gaviria; también se presentaron proyecciones en el Museo de Arte de Nueva York de varios filmes colombianos³³. Más adelante vendrían otros reconocimientos a nivel internacional que se mencionarán más adelante.

Después de la disolución de FOCINE, la empresa privada y las coproducciones siguen siendo los medios que proveen de sustento al cine colombiano. La empresa privada en cabeza de los canales televisivos, se dedicó a hacer varios largometrajes incluidos entre ellos *La estrategia del caracol* dirigida por Sergio Cabrera en 1993, película que obtuvo una respuesta positiva del público, porque con ella se logró crear un vínculo cercano de identificación con el espectador. Desde ésta década se evidenció un cambio generacional en los productores de cine que participaron en el desarrollo de un lenguaje cinematográfico propio con la inclusión de temas sugerentes, con tomas y encuadres diferentes con personajes y ritmos diversos, que se nutren de la televisión de la música y de los *video clips*. De esta manera el futuro del cine colombiano se torna un poco más prometedor.

Dentro del listado de directores cuyas ideas y creaciones se convierten en protagonistas de esa nueva generación en el cine nacional, se encuentra Dago García quien incursiona en el mundo del séptimo arte explotando el recurso de lo cómico usado fuertemente en la televisión y cuyos objetivos se centran principalmente en el carácter comercial.

Por otro lado, dentro de este panorama de nuevo incierto por la desaparición de la institución que mal que bien promovió y financió el cine por más de una década, los productores y directores encontraron una forma de adquisición de capital con la realización de series de televisión. Así pues, la producción de series televisivas constituyó el engranaje que permitiría la obtención de recursos económicos en apoyo al desarrollo de cine aportándole experiencia, manejo técnico y estético al film.

En 1997 se creó la ley 397 conocida como Ley General de Cultura, en la que el cine se definió como un bien cultural, generador de imaginación y memoria colectiva propia de una identidad nacional, y por ende, el estado debía prestarle su apoyo a través del Ministerio de Cultura. Dentro de estas condiciones contempladas en la ley, además se estableció que el estado no debía ejercer

³³ Información extraída de la pagina web de Patrimonio Fílmico Colombiano: http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/accion_cine_en_colombia-cap5.pdf

ningún tipo de censura frente al contenido de las películas producidas en el país. A su vez, dentro del Ministerio se creó la Dirección de Cinematografía desde donde se determinó que se propendería por la formación, infraestructura, técnica, producción, divulgación, distribución, preservación y conservación necesarias para un verdadero progreso del cine nacional. En cuanto a la divulgación se creó el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, *Proimagenes en movimiento*, que se dedica hasta este momento a realizar las tareas que anteriormente eran funciones de FOCINE.³⁴

Este fue un gran avance puesto que al fin la ley se generaliza mucho más, propendiendo por el libre desarrollo cinematográfico con capital oficial. Ya era justo que la ley no fuera tan contradictoria y complicada, y contribuyera al fortalecimiento de la realización del cine de una manera más inteligente pensando no sólo en la industria, lo cual no deja de ser importante, sino también en la formación y encuentro de una identidad cinematográfica propia que ya se venía gestando como hemos apuntado desde años atrás.

Durante este periodo se producen películas como *Golpe de estadio* de Sergio Cabrera y *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria ambas en 1998. En esta última los personajes que no son actores sino personalidades de lo cotidiano muestran la realidad en la que están inmersos y propone una nueva estética que hasta el momento no se había desarrollado en el cine nacional. En el 2000 aparece *La virgen de los sicarios* adaptación de la novela homónima de Fernando Vallejo dirigida por Barbet Schroeder, fue la primera película colombiana que utilizó tecnología digital como formato para la captura de imágenes; otras películas lanzadas en 1999 fueron *El intruso* de Guillermo Álvarez, *Diástole y Sístole* de Harold Trompetero, *Soplo de vida* de Luis Ospina, *El séptimo cielo* de Juan Fisher y *Es mejor ser rico que pobre* de Ricardo Coral. En el 2000 aparecieron películas como *Terminal* de Jorge Echeverri y *Kalibre 35* de Raúl García.

Dentro de estas películas, las que tuvieron mayor espacio en la crítica fueron *La virgen de los sicarios* y *La vendedora de rosas* ya que su contenido ponía el dedo en la llaga sobre las problemáticas colombianas, parte de esas críticas dejaba entrever su descontento con estas producciones ya que mostraban una realidad descarnada aduciendo lo inconveniente del mensaje de esos filmes en cuanto a la reputación del país.³⁵ Lo anterior hace pensar que aún en algunos círculos se sigue viendo al cine como un medio comercial, promotor del turismo y buena imagen. En estas nuevas producciones de los años 90 y del nuevo siglo se logra percibir un verdadero desarrollo del lenguaje cinematográfico en el que influyeron fuertemente los rezagos del cine de la década anterior.

Así también se evidencia el aumento en la producción del cine colombiano, que finalmente es lo que permite que se desarrolle su estética y lenguaje con experimentos poco conocidos como es el caso de producciones futuristas que jamás se habían realizado en el contexto nacional un ejemplo de ello es el film *Bogotá 2006* (2001). Sin embargo, el público no tuvo mayor interés en la mayoría de estas nuevas producciones, así es como la problemática sigue siendo la poca recepción frente al cine nacional, heredado quizá de la larga ausencia de una fuerza cinematográfica; los espectadores no están preparados para el cine colombiano que propone cosas muy diferentes al cine comercial estadounidense.

Por otro lado, obtienen buenos resultados las producciones del ya mencionado Dago García precisamente porque será él quien llene de humor fáciles historias que hacen parte de las complicaciones del sujeto colombiano, pero que en lugar de generar una reflexión en el público,

³⁴ Información tomada de la página Web de Patrimonio fílmico colombiano.
http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/accion_cine_en_colombia-cap6.pdf

³⁵ Véase anexo III.

generan una autoburla literal de las incongruencias sociales de este contexto. Jorge Echeverri se sumaría a esta propuesta cinematográfica que aunque comercial y televisiva colabora en los procesos de identificación con el público y la posibilidad de más producciones.

También saldrán a la luz *La toma de la embajada* de Ciro Durán en el 2000, *Los niños invisibles* en el 2001 dirigida por Lisandro Duque, *Te busco* y *Bolívar soy yo* de Jorge Alí Triana en el 2002, *Como el gato y el ratón* de Rodrigo Triana del 2002, en el 2003 *Hábitos sucios* de Carlos Palau. En el 2003 se aprueba la Ley de Cine, que en uno de sus artículos determinó la creación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico que a través de convocatorias y estímulos aún hoy sigue promoviendo la industria de cine del país.

En este contexto, el cine colombiano alcanza otras latitudes como el Festival de Cine de Berlín en el que en el 2004 el film *María llena eres de gracia* gana premio a mejor protagonista con Catalina Sandino, quien un año después fue nominada al premio Oscar. Lo anterior generó una reflexión respecto al reconocimiento del cine colombiano hacia el cual se recibía poca admiración local, y que paradójicamente a nivel internacional estaba ganando más aceptación y galardones.

En el 2005 se disparó la producción de películas nacionales con títulos como *¿Porqué lloran las campanas?*, *La sombra del caminante* de Ciro Guerra, *Perder es cuestión de método* de Sergio Cabrera, *La historia del baúl rosado* de Libia Stella Gómez, *Rosario Tijeras* de Emilio Maillé (adaptación de la novela homónima de Jorge Franco), *Sumas y Restas* de Víctor Gaviria, *Sin amparo* de Jaime Osorio, *Colombianos un acto de fe* de Carlos Fernández de Soto, *Una peli* de Ricardo Coral, *Violetas de mil colores* de Harold Trompetero, *Mi abuelo mi papá y yo* de Dago García y Juan Carlos Vásquez entre otras.

En el 2006 se harían dos producciones importantes, ambas adaptaciones de novela colombiana al cine, una de ellas es *El amor en los tiempos del cólera* adaptación de la novela homónima de Gabriel García Márquez cuyo objetivo parece ser crear una película con un contexto latinoamericano para extranjeros. *Satanás* por su parte es una adaptación de la novela homónima de Mario Mendoza en la que se incursiona en el mundo de la narrativa negra. Las dos novelas tuvieron una acogida muy grande por el público lector en su momento, ese factor quizá incidió en que el público espectador se motivara a verlas.

En el 2007 se producen películas como *Buscando a Miguel* de Juan Fisher, cuyo personal de producción en su mayoría es extranjero; *Rabia* fue una coproducción entre Colombia, México y España cuyo productor el caleño Rodrigo Guerrero había colaborado con la ya nombrada *María llena eres de gracia*, de *Contracorriente* en el 2010 de *La milagrosa* en el 2008, de *Satanás*, de *La cara oculta* 2012, *Con amor y sin amor* 2011, y en *Hoguera* 2007. Muchas de estas películas fueron poco conocidas. Esta falta de reconocimiento en el campo nacional podría estar marcada precisamente por el hecho de que la producción tenga una fuerte carga extranjera ya que se difunde mucho más en otros países donde existe una verdadera apropiación cinematográfica de las producciones nacional y por lo que generalmente las películas colombianas tienen mayor éxito.

La falta de reconocimiento en el campo nacional de producciones nacionales, es un asunto que llama la atención y puede responder en cierta medida en que no se lleva a cabo una labor de difusión suficiente respecto a los lanzamientos cinematográficos, la gente no tiene cómo enterarse de manera completamente abierta de la cartelera del cine nacional, los medios de comunicación fuertes del país sobre todo la televisión solo se encargan de hacer publicidad de las películas que son producidas por ellos y esas son a las que el público accede. El cine de carácter marcadamente independiente no cuenta con la misma suerte, solo las personas cuyo interés se centra en este tipo de

producciones y cultura cinematográfica logra enterarse de manera somera sobre las novedades del cine de nuestro país.

Esta poca afluencia del público viene acompañada por una fuerte presencia de espectáculos cinematográficos extranjeros, y del prejuicio existente aun respecto a la poca producción colombiana y su calidad que no ha podido desaparecer del todo del subconsciente colectivo en lo que respecta al cine nacional. Esto se alimenta de la falta de conciencia acerca de lo propio como resultado de unas dinámicas culturales inmersas en el consumo y los estereotipos foráneos. No obstante, es evidente el aumento significativo de producciones hechas en el país aunque los colombianos lo siguen desconociendo por lo anteriormente señalado.

Un par de ejemplos acerca de la búsqueda de una identidad cinematográfica proveniente del desarrollo de una estética propia son *El paramo* del 2011 dirigida por Jaime Osorio, que aunque es otra muestra de coproducción esta vez con España y Argentina, logra mostrar a través del espacio que define el tema y las acciones del film (una base militar real dispuesta en el cerro El Gualí ubicado en el Parque Nacional de los Nevados) un ambiente de suspenso a partir de supersticiones que se enmarcan dentro de la creencia de la existencia de brujas y seres sobrenaturales, propias de una construcción mítica de nuestra cultura.

El otro ejemplo que parte de la pretensión de suspenso para con ello lograr un lenguaje y producción técnica de altura es *La cara oculta* lanzada en el 2012 bajo la dirección y guión de Andrés Baiz, el mismo director años atrás de *Satanás*. La película fue producida gracias al premio para la dirección de largometrajes del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Los espacios como el bar en el que trabaja Fabiana (Martina García) o la casa en la que vive Adrian (Quim Gutierrez), su protagonista masculino, generan atmósferas con una esencia bogotana que le imprimen a la película esas particularidades de los ambientes y las relaciones humanas que se vive en esta ciudad.

En el 2010 se estrenó *Retratos en un mar de mentiras* película dirigida por Carlos Gaviria cuyo equipo de producción en su gran mayoría es el mismo de *Rabia*, de *Buscando a Miguel* y de *La vendedora de rosas*, encabezado por Erwin Goggel, prolífico realizador de la cinematografía nacional reciente. Con estas películas ya se evidencia una evolución bien significativa del cine nacional tanto en su nivel técnico como en su nivel narrativo y estético. En el caso de la película de Gaviria el paisajismo exótico, contradictorio y mordaz con fondo musical que incita a la evocación y movimiento, más la denuncia respecto a la violencia del país esta vez a manos de paramilitares, el desplazamiento forzado acompañado de terror y muerte en los zapatos de una protagonista casi autista y un joven espontáneo y “rebuscador”, hacen parte de los elementos argumentales y narrativos de esta conmovedora producción.

En *Buscando a Miguel* por su parte gracias al recorrido que la cámara hace por múltiples sitios de la ciudad dentro de los que se incluyen la ostentación y el lujo pasando por los lugares más sórdidos del centro de Bogotá se anuncia un lenguaje cinematográfico lleno de significación y propiciador de la reflexión en cuanto a la historia de su personaje en torno a su pérdida y el viaje simbólico al inframundo.

Así mismo, dentro de la construcción argumental de una gran variedad de producciones colombianas se ha tenido como referencia clave la figura de inmigrante latino o del viajero al margen de la legalidad que trata de sobrellevar la vida en otros espacios que no son suyos propiamente; este tipo de cine de viaje se da como una representación de una realidad que de un tiempo para acá ha proliferado no solo en Colombia sino en muchos países de Latinoamérica. Esta figura del inmigrante es la que se toma como elemento de construcción argumental en *Paraíso*

Travel de Jorge Franco. En esta novela el viaje será el elemento que marca la narración aunque se transfigura en el film ya que en este se presenta con muchas más características.

I.1.a. Cine viajero

Algunas de las adaptaciones que se han hecho de novela específicamente colombiana al cine han tenido como tema central el viaje y, en muchas ocasiones representan hitos importantes de la narrativa nacional. Así es como el viaje centra dos prácticas artísticas de diferentes lenguajes expresivos para (re)crear otra versión estética.

Gracias al advenimiento del cine en el contexto colombiano, el hombre y la mujer han logrado dejar su huella en el mundo. Una forma de dejar esa huella es a través del registro de viaje, que ha sido una necesidad constante incluso antes de que los medios tecnológicos permitieran la captura y proyección de imágenes en movimiento; por aquel entonces se hacía por medio de la literatura como se ha evidenciado, pero también a través de otras artes como la pintura o la música.

Hasta la invención a mediados del siglo XIX de la captación de imágenes por medios mecánicos, es decir, la fotografía y posteriormente la imagen en movimiento, el viajero se hacía servir de la imagen subjetiva para documentar aquello que real o imaginariamente pretendía hacer pasar por verdad conocida gracias a la investigación propiciada por su viaje (...) el punto del inflexión más importante que afectará de lleno a la crónica y la narrativa de viajes se produce a mitad de ese siglo con el hallazgo, como hemos dicho, de la cámara y daguerrotipo. A partir de ese momento la fotografía asume el poder de legitimar con su verdad técnica aquello que se constituía en la crónica del viajero y se abre con ello la posibilidad de anular o no una de las exigencias básicas del relato escrito: su servidumbre documental. Fue un momento verdaderamente revolucionario.³⁶

Una prueba de la necesidad humana de representar el viaje en el cine se evidencia en *El viaje a la luna* del francés George Melies, esta obra cinematográfica, es importante no solo porque empieza a explorar el campo de la producción cinematográfica con la inclusión de la narración, sino también por representar la idea e importancia del viaje dentro de la cultura occidental, específicamente a la luna que por aquellas épocas no se había realizado, pero que hacía parte de los ideales de progreso tecnológico del ser humano.

Antes de que Melies realizara su producción, en 1865 el escritor Julio Verne (Jules Gabriel Verne) titula uno de sus libros más importantes *De la tierra a la luna*, en él realiza una sátira alrededor de la búsqueda desesperada por parte del norteamericano de los elementos necesarios para poder llegar en algún momento a la luna y así demostrar su superioridad ante el resto del mundo; Melies décadas más tarde adapta esta novela científica y auguradora al cine, apenas cuando éste estaba floreciendo. Así pues el cine de viaje se evidencia desde los inicios de la tecnología cinematográfica a partir de la adaptación de una novela de un importante escritor, quien no se conformará con esta obra referente al viaje sino que también escribirá *La vuelta al mundo en ochenta días* (1872), *Cinco semanas en globo* (1863), *Viaje al centro de la tierra* (1864), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869-1870), todas adaptadas posteriormente al cine.³⁷

³⁶ Véase en: Pilar Rueda. "Nuevas estrategias en la literatura contemporánea", en: Diez estudios sobre literatura de viajes. Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.). Consejo Superior De Investigaciones Científicas. Instituto de la Lengua Española. Madrid. 2006. Pg. 245.

³⁷ *La vuelta al mundo en ochenta días* o *Around the World in Eighty Days*, fue adaptada al cine en 1956 por Michael Todd; *Cinco semanas en globo* o *Five Weeks in a Balloon* adaptada en 1962 por Irwin Allen; *Viaje al*

En producciones cinematográficas nacionales como *La primera noche* o *Retratos en un mar de mentiras*, el viaje representa lo que muchas personas del país están obligadas a hacer con tal de salvar sus vidas y las de sus familias. En el caso de la primera película se presenta el drama sufrido por una familia resquebrajada por culpa de la tensión entre agentes armados que debe salir de su hábitat para llegar a la gran ciudad, en la que se ven obligados a vivir a la intemperie. Aunque *La primera noche* no se centra en el viaje en sí, permite conocer la experiencia del desplazamiento que se produce a diario en Colombia.

En *Retratos en un mar de mentiras*, aunque la temática también se teje sobre el desplazamiento y la violencia esta vez por parte de paramilitares por el contrario a *La primera noche*, el viaje sí es un elemento determinante ya que éste es el que le da sentido a la construcción y argumento del film. La película comienza cuando el abuelo de Marina se muere, ella y su primo resuelven volver a la población ubicada en la Costa Caribe colombiana para reclamar las tierras que pertenecían al abuelo muerto. En un Renault 4 color naranja repleto, Marina y su primo Jairo atraviesan el país, junto a los objetos que como fotógrafo popular debe cargar.

Por el contrario a *La primera noche*, *Retratos en un mar de mentiras* logra capturar un imponente y simbólico paisaje colombiano en el que se mezclan parajes que evidencian el cambio en las costumbres y las formas de interactuar socialmente a medida de que el viaje transcurre. En comparación con *La primera noche*, *Retratos en un mar de mentiras* no sufre problemas de representación de ninguno de sus personajes por parte de sus actores, de hecho el papel de los protagonistas caracteriza lo que realmente son dentro del film. Tampoco contiene ese “tono” melodramático típico de algunas construcciones tanto literarias como cinematográficas, de hecho continuamente imprime un carácter jocoso, contrastado por la actitud dispersa y casi autista de Marina.

El vuelco del cangrejo (2009), también es una historia de viaje en la que un hombre solitario va en busca de “la Barra”, un pueblo que queda sobre la playa, cuando lo encuentra se queda allí como pretexto para olvidar. Esta es una película en la que evidentemente el personaje ve en el viaje una vía de escape para una situación interior que lo afecta; se torna el viaje como un elemento simbólico de limpieza y renovación. La película también muestra la situación por la que pasan los habitantes de las regiones apartadas donde hay ausencia de la fuerza pública y quienes se ven afectados por las injusticias que frente a situaciones de posesiones territoriales se presentan.

Los viajes del viento, es una película dirigida por Ciro Guerra en el 2009, trata de la historia de un juglar llamado Ignacio Carrillo, quien después de trabajar toda una vida decide hacer su último viaje por la costa con el objetivo de entregarle su acordeón a quien fuera su maestro. Durante este viaje se encuentra con un adolescente que lo acompaña ya que este quiere seguir con su legado. Ambos tendrán que enfrentarse a varias situaciones difíciles e inesperadas incluso hasta encontrarse con el diablo; el filme funciona como espejo cultural del Caribe colombiano.

En esta selección de películas de viaje colombianas se tiene que nombrar también a *Apocalipsur* dirigida por Javier Mejía en el 2005. Esta película narra la historia de un grupo de amigos paisas que deciden realizar un viaje en una camioneta después de la muerte de un integrante del grupo. La narración se lleva a cabo gracias a los recuerdos de cada personaje que tuvo relación con el muerto,

centro de la tierra, originalmente *Journey to the Center of the Earth* fue adaptada por Eric Brevig con tecnología 3d en el 2008; y *Veinte mil leguas de viaje submarino* adaptada en 1954 por Richard Fleischer con el nombre original de *Vingt mille lieues sous les mers*.

la memoria entonces al igual que en *Paraíso Travel* será la encargada de proporcionarle el tejido a la historia.

En el 2004 se exhibe una película que tomó el viaje para representar otra de las problemáticas colombianas con las que se identifica al país en el extranjero, *María llena eres de gracia*, dirigida por Joshua Marston, estadounidense nacido en California en 1968. El film cuenta la historia de María, joven que por una situación económica y existencial complicada decide trabajar llevando cocaína en su cuerpo a los Estados Unidos. De esta manera el director de la película logra evidenciar una de las historias existentes detrás del negocio del narcotráfico, que termina gracias al cine en muchas ocasiones, generando un prejuicio en el resto del mundo que ve a Colombia sólo como un país tercermundista líder en producción y expendio de drogas.

Menos contemporánea es la producción de Gustavo Nieto Roa *El Inmigrante latino* de 1980, que se teje alrededor de las experiencias que tiene que vivir un personaje compositor de música culta que en Colombia no tiene oportunidades y por eso decide buscar mejor fortuna durante su estadía en Estados Unidos. Interpretado por el elenco preferido del director, el mismo elenco que hizo parte de varias de sus películas anteriores como *Esposos en vacaciones* y *Colombia connection*.³⁸

Es así como se evidencia que el viaje se ha integrado al campo cinematográfico como tema recurrente en sus producciones; el viaje entonces podría no solo considerarse un tema o motivo sino como un núcleo poético de valor para mostrar constructor de una estética particular del cine colombiano. Esa estética particular proporcionada por el viaje no será privativa del cine, también se le puede considerar como el punto inicial de la literatura en nuestro país con literaturas como la crónica y los diarios, entre otras.

I.2. Viaje, memoria y literatura: pasajes poéticos

Definitivamente el viaje es mucho más que salir de un lugar para llegar a otro. El viaje es el umbral hacia una nueva percepción no sólo de las cosas sino de la vida misma. La transformación que propicia el viaje en el interior del viajero a partir de su íntima experiencia, repercute en la forma de ver y sentir las cosas, o sea, en la forma de ver el mundo.

Al presentarse el viaje como un eje transversal en la existencia del hombre, éste se encuentra reiterativamente reflejado en sus producciones artísticas. Así pues, por su importancia no sólo como referente artístico sino además cultural, el viaje se usa como eje temático incluso como componente estético de diferentes obras, de la misma manera funciona como categoría de análisis desde la cual se puede abordar críticamente el acto artístico. Por la cantidad de usos, teorías y disertaciones que existen con base en el periplo, puede hacerse difuso el punto de vista desde el cual debe interpretarse.

Para propósitos de esta investigación se opta por abordar el viaje debido a su fuerte presencia tanto en la literatura como en el cine; *Paraíso Travel*, en este caso resulta ser un ejemplo de consideración en cuanto a las dimensiones que definen la existencia y circunstancias de una realidad nacional y del ser latinoamericano a partir del periplo. Se cree entonces que lo más oportuno es definirlo de una manera sucinta, tal cual a los intereses de este estudio se adecua Jaime Helios, que dice:

³⁸El cine que produjo Gustavo Nieto Roa tenía claras tendencias comerciales, por lo tanto sus personajes y temas tenían que ver con una realidad enraizada a lo popular. Para generar mayor identificación con el público trabajó reiteradamente con actores que hacían parte importante dentro del universo televisivo como Carlos Benjumea, Franky Linero y Celmira Luzardo.

La palabra viaje procede del latín *via*, que designa el camino, combinado con el sufijo *-aje* que implica una participación activa. Esta activación de la base lexical se expresa tanto en sustantivos con significados concretos (...) como en palabras que tienen un sentido más abstracto. (...) en lo que se refiere a viaje, el sentido activo es dado por la actuación de la persona. (...) aunque en español, viaje esté registrado en el siglo XIV, no se lo emplea de una manera corriente hasta el siglo XVI.³⁹

Esta definición es válida teniendo en cuenta la procedencia de la palabra y su significado según el análisis etimológico, sin embargo, hay que tener en cuenta que este significado literal se ha ampliado con el transcurso del tiempo y su peso histórico, científico y social. Aunque en la actualidad la concepción del viaje vinculada directamente con el camino se ha transformado, ya que las fronteras se han vuelto mucho más dinámicas, es decir, menos estáticas, más franqueables, en definitiva espacios comunes en ocasiones de encuentros y en los más de tragedias irreversibles.

Es la tecnología indiscutiblemente gran protagonista en esta transformación de la noción de viaje como percepción y como concepto. Contemporáneamente podemos viajar a otros lugares gracias a las fotografías o videos que transitan por la red de manera constante. Para ir al otro extremo del lugar en el que me encuentro ya no es necesario atravesar largas distancias, cambiando de medios de transporte; En este momento de la historia un avión recorre grandes distancias en cortos periodos de tiempo que se pasan entre la pernoctación o en el transcurrir de una película.

Así pues, la noción de *viaje* ha cambiado, ese cambio viene de la mano de la transformación del hombre, la sociedad en la que vive, los medios que usa para sobrevivir, etc. Este gran protagonista le ha proporcionado al hombre un camino que aún no ha llegado a su fin, por eso debe ser percibido y analizado desde diferentes puntos de vista. Los diferentes tipos de viaje se diferencian los unos de los otros, dependiendo de las intenciones o de las causas por las cuales se realice el desplazamiento, a partir de lo cual se han creado varias taxonomías, entre ellas, la que propone Lorenzo Silva en su libro *Viajes escritos y escritos viajeros* en el cual plantea en primera instancia *el viaje de búsqueda*, donde asocia el viaje a la figura del héroe, el ejemplo más representativo de este tipo de narrativa es el *Quijote*, quien cuenta sus peripecias con su amigo y guardián Sancho Panza a través de un largo viaje que realiza por diferentes provincias españolas.

Otro tipo de viaje propuesto por la taxonomía es el de *travesía épica* cuyo propósito es narrar dificultades realizando una metáfora del viaje de la vida. Sabemos evidentemente que hacen parte de este tipo de relatos textos históricos tan conocidos e importantes como *La Ilíada* y *La Odisea* en los que el héroe se encarga de narrar sus aventuras de ida y regreso, superando la furia de Aquiles; con este caso en particular podríamos afirmar que aspectos del nacimiento de la cultura occidental los conocemos a partir de la literatura de viajes.

El viaje también se puede usar *como tema de indagación en sí mismo*; en el que se aborda el viaje como categoría de análisis tal es el caso de *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino del que se estimula esta investigación, entre otras fuentes y obras como *Aventura del viaje: Aventura del arte* editado por María Luisa Burguera, Dora Sales, Rosalía Torrent, documento en el que se recopilan varios artículos que giran alrededor del tema de viaje como *Camino a lo fantástico* de Jaime Helios, *Viajeras por la España del siglo XIX* de María Luisa Burguera y *Puntos de vista europeos sobre la comida americana. Una cuestión de descubrimiento, transporte, viajes, estancias, socialización, aculturación y transculturación* por Mary Farrel.

³⁹ Véase en: Jaime Helios *El viaje: camino a lo fantástico*. Artículo contenido en el libro *Aventura de viaje: aventura del arte*. Editado por Burguera, María Luisa; Sales, Dora; Torrent, Rosalía.. Ed universidad Jaume. Castelló. 2001. Pg. 30

Otros tipos de viajes serán el *viaje de peregrinación* que se realiza por motivación generalmente religiosa, del que también echa mano la literatura, en la que el viaje se presenta en busca de lo “sagrado”; *El viaje de descubrimiento hacia otras tierras*, muy importante en la medida en la que como elemento de textos historiográficos cumple una labor significativa, así como también es el primer tipo de literatura escrita que se da en Latinoamérica, en la que el viaje es el que se encarga de alimentar las experiencias registradas en dichas producciones. Este tipo de viaje abrirá las puertas para el viaje de formación que llevarán a cabo posteriormente los viajeros ilustrados del siglo XVIII y XIX, en quienes se puntuará más adelante. *El viaje de crónica* entonces tendría una estrecha relación con los dos viajes antes mencionados. *El viaje de aventura*, en el que se evidenciarán las acciones con un enfoque en el que predominan los sucesos que tienen un alto grado de peligro, novedad o extrañeza.

El viaje simbólico, por otro lado, alude a otras realidades a través del desplazamiento físico que se realiza a un espacio mítico. Se puede afirmar entonces que representante de este tipo de viaje es *La divina comedia* de Dante Alighieri, así como también *La vorágine* del escritor colombiano José Eustasio Rivera, en donde el personaje en la medida en que se interna en la selva, conoce situaciones extremas fácilmente identificables dentro la connotación de lo infernal. Este viaje simbólico, es el mismo que incluso se evidencia en *Paraíso Travel* tanto en la novela como en el filme, ya que la narración se enfoca precisamente en la transformación que se produce en el interior del personaje principal a partir del periplo inconsciente luego de su pérdida, del que trasciende cuando encuentra la ayuda que lo saca del infierno de las calles de Manhattan.

Al detenerse un poco en cada uno de los nombramientos de esta taxonomía, es posible darse cuenta que no funcionan como entes cerrados sino que cada una de estas tipologías se puede yuxtaponer con otras. La novela y la adaptación de *Paraíso Travel* en esa medida se presentarían como una mezcla entre una narrativa en la que la categoría de viaje como elemento de búsqueda, simbolismo, de aventura, de travesía y de indagación de sí mismo proporciona un contenido, una estructura y también una proyección estética determinada.

Queda bien claro que la presencia del viaje ha sido preponderante desde tiempos inmemorables, no solo en la literatura, el cine y demás prácticas artísticas, sino también en todas las ciencias humanas y exactas; los individuos han tenido la necesidad de viajar y a su vez de describir sus percepciones respecto a esta acción. La necesidad de encontrar lugares en donde, en primera medida, las condiciones permitieran una existencia más amena marcó los inicios del viaje, así como también la inquietud por conocer nuevos mundos y ampliar el conocimiento que se tiene de los mismos.

Los viajes, así como los motivos para emprenderlos se convierten en travesías que marcan el hilo no solo de una narración, de acontecimientos o historias de muy diferentes orígenes, fuentes escritas que aún hoy se conocen y leen con gusto; ya sean éstas narraciones épicas como *La Ilíada* o *La Odisea*, que se ocupan de peripecias de un héroe para volver a casa construyendo documentos de valor simbólico acerca de la cuna del pensamiento occidental y de su cultura greco-mecénica.

Los viajes de descubrimiento, conquista y colonización también han sido textos de alta referencia en la literatura al punto de considerarse como un tipo de escritura entre la ficción y el relato histórico. Esta clase de literatura también ha alcanzado gran relevancia debido a sus descripciones geográficas, de paisajes, y etnográficas permitiendo reconocer o indagar con cierta precisión acerca de eventos socio-culturales no siempre precisados en los documentos o estudios históricos.

Tanto en la novela como en el cine colombiano el viaje ocupa un *leitmotiv* de consideración; en el caso de las adaptaciones de novela este género literario ha contribuido significativamente como herramienta del guión fílmico y por ende de la construcción narrativa de la película. El caso de la afectación o recreación de un lenguaje a otro no siempre ha tenido logros satisfactorios sin

embargo, no se puede tampoco negar lo que han representado como estímulo para la creación audiovisual.

En *María* de Jorge Isaacs, Efraín se va a estudiar a la capital y el siguiente paso es partir hacia Europa para continuar con sus estudios; en *De sobremesa*, novela del escritor José Asunción Silva el poeta relata un viaje a Europa y en *Paráiso Travel* se ve claramente la apuesta de Reina por irse a los Estados Unidos a cumplir su “sueño americano”, entendido este como una salida, una posibilidad para tener materialmente lo que siempre se ha anhelado, un ideal de progreso.

El registro y trayectoria de estos viajes tiene como resultado la reconstrucción de una memoria que entre otras cosas otrora imposibles de imaginar, o desnudan otras a manera de auto-reconocimiento y a través de esa reflexión el mundo en el que se desenvuelve la vida y la memoria. Una memoria que en este caso colombiano tiene sus inicios en el carácter ancestral de la cosmovisión indígena y que únicamente conocemos por medio de la tradición oral que ha llegado hasta nuestros días. De modo que, la literatura y el cine nacional han rescatado una memoria a partir del motivo que el viaje en buena medida ofrece a la superación del olvido de un pasado siempre interrogante de la cultura

I.2.a. El viaje y la literatura

Retomando un poco el pilar de la literatura colombiana, no cabe lugar a duda de que el viaje fue uno de los pretextos que incentivó la producción escrita, en tanto premisa que las crónicas y narraciones de la conquista-colonización dejan en ese Nuevo Mundo que encuentran los europeos al creer haber llegado a las Indias. Esas bitácoras que registraron de manera minuciosa la maravilla de lugares, animales, plantas y cuerpos jamás vistos constituyen el antecedente descriptivo más determinante de la narración que definiría este continente.

Para René Wellek, un periodo en la literatura se entiende como: “una sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias cuya introducción, difusión, diversificación pueden perseguirse”.⁴⁰ Según este teórico, un periodo está determinado por las tensiones entre la ley de continuidad y la ley de cambio; es un proceso que varía; en parte es producido por el agotamiento y un deseo de cambio; pero en parte también, provocado por cambios sociales intelectuales y todos los demás de orden cultural.⁴¹ Las Crónicas y los Diarios de Indias son considerados entonces como un tipo de literatura que se presenta en un periodo histórico concreto dentro del contexto colombiano, a partir de dichas tensiones entre la continuidad de una cultura precolombina primigenia y el cambio a la colonización europea como una forma de registro de viaje en el que quedaban contenidas las percepciones de los distintos agentes del encuentro conquista-colonización.

Estas percepciones cabe recordar, se conocen de manera unilateral, los “nativos” pudieron o no tenerla pero el exterminio de su cultura material y de sus pobladores no permite mayor dato al respecto. No obstante en los restos de la cultura Maya, Azteca e Inca, de sus construcciones arquitectónicas y espacios culturales-sociales se arrojan referencias de gran valor pero que no alcanzan a la propiedad que tiene la escritura. Sin embargo, la poesía Nawal quizás sea un buen ejemplo de que también estos hombres escribieron sobre aquel infausto acontecimiento.

⁴⁰ Véase en: Carlos García-Bedoya M. Para una periodización de la literatura peruana. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004. Pg. 22.

⁴¹ René Wellek fue un crítico literario y profesor checo-estadounidense nacido en 1903 en Viena. Entre sus textos más destacados se encuentran *Conceptos de crítica literaria*, *Historia de la crítica moderna*, *Historia literaria* y *Teoría literaria*.

En cronistas como Cristóbal Colón por ejemplo, la función de dichos textos se centró en la descripción de los lugares que veía con asombro y las aventuras que tuvo que vivir al recorrer muchos de los lugares dentro de esta tierra no conocida junto con su séquito conquistador.⁴² Otro punto de vista se conoció por parte de misioneros como Fray Bartolomé de las Casas quien se ocupó principalmente de proteger a los “indios” contra quienes se ejercía especial maltrato como se evidencia en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*.⁴³

Después del mal llamado descubrimiento de una nueva tierra viene con él la curiosidad por conocer cuanto allí habita, el viaje reaparece, se hace necesario accionar, reconocer. Surgen las expediciones botánicas encabezadas en Colombia por José Celestino Mutis, Alexander Von Humboldt y el sabio Caldas, hombres de pensamiento romántico e ilustrado cuyo objetivo además que científico, también era ético-profesional alimentado por la necesidad de evidenciar las maravillas naturales que existían en este continente. Se creía por aquella época, en la que se vale mención en Europa a la figura de Jean Jacques Rousseau con su *Emilio*⁴⁴, que el contacto con la naturaleza era determinante en la formación del hombre.

Así pues el viajero empieza a ser considerado también como un relator de historias y de mundo, el hombre ávido de conocimiento y en buena medida promotor de grandes obras representativas y literarias como cartografías, enciclopedias botánicas ilustradas y otros documentos como aquel sobre la comprobación de la teoría de la forma de la tierra de Newton, y aquellos que proveen importantes aportes filosóficos. Sucesos y descubrimientos estos que fueron registrados de varias maneras, hoy en día constituyen un ámbito de la literatura que se reviste de historia de la humanidad, en conjunción con una estética de la palabra que la convierte en arte, el arte de la palabra que es la literatura, en este caso signada por el viaje.

Los ilustrados románticos colombianos asimilan esa noción europea del viaje para conocer el viejo continente, que entre otras cosas permitió obtener otros puntos de vista de lo propio local y otras propuestas estéticas engendradas en las vanguardias artísticas y literarias en la primera mitad del siglo XX. Estos viajes realizados por patriotas aventureros, más tarde se convierten en viajes de jóvenes literatos con la intención de apropiarse de una visión cosmopolita de la vida europea, así como también la necesidad de re-significar el territorio propio; por ello escritores latinoamericanos desde el siglo XVIII deciden aumentar su caudal de experiencias y conocimientos con la experiencia del viaje. Se convierten así en propulsores del modernismo y con él de las vanguardias y nuevas formas de creación que rompen con la estructura, temática y estética del lenguaje usada anteriormente.

Jorge Isaacs en *María* presentará el viaje como el impedimento para que se revele el amor entre Efraín y María, ya que el muchacho debe salir de la hacienda, del seno y protección de sus padres para ir a estudiar a la ciudad y posteriormente al viejo continente. Ésta novela se convierte así, en un ejemplo literario importante porque muestra esa etapa pre-moderna en la que la preocupación de las familias burguesas colombianas era proporcionar estudio a sus hijos, como una herencia importada de la ilustración europea. La lucha entre la razón sobre la emoción promulgada por los románticos, la gana la razón y la presión social, ya que María muere y el protagonista siente que ha perdido el amor de su vida. En *María* se puede evidenciar la herencia de la esencia romántico-europea en la medida en que la narración se centra en una historia de amor entre dos jóvenes, amor difícil que termina con un desenlace trágico. Por el contrario no se evidencia acercamiento con la esencia

⁴² Bartolomé de las Casas. Diario del primer y tercer viaje de Cristóbal Colón / Fray Bartolomé de las Casas. Alianza Editorial. Madrid. 1992.

⁴³ Bartolomé De las Casas. Brevísima relación de la destrucción de las Indias. Imp. del Estado. Bogotá. 1813.

⁴⁴ Jean Jacques Rousseau. Emilio o de la educación. A. G. Ruimor. Madrid. 1977

romántica latinoamericana entendida como la exaltación por medio de la literatura, de los ideales de libertad que trajeron consigo las luchas por la independencia de la dominación española.

Sin embargo, la participación social del autor de *María* sí fue cercana a los ideales de libertad e independencia política, también fue en la misma medida precursor de la modernidad en Colombia ya que hizo parte del grupo de escritores que se dedicaban a la deliberación política, al estudio de la ciencia y a la escritura de la literatura. Isaacs entre 1881 y 1887 fue enviado por el en ese momento presidente de la república Rafael Núñez a realizar un viaje desde Bogotá hasta la Guajira en el que descubrió las minas del cerrejón, durante su trabajo como secretario de la Comisión Científica Permanente. Todo este reconocimiento que recae sobre el escritor de padre inglés se debe precisamente en cierta medida a su procedencia aristocrática.

En *María* la figura de viaje se reconoce fugazmente en comparación con *De sobremesa* novela en la que el viaje es el factor fundamental, ya que se relata la experiencia de un viajero colombiano en su estadía por Europa. Mientras que los personajes principales de *María* giran en torno al amor, en la obra de Silva el personaje gira en torno a la experiencia de *viaje*.

Pero es en 1896, con la novela *De sobremesa* De José Asunción Silva, que se produce la primera novela de Viaje. Publicada veintinueve años después (1925), *De sobremesa* representa la figura dual y escindida propia de una cultura binaria. Es la novela fundacional de viaje de Colombia y de Hispanoamérica. A partir de la obra de Silva, se abre la ficción literaria de viaje, como una corriente importante de la literatura del continente. Corriente literaria que desde su naturaleza simbólica representará la figura del viajero en Hispanoamérica, y que ante las limitaciones de la literatura etnográfica, será la que le dará por fin la palabra al otro.⁴⁵

De sobremesa será importante no sólo como reflejo de un nuevo tipo de literatura denominada “moderna” que se aparta de aquel realismo costumbrista (elemento imprescindible de la literatura romántica), para introducir narraciones, anécdotas y experiencias dadas por la vivencia experimentada a partir del periplo que realiza un poeta colombiano por Europa; sin dejar de percibirse un dejo de romanticismo a través de un ambiente de marginación, casi depresivo, quizá como reflejo de cierta manera de pensar del escritor, manera de pensar que a los pocos años ratificó quitándose la vida.

Esa experiencia romántica del ser latinoamericano se mantendrá, así sea muy en el fondo, en muchas de las producciones de literatura colombiana y latinoamericana; hasta el advenimiento de la novela y narrativa contemporánea en la que se evidencia una forma de narrar mucho más descarnada y sórdida, como en el caso de *Satanás* de Mario Mendoza; una narración en la que lo romántico latinoamericano muta convirtiéndose en una percepción desesperanzadora y apocalíptica que se mantiene en la adaptación de ésta novela al cine.

Por su parte en *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, una pareja debe viajar para huir de las represalias que se les impondrá por haberse unido a causa de un supuesto amor que durante el viaje y sus inclemencias se evidencia que no existió. El viaje es importante dentro de esta novela porque genera una transformación interior de los personajes principales respecto a los sentimientos que experimentaban, pero también, al ser una novela tan introspectiva deja ver los demonios de los que son presas sobretodo Arturo Covo Borda, que no solo siente que no ama a Alicia, mujer por la que

⁴⁵ Fabio Martínez. El viajero y la memoria. Un ensayo sobre la literatura de viaje en Colombia. Programa editorial Universidad del Valle. Cali. 2005. Pg 13

lo persiguen, sino que también debido a las inclemencias del espacio puede perecer en cualquier momento.

Se hace necesario entonces recordar y observar que el viaje no solo es la llegada a un lugar. En los viajes suele ser muy significativo el recorrido, recordemos la raíz etimológica que se refiere exactamente a la noción de camino que existe dentro de la composición de la palabra: “el viaje está muy lejos de la premeditación y limitaciones del recorrido que exige un itinerario. El viaje no está tampoco en función de la distancia”.⁴⁶ El viaje más bien es el camino que se toma o que se decide tomar para ir a algún lugar o estado, en este sentido el viaje de *La Vorágine* contrae lazos con el viaje de *Paraíso Travel* que aparecerá 78 años después. Por medio de la literatura estos viajes vividos y descritos, se dan a conocer a partir de distintas formas, temáticas y direcciones, por ende se puede inferir que la categoría de viaje ha sido importante dentro de la historia misma de la literatura.

Dentro de la tradición narrativa de viaje en la literatura colombiana es imposible dejar de nombrar a Álvaro Mutis quien construye toda una saga de novelas con este elemento, entre ellas *Iona llega con la lluvia*, en la cual se narra la estancia de Magroll en Panamá donde se encuentra con una vieja amante llamada Iona y con ella sostiene una relación libre de compromisos gracias a lo cual puede salir del hundimiento en el que se encontraba. Esta novela fue adaptada por Sergio Cabrera en 1996, protagonizada por la actriz Margarita Rosa de Francisco quien 15 años después representará a la mamá alcohólica de Reina en la adaptación al cine de *Paraíso Travel*.

La saga de Mutis comienza con la aparición de Magroll en 1953 en el poema *Oración a Magroll*, hasta *Tríptico de mar y tierra* en 1993. Magroll aparecerá además en los siguientes libros de Mutis: *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959), *Trabajos perdidos* (1965), *Caravansary* (1981), *Los emisarios* (1984), *La nieve del almirante* (1986), *Un bel morir* (1989), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1992); todos estos relatos escritos en medio o a través de viajes sin rumbo y sin raíces.

La novela colombiana de viaje se verá representada también en *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, *La otra raya del tigre* de Pedro Gómez Valderrama, *Viaje a pie* de Fernando González, *Cuatro años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea Borda, *Mambrú* de R.H. Moreno Durán, *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa, *Barba Jacob el mensajero* de Fernando Vallejo, *La ceniza del libertador* de Fernando Cruz Kronfly.

Así pues, se puede evidenciar cómo los periplos humanos han transformado al mundo y su forma de ser visto a través de las construcciones artísticas como la literatura, de tal manera que en la actualidad existen fenómenos interculturales que en el pasado no se hubieran podido imaginar. Desde el descubrimiento y la conquista como pudimos ver gracias a las crónicas de Fray Bartolomé de las Casas, el viaje trae consigo también desventuras y actos descarnados que tienen otra serie de lógicas como la de la violencia que ha atravesado toda la historia de nuestro país y es esa violencia la que también se representa a partir de la literatura. En *Paraíso Travel* se relata el viaje traumático que convierte el “sueño americano” en pesadilla debido a las situaciones altamente descarnadas a las que se tienen que enfrentar sus personajes evidenciadas de manera más específica en la película.

Se puede entonces afirmar que el *viaje* es un elemento constante en la narrativa y que por lo mismo se ha ratificado que puede hacer parte de un tipo de literatura, este tipo de creación narrativa es atemporal puesto que traspasa las barreras del tiempo, transformándose a través de sus culturas. Así como la literatura usa al viaje como motivo estético de las narraciones lo hace también el cine y las

⁴⁶ Jaime Helios. “El viaje: camino a lo fantástico”, en: *Aventura del viaje: aventura del arte*. María Luisa Burguera, Dora Sales, Rosalía Torrent (eds). Castelló: Publicacions de la universitat Jaume. 2001. Pg. 30.

adaptaciones de novela colombiana. No podemos olvidar que esta tradición de viaje a manera histórica puede dejar huellas de una memoria, que se ha intentado mostrar en el transcurso del texto. Esta memoria se seguirá tejiendo también en el cine a partir de su aparición en el contexto colombiano.

II. RUTA TEÓRICA: Relaciones convergentes entre la literatura y el cine

"La literatura muestra el campo de acción del cine. El significado artístico de este aparece claramente al procurar saber hasta qué punto el cine puede ser considerado como creador de valores artísticos, y no como simple repetidor de la producción literaria. Esta cuestión exige un examen particular."

Victor Maiakovsky.⁴⁷

El cine ha convergido con la literatura desde su nacimiento a finales del siglo XIX e inicios del XX. Los entrecruces entre estas dos artes se producen principalmente por la existencia de los mismos elementos de creación en cada una de ellas, provenientes en su gran mayoría de la literatura específicamente de los géneros dramático y narrativo. Del género dramático, la cinematografía apropia la estructura aunque no de manera determinante, ya que ésta se articula con formas y contenidos propios del género narrativo, permitiéndole al cine crear personajes reales, cuadros similares a los del teatro, escenas que se explican a través de la imagen, parlamentos, montajes, representaciones miméticas, entre otras. La narrativa, entonces, le proporciona la historia al cine, en este caso a través del guión literario y el género dramático lega la estructura al guión técnico.

La relación del cine con el género narrativo es fuerte, esa relación se evidencia en primer término a partir de la expresión que se produce al contar historias; esas historias, el cine las toma prestadas de la narrativa, de los cuentos y las novelas, para ser contadas a través de imágenes. El contenido existía lo que faltaba era el instrumento tecnológico que permitiera captar y proyectar imágenes en movimiento para contar la historia de manera visual. Los intentos por crear dicho medio se habían presentado mucho antes de la primera proyección, no solo en Francia sino también en Alemania gracias a Max y Emil Skladanowski; en Estados Unidos con Charles F. Jenkins, Thomas Armat y especialmente por Thomas Alva Edison, cuya capacidad creadora no se redujo solamente a la invención del medio cinematográfico sino que perfecciona el telégrafo, colabora con la invención de la primera máquina de escribir y a darle una función particular al teléfono, el fonógrafo y la bombilla que podía estar produciendo luz largos periodos de tiempo; el kinetoscopio no sería el más nombrado de sus inventos, pero si el más importante para el cine, aunque este sólo podía presentar las imágenes de manera individual.

El cine se hace público con la proyección que realizaron los Hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895 de *La llegada de un tren a la estación* en París, corto que impactó a un público que jamás había experimentado un acercamiento a la realidad de una manera tan exacta gracias a numerosas imágenes en movimiento, la impresión de los espectadores se combinó entre el pánico y la conmoción al experimentar que un tren venía hacia ellos y no lo podían detener. Los Hermanos fueron quienes consiguieron patentar el cinematógrafo y no se quedaron únicamente con la

⁴⁷Cita tomada de Cuadernos de Cine Colombiano en su número *Cine y Literatura* publicado por la Cinemateca Distrital en el 2009, ubicada en el prólogo de Sergio Becerra llamado ¿literatura de imágenes, cine de palabras? En el que el autor toma la cita a su vez del texto *la vanguardia y el cine* de Francois Alberá, editorial manantial, colección texturas, Buenos Aires, 2009, pg. 205.

producción de *La llegada de un tren a la estación*, además realizaron una serie de cortos que se dedicaban a la representación de la realidad por medio de la captura de imágenes provenientes de circunstancias de la vida cotidiana, de las cuales los protagonistas eran generalmente los propios Auguste y Antoine.

Poco tiempo después el cine se propaga, lo que hace que los temas, la producción y el lenguaje se desarrollen significativamente. Una participación importante en dicho desarrollo la constituye George Méliés quien a partir de sus conocimientos sobre magia, le imprime un carácter fantástico a la génesis cinematográfica con la realización entre otras de *Viaje a la luna*, adaptación de la novela homónima de Julio Verne. La ruptura que generan las producciones de Méliés radica en que ya no solo se recrea la realidad en un tiempo y espacio determinado gracias a la captura y proyección de imágenes sucesivas, sino que además se representan historias de ficción en las que la intervención narrativa es fundamental.

Cuando las historias empezaron a contarse gracias a la sucesión de imágenes capturadas por el cinematógrafo, no tardaron en manifestarse además de artificios e historias, diferentes apreciaciones sobre este nuevo fenómeno artístico. Hugo Münsterberg,⁴⁸ psicólogo Alemán fue uno de los primeros en aportar a la incipiente teoría del cine un método de análisis desde su rama de conocimiento, afirmando que el cine es el arte de la mente; asevera que sólo cuando el mecanismo trabaja sobre la capacidad narrativa de la mente llega a existir la obra fotografiada y, a través de ella, las maravillas artísticas del cine que todos reconocemos. La afirmación de Münsterberg, se podría entender también para la literatura, específicamente para la novela, ya que ella sirve como medio de interacción entre la mente y la palabra a partir precisamente de la narración. Estas dos producciones artísticas, una a partir de la imagen y la otra a partir de la palabra van a constituirse en dos modos de producción estética singulares y a la vez de filiación creativa.

Es así como la literatura y el cine tendrán un primer aspecto fuerte en común: son producciones artísticas determinadas por una innegable dimensión estética, proporcionada por diferentes elementos que convergen y por otros propios de cada lenguaje desarrollados a partir del componente narrativo. Cada uno de esos elementos proporciona a los films y novelas una particularidad estética determinada por la complejidad de la creación tanto literaria como cinematográfica, que varios teóricos retomarán del transcurso de la historia del arte, la literatura y el cine. Algunas teorías reafirman las relaciones entre ambas artes y otras se oponen, pero siempre aportan significativamente a la construcción de un campo intertextual que conjuga y también desentraña, las cualidades expresivas entre ambas producciones artísticas.

II.1. Cineratura: aproximaciones y entrecruces teóricos entre el cine y la literatura

La primera relación fuerte entre la literatura y el cine se manifiesta por la presencia de valores estéticos compartidos que en el cine se materializan por medio de la imagen y en la literatura por medio de la palabra, pero ¿Qué es lo que hace que la literatura y el cine sean artes? Heidegger afirma que para encontrar la esencia del arte que verdaderamente reina en la obra, busquemos la obra efectiva y le preguntemos qué es y cómo es. La obra es símbolo, eso es lo que la diferencia de las cosas, de los objetos comunes. La diferenciación entre materia y forma es el esquema conceptual, *Forma* significa la distribución y el ordenamiento de las partículas materiales en los

⁴⁸ El autor estaba calificado en los campos de la estética y de la psicología del cine. Se le ha señalado a menudo como uno de los fundadores de la psicología moderna.

lugares del espacio, de lo que resulta un perfil determinado, la forma determina el ordenamiento de la *Materia* y no sólo esto, sino también hasta el género y la elección de la misma.⁴⁹

El carácter artístico de una cosa o de las invenciones del ser humano se determina según Heidegger estudiando la obra como símbolo que se construye a partir de una forma y con un material determinado, podría decirse entonces que estas dos categorías constituirían valores estéticos a partir de los cuales se desarrollan las obras de arte. Tanto la literatura como el cine han desarrollado a través de su historia diferentes modos de creación práctica y artística cuyo objetivo principal ha sido la construcción de lenguajes propios que fundamentan el carácter simbólico de estas manifestaciones; es por esta razón, que las producciones literarias y cinematográficas no son meros objetos sino son obras artísticas compuestas por elementos que determinan una forma y por ende portadora de una materia, y una expresividad singular.

Georgy Lukács por su parte entiende por arte la síntesis formal de un contenido caracterizado por su polisentido, éste se entiende en esta investigación como el entramado de elementos constitutivos que generan la obra terminada en la que se evidencia una *forma*, un *material* y un *contenido*. Para poder establecer esas relaciones entre las tres categorías se retoma la noción de *valor artístico* propuesta por Stefan Morawski,⁵⁰ a partir de la cual en un primer momento se deben constatar los elementos, propiedades, cualidades, etc. de una obra, y en un segundo momento debe ejecutarse una clasificación en un contexto comparativo. El primer momento valora el objeto y el segundo lo evalúa. Respecto al carácter estético Morawski afirma que el valor artístico, es de hecho, el modelo primordial de todo valor estético. El valor artístico se refiere a la dimensión objetiva y el valor estético a la subjetiva.

Los valores para el teórico Polaco-estadounidense, se asumen como un conjunto de cualidades que caracterizan a un objeto determinado dependiente de agentes presentes en contextos socio-históricos, el juicio de valor es *afirmativo* pero también *normativo*. Por valores estéticos se puede entender la forma, la expresión, la mimesis, el síndrome construcción-función-forma; por cualidades valuativas se entiende el equilibrio, la variación de un tema, exquisitez y tosquedad, ilusión o autenticidad, dinamismo funcional. La tarea de la estética es entonces descriptiva y explicativa. Todos estos valores se pueden encontrar tanto en el cine como en la literatura realizando un ejercicio de desciframiento del objeto estético que en este caso sería una novela y su correspondiente adaptación.

La razón de ser del arte está determinada en gran medida por la dimensión estética entendida como categoría filosófica que intenta dar valor a un objeto a partir de las particularidades en su composición y contenido representativo. La necesidad de determinar valores artísticos para abordar las obras de arte ha estado en manos de la teoría del arte que históricamente ha intentado explicar las maneras de abordar el objeto artístico con el ánimo de revelar sus valores que finalmente deciden su condición artística y categorías.

Estos criterios rectores de valuaciones artísticas han evolucionado a través de la historia; el primero según Morawski, es el subjetivista, que cataloga a los valores artísticos a partir de la experiencia individual y por tanto imposible de verificar, por esta misma razón no aporta mucho al desarrollo de un sistema de valores riguroso que permita abordar el objeto artístico de manera plena. Otra

⁴⁹ Véase en: Martin Heidegger. "El origen de la obra de arte", en: Caminos de bosque. Madrid, Alianza, 1996.

⁵⁰ Stefan Morawski, Filósofo y teórico del arte y la cultura nacido en 1921. En su texto *Fundamentos de estética*, parte de la delimitación histórica y referencial de la obra de arte para recobrarla como entidad independiente mediante el análisis de <<las circunstancias que posibilitaron su nacimiento>>, intentará a partir de una teoría encausada en el análisis histórico heredero de la tradición marxista sentar las bases del valor artístico.

consideración del criterio subjetivista, como se mencionó, es la imposibilidad de verificación de los valores estéticos ya sea ontológica o epistemológicamente ya que son una cuestión de elección subjetiva. El subjetivismo tuvo su génesis en el pensamiento de los sofistas es decir que proviene de una concepción estética clásica que se instituyó como canon de generaciones posteriores.

La teoría del arte canónico, contempla la estética como categoría filosófica que funda relaciones estrechísimas entre belleza y arte desde un enfoque subjetivista. Kant constituye un ejemplo claro de dicha concepción, para él la satisfacción que proporciona una obra está vinculada a lo bello, reproductor de la herencia Kantiana es Greenberg, para quien una producción artística está determinada por dos condiciones específicas: primero no puede ser investigada, ni probada por la lógica del discurso, sólo la experiencia gobierna en esta área; La segunda se refiere al juicio de lo bello universal; Greenberg afirma que todo el arte es de una pieza, solo basta tener un “ojo entrenado para distinguir entre lo bueno y lo malo en cualquier clase de arte, independientemente del conocimiento específico de las circunstancias de producción en la tradición a la cual pertenece ese arte” solo resta entonces para entender el arte y su dimensión epistemológica, gozar de una experiencia con la obra y tener buen ojo para determinar si es buena o mala con base en esa experiencia primera.⁵¹

Por otro lado, y en segunda escala, Morawski distingue los criterios objetivistas del valor artístico, declarando que existen ciertas propiedades objetivas que evocan sobre la experiencia distintivamente estética y también aportan la base del juicio estético. Los criterios relacionistas, por su parte afirman que existe una interdependencia entre el objeto y el sujeto, tanto el objeto estético como la experiencia estética se verifican recíprocamente. Dichas nociones se encuentran ligadas al *gestaltismo*, desde el cual se considera que el valor estético surge de una interacción dinámica entre el estímulo y la reacción. El objetivismo fue la meta de los pitagóricos mientras que el relacionismo apareció con los escolásticos y la obra de Tomás de Aquino. Los criterios sociológicos por su parte afirman que son los grupos sociales los que establecen valores artísticos.

Por último, el criterio historicista planteado por Morawski se basa en determinar la existencia de valores estéticos y el análisis de las circunstancias que posibilitaron el nacimiento de la obra, es decir realiza un análisis genético de la producción artística. Este criterio de base Marxista se basa en la configuración de rasgos estructurales del arte a partir de la determinación de los estímulos genéticos antecedentes a nivel interno y externo, a fin de revelar su carácter y función.

Ahora bien, el punto de vista canónico respecto a la estética, enfocado en el subjetivismo, se ve amenazado por los movimientos de vanguardia artística que empezaron a surgir a finales del siglo XIX y tomaron fuerza durante el siglo XX, de hecho el término vanguardia se sigue utilizando contemporáneamente para referir fenómenos artísticos o culturales que proponen originalidad y avance. Dentro de la mayoría de estos fenómenos originales se optó por rechazar arquetipos procedentes de criterios canónicos proporcionados por posturas artísticas ya clásicas. Dentro de esta concepción vanguardista se tenderá entonces a concebir el arte como una actividad más metafísica y filosófica apartada de la noción cerrada de la estética en la que solo lo bello podía ser considerado como realmente artístico.

Marcel Duchamp fomentó la ruptura, para él la obra de arte no debe ser necesariamente bella, con esto el artista pretende que se fije la atención no solo en el objeto artístico como reproductor de unos parámetros establecidos, sino como una creación llena de contenido que se puede justificar por el lugar y el tiempo en el que se encuentre o se produzca, así pues su obra funciona como contenido

⁵¹ Estas apreciaciones se contemplan en el texto *De la estética a la crítica de arte*, de Arthur Danto, filósofo y crítico de arte nacido en Estados Unidos en 1924.

de una crítica de arte y de las nociones de la misma que se han asumido como modelos desde tiempos pasados a partir de posturas filosóficas basadas en concepciones estéticas determinadas.

Así las cosas, el método de abordaje que exigen el cine y la literatura en tanto variables estéticas de representación artística parten de un ineludible componente histórico que se encarga de establecer cuáles son esos valores que se han mantenido y desarrollado o transformado para abordar la creación de obras de una manera integral, desde el punto de vista subjetivo o vivencial u objetivo, crítico; considerando desde cualquiera de estas dos posiciones el entablado sociocultural e histórico. Es así que las obras cinematográficas y literarias evidencian una fuerte conexión desde lo propiamente artístico que se revela de manera más filial en el caso de la adaptación.

Ahora bien, respecto al problema estético encausado en la literatura magistralmente trabajado por Harold Bloom en su texto *El canon occidental*,⁵² el teórico afirma que lo que convierte a escritores y a sus obras en representantes de la literatura occidental es la *extrañeza* y la *originalidad*. A estas dos categorías Bloom suma la de la *influencia* que considera como clave en la escritura vigorosa y canónica; este autor no ve la influencia como un obstáculo sino que la considera como una tradición, un “amable proceso de transmisión” en el que un genio anterior lucha con un nuevo genio, dicha influencia contiene componentes psicológicos, espirituales y sociales, pero su elemento principal es el estético. Enuncia a partir de su análisis de los cánones, que todos los escritores tomaron influencias de otros anteriores. Por todo lo anterior Bloom aboga por una autonomía estética a la hora de seleccionar sus hitos canónicos, y singulariza qué lugar ocupan esos autores y obras en la historia literaria. Al igual que Bloom, pensadores como Vattimo, Gadamer incluso Nietzsche concordarán con que la obra de arte ha variado y se compone de una estética completamente individual.

La creación literaria se entiende por ende como arte en la medida en que es lenguaje y también voluntad de figuración, esta *voluntad* de figuración es la que proporciona niveles de extrañeza y originalidad a partir de la intertextualidad o dialogo entre producciones artísticas literarias. En la novela específicamente se plasma una historia exaltando ciertas propiedades estéticas del lenguaje a partir de varias herramientas (caracteres, espacio, tiempo, narración -retórica, descripción-, discurso, entre otros) según sea la voluntad del genio artístico. El cine por su parte comparte las características artísticas anteriormente mencionadas de la literatura, y además ha desarrollado componentes propios de su lenguaje como la imagen, el montaje, la música (sonidos), y la mimesis.

La estética entonces en esta investigación se dirige hacia la revisión del funcionamiento y relación del conjunto de elementos que hacen parte de un par de producciones artísticas que tienen muchos valores, entre ellos, el de constituirse como prácticas expresivas inmersas en dimensiones estéticas complejas y compartidas. El cine y la literatura son prácticas reproductoras de una serie de valores ya no artísticos sino también de fuerza e incidencia culturales; por lo cual Herbert Marcuse⁵³, afirma que el arte podría concebirse como una expresión de insatisfacción con el mundo, que en muchas producciones novelescas sobre todo, se perciben a través de la situación social y la transformación cultural producida por diferentes tipos de características, movimientos transformaciones dinámicas sociales. Se podría decir entonces que estos fenómenos culturales y sociales que se evidencian en

⁵² Harold Bloom nació en Nueva York el 11 de julio de 1930, es un crítico y teórico literario estadounidense. En su documento *El canon occidental* parte de un análisis de 26 autores canónicos europeos empezando con Dante y terminando con Samuel Beckett para establecer los rasgos que los convirtieron en modelos de creación literaria.

⁵³ Este pensamiento socialista se organizó y denominó escuela de Frankfurt. La postura de los representantes de este periodo del pensamiento (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Habermas) haría parte del desarrollo de la teoría crítica (con influencias de las teorías de Hegel, Marx y Freud) que atraviesa tanto las artes como los discursos filosóficos y políticos.

las obras de arte también pueden considerarse como factores estéticos que generan originalidad en la obra y/o reflexión en el espectador o en el lector.

Sergei Eisenstein⁵⁴ reafirma el carácter artístico del cine al igual que Mustemberg, además confirma su existencia previa, que no se había podido materializar por falta de la herramienta para producirlo. La cinematografía es concebida por Eisenstein como una “máquina del arte”, el teórico y cineasta afirma ayudado de una metáfora, que el trabajo del ingeniero es como el del artista ya que los dos se encargan de diseñar una máquina con base en unos objetivos y con un propósito; a partir de dichos objetivos y propósitos, el ingeniero debe realizar una revisión de todas sus partes. Dicha máquina luego, debe ser modificada hasta que cumple con su función de manera cabal. El proceso de producción requiere de la fabricación de un guión en primera medida y en segunda medida un trabajo de producción que a partir de la edición es corregido y perfeccionado (preproducción, producción y postproducción).

En ese sentido, La literatura también es una “máquina del arte” ya que la escritura se realiza con un propósito, una función estética, una intención y está pensada de una manera bien definida. Hay que recordar que los procesos para la construcción de la obra literaria requieren de diseño por parte del escritor, quien a su vez produce y revisa el resultado ya sea para modificarlo o perfeccionarlo, también requiere de una organización interna lo que permite estudiarlo como un sistema de correlaciones textuales y culturales. Ese resultado es un polisistema integrado por redes semánticas a partir de las cuales se obtiene un variado conjunto de elementos significativos o valores que proporcionan su carácter estético. Así pues, siendo el cine y la literatura *máquinas de arte*, existe entre ellas una interrelación que les sirve para aprender la una de la otra tanto en procesos de elaboración como en temáticas e ideas.

El cine y la novela como “máquinas de arte” van a compartir un valor importantísimo: la narración. Dicho valor funciona dentro de un sistema en el que la descripción cumple un papel imprescindible tanto para la caracterización de los personajes, como para la construcción de espacios. La descripción en la cinematografía proporciona las pautas para que el actor pueda realizar el ejercicio de la *mimesis* de la mejor manera y para que el *montaje* se materialice. Dentro de la novela también es importante la descripción porque gracias a ella el lector puede recrear mentalmente cada uno de los elementos del texto narrativo. Sin lugar a dudas, va a ser Griffith quien va a advertir sobre la relación existente entre la literatura y el cine, correspondencia centrada en el aspecto narrativo, con esto logró avanzar en la consolidación de un lenguaje cinematográfico completamente independiente aunque afín con el literario.

Un referente teórico-metodológico anterior a Griffith que establece relaciones entre el cine y la literatura, sin que ese fuera por supuesto, su propósito, lo constituye la *Poética* de Aristóteles. El filósofo griego propone un modo para el abordaje y configuración de los elementos narrativos y de montaje como la estructura, los personajes, caracteres, música, mimesis o puesta en escena y la manera de integrar estos elementos para poner a rodar una historia. Siglos después estos preceptos se retomarían para estudiar las obras narrativas, incluso más adelante para los estudios y creaciones cinematográficas: “las técnicas de construcción narrativa y dramática que se desprenden de la *poética* pueden considerarse una piedra angular en las nuevas escuelas de guionistas que sustentan

⁵⁴ Eisenstein, se constituye como teórico importante porque además de preocuparse por crear una teoría del cine lo produce también. Sus ideas están directamente relacionadas con la noción del montaje por su cercana relación con el teatro en el que participó en diferentes ocasiones. Desarrolló muchas de sus ideas tomando como referentes conceptuales y categorías de análisis las mismas usadas y creadas para el análisis de la literatura como medio artístico para narrar una historia por medio de la palabra, como bien ocurría con el teatro.

la producción de cine y televisión. Los nuevos preceptores usan conceptos de retórica y de poética clásicas.⁵⁵

Mustemberg, por la misma época de Griffith, también aportó a la forma de construcción y análisis del acto cinematográfico; el autor se aproximará conceptualmente a las ideas de una de las escuelas más importantes en la formación de conocimiento de la época: el formalismo. Con base en esta postura positivista elogiará la capacidad narrativa del cine reconociendo despectivamente que en sus inicios tuvo que basarse en el teatro. Muchos otros teóricos del cine, sobretodo los que pertenecieron a las primeras tendencias teóricas (sicologismo, formalismo), se opusieron a la relación entre el cine y la literatura, se rehusaron a admitir que en un primer momento el cine tomó como referencia formas de construcción y contenidos pertenecientes a esta última en medio de su búsqueda de autonomía y de un lenguaje propio.

Entre los teóricos que se rehúsan a admitir la relación entre dichas artes se encuentra también Eisenstein, quien prefiere opacar la convergencia exaltando los códigos que se entrelazan de manera más estrecha con el lenguaje cinematográfico, tal como es el caso del argumento. La construcción argumental y narrativa tanto de la creación literaria como de la cinematográfica necesita de manera imprescindible un componente retórico que será el encargado finalmente de originar el relato a partir del cual se desarrollará la historia que será contada por medio de palabras o imágenes.

A medida que el cine fue desarrollándose, logró crear un lenguaje propio que se expresa a través de la imagen y el montaje. En la cinematografía, sin embargo, antes de la creación de la imagen debe existir una construcción previa de texto o guión con una fuerte carga retórica, en el que se fijen los parámetros tanto narrativos como técnicos para la configuración de las imágenes. Incluso en el cine mudo existían los textos que acompañaban las imágenes que se presentaban a manera de telón con el ánimo de dirigir hacia buen punto las historias.

Entendiendo también la literatura como el arte de la palabra, ella está obligada a hacer uso del elemento retórico que le permite, al igual que en el cine, el desarrollo de la historia que se quiere construir a partir de la intervención de discursos de los personajes y del narrador, que se encargarán de hilar y ofrecer contenido a la historia para que ésta adquiera verosimilitud. Así pues, se constata que tanto para la construcción del argumento cinematográfico que corresponde con la narración novelesca, se requiere del elemento retórico, éste se constituirá entonces como otra esfera relacional entre cine y literatura.⁵⁶

Bela Balaz,⁵⁷ se destaca entre los teóricos formalistas que intentan consolidar y darle vida propia al cine a través de una teoría que explique el desarrollo del mismo, en libros como *Teoría del cine* (1949) crea categorías y conceptos propios de este arte. Al igual que Eisenstein, Balaz tiene una relación no solo teórica con el cine sino composicional ya que se considera un conocedor de la técnica cinematográfica, escritor de libros de composición, cámara, iluminación, montaje, sonido, color y actuación; además se ciñe al formalismo como método de descubrimiento y acercamiento a las cualidades cinematográficas.⁵⁸

⁵⁵ Pedro Cano. De Aristóteles a Woody Allen. Ed Gedisa. Barcelona. 1999. Pg. 18.

⁵⁶ Entendiendo la retórica como el arte y la técnica del buen hablar originada en la matriz del pensamiento griego, esta dimensión retórica se evidencia tanto en el cine como en la novela en la incorporación de diálogos de los personajes, y en la escritura eficaz del guión y la novela, para lograr convencer al público o lector y provocar en él un sentimiento determinado o deleitarlo.

⁵⁷ Poeta, dramaturgo, crítico de cine y guionista nacido en 1884, escribió varios textos teóricos importantes y libretos, también dirigió una escuela de arte cinematográfico.

⁵⁸ En obras como: *El film evolución y esencia de un arte nuevo* y *El hombre visible, o la cultura del cine*.

El formalismo como movimiento de crítica y teoría literaria surge en Rusia con el fin de proveer un tono más científico a los estudios sobre la literatura en el siglo XX, retomando para dicho objetivo bases de la lingüística ya desarrollada dentro de organizaciones intelectuales como el Círculo Lingüístico de Moscú, el Círculo Lingüístico de Copenhague y la Escuela de Praga. Dichos círculos pretendían indagar con métodos rigurosos y racionales, aquello que hace posible que una obra literaria sea considerada como artística independientemente del mundo que la rodea. Sin embargo, la teoría formalista enfocada en el cine es un tanto peligrosa porque se centra en la técnica cinematográfica, desconociendo elementos vinculados a la función narrativa y retórica que indiscutiblemente también posee este arte. Aunque no hay que desconocer en absoluto que gracias precisamente al formalismo se determinaron los parámetros para el abordaje del cine de una manera técnica y rigurosa que le proporcionan un sustrato independiente y un método de análisis propio. Algo muy similar pasó con la presencia fuerte del formalismo en los estudios literarios, a partir del cual se crearon categorías importantes para el abordaje de la literatura como disciplina del conocimiento y la creatividad; de esa manera se les proporcionó a las prácticas literarias y cinematográficas un status y un abordaje realmente serio aunque muy radical.

Tiempo más tarde se demuestra que la obra de arte literaria obedece a principios arquitectónicos presentes en su construcción y organización que la dotan de una estructura específica y diferente del resto de las artes, dicha construcción determinada por su autor contiene un fuerte componente social. Mijaíl Bajtín será quien proporcione una manera múltiple de abordaje de este acto literario proponiendo analizar la obra desde categorías nodales: personajes, tiempo, espacio, cronotopo y categorías transversales tales como el viaje, la pérdida y la memoria; estas últimas inmersas en un componente social y por ende cultural.⁵⁹

Debe reconocerse entonces, que la base formalista que adoptan los primeros teóricos del cine, es heredada de la literatura desde la cual se consolidó. El estudio del cine por lo tanto a pesar de la desaprobación por parte de los teóricos formalistas, irónicamente termina tomando y usando categorías de análisis que emergen de los estudios literarios que en ese momento de la historia se plantean y que al igual que en el cine se enfocan en gran medida en el plano técnico: "el formalismo Ruso da a la teoría cinematográfica formalista, el amplio contexto filosófico en que necesitamos verlo."⁶⁰

La teoría del cine en suma se trata de un tramado de arquitecturas y "juicios normativos" -como diría Morawski- presentes también en la literatura, que intentan plantear una serie de valores a partir de los cuales abordar el cine, así como lo ha hecho la teoría del arte a través de la historia. Dichos valores se fundan a partir de concepciones culturales o sociales de su propio tiempo que imponen determinadas características de expresión estética. El formalismo o el subjetivismo son precisamente ejemplos de dicho fenómeno de valuación de las obras artísticas que permearon los estudios del cine y de la literatura, más que fórmulas para la interpretación de las artes constituyeron una ruptura epistemológica en general.

Otro ejemplo de tal fenómeno lo constituye el realismo que se presenta tanto en el contexto teórico-creativo del cine como de la literatura. Al igual que en la literatura y las artes plásticas, el cine también adoptó un enfoque de carácter realista, al que se oponían la mayoría de los teóricos que hacían parte del formalismo. En la teoría del cine el realismo será defendido por Kracauer y Bazin, Kracauer lo nombraría el *enfoque cinematográfico* definido por la tendencia del hombre a seguir a la

⁵⁹ Entre los textos de mayor resonancia de Mijaíl Bajtín para los efectos de ésta investigación se significan: *Problemas literarios y estéticos, Teoría y estética de la novela, Estética de la creación verbal y El problema del contenido el material y la forma.*

⁶⁰ Dudley Andrew. *Las principales teorías cinematográficas.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. pág. 83.

naturaleza a dondequiera que conduzca, atender al flujo de la vida y no a las construcciones arraigadas de su propia imaginación. Aunque algunos teóricos adicionalmente estén tratando de encontrar categorías por medio de las cuales se distorsione la noción de la realidad desde el cine y desde la literatura, es inevitable que la tendencia realista sea una manifestación presente en ambas.

La literatura altamente realista permite al lector reconocer su universo y el universo del otro; al reconocerlo puede criticarlo en la búsqueda de un mundo mejor, el cine también lo permite y de forma mucho más directa por medio del manejo de la imagen. Entonces, debe admitirse que el realismo ofrece otra relación cercana entre la literatura y el cine. El realismo aparece como un mecanismo de expresión artística que ha permeado la historia de las producciones artísticas, no es un periodo como tal, sino un elemento reiterativo que adquiere diferentes dimensiones gracias a sus transformaciones y dependiendo del momento histórico.

El realismo presente en la literatura europea de finales del siglo XIX, hace frente a las situaciones sociales de la época que generan descontento, como es el caso de novelas canónicas como *Madame Bovary* o *Anna Karenina*, que aunque hacen parte de dos contextos diferentes una del francés y la otra del ruso, sus objetivos son los mismos: denunciar las dinámicas sociales que hacen que las relaciones profundas de los seres humanos estén atravesados por el interés, el ansia de poder y posición social. Debe destacarse que para las dos novelas anteriormente mencionadas existen sus correspondientes adaptaciones al cine.⁶¹

El realismo también ha sido una constante en el campo literario y cinematográfico colombiano, este se presenta de diferentes modos dependiendo del momento histórico y cultural por el que atravesara el país. *María*, novela publicada en 1867, escrita por Jorge Isaacs, fundará el realismo romántico en Colombia tanto en el campo literario como en el campo cinematográfico, la novela fue adaptada por primera vez apenas en 1918, y hasta este momento ha alcanzado más de once adaptaciones en diferentes formatos.⁶² En la novela de Isaacs se pueden además evidenciar otros tipo de rutas del realismo, sin embargo, la romántica es la más fuerte.

El realismo en Colombia no se reduce al realismo romántico. Otra vertiente fuerte es el realismo de costumbres evidente en la novela *Manuela* de Eugenio Díaz Castro en la que el autor explora las particularidades del contexto desde el cual se produce la obra, las tradiciones o hábitos de una región gracias al carácter fuertemente realista que no se queda en lo exótico, explora en la variedad

⁶¹ *Madame Bovary*, escrita por el francés Gustave Flaubert ha sido adaptada al cine en siete ocasiones: 1933, dirigida por Jean Renoir; 1937, por Gerhard Lamprecht; 1947, Carlos Schlieper; 1949, Vicente Minelli; 1991, Claude Chabrol; 2000, por Tim Fywell, quien realizó su adaptación para la televisión; y en el 2011 por Arturo Ripstein con el nombre de *Las razones del corazón*, quien además trabajaría con Gabriel García Márquez en la adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba*. Por su parte *Anna Karenina* escrita por el ruso León Tolstoi (1877) no se queda atrás, ha sido adaptada en varias ocasiones la mayoría de ellas de procedencia rusa y norteamericana: en 1935 fue dirigida por el norteamericano Clarence Brown; en 1948, la dirigió Julien Duvivier; en 1967, Aleksandr Zarj; en 1985, se realizó una película para televisión dirigida por Simón Langton; en 1997, bajo la Dirección de Bernard Rose; en el 2009, Dirigida por Sergei Solovyov; y en el 2012 Dirigida por Joe Wright.

⁶² La segunda adaptación de la novela *María* se realiza en 1922 por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, la tercera en 1938 por Chano Urreta, en 1956 se realiza gracias a Bernardo Romero Lozano una adaptación para la televisión nacional, en 1966 se realiza otra adaptación con la colaboración de Enrique Grau, la quinta adaptación de realiza en 1970 por Alfonso Castro Martínez, la Sexta en 1972 por Tito Davison, Luis Eduardo Gutiérrez en 1972 realiza la adaptación para televisión, en 1986 Luis Ospina y Jorge Nieto realizan la octava adaptación, en 1986 se realiza un documental con base en la novela al igual que en 1988, 1995, 2000, 2002 y 2003.

de personajes amenazados por la uniformidad de la naciente sociedad moderna, muestra las cualidades del hombre rural, enaltece la región frente a la ciudad corrupta, exalta los valores y la identidad propias frente a los estereotipos europeos. Otras manifestaciones del realismo toman como base contenidos históricos, sociales, sociales de la denuncia, de la violencia, críticos, mágicos y neocríticos.

Cinematográficamente hablando, para Kracauer será muy importante en la representación de la realidad el argumento como elemento fuerte para la construcción narrativa de las historias que se quieren contar a través de las imágenes. Es así como se abre la alternativa nuevamente para pensar el cine desde un componente retórico que no solo atravesará el desarrollo general de la historia sino que específicamente a partir de él se construirán discursos que hilaran la historia: “es el argumento el que da al cine su oportunidad del más completo desarrollo. Tanto para Kracauer como para Baláz, el film de argumento es la base estética y también económica del cine, porque pone en juego un tipo de tema y un tipo de participación pública que pueden componer la más compleja de las experiencias”.⁶³

Según Kracauer, el cine de argumento puede ser ventajosamente dividido en tres categorías: el film teatral, la adaptación y el argumento o episodio encontrado, lo que quiere decir que para este teórico no es una pena reconocer que el cine tiene una connotación teatral, es decir que está estrechamente relacionado con las construcciones respecto a la forma y el contenido propias de la literatura, además incluye la categoría de la adaptación que no ha sido tomada en cuenta por teóricos anteriores precisamente por el miedo a encontrar puntos de encuentro entre el cine y otras expresiones artísticas tan cercanas como la literatura.

Kracauer no solo comparara el cine con aspectos puramente literarios, tampoco temerá realizar comparaciones entre el séptimo arte y la historia o la filosofía. De esa manera se rompe un poco con el tecnicismo cuyo objetivo de fundamentarlo estaba presente en las teorías formalistas, de hecho teóricos como Kracauer también afirman que las representaciones culturales hacen parte de los argumentos cinematográficos, representaciones de las que tampoco se ha visto exenta la literatura durante toda su historia, así los formalistas de la época hayan descartado este elemento. Entonces, los filmes que poseen <<argumentos encontrados>> son aquellos cuyos asuntos emergen de lo local, pero también de la cultura. El ser humano es un ser social y cultural por necesidad, este hecho entonces no debe estar alejado de las construcciones artísticas que al fin de cuentas se producen con finalidades expresivas del hombre mismo, experiencias que se presentan desde su realidad.

Así mismo se reconocen otros varios teóricos del cine empeñados en rescatar el carácter realista de las producciones cinematográficas

Los textos de André Bazin son indiscutiblemente los más importantes de la teoría cinematográfica realista, como los de Eisenstein son los más importantes de la teoría formativa. (...) Bazin fue el primer crítico que efectivamente desafió a la tradición formativa. Era sin discusión la voz más importante e inteligente que haya propuesto una teoría y una tradición cinematográficas basadas en la creencia en el poder desnudo de la imagen registrada mecánicamente y no en el poder adquirido del control artístico sobre tales imágenes.⁶⁴

Las reflexiones cinematográficas de André Bazin se desarrollan en medio de un apogeo del neorrealismo italiano en 1951. Él y Jacques Doniol-Valcroze iniciaron *Cahiers du cinéma*, revista

⁶³ Ibídem, pg. 117.

⁶⁴ Ibídem, pg. 145.

con un enfoque crítico muy influyente. Los creadores de la Nueva Ola Francesa (Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Eric Rohmer y Claude Chabrol) se unieron al pensamiento de Bazin y escribieron con él. Bazin empezó a coleccionar sus ensayos que compiló en *¿Qué es el cine?*, colección que alcanzó cuatro tomos de aproximadamente sesenta ensayos. El neorrealismo, como tendencia derivada del realismo italiano se constituyó como uno de los movimientos más fuertes en la historia del cine, así como el expresionismo alemán. Así pues, la realidad se constituye como materia prima fundamental para las construcciones fílmicas de aquel momento.

Más tarde, harán parte de la teoría del cine autores como Jean Mitry, Christian Metz, Amédée y Henri Agel, que verán al cine desde una óptica más abierta en la que definitivamente el cine y la literatura son asumidas desde perspectivas muy similares a partir de las cuales se pueden abordar y fomentar. Sin embargo se fortalece el desarrollo de la imagen como eje fundamental para la consolidación del lenguaje cinematográfico, mientras el eje fundamental de la literatura se basa en el uso de la palabra desde su dimensión estética. Jean Mitry se encargará de darle más importancia a un elemento vital para el cine como es el montaje, elemento que también nutrirá el lenguaje cinematográfico y del que ya había hablado en su momento con un carácter especial Eisenstein.

Así como el montaje es sumamente importante para la consolidación del lenguaje cinematográfico, lo será también la imagen que se constituye como valor innato en la determinación de una diferencia no radical entre el cine y la novela:

la característica más crucial de la imagen cinematográfica, tan obvia que casi no necesita ser mencionada, es que al revés del mundo al que representa, la imagen puede ser conjugada y arreglada de acuerdo a los esquemas mentales del realizador. Puede ser combinada con otras imágenes en innumerables formas, originando cada vez no simplemente una nueva serie estética (como unas series de cuadros o de vitrales que aportan una narrativa estética), sino un mundo nuevo psicológicamente real.⁶⁵

Este arreglo de las imágenes entonces se realizaría en gran medida gracias al montaje que se emplearía para concretizar las representaciones mentales que posee el creador. En el caso de la adaptación de narrativa al cine, es el realizador quien se encarga de materializar por medio precisamente del guión, la cámara y el montaje, las imágenes que se construyen mentalmente a partir de la lectura de la producción literaria.

Sin embargo, la imagen no será del todo ajena a la literatura ya que a partir de los significantes, es decir de las palabras con que se denotan las cosas, la mente humana crea imágenes mentales que representan el universo que es descrito por medio de una tejido de palabras,⁶⁶ que se hace evidente en la novela, la diferencia con el cine radicaría precisamente en el hecho de que es el lector quien genera en la novela esos significantes, huellas síquicas o imágenes acústicas de manera totalmente individual, y no un director que por medio de un montaje establece su visión sobre la imagen de una narración novelesca.

Jean Mitry amplía el espectro del cine desde la época del cine de oro mudo, momento histórico en el que el campo de estudio cinematográfico no era muy reconocido. Mitry, alimenta de cierta

⁶⁵ *Ibidem*. Pg. 192

⁶⁶ La palabra texto deviene del latín *textus* cuyo significado es tejido, por lo tanto la narración tanto cinematográfica como literaria esta atravesada por la textualidad, al ser tejidos, son textos.

manera el pensamiento enfocado desde lo romántico – purista - del cine en el que se niegan elementos como el montaje.

Mitry llega hasta a insistir en que el montaje puede darse en una sola escena, filmada desde un ángulo único. Si un personaje está sentado en una sala leyendo un periódico y es interrumpido por una flecha llameante que repentinamente enciende fuego a las cortinas que están detrás de él, tendremos un efecto de montaje sin haber montado, porque habrá dos imágenes que adquieren juntas un nivel de significación mayor que ellas. Este nivel de significación, un paso más allá de la imagen cinematográfica compuesta, esta según Mitry asociada siempre con la narración. Al interrelacionar los objetos que sus sentidos les transmiten, el hombre da un orden y una lógica a la realidad. El espacio, el tiempo y la casualidad acomodan al hombre en el mundo y le permiten comprenderlo y no solo percibirlo.⁶⁷

Jean Mitry no temerá además comparar consciente y reiterativamente el cine con la literatura, desde la narración hasta la dimensión poética que contiene el arte cinematográfico, afirma que es el poeta quien consigue que el lenguaje trascienda a su contenido y comprometa a nuestras facultades superiores haciéndolo primero por medio de ritmo, figuras y asociaciones internas de todo tipo; también los grandes artistas del cine crean efectos poéticos cuando construyen sus mundos cinematográficos con la materia prima de las imágenes. La historia del arte cinematográfico se centraría en las técnicas poéticas que van más allá de los argumentos desde los que se producen. Contrario a lo que piensa Mitry, esta expresión poética se llevara a cabo muchas veces por parte del montaje que por sí mismo tiene la capacidad así sea inconscientemente de crear figuras completamente poéticas, sin omitir el hecho de que en todo caso una imagen cinematográfica no pueda darse sin necesidad de efectos de montaje.

Para Jean Mitry, es la prosa procedente de la literatura la que se encarga de darle el ritmo de la construcción a las imágenes, estas deben seguir un hilo otorgado por la narración que posteriormente se concretaría gracias la representación. Mitry hace explícita la comparación del cine y la narrativa desde su carácter tanto formal, es decir desde la bases de la estructura y los elementos que hacen parte de ella, como también desde la dimensión de su desarrollo dentro de un medio social que la dinamiza o censura: "estructuralmente el cine es por naturaleza más próximo a la novela. Muchos de los pronunciamientos que hoy hacemos sobre el cine fueron hechos sobre la novela cuando ésta se desarrolló en el siglo XVIII. Fue considerada desde el principio como una forma <<profana>> que especulaba con la curiosidad natural de la gente para saber cómo funcionan las cosas."⁶⁸

Es importante la noción de Jean Mitry porque él diferencia el lenguaje convencional o cotidiano del lenguaje del cine y de la literatura permeado por la función poética, esta noción le da un lugar más claro a estas dos artes, lugar que parte de un principio de identificación dado por el uso de una determinada estética de su propio lenguaje. El hecho de que tanto el cine como la literatura manejen lenguajes estéticamente contruidos da a entender y ratifica su condición de obras de arte que usan como elemento simbólico figuras literarias que devienen precisamente del lenguaje poético.

Más tarde aparecerá un teórico no menos importante que el anterior, Christian Metz, quien realizará sus estudios mucho más contemporáneos desde la perspectiva semiótica. En este caso se entablaría nuevamente una relación entre la literatura, la lingüística propiamente dicha, el cine y los estudios que sobre el signo se vienen desarrollando desde que el lingüista Ferdinand de Saussure desarrolló

⁶⁷ Ibídem. Pg. 193.

⁶⁸ Ibídem. Pg. 203.

su *Curso de lingüística general*; en este texto proclamará a la lingüística como una ciencia que propone a la lengua como un sistema de signos, entendiéndose por signo: “una entidad psíquica de dos caras”.⁶⁹ Más adelante el semiólogo Charles Peirce ahondará mucho más en este estudio y ratificará que los seres humanos estamos rodeados de signos, en esta medida los signos se crean, plasman, y dinamizan a partir de las construcciones artísticas que se dan desde la literatura y el cine.⁷⁰

En este sentido habría un punto adicional que acerca al cine y la literatura desde la semiótica a partir de la adaptación. Cuando un lector aborda un texto literario, a partir de la reconstrucción de los signos y sus significantes crea imágenes mentales, mejor llamadas por Peirce *huellas psíquicas* que se van a generar en el uso de la palabra, que es la materia prima de la literatura. Esas palabras al referir al significante crean imágenes que van a ser utilizadas por el adaptador para dar vida a la imagen desde el cine. El hecho de que el ser humano gracias a sus facultades psíquicas genere imágenes mentales nos hace pensar en la necesidad que puede llegar a sentir el hombre de materializar esas imágenes precisamente a partir de una obra cinematográfica. Así es como estos estudios se pueden llegar a considerar como otra forma de acercamiento entre las ciencias del lenguaje frente a un creciente y serio estudio cinematográfico.

La semiología en general es la ciencia de los significados y la semiótica del cine se propone construir un modelo amplio, capaz de explicar cómo un film corporiza un sentido o lo trasmite a su público. Confía en determinar las leyes que hacen posible la visión del film y descubrir los *patterns* particulares de significación que dan su especial carácter a films individuales o a géneros. Por ejemplo, al semiótico le gustaría descubrir las posibilidades generales de sentido que posee la toma *zoom*; al mismo tiempo le gustaría saber la función particular que el *zoom* cumple junto a otras técnicas (...) En el corazón del campo del cine está el hecho cinematográfico, y en el centro de éste está el proceso de la significación. El semiótico se encamina directamente a ese centro.⁷¹

Esta relación entre el cine y la literatura no estaría dada solo por los componentes de la semiología, sino de la lingüística en general tomada como ciencia, en esta medida se estarían construyendo bases teóricas más rigurosas a partir de elementos científicos para nutrir la teoría cinematográfica. Para esto Metz tendrá que utilizar categorías propias del estudio de la lengua desde las diferentes disciplinas que la componen específicamente desde la semiótica y la semántica, que se encargarían de establecer las dinámicas del signo y del significado.

Christian Metz con su formulación acerca del carácter interior del cine, plantea entonces una separación de lo literario y lo cinematográfico, su deseo es dejar claros los estamentos que permiten analizar el cine desde sus características y elementos propios. Para él la materia prima del cine está integrada por los canales de información a través de los cuales prestamos atención cuando presenciamos un film. Estos incluyen las imágenes fotográficas móviles y múltiples, los trazos gráficos que incluyen todo el material escrito que leemos en la pantalla, el lenguaje hablado y

⁶⁹ Esas dos caras (significante y significado) van a ser el concepto y la imagen acústica, es decir que “llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica”. Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. 1916. Pg. 87.

⁷⁰ Charles Peirce nació en Massachusetts el 10 de septiembre de 1839 y murió en Pensilvania en 1914. Fue un filósofo, lógico y científico estadounidense, es considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna. Entre sus textos más importantes están: *Estudios de lógica* (1883), *La arquitectura de las teorías* (1890), *Qué es el pragmatismo* (1905), *El nacimiento del pragmatismo* (1905).

⁷¹ *Ibidem*. Pg. 121

grabado, la música grabada, los ruidos y efectos sonoros. Dentro de estos elementos no se evidenciarían los que amarran significativamente al cine con la literatura, pero sí los que acercan al cine con el estudio del lenguaje.

Desde la indagación semiótica, afirmará Metz que el cine no es un verdadero lenguaje, para tal fin echa mano de la lingüística haciendo la comparación entre el uso del lenguaje y el cine de manera poco positiva. Básicamente encuentra cuatro diferencias entre ambas -todas discutibles-, sin embargo aportan otro punto de vista desde el cual se puede analizar el cine respecto del uso del lenguaje. Partirá entonces desde la capacidad del lenguaje para funcionar en el nivel arbitrario y de significado: "Esta capacidad del lenguaje para funcionar en dos niveles es conocido como su poder de doble articulación, y aunque ese poder pertenece a algunos otros lenguajes no pertenece de ninguna manera al cine. Los significantes del cine están demasiado estrechamente ligados a sus significados: las imágenes son representaciones realistas y los sonidos son reproducciones exactas de aquello a lo cual se refieren. No se pueden separar los significantes del cine sin desmembrar al mismo tiempo sus significados".⁷²

El cine contemporáneo no se da necesariamente de esa manera, ya que dependiendo de los intereses del director, una película puede usar dentro de su lenguaje varias figuras tomadas también de la literatura para contrarrestar los niveles de lógica y significado en la narración de una historia; además los significantes no necesariamente se ligan a los significados cuando dentro de los diálogos que entablan los personajes se da espacio para la especulación respecto a lo que sucederá en algún momento de la historia. Su interpretación también varía dependiendo del universo cultural del espectador

Respecto al arte cinematográfico afirma Metz además, que el cine no tiene unidades más pequeñas; sin embargo se puede considerar que las imágenes plasmadas en cada uno de los fotogramas y cada uno de los elementos que los determinan a través del montaje, la escenografía o el mismo manejo de la imagen, hacen parte de esas unidades pequeñas que Metz afirma no existen, la imagen podría tomarse como unidad de significado dentro del cine.

En ese mismo sentido, "Metz encuentra que el cine difícilmente podría reclamar para sí una gramática. Aunque hay ciertamente reglas de uso, estas no son ni tan estrictas ni tan intrincadas como las del lenguaje".⁷³ En todo caso la gramática es la que se encarga de determinar las reglas y las normas de las diferentes lenguas, pero en el caso preciso de la lengua castellana, pueden existir muchas excepciones a la regla establecidas por la disciplina, la mayoría de veces desde el uso. Es así como la literatura puede convertirse en una presencia que debata la gramática ya que puede romper con las convencionalidades que la misma proporciona al igual que el cine. La gramática del cine establece también el orden y la norma que debe permanecer respecto al ensamblaje de tomas y fragmentos de una película que deben dar cuenta de un orden sintáctico para que la historia sea verosímil.

Metz afirma también razonablemente que el lenguaje por sí mismo conlleva a una interrelación entre los actantes de una relación comunicativa dada a través de lenguaje, el cine por el contrario solo maneja una dimensión unidireccional, le da toda la información al público sin recibir nada de él. Esta característica se constituiría como un factor que separa los actos discursivos con el lenguaje mismo, sin embargo, podríamos afirmar que lo mismo pasa con la literatura, ya que el escritor crea una historia con la finalidad de que ésta sea leída, lectura unidireccional en la que la relación entre el escritor y el lector no se percibe; en todo caso una película le comunica algo al público aunque

⁷² *Ibidem*. Pg. 214

⁷³ *Ibidem*. Pg. 215.

este no pueda ejercer comunicación para con el filme, en esa medida también sería un acto comunicativo, al que también pertenecería la literatura ya que ella ejerce un acto comunicativo hacia el lector, pero el lector no puede comunicarle nada al texto.

Finalmente Metz indica que: "todo en el cine parece crear un sentido. Claramente: el lenguaje del cine *parece* totalmente distinto del lenguaje verbal".⁷⁴ Sin embargo como se afirmó anteriormente la literatura utiliza un lenguaje verbal pero esto al contrario de lo que pensaría Metz también crea un sentido que no es totalmente diferente al del cine, está desconociendo que el lenguaje verbal así sea unidireccional está presente en la obra cinematográfica, tanto en el guión como en la relación de los personajes que componen la obra. Parece en ocasiones, como se evidencia dentro de este análisis teórico, que son un tanto contradictorios los planteamientos de este autor porque niega rotundamente la relación del lenguaje con el cine, aunque se encargue de rescatar algunas categorías provenientes de los estudios del mismo para incorporarlos en la teoría cinematográfica. Metz nombrará dentro de su teoría las categorías de la semiología que también han servido a los estudios literarios precisamente por el manejo particular del lenguaje y así mismo del código-mensaje.

Contrario a su posición sobre el distanciamiento del lenguaje con el cine que se especificaba anteriormente, continúa el teórico utilizando categorías propias del ámbito de éste para abordar la obra cinematográfica. Para Metz, el texto es el conjunto de mensajes que sentimos que deben ser leídos como un todo, está estructurado de tal manera que los mensajes individuales juegan sus debidos papeles en la creación de una experiencia total o de significación; el texto es mucho más que una colección o conjunto para el analista y el espectador que sepa verlo, es un sistema lógico particular de una cantidad dada de códigos capaz de conferir valor a los mensajes.

Texto, entonces resulta otra de las categorías de la teoría del cine, que está estrechamente relacionada con la narrativa a partir de agrupaciones signílicas entre palabras. El texto organiza los acontecimientos y demás elementos en la novela; en el cine daría como resultado el guión que se encarga de especificar la forma cómo los hechos ocurridos en la narración deben ser representados. Tanto la novela como la obra cinematográfica construyen la narración gracias a la interacción de elementos internos provenientes de una dimensión textual-formalista. A pesar de su radical posición frente el cine y el lenguaje, Metz terminará reafirmando la relación estrecha que existe entre la narrativa y el cine.

Más tarde, Amédée y Henri Agel, no se basarán en la semiótica para abordar el estudio del cine, sino que más bien compararán esta disciplina con la fenomenología que también acerca la dimensión poética con la producción cinematográfica. Parece que este tipo de estudios sobre el cine quisieran suavizar la tendencia que se afana, de manera evidente, por hallar un método que forje el abordaje del cine independiente y cercano al estatus otorgado por la ciencia. Este abordaje del cine desde lo pragmático lo hacen estos teóricos incorporándole una dimensión mucho más sensible relacionada con el plano de lo intuitivo y experiencial, lo cual le da un carácter, de nuevo, más artístico.

La fenomenología a grandes rasgos es la razón filosófica que ve las cosas tal y como se presentan ante la conciencia. Se retoma la esencia como elemento propio de las cosas de forma parecida a como se estableció en el diálogo del Crátilo en el 360 antes de la época antigua, escrito por Platón, en el que se discute y problematiza el origen de los nombres desde la postura del esencialismo que establece que estos deben dárseles a las cosas en relación con la esencia que les es otorgada por la naturaleza, y que sólo el artífice de nombres que en ese caso sería el que maneja como materia prima la palabra, tendrá la facultad de extraer esa esencia por medio del conocimiento del material.

⁷⁴ *Ibidem*. Pg. 215

A propósito de la fenomenología dentro de la literatura, Jean Paul Sartre, uno de los escritores más importantes de la época de entre guerras, y después de ellas en Europa, específicamente en el contexto francés, defenderá la concepción de la fenomenología hasta alcanzar su postura existencialista: corriente filosófica de amplia influencia en la producción literaria. De esa manera el existencialismo además de ser retomado en los estudios y producciones literarias, sería asumido también oportunamente para el análisis cinematográfico como ha de corroborarse con Amédée Ayfre y Henri Agel.

Estos pensadores integrarán una concepción mucho más contemporánea emparentada con los estudios culturales dentro de los cuales se incorpora la figura del autor dentro de los análisis literarios como lo haría Mijail Bajtin y toda la rama de la sociocrítica. Así como también los efectos que producen en la cultura dichos fenómenos presentados y representados por el autor, director o productor.

Ayfre, pensador del ámbito cinematográfico, basándose en la fenomenología, percibe la producción cinematográfica como un todo en el que se rescata la esencia a partir de la representación por medio de la imagen cinematográfica, en la que se hace necesario un elemento poco mencionado quizás debido al afán de percibir el cine desde una óptica más técnica y formal: La imaginación, entonces, hará parte de una esencia casi metafísica, que acercará mucho más el cine al arte y a la representación no solo de la realidad en si misma sino de las múltiples realidades de los hombres.

Una relación más entre la literatura y el cine se presenta, por otra parte, en el carácter imaginativo presente tanto en la producción como en el desciframiento de ambas dimensiones creativas. En la literatura, el escritor debe poseer imaginación para realizar representaciones por medio de la palabra, la descripción, la construcción narrativa en general y además estas representaciones que el escritor recrea deben desde su organización permitir al lector explorar su universo simbólico a partir de la lectura del texto. En el cine, la imagen proporciona inmediatez lo que conlleva a que el espectador no necesite de mucha imaginación para percibir la historia, aunque obviamente el realizador sí debe tener gran sentido de la imaginación para lograr materializar las imágenes que posee en su mente en un plano real. Sin embargo, tanto la literatura como el cine tienen el poder de clarificar y sintetizar una idea-imagen de una segunda realidad, la primera a partir de su representación por medio de un tejido entre palabras y la otra por medio de un tejido de imágenes.

Stefan Morawski incluye dentro del problema de las cualidades sensorias los fenómenos y acontecimientos particularizados, afirmados por la imaginación que se estructuran mediante la narrativa. La experiencia *eidética* como la denomina el autor, es la capacidad de ver y percibir a través de los sentidos los acontecimientos e imágenes que se van leyendo que se estimula gracias al significado del texto y su combinación y mezcla con la imaginación, fenómeno fuertemente evidente en el campo de la poesía.

En un contexto más actual Pedro Cano, escritor y filólogo catalán que se ha preocupado por rescatar y analizar la perspectiva clásica aplicándola a movimientos contemporáneos desde la perspectiva del cine y de las letras, en su libro *De Aristóteles a Woody Allen* (1999), reafirma la presencia contemporánea de los preceptos teóricos contenidos en la *Poética* de Aristóteles escrita 28 siglos antes, no solo en el ámbito de la literatura ya que como es bien sabido este texto no solo ha servido como referencia técnica y de análisis de textos literarios; sino que también reafirma la inclusión del texto clásico en el terreno de la construcción cinematográfica, rescatando especialmente la inclusión del factor textual. Lo que constata una vez más que la relación de la literatura con el cine es bien estrecha, viéndola desde la dimensión textual y de escritura. En este sentido Cano refiere que

El proceso de escribir una película o una serie de ficción es previo e imprescindible para la viabilidad del proyecto. En rigor, los textos escritos preceden a la producción y deben prever, imagen por imagen, palabra por palabra, indicación por indicación todo aquello que la obra audiovisual deba exhibir en su plenitud. Otros sistemas de trabajo son experimentales, con probabilidades de éxito en función de variables múltiples. Los guiones de diversa especificidad (literaria, técnica...) tienen vida propia como obra de ficción.⁷⁵

Es decir, aunque para la realización de un guión cinematográfico no sea necesario explotar la dimensión estética del lenguaje, al contrario de literatura; de todas maneras las dinámicas de preproducción cinematográfica sí exigen el uso de la palabra escrita para llegar a la materialización de las ideas. Así pues se considera esencial el elemento textual en el ámbito cinematográfico.

Cano, por otro lado, pone en evidencia la existencia de un guión técnico, que guardaría distancia respecto al campo de la literatura, pero también menciona el guión literario que sí tendría una relación completamente estrecha con la dimensión estética del lenguaje textual que debe ser pasado posteriormente al cine. El guión literario de tal manera se contempla como uno de los géneros literarios que existen hoy en día, que se encarga de presentar toda la secuencia narrativa junto a la caracterización de los personajes, establecimiento de tiempos y demás elementos narrativos para que de tal manera sean llevados a la pantalla.

La narración presente tanto en literatura como en el guión cinematográfico, será un factor imprescindible de nuevo en la teoría contemporánea, insistiendo el autor que, "Para escribir un guión de cine o televisión, como en cualquier relato dramático, conviene atender a lo narrado y al narrador; a los personajes o caracteres de la narración; al espacio, al tiempo y al sistema causativo que afecta a nos y otros aspectos. Y, por fin, a los elementos formales, a las técnicas de lo narrado. Empezar por un aspecto u otro es una cuestión de método".⁷⁶ Estos elementos que Cano estima significativos para la construcción cinematográfica son esenciales además en la construcción narrativa en la novela.

El montaje para Cano, es el que se encarga de crear una conjugación de símbolos dentro de las imágenes progresivas que presenta el cine (color, sonido, cámara movimientos, planos). Con lo anterior se produce un acercamiento más entre el cine y la literatura por la presencia en ambas del lenguaje y el manejo del signo lingüístico. Los símbolos, iconos e índices no solo entonces se presentarían en los textos (entendiendo texto como cualquier entidad que pueda ser leída) sino que también harían parte fundamental del cine, teniendo en cuenta la necesidad psíquica y social que el hombre tiene de construir imágenes en su mente que a través del cine serían materializadas. Cada territorio expresivo (cine o literatura) desvitaliza y captura estas imágenes mentales, movilizandolos mecanismos cerebrales diferentes. Cuando la mente salta a la comprensión de las atracciones no solo se genera un impacto psicológico a través de la literatura ya que ella tiene la capacidad de generar imágenes que se crean mentalmente gracias al acto de decodificación de las palabras por parte del lector. En el caso de la adaptación se puede decir que una parte del ejercicio parte de la intervención de imágenes mentales que se construyen a partir de la lectura de los textos literarios, siendo éstas imágenes posteriormente materializadas en el medio cinemático puntualmente en el film.

⁷⁵ Pedro Cano. De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para el cine y la televisión. Editorial Gedisa. Colección Estudios de televisión. Barcelona. 1999. Pg. 9.

⁷⁶ *Ibidem*. Pg. 21.

En el caso de la literatura, los elementos de construcción se hacen claros gracias a las descripciones que el narrador realiza sobre el carácter de los personajes, los espacios, el tiempo, etc.; en el cine estas descripciones se concretizan gracias a la decoración, al vestuario, al montaje cuyo trabajo radica en que los elementos que hacen parte de la imagen expresen, representen y describan las situaciones del relato en la misma línea de relación, tanto la literatura como el cine requieren de una construcción narrativa o argumental que será la encargada de proporcionarle un desarrollo progresivo y verosímil a la historia que se quiere representar a partir de la obra de arte en este caso literaria o cinematográfica.

Eisenstein quien se enfoca en el montaje, abogó en cierta medida por independizar el cine de la literatura en cierta medida. Cuestión sin lugar a dudas sensata, ya que aunque son artes que comparten ciertos elementos tienen también componentes completamente independientes que las caracterizan como realmente son en sí mismas. Sin embargo esa distinción no puede ser forzada y hay que reconocer que las estructuras y las formas de narrar tienen elementos tanto para el cine como para la literatura esenciales, eso no quiere decir de ninguna manera que el cine sea un arte subsidiario de la literatura, si bien comparten muchos elementos y valores porque son prácticas poéticas que poseen la facultad y necesidad de contar historias (una por medio de la imagen y la otra por medio de la palabra) coincidiendo en no pocos elementos de representación tales son los casos de los personajes, espacios, tiempos, texto, narración, etc.

Mijaíl Bajtín por su parte también realiza un estudio riguroso que supera la convención del formalismo ruso. En su libro *El problema del contenido, el material y la forma*, nos presenta un método de análisis de la obra artística que se puede aplicar a los estudios rigurosos tanto del cine como de la literatura, aludiendo a una forma composicional de las obras de arte en las que interviene un aspecto estructural o arquitectónico que pasado a la literatura constituiría el hilo de la narración y como ésta se va presentando ante el lector. Para el cine la forma composicional servirá también al proceso de estructura narrativa; El guión técnico por su parte se dará pues gracias al manejo de cada una de las escenas, las tomas y los planos que dependen de las intenciones que el director en este caso tenga para llegar a su público.

Bajtín afirmará además que la teoría del arte independientemente de la estética filosófica general encuentra el material como la base más sólida para el enjuiciamiento científico, pues la orientación al material crea una aparente proximidad a la ciencia empírica positiva, esta estética material se basa en las hipótesis de trabajo de las direcciones de la teoría del arte que pretenden ser independientes de la estética general. Además lucha por la independencia de las ciencias sobre las artes de la filosofía sistemática, no se limita solo al aspecto técnico.

El análisis estético debe estar dirigido, según Bajtín, de modo directo no a la obra en su aspecto sensorial y organizado solo por el conocimiento, sino a aquello que constituye la obra para la actividad estética del artista y el espectador. Entonces, la primera tarea del análisis estético se da en la comprensión del objeto en cuestión, en su peculiaridad puramente artística y de su estructura; la segunda manera consiste en remitirse a la obra desde su aspecto cognoscitivo y comprender su estructura de una manera totalmente independiente del objeto estético; y la tercera tarea, se da en la comprensión de la obra material externa como el objeto estético que se realiza. En obras de estética material ocurre una constante mezcla de las formas arquitectónicas y composicionales, las arquitectónicas no alcanzan la claridad de principios y pureza de definición por eso son subestimadas. Tanto en las producciones cinematográficas como en las literarias las estructuras están dispuestas conforme a los intereses del creador en las que convergen el contenido, la forma y el material que en literatura sería la palabra escrita y en cine la imagen.

Por su parte también David Bordwell ha escrito varios textos enfocados hacia el análisis e historia del cine. La óptica que este autor utiliza es bien importante porque recopila todo lo que han aportado los anteriores teóricos, afirmando que el cine tiene un alto componente narrativo, al igual que la novela en literatura. Estas dos producciones artísticas se basan en narraciones y más aún si se trata de una adaptación precedida por una narración literaria previa, no pierde su carácter de obra artística auténtica por estar permeada por procesos de producción particulares.

Por la importancia de la narración en las obras artísticas, específicamente en el cine, Bordwell en su texto *La narración en el cine de ficción*, aborda el estudio de la actividad narrativa desde tres perspectivas: la primera como representación, considerando el entorno de la historia, su descripción de la realidad; en segundo plano, como una forma específica de combinar las partes en un todo; y por último, en tanto una actividad de selección, organización y presentación del material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo.

La primera perspectiva enunciada por Bordwell se puede usar con el fin de realizar análisis de la obra a partir de la construcción narrativa de la historia que se es contada o mostrada, esta historia puede estar permeada por elementos que pertenecen a la realidad en la cual se inscribe su autor, al entorno o contexto y a las dinámicas que mueven los procesos histórico culturales, por eso son tan importantes las teorías sociocríticas, sobretodo en literatura, debido a la importancia que para una obra narrativa tiene la inscripción de la misma en un contexto determinado, lo que genera ciertos rasgos representativos con los cuales los lectores o receptores pueden sentirse identificados de una manera directa y así mismo puede generar una lectura, o si se quiere una interpretación o análisis a partir de esta misma identificación. Es así como emergen teorías que se encargan tanto de la defensa como de la teorización de esta postura acerca de la importancia de destacar el nivel de representación del entorno o de la realidad dentro de la narración.

Por ejemplo, la teoría de Eisenstein es considerada como “expresionista” en cuanto que observa la narración como un proceso en el que se manifiesta alguna cualidad esencialmente emocional de la historia. A lo largo de su carrera insistió en que la representación no implicaba una descripción simple y plana, sino un aumento del significado y la emoción de lo que se describía.

Partiendo de esta primera forma de análisis podría decirse, una vez más, que tanto el cine como la literatura tienen recursos de contenido determinados por narraciones que infieren un valor histórico o anecdótico fundamental, como forma de representar ciertas realidades que el autor toma como referencia y que también hacen que el espectador o lector las identifique e interprete dependiendo de la cercanía que sienta por las mismas, por ello son viables como objeto de estudio y de hecho este es el propósito de la presente investigación.

Otra manera en que podemos analizar la narración dentro de una obra ya sea literaria o cinematográfica es desde su estructura. Los factores formales son muy importantes porque permiten realizar una visualización del método implementado por el autor, sus características particulares que pueden a su vez enmarcar la obra dentro de una tendencia histórica delimitada por ciertos acontecimientos o rasgos sociales o culturales; por esa misma razón no se debe prescindir de esta visión analítica. Bordwell opina que “Los formalistas enfatizaban la función estética, estaban dispuestos a asegurar la importancia capital de la convención social al definir lo que cualquier cultura consideraba como obra de arte. La diferencia entre forma literaria y el lenguaje práctico varía históricamente y es en consecuencia, puramente relativa y funcional, no sustantiva y esencial”.⁷⁷ Al respecto Eikhembbaum, perteneciente al movimiento formalista, opinaba lo siguiente:

⁷⁷ David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona. 1996. Pg. 14

La historia nos exigía un verdadero pathos revolucionario, tesis categóricas, una ironía despiadada, el rechazo audaz de todo espíritu de conciliación. Lo más importante en nuestra lucha era oponer a los principios estéticos subjetivos preconizados por las obras teóricas simbolistas la exigencia de una actitud científica y objetiva respecto a los hechos.⁷⁸

Este postulado sirvió de mucho en la perspectiva de la creación de una teoría y crítica de arte que contribuyó a reiterar la importancia de la preocupación y aporte del formalismo, ya que éste presenta una teoría de carácter científico para el análisis de las obras, siendo el primer paso para generar una manera de análisis más amplia en la que converja no solo la forma que se evidencia en el interior de la obra, sino también una serie de elementos que giran a su alrededor.

En tercer y último lugar Bordwell, aduce un elemento que no había sido tratado antes en este documento y que se puede tener en cuenta para el análisis narrativo de una obra y su proceso de producción, se refiere al plano de la recepción que permite contrastar el efecto que la obra de arte cobra en los receptores, posibilitando su análisis en tanto obra-espacio y tiempo histórico social.

Ahora bien, la conclusión a la que se puede llegar a partir de la referencia que Bordwell realiza de las tres maneras de análisis, es que para estudiar la narración en una obra artística de una forma integral y crítica debe hacerse teniendo en cuenta las tres formas conjuntas, es decir, debe considerarse a la narración como representación, como estructura y como proceso. Así es como desde una variedad de perspectivas se pueden analizar todas las complejidades narrativas que componen una obra. De esta manera también se puede realizar un estudio de adaptación en el que convergen además puntos de acercamiento o diferenciación entre la literatura y el cine, ésta investigación es el caso.

Smollet por ejemplo, dice que la novela es una gran imagen en expansión, lo cual se puede enmarcar en el proceso de producción, sobretodo en el proceso de producción de una adaptación en donde la imagen varía al pasarla de un momento a otro, al traducirla de la literatura al cine, ya que la literatura dentro de su producción y dentro de la misma recepción, crea imágenes mentales en el lector a partir de un uso particular marcado por un estilo determinado del lenguaje, mientras que el cine usa una imagen óptica creada por un montaje completo que se presenta por medio de un lenguaje cinematográfico mucho más directo y que permite quizás interpretaciones más restringidas respecto de las producidas por la literatura.

La novela es un acto pictórico afirma Bordwell, aludiendo las palabras de Henry James “el novelista puede recurrir únicamente a esto en su reconocimiento de la constante demanda del hombre con respecto a lo que tiene que ofrecer es simplemente su apetencia general por una imagen. La novela es de todas las imágenes la más comprensiva y la más elástica”.⁷⁹ Ya que para el hombre la imagen representa una inmanencia de su conciencia, es por ello que todas las artes se valen de éstas bien de manera abstracta o de modos más concretos.

La novela, en la teoría de Lubbock, sintetiza los dos artes de la visión, la perspectiva pictórica, con su estabilidad, y la escena, con su despliegue temporal, lo cual es importante tener en cuenta como punto de estudio y también a la hora de realizar análisis de adaptación de novela a cine, donde interfieren estas dos prácticas artísticas que podrían considerarse como diegéticas porque conciben la narración como una actitud verbal literal o analógicamente. El mero hecho de contar visto desde adaptación incurre en otro tipo de trato con la imagen que es la generada por las acciones

⁷⁸ Tinlanov, Eikhenbaum Shklovski. Formalismo y vanguardia. Comunicación serie B. Madrid. Enero 1973. Pg. 35

⁷⁹ Bordwell. Óp. Cit. Pg. 8

miméticas, pero a partir de una misma teoría que concibe la narración como la representación de un espectáculo: el hecho (de)mostrar.

Por lo tanto, emerge una convergencia entre las dos teorías, que se pueden usar en el caso del guión ya que este puede considerarse como una narración que se realiza con el fin de poner en escena cinematográfica una historia, que en el caso de la adaptación se realizan desde dos perspectivas: la diegética y la mimética de manera directa,⁸⁰ puesto que para una historia que está ya construida de antemano se produce un guión para transformarla en una nueva obra de arte, que por medio de la imagen cinematográfica sea dotada de una significación diferente. En la tradición mimética de la narración, se ha convertido en algo común comparar la narración literaria con una película. En cuanto a la forma de recepción, un filme narrativo presenta los acontecimientos de la historia a través de la revisión de un testigo invisible o imaginario, que en éste caso sería la cámara que cumple el papel de observador invisible.

Ahora bien, podemos estudiar esta relación entre literatura y cine desde un enfoque estructuralista. La teoría estructuralista aporta tres ideas acerca de la narración y lo que ella desempeña: insiste sobre los niveles de codificación del texto, el signo lingüístico esta constituido por operaciones diferenciadoras, el discurso es un conjunto de oposiciones significativas, estas pueden variar en el momento de la traducción, cuando una obra literaria es pasada al cine. Barthes describe el proceso semiótico por el que signos de un sistema se convierten en significados de otro.

Al respecto podemos recordar lo dicho por Boris Eichenbaum: “la película era a la fotografía lo que el lenguaje poético al lenguaje práctico; el cine tiene una base lingüística en diversas formas, principalmente con respecto al “discurso interno”. La estilística del cine se basaría, pues, en una sintaxis filmica, la forma en que los planos deberían unirse en frases y oraciones”.⁸¹ Tanto el cine como la literatura entonces, tienen bases sintácticas diferentes, pero estas se pueden complementar en el momento de la adaptación.

Es preciso también tener en cuenta las visiones de discurso ya que tanto en la literatura como el cine se evidencian de diferentes maneras que atraviesan la narración de la obra y que se pueden relacionar tanto con el carácter estructural (diálogos), como con el carácter histórico de las mismas (contenido-historia). Respecto a la inclusión de la historia evidenciada dentro de las narraciones, dice Bordwell parafraseando las palabras de Bajtín que la novela es una polifonía, incluso una cacofonía de diferentes registros de lenguaje hablado y escrito: un montaje de voces. Bajtín afirma incluso que en la novela más realista, el lenguaje del narrador interactúa dinámicamente con varios discursos, no todos ellos atribuibles al habla directa de los personajes, ésta dinámica refleja representaciones tanto reales como ficcionales provocadas por la influencia del contexto.

En consecuencia realizar un análisis desde el componente narrativo de las obras de arte, en este caso literatura y cine, es indispensable ya que es una categoría en la que confluyen muchas de las características de ambas prácticas, además porque a través de la narración se pueden estudiar todos y cada uno de los procesos que interfieren en la construcción artística de las dos. Todos los materiales cinematográficos funcionan de forma narrativa no privativa de la cámara, sino del habla, de los gestos, del lenguaje escrito, la música, el color, los procesos ópticos, la iluminación, el vestuario, incluso el sonido en *off*. Así mismo todos los materiales de la literatura funcionan de forma narrativa: la forma, la construcción de diálogos, los personajes, la construcción de espacio y determinación de tiempos, etc.

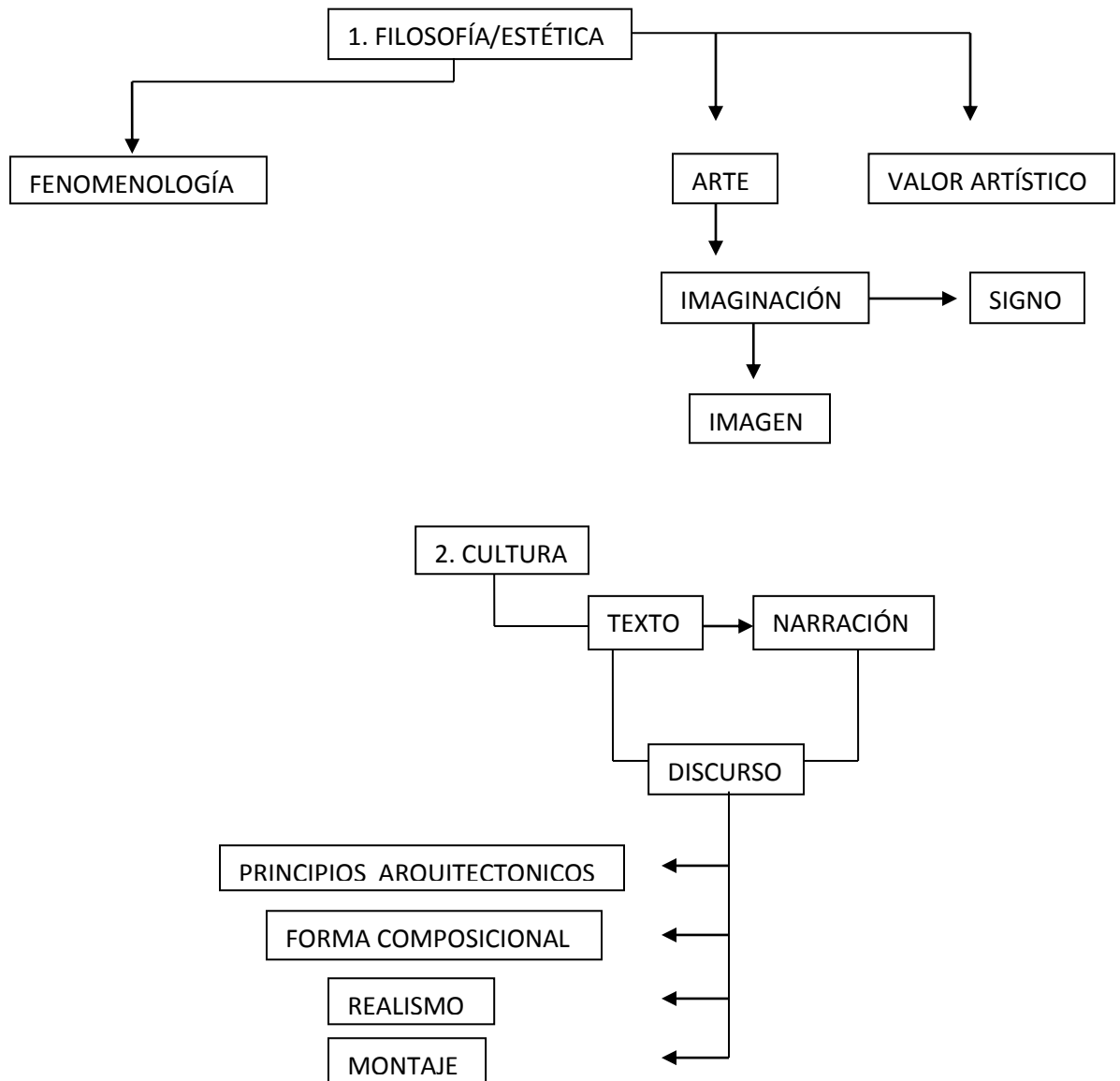
⁸⁰ Un texto "mimético" busca reproducir hechos natural es decir se presenta a partir de la actuación, mientras que uno "diegético" busca crear y obedecer sus propias reglas y se presenta a partir de la narración.

⁸¹ *Ibidem*. Pg. 17.

Ahora bien, una última mención sobre la convergencia entre cine y la literatura, solo con el propósito de reconocer su importancia, aunque no forme parte de este estudio, es la importancia que las dos han tenido en el ámbito tecnológico, pero no solo para este sino también para el desarrollo de la ciencia, de la psicología, de estudios de la imagen, etc. A partir de la necesidad de masificar la escritura en el siglo XV aparece la imprenta que facilita la reproducción de textos a gran escala, este invento revolucionó no solo la forma de percibir la lectura y la escritura sino también la cultura de occidente. Contemporáneamente la tecnología respecto a la escritura nos permite escribir y leer textos desde la comodidad de la casa, por medio de una computadora o en cualquier lugar en el que nos encontremos gracias a todos los dispositivos electrónicos que existen. En el cine gracias a los avances de la programación, los software, y las cámaras, entre otros recursos; las películas pueden ser modificadas o incluso creadas gracias a una computadora y pueden generar incluso sensaciones completamente concernientes al plano de la realidad física cómo son el vértigo, el miedo, persecución, etc.

Gracias a todos los soportes teóricos que se han presentado en el transcurso de este capítulo y, que más abajo se resumen a modo de diagrama, se puede llegar a la convicción de que la pertinencia de estudiar la adaptación en tanto modo por excelencia de correlacionar la palabra literaria con el texto-imagen cinematográfico; justifica el propósito de desentrañar las transferencias e intertextualidades presentes en la novela *Paraíso Travel* y su adaptación de la obra literaria de Jorge Franco y la película bajo la dirección de Simón Brand que serán tratadas en el devenir de la presente investigación.

II.1.a. SINOPSIS DE CONVERGENCIAS TEÓRICAS ENTRE CINE Y LITERATURA



DESCRIPCIÓN DE LA SINOPSIS

CATEGORÍA	POSTURA	AUTOR
Estética	La estética está relacionada con la satisfacción que proporciona una obra a partir de lo bello.	Kant
	La producción artística no puede ser investigada ni probada por la lógica del discurso, basta con tener “buen ojo” para distinguir entre lo bueno y lo malo.	Greenberg
	El análisis estético debe estar dirigido no a la obra en su aspecto sensorial y organizado sólo por el conocimiento, sino a aquello que constituye la obra para la actividad estética del artista y del espectador.	Mijail Bajtín
	El valor artístico de un objeto se determina a partir de las particularidades en su composición y contenido representativo.	Stefan Morawski
	Lo que convierte a escritores y obras en cánones es la extrañeza , la originalidad y la influencia .	Harold Bloom
Fenomenología	La conciencia emocional es la conciencia del mundo, evidenciada en el existencialismo.	Jean Paul Sartre
	La fenomenología ofrece una “poética” del mundo que valora los grandes films de la vida, la unidad, la armonía y la síntesis.	Henri Agel
	Percibe la producción cinematográfica como un todo en el que se rescata la esencia a partir de la representación por medio de la imagen cinematográfica en el que se hace necesaria la imaginación .	Amédée Ayfre
Arte	El carácter artístico se determina estudiando la obra como símbolo que se construye a partir de una forma y con un material determinado.	Martin Heidegger
	Arte es la síntesis formal de un contenido caracterizado por su polisentido o entramado de elementos constitutivos en los que se evidencia una forma un material y un contenido .	Georgy Lukacs
	La cinematografía es una “máquina de arte”.	Sergei Eisenstein
	El cine es el “arte de la mente”, cuando el mecanismo trabaja sobre la capacidad narrativa de la mente llega a existir la obra fotografiada.	Hugo Mustemberg
Signo	La lengua es un sistema de signos que surgen de la combinación del concepto y la imagen acústica.	Ferdinand de Saussure
	Todo es signo.	Charles Peirce
	La semiótica del cine debe ser capaz de explicar cómo un film corporiza un sentido o lo transmite a su público. La significación no existe en la percepción misma, sino en los valores de signo que la percepción nos hace llegar a partir de un código-mensaje y un sistema-texto .	Christian Metz
Cultura	Las dinámicas sociales se toman como elemento de construcción y análisis literario.	Mijail Bajtín
	El arte podría concebirse como una expresión de insatisfacción con el mundo que se percibe a través de la situación social y la transformación cultural.	Herbert Marcuse
	Las representaciones culturales hacen parte del argumento cinematográfico.	Siegfried Kracauer
Texto	Texto es mucho más que una colección o conjunto para el analista y espectador que sepa verlo, es un sistema lógico particular de una cantidad dada de códigos capaz de conferir valor a los mensajes .	Cristian Metz
	Los textos escritos preceden a la producción cinematográfica, deben prever imagen por imagen, palabra por palabra, indicación por indicación todo	Pedro Cano

	aquello que la obra audiovisual deba exhibir en su plenitud.	
Narración	El componente narrativo ya existía en la narrativa que posteriormente fue adoptado por el cine.	David Griffith
	Prefiere utilizar la categoría de argumento en lugar de narración para no generar una relación fuerte entre cine y literatura.	Sergei Eisenstein
	Con base en el formalismo elogia la capacidad narrativa del cine reconociendo despectivamente que al inicio tuvo que basarse en el teatro.	Hugo Mustemberg
	El film de argumento es la base estética y también económica del cine, porque pone en juego un tipo de tema y un tipo de participación pública que puede componer la más compleja de las experiencias.	Bela Balaz
	Narración como un discurso cerrado que procede por la descomposición de una secuencia temporal de hechos, dicho discurso se adapta al medio cinematográfico.	Christian Metz
	Será muy importante en la representación de la realidad el argumento como elemento fuerte para la construcción narrativa de las historias que se quieren contra a través de las imágenes.	Siegfried Kracauer
	Las imágenes juntas adquieren un nivel de significación, éstas deben seguir un hilo otorgado por la narración.	Jean Mitry
	Estudio de la actividad narrativa desde tres perspectivas: como representación, como una forma y como una selección u organización del material (representación-estructura-proceso).	David Bordwell
	Para escribir un guión conviene atender a lo narrado y al narrador, a los elementos formales y a las técnicas de lo narrado.	Pedro Cano
Discurso	El lenguaje del narrador interactúa dinámicamente con varios discursos, no todos ellos atribuibles al habla de los personajes, reflejando representaciones.	Mijail Bajtín
Principios arquitectónicos	Dotan a la literatura de una estructura específica y diferente del resto de las artes. También propone el abordaje literario desde categorías nodales y transversales.	Mijail Bajtín
Forma composicional	El método de análisis alude a una forma composicional en la que interviene un aspecto estructural o arquitectónico que pasado a la literatura constituiría el hilo de la narración y cómo estas se va presentando ante el lector.	Mijail Bajtín
Realismo	Propone una teoría y una tradición cinematográfica basada en la creencia del poder desnudo de la imagen registrada mecánicamente y no por el poder del control artístico sobre tales imágenes.	André Bazin
	Lo denomina “enfoque cinematográfico” definido por la tendencia del hombre a seguir la naturaleza a donde quiera que lo conduzca sin atender a las construcciones arraigadas de su propia imaginación.	Siegfried Kracauer
Montaje	El montaje es la fuerza creadora del cine, el medio por el cual las “células” individuales crean un conjunto cinematográfico vivo. El montaje es el principio de la vida que da sentido a las tomas primarias.	Sergei Eisenstein
	El montaje es el medio creativo del cine cuyo componente esencial es la imagen.	Jean Mitry
	El montaje es el que se encarga de crear una conjugación de símbolos dentro de las imágenes progresivas que presenta el cine.	Pedro Cano

III. RUTA POÉTICA: De la narración literaria a la narración cinematográfica a través del Viaje, la pérdida y la memoria en *Paraíso Travel*

La adaptación es un proceso natural es un proceso que tiene que darse porque la literatura y el cine comparten un mismo principio que es contar historias, es algo que han hecho desde siempre; desde la aparición del cine lo que ha hecho es tomar historias que ya están en la literatura y ha tratado de contarlas con sus propias herramientas; yo creo que es un matrimonio que como todos los matrimonios a veces funcionan y a veces no, hay que correr ese riesgo.

Jorge Franco⁸²

El viaje es un tema recurrente tanto en el cine como en la literatura, porque posee una carga estética particular que conjugada con otros elementos de composición, ya sean compartidos o propios de cada lenguaje, articulan la narración literaria y cinematográfica. El cine colombiano contemporáneo ha venido forjando su propio lenguaje de la mano de una evolución técnica, crítica e investigativa; dentro de esta última se han presentado varios estudios sobre adaptación y relaciones entre la literatura y el cine desde diferentes áreas del campo de las humanidades como de la cinematografía. En cuanto al lenguaje literario, este también se ha transformado al ritmo de los devenires sociales y las necesidades expresivas que muchas veces fluctúan a partir del viaje.

Un ejemplo de producción literaria donde el viaje funciona como elemento narrativo es *Paraíso Travel*, novela colombiana escrita por Jorge Franco publicada en el 2000, adaptada al cine por Simón Brand y estrenada en el 2008. Tanto la novela como la película se basan en la historia de un joven antioqueño marcado por un viaje colmado de vericuetos que lo convierten en un instrumento simbólico no solo para efectos narrativos y estructurales de ambas prácticas artísticas, sino también porque parte de una problemática colombiana y latinoamericana como lo es la emigración ilegal a los Estados Unidos en búsqueda del “sueño americano”.

Sin embargo, para Jorge Franco el viaje no es algo trascendental, el autor refiere que el origen de *Paraíso Travel* se dio a partir de un sueño que tuvo. El contexto onírico era otra ciudad donde Franco se encontraba muy atormentado por estar lejos de su casa, no conocía el idioma, ni aquel lugar y por alguna situación se pierde sin poder regresar al mismo lugar junto a la persona con quien se encontraba. Esta idea engendrada en el universo del sueño, que unos años más tarde se adaptaría al cine, venía ligada a una inquietud sobre los emigrantes que el autor tuvo durante varios años cuando fue viajero y vivió en Londres mientras estudiaba cine, ya que ésta es una ciudad llena de latinoamericanos indocumentados con grandes comunidades y colonias

Yo veía que el precio que estos inmigrantes pagaban era muy alto por ganarse unas libras para mandar a sus países y esa inquietud me quedó en la cabeza y simplemente cuando aparece la anécdota del extravío entre Marlon y Reina todo esto se me presta para narrar la historia completa; pero es algo más accidental no es que el viaje sea un tema que me guste.⁸³

⁸² Ver anexo II.

⁸³ Ver anexo número 2

La inclusión del viaje en la creación de *Paraíso Travel* aunque es accidental se convierte en trascendental para la construcción narrativa tanto de la novela como de la película. *La narración* es considerada dentro de esta investigación como un elemento estético vital para la configuración de ambas producciones artísticas, así como lo fue y sigue siendo para la teoría. Alrededor de ella girarán otros elementos claves para su dinamización muchos de ellos compartidos como los personajes, el tiempo, el espacio, los acontecimientos, los diálogos, etc.; otros son construcciones propias de cada lenguaje que se han venido fortaleciendo históricamente. Así mismo, la memoria será el engranaje desde el cual se recrea el viaje.

En este capítulo entonces se propone en primera medida una disertación respecto a la teoría y la práctica de la adaptación para demostrar si es realmente válida o no; en segundo término, se aborda el filme y la novela a partir de la metáfora del Viaje, la Pérdida y la Memoria como presencias poéticas que le proporcionan fuerza narrativa a estas prácticas artísticas, en conjunto con otros elementos de composición provenientes de la teoría literaria y cinematográfica que igualmente determinan la adaptación de la novela de Jorge Franco al cine.

III.1. La adaptación: un cruce entre dos artes

La adaptación ha sido una práctica frecuente en la historia del cine no solo colombiano sino mundial, manifestada en la gran cantidad de películas que existen de diferentes e incluso las mismas novelas canónicas. Debido a la frecuencia con la que se presenta esta práctica, muchos estudiosos provenientes de campos literarios, cinematográficos y artísticos en general, han sentido interés respecto a conceptualizar y teorizar dicho fenómeno desde diferentes puntos de vista en ocasiones opuestos.

La práctica de la adaptación ha provocado polémicas debido a la existencia de posturas innegablemente radicales provenientes de ambos frentes, una de ellas tiene que ver con la concepción de “Autenticidad” incluso de “Aura” de la obra de arte. Walter Benjamín considera que “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad”⁸⁴ con esta afirmación realizada por el pensador alemán, surge la siguiente inquietud: cuando una obra literaria se convierte en una adaptación cinematográfica en otro tiempo diferente del de su creación original, ¿A quién pertenece el concepto de autenticidad, a la obra narrativa solamente o a la obra cinematográfica resultante de la adaptación?

Para dar respuesta a este cuestionamiento se puede optar por alguno de dos posibles caminos. El primero conduce a que la adaptación cinematográfica de una obra literaria debe tomarse como una mera reproducción técnica de la misma; el segundo considera que la obra cinematográfica que surge de la adaptación se gesta en un medio diferente y con un lenguaje diferente, por lo tanto se convierte en una nueva obra de arte completamente autónoma e individual. Para quien escribe, la adaptación no sería sólo una de las formas de reproductibilidad técnica de la obra de arte que la precede, sino que sería una obra de arte nueva al presentarse de una manera artísticamente distinta con un lenguaje diferente, en un momento y espacio distintos.

Sin embargo, Walter Benjamín prefiere el primer camino, para él, el valor de una obra de arte contemporánea desde su creación, equivale a su valor de exhibición, al que le sigue un valor cultural; antes de la producción o creación de una obra de arte, el artista piensa en lo que la obra puede generar a partir de la exhibición, bien sea esto un capital simbólico o económico, así recrea en la obra una cultura con el objetivo de establecer un punto de identificación con el público a modo de responder en términos de mercado. Este proceso de auto-reflexión se evidencia claramente en

⁸⁴ Véase en: Walter Benjamin. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Taurus. Madrid. 1973.

algunas adaptaciones de la novela colombiana con éxito o importancia en la memoria literaria como son los casos de *María* o la mayoría de las adaptaciones que se han realizado de la obra de Gabriel García Márquez.

Cuando una obra de arte es reproducida en este caso por medio de la adaptación, siguiendo a Benjamin y a distancia de lo que se propone en ésta investigación, el aura que debe contener la obra de arte se ve disminuida, ya que el valor único de la autentica obra artística se funda en el ritual de su primer y original valor útil, así que cuando de la literatura se pasa al cine, según el teórico y crítico alemán, pierde en ese paso, parte de su valor ritual más aún si se le piensa en términos de exhibición más que en términos de valor cultural.

El aura, entonces para Benjamin está directamente relacionada con la autenticidad, que se ha visto puesta en tela de juicio tanto en la literatura como en el cine con la noción de “influencia”, que se ha considerado una tradición tan asidua como necesaria en la historia de la literatura universal entendida como tejido histórico, como proceso de transmisión. Harold Bloom la concibe como una lucha entre genios, el anterior y el actual, cuyo éxito estaría en la supervivencia literaria o en su inclusión en el canon.⁸⁵ Enfatiza Bloom que la influencia está determinada por modelos a seguir que los autores han recibido de otros anteriores, y que pueden ocasionar juegos intertextuales que tienen que ver con determinados usos de los recursos narrativos. Ahora bien, desde esta investigación si la adaptación respeta y crece en su traslación a otro medio artístico, su esencialidad estética de contenido y contextos no habría porqué sospechar de tal influencia. Es una obra autentica para el cine como fue su inspiradora novela para la literatura.

En *Paraíso Travel*, tanto en la novela como en el film, se evidencia la lucha de sus creadores por la supervivencia y alcance del canon. Jorge Franco ha sido considerado como uno de los escritores contemporáneos más importantes de la literatura nacional, incluso por uno de los representantes del canon actual Gabriel García Márquez (también de la cinematografía, aunque no propiamente colombiana) quien ha elogiado la labor del escritor antioqueño afirmando que sería a él a quien “le pasaría la antorcha”.⁸⁶

Frente a la inclusión dentro del canon con su obra *Paraíso Travel* Franco expone:

Yo no quisiera utilizar esa definición ni quisiera darte la respuesta porque yo siempre pienso que cada novela es un peldaño; yo no puedo quedarme con el texto como el gran texto, el texto que me va a marcar a mi como escritor, algunos creen que incluso no es *Paraíso Travel*, sino la mayoría creyó que era *Rosario Tijeras* y de hecho me presentan como el autor de *Rosario Tijeras* pero yo creo que mas allá de *Rosario Tijeras*, más allá de *Paraíso* yo he venido desarrollando un trabajo literario, lo digo modestia aparte, mucho más elaborado, más literario, más maduro que esas dos novelas. Esas dos novelas yo creo que forman parte de una época, de un proceso de aprendizaje, incluso creo que las dos tiene mucho en común; son novelas con un estilo que se asemeja, hay unas heroínas que tienen también elementos en común es una novela con unos visos muy juveniles pero yo creo que a partir de *Paraíso Travel* entro yo en una novela como *Melodrama* que ya plantea otra propuesta muy distinta a esas novelas anteriores.⁸⁷

Así pues, aunque por el momento no sea una obra determinada la que se consagre como canon dentro de la producción del autor, él trabaja con el objetivo de “subir peldaños” y descubrir gracias

⁸⁵ Véase en: Harold Bloom. El canon occidental. Ed. anagrama. Barcelona. 1995. Pg. 18

⁸⁶ Véase en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_6193000/6193569.stm

⁸⁷ Ver anexo II.

a una labor de escritura disciplinada unas cualidades estéticas que puedan marcar un hito de representación estilística dentro su obra, y que probablemente lleven a considerar al autor como representante clave de la literatura colombiana contemporánea.

La escritura de Márquez según Franco, también ha servido no como influencia propiamente dicha, sino como una presencia importante en el repertorio lector del escritor. Esta relación entre los autores va mas allá del cumplido evidenciándose en el uso y la presencia de ciertos elementos de la narración como por ejemplo los personajes femeninos. En la obra de Márquez la mujer es fundamental dentro de la narración, ella se presenta desde diferentes ángulos: Fermina Daza, mujer de decisión firme; Úrsula Iguarán fundadora y cabeza generacional; Remedios, generadora de una atmosfera mágica y de muerte, o Petra Cotes decidida y generosa e infiel mulata. Las mujeres en la obra de Franco por otro lado también van a mostrar diferentes facetas y serán completamente definitivas dentro de su construcción narrativa, Rosario que trasfigura el estereotipo de mujer pasiva y dependiente con la caracterización de una mujer decidida y asesina a sueldo; Reina, joven temeraria e insensible que hace cualquier cosa para conseguir lo que quiere; Patricia, mujer madre salvadora; la “Caleña”, prostituta que aunque caracterizada por el estereotipo, se constituye como una mujer sensible y mediadora.

Es importante anotar además a propósito de la reflexión sobre el canon, que *Paraíso Travel* no es la única novela de Jorge Franco que ha sido llevada al cine, en el 2005 se estrenó *Rosario Tijeras* (México-Colombia) dirigida por Emilio Maillé cuyo reconocimiento la llevo hasta Hollywood. Debido al éxito de la novela y posteriormente de la película, RCN televisión decidió lanzar en el 2010 una serie que llamó *Rosario Tijeras, amar es más difícil que matar*, compuesta por 110 capítulos. Tanto *Rosario Tijeras* como *Paraíso Travel* han sido llevadas a otras latitudes, y por ende, han sido traducidas a otras lenguas, es decir, que las obras lograron masificarse completamente llegando a todo tipo de públicos con lo cual su creador ha obtenido reconocimiento literario en tanto escritor de fina consideración.

A pesar del valor de exhibición, y de su circulación que supuestamente afecta la disminución del aura según Benjamin, en el caso de *Paraíso Travel* tanto película como novela, se evidencia un camino inverso de lo expresado por el crítico. Ese derrotero de estas dos obras (novela y film) muestra que una obra de arte a pesar de su carácter de reproductibilidad puede considerarse como realmente artística ya que además de fines comerciales posee y guarda fines estéticos. Así es que constituyen obras de arte aquellas producciones que son presas de la reproducción y la masificación, propias del acto cinematográfico.⁸⁸ El cine no es una mera reproducción de la realidad como podría pensarse aunque tome objetos de ella para realizar una representación, también genera otro tipo de dinámicas correspondientes a procesos creativos que tienen que ver con la narración de una historia, que aunque en este caso la proporciona la novela, puede tener diferentes maneras de ser abordada y (re)creada.

En este orden de ideas, la adaptación también ha sido mancillada por el juicio de falta de autonomía, ya que se percibe como dependiente de una obra literaria, este juicio se nutre de la falsa concepción de que las adaptaciones deben ser una copia fiel de las creaciones literarias. Concebir la adaptación de esta manera es una equivocación, en primera medida, porque sería imposible rescatar fielmente el contenido de gran cantidad de páginas en una película de máximo dos horas; en segundo término, porque la adaptación depende del hecho cinematográfico para existir, por lo tanto se identifica con un lenguaje propio, que aunque con muchos elementos compartidos con la literatura, se presenta de manera diferente incluso complementaria, no dependiente.

⁸⁸ Amén del valor y grado de cualidad artística que éstas posean.

Dentro de la fundamentación de la teoría cinematográfica varios autores se han cuestionado sobre la adaptación sacando sus propias conclusiones. Bela Balázs por ejemplo afirma que el realizador que busca su tema en otra obra de arte no comete ningún error mientras trate de moldearlo en el lenguaje-forma del cine, aunque admite que la adaptación de obras maestras con ese método no ha resultado fructífera; él aconseja la adaptación de obras mediocres, ya que es más probable que posean la posibilidad de una transformación cinematográfica. Puede señalar a innumerables novelas baratas y piezas teatrales que han conducido a magníficos films, porque su adaptador vio en ellas un tema verdaderamente cinematográfico⁸⁹.

Aunque lo que Balaz afirma es demasiado peyorativo puede ser cierto, no respecto al juicio de la mediocridad, sino considerando que existen novelas con altos contenidos filosóficos, psicológicos o con énfasis supremamente orientados a la estética del lenguaje escrito que difícilmente pueden ser trasladadas al lenguaje de la imagen. Sin embargo, se evidencia en el comentario que además el teórico concibe la adaptación como un trabajo de traslado cuya obligación debe ser la fidelidad hacia la obra literaria. En sentido opuesto, varios críticos afirman que las películas de García Márquez no han tenido éxito porque su objetivo al igual que el de los directores ha sido trasladar las obras de una manera calcada.⁹⁰ De esta manera se origina una polémica respecto a la fidelidad ya que no es la única manera en la que se pueda adaptar una obra literaria de cualquier tipo, lo que constataremos unos párrafos más adelante.

El pensamiento de Balaz converge con el del teórico Siegfried Kracauer quien después de algunas comparaciones teóricas iniciales, aseguró que de todas las formas literarias la novela es la más cercana al cine, aunque distinta de él; reintrodujo conceptos para la inclusión de lo cinematográfico y lo anti-cinematográfico en los análisis; afirmó que las adaptaciones tienen sentido sólo cuando el contenido de la novela está firmemente enraizado en la realidad objetiva no en la experiencia mental o espiritual; el realizador puede mostrar solamente el mundo que rodea al personaje más no sus complejas reacciones emocionales ante ese mundo; determinó que las novelas realistas y naturalistas como *Las uvas de la ira* de John Steinbeck (1940) y *La taberna* de Emile Zola, son material adecuado y de hecho han sido adecuadamente, es decir, <<realísticamente>> llevadas a la pantalla. Para Kracauer el cine es primero y ante todo un medio visual, y esas técnicas de voz introspectiva que se escuchan son el reconocimiento de un fracaso de la imaginación visual o de la inadecuación del material temático⁹¹. Jean Mitry tendrá una posición muy cercana a las anteriores añadiendo que "la novela es una narrativa que se organiza a sí misma en el mundo, mientras el cine es un mundo que se organiza a sí mismo en una narrativa".⁹²

Los puntos de vista presentados por los teóricos anteriormente mencionados ayudan a responder a la inquietud acerca del porqué las adaptaciones generalmente no satisfacen al público; la razón se halla en que precisamente el espectador, la crítica y aún la teoría se han centrado en el juicio que determina que los films de adaptación deben responder estrictamente al texto original, sin tener en cuenta que aunque comparten ciertos elementos que les proporcionan correspondencia, también son prácticas artísticas independientes, y cada cual puede utilizar sus herramientas como más le convenga.

⁸⁹ Véase en: Andrew Dudley. Las principales teorías cinematográficas. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona. 1978. Pg.

90

⁹⁰ Dentro de los críticos que analizan la obra de Márquez se encuentran Luciano Castillo, Frank Padrón, Augusto Bernal, entre otros.

⁹¹ Andrew. Óp. cit. Pg. 118

⁹² *Ibíd.* Pg. 203

Parece entonces que la adaptación está en medio de una paradoja donde la exigencia por la literalidad o fidelidad de la crítica y el público es precisamente lo que produce malos resultados. La adaptación más que ser un acto imitativo es indudablemente un acto interpretativo, y por ende, no debe ser juzgado desde el punto de vista de la fidelidad, por el contrario debe ser visto desde la producción de una obra de arte a partir de un tema derivado de una relación intertextual para generar un acto narrativo con el empleo de ciertas características propias de cada lenguaje y con otras compartidas. He ahí el vínculo tan estrecho de la novela con el cine y lo que permite que el acto adaptativo en tanto creación cuente la historia desde un yo artístico necesariamente con alto nivel de intersubjetividad.

Eisenstein se acercará un poco más a la concepción de adaptación propuesta anteriormente, el teórico ruso es menos radical respecto al acto de adaptación concibiéndola como un acto de trasplante de un organismo de un medio a otro en el que necesariamente se presentan alteraciones que no perjudican su identidad: “Es un tema lo que lleva a un organismo a ser como es; tema lo que parece exigir que formule ciertas elecciones y no otras en el proceso creativo.”⁹³

La escogencia de uno de los temas que hacen parte de la obra narrativa que va a ser adaptada es suficiente para que el producto de la adaptación sea contundente y llamativo, no es completamente imprescindible la fidelidad que generalmente ha obtenido no muy buenos resultados.

Ejemplos de esos no tan buenos resultados en la adaptación han sido como se indicó anteriormente las obras de García Márquez, juicio en el que han confluído varios críticos de la literatura y el cine local como Augusto Bernal, Frank Padrón, Luciano Castillo, incluso Franco también ha admitido estos malos resultados:

No le ha ido nada bien, me parece que incluso han sido desastrosas, *El amor en los tiempos del cólera* es una adaptación absolutamente desastrosa, es una novela muy bella pero la adaptación es un desastre total, igual pasó con la *Crónica de una muerte anunciada* que es un buen libro con una adaptación muy mala; Erendira no agarra, no logra la esencia de la narrativa que es muy fuerte en ese cuento; entonces creo que no le ha ido nada bien a Márquez. Bueno habría que ponerse en la piel de quienes han hecho estas adaptaciones para ver dónde está la dificultad pero yo siento que a veces tratan de respetar mucho, ser muy fieles con el libro y yo creo que aquí lo que se trata es de tomar distancia y tomar algo del libro que sirva para contar la historia, no más. Creo que en ese sentido Almodóvar ha hecho cosas importantes que la gente no lo ha detectado muy bien, él ha hecho un par de películas incluso la última que son adaptaciones de libros; pero él no es fiel a esos libros sino que toma lo que le sirve y de ahí construye su propia historia.⁹⁴

Un caso diferente es el de Víctor Gaviria, que en varias oportunidades ha realizado películas con base en textos literarios aunque no propiamente colombianos; este poeta, escritor, guionista y director de cine afirma que uno de los recursos para que una adaptación tenga buenos resultados debe ser la “equivalencia”, o asociaciones de temas, como lo proponía también Eisenstein, que sirvan a la adaptación, pero esos temas tampoco pueden ser adaptados de manera literal "se debe pasar de un lenguaje a otro y esto obliga necesariamente a un cambio; claro que ese nuevo lenguaje hay que enriquecerlo para tratar de suscitar el mismo sentido del texto primero. En el fondo hay que ser infiel, cambiar los elementos, hacer rodeos, trazar otros caminos; hay que escribir otro

⁹³ *Ibíd.* Pg. 69

⁹⁴ Ver anexo II.

argumento para acceder al mismo espíritu que anima al texto original. Esa es la experiencia mía sobre la adaptación".⁹⁵

Tal es el caso del film *La vendedora de rosas*, adaptación del cuento de Hans Christian Andersen llamado *La vendedora de cerillos*, donde Víctor Gaviria cambia algunos temas contextualizándolos en la realidad colombiana. En el film colombiano, el director cambia el elemento simbólico importante en la obra de Andersen que es la luz que producía en la protagonista la alucinación, por otro como la gasolina que la protagonista de *La vendedora de rosas* utiliza para alucinar y tener contacto con su abuela muerta. De tal manera la fidelidad se ve sumamente afectada, lo cual hace que la narración propia de la película adquiera dimensiones importantes.

La adaptación además va a estar cuestionada por otro tipo de juicios que no la ven con buenos ojos, estos prejuicios se proponen en el texto *Teoría y práctica de la adaptación* de Robert Stam⁹⁶ donde el teórico afirma ciertamente que el análisis de las adaptaciones debe enfocarse más bien en el estatus teórico de la adaptación y el interés analítico de su práctica. Dichos prejuicios empiezan con la creencia de que Las artes antiguas son las mejores, lo mejor de la literatura es comparado con lo peor del cine; un segundo prejuicio se deriva del pensamiento dicotómico que supone una rivalidad amarga entre el cine y la literatura. "En términos freudianos, el cine es visto en términos de la "angustia de las influencias" de Bloom, según la cual la adaptación es el hijo edípico que simbólicamente mata a su "padre", el texto fuente."⁹⁷

El tercer prejuicio es denominado por Stam como *iconofobia*, este se propone como la hostilidad, el rechazo hacia las artes imaginarias, porque se considera que alimentan la ilusión y fomentan las bajas pasiones; La *Logofobia* es otro prejuicio que según Stam, se centra en la exaltación nostálgica de la palabra escrita como el medio privilegiado de la comunicación. Otros juicios serán la *Anticorporalidad* dentro de la cual se crea el imaginario de la obscenidad del cine; El *Mito de lo fácil*, en suma agrega la falsa creencia de que el cine es sencillo de realizar; así como también el *Prejuicio de clase*, es aquel que da cuenta de cómo el cine se denigra por la masificación popular. Por último, Robert Stam propone el *Parasitismo* refiriendo que se trata de aquel prejuicio sobre las adaptaciones que se toman en tanto parásitos de la literatura, apropiándose del cuerpo del texto fuente y robándole su vitalidad.

Claramente, estos prejuicios han estado presentes en la crítica y la opinión del público durante la historia del cine en Colombia. En todas esas opiniones que van en contra no sólo de la adaptación sino del cine en general, se logra entrever que no se tiene en cuenta que tanto la construcción narrativa de una novela como la construcción narrativa del cine requieren de una serie de códigos que son propios de cada lenguaje, asunto básico y fundamental para el ejercicio de ambas prácticas artísticas. Aunque el film y la novela compartan características y materiales de composición, la manera en cómo se crean, expresan y distribuyen debe ser diferente. A pesar de lo anterior el objetivo de las adaptaciones sigue siendo la fidelidad.

En esta investigación, entonces, se considera la adaptación como una producción cinematográfica-artística que aprovecha la historia que yace en una obra literaria para la construcción de un argumento creador. Es decir, que independientemente de los niveles de fidelidad que posea la adaptación de *Paraíso Travel*, tanto la película como la novela son consideradas como obras de arte independientes que deben ser abordadas atendiendo a los niveles expresivos y elementos de

⁹⁵ Víctor Gaviria. "La adaptación de la literatura al cine", en: Augusto Escobar Mesa (Comp.). Cine y literatura. una tradición de pasiones encontradas. Comfama. Medellín. 2003. Pg. 138

⁹⁶ Robert Stam. Teoría y práctica de la adaptación. El estudio. México. 2009.

⁹⁷ *Ibíd.* Pg. 16

producción que representan resonancia en sus diferentes prácticas y no por los niveles de “dependencia” que pueda haber entre las mismas en tanto lenguajes y recepción porque en ambos casos se realizan con fines diferentes.

A partir de esta controversia respecto a la fidelidad en la adaptación, han irrumpido propuestas que se centran en la confección de una taxonomía que permita conocer las diferentes clases de adaptación que existen, sin el propósito de establecer jerarquías. José Luis Sánchez Noriega en su texto *De la literatura al cine*⁹⁸ resalta una serie de maneras en las que se han realizado ejercicios de adaptación que relativizan la concepción legitimada de fidelidad; las denominaciones de estas tipologías además están relacionadas con otra controversia que se ha generado respecto a la categoría que debe usarse para designar el proceso de configuración de una obra literaria al cine, hay quienes afirman que debe estimarse el ejercicio como trasposición, interpretación, reescritura o traducción.

Según la dialéctica entre fidelidad y creatividad Sánchez Noriega establece las siguientes tipologías: *Adaptación como ilustración*, también conocida como adaptación literal, fiel o académica y de adaptación pasiva; en ésta se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática del relato fílmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales; utilizando procedimientos básicos y mecánicos de la adaptación. La adaptación fiel tiene generalmente como propósito la divulgación de una obra con fines comerciales, muy raras veces se centra en exaltar su valor estético o la propuesta cultural que supone.

En la *Adaptación como trasposición*, se reconocen los valores de la obra pero no de manera calcada, ya que además existe la preocupación porque el texto fílmico tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario. Al respecto explica Sánchez Noriega: “La adaptación como trasposición -traslación, traducción o adaptación activa- implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas -o similares- cualidades estéticas, culturales e ideológicas.”⁹⁹

Por otra parte, Sánchez Noriega precisa que se origina una *Adaptación como interpretación* cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario debido a una diferencia sustancial en su punto de vista artístico-representativo, es decir, transformaciones de la historia, de sus personajes, en cuanto al estilo y la composición, y al mismo tiempo preserva aspectos esenciales como el tono narrativo, estructura, formas de enunciación, temática y valores ideológicos, etc.

Por último la *Adaptación libre*, afirma el teórico, no opera literalmente sobre el conjunto del texto, su interés va más allá de trasponer idénticamente la obra literaria, sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: se centra en el esqueleto dramático, la historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. y a partir de esa particularidad que escoge el adaptador desarrolla su narración

En el caso puntual de *Paraíso Travel*, siguiendo a Sánchez Noriega, el ejercicio de adaptación es de “trasposición”, ya que el film guarda una relación muy fuerte con la novela, pero la fidelidad no es su propósito, su propósito es utilizar los recursos del lenguaje cinematográfico para rescatar la

⁹⁸ José Luis Sánchez Noriega. *De la literatura al cine*. Ediciones Paidós. España. 2000

⁹⁹ *Ibíd.* Pg. 64

historia que propone la novela, alterando algunas piezas de la misma, sin embargo, la relación temática que existe entre las dos es bastante fuerte, quizás debido la participación de Jorge Franco en la construcción del guión cinematográfico. Respecto a dicha relación estrecha Franco comenta:

Básicamente participo en la construcción del guión porque me lo piden, yo la verdad no tenía muchas intenciones de hacerlo, no quería, sobre todo porque estaba trabajando en una novela, *Melodrama* y es una novela que requería mucha concentración, es una novela extensa que me costó mucho trabajo, yo no quería interrumpir el trabajo por la escritura del guión; entonces llegué a un acuerdo con los productores que consistía en que un guionista iba a comenzar a hacer un trabajo difícil, que me cuesta a mi además mucho, que es sacar la historia del libro y ponerla en esas primeras escenas para el guión cinematográfico (...) ya cuando coincidió que terminé mi novela y había tiempo todavía para trabajar el guión, el otro guionista estaba exhausto y dijo siga usted. Tuve que comenzar a quitar y a limpiar y a borrar sin compasión, además la versión estaba muy extensa y entonces me tocó reducirla a la mitad, comencé a trabajar a escribir a trabajar diálogos, volví a trabajar otra vez con el guionista en colaboración con Simón Brand el director y me gustó, tengo que decir que me costó mucho al principio porque es que pasar de trabajar en un espacio en solitario uno solo decidiendo lo que pasa en la historia, decidiendo con sus personajes, decidiendo lo que dicen, para hacer un trabajo a cuatro manos incluso con participación de muchos más porque todos opinaban, productores, director, los que iban entrando a la producción iban opinando sobre el guión, eso me costó mucho pero luego pensé en que aquello no es literatura y entré a trabajar ya con ojos de guionista y fue curioso porque al final ya cuando vi la película yo no me sentí frustrado como escritor por la adaptación, sino que me sentí frustrado como guionista porque muchas de las escenas que escribimos no se filmaron y otras se filmaron pero en la edición no salieron, obviamente también aprendí que eso hace parte de un proceso de diferentes escrituras que tiene la historia que no es solamente la escritura del guión sino que en la filmación hay otra propuesta hay otra escritura y en la edición ya está la escritura final.¹⁰⁰

La intervención de Jorge Franco es interesante porque con su respuesta permite identificar características propias del universo cinematográfico que si bien no tienen que ver propiamente con la dimensión de su lenguaje, si tienen que ver con el proceso de producción y ejercicio de adaptación, dinámicas completamente diferentes a las ejercidas en la producción de novelas. Estas dinámicas que determinan significativamente las diferencias de producción del cine y de la literatura son el trabajo de varias manos necesario en la construcción cinematográfica, incluso del guión como casi escritural diferente al de la escritura en el que la labor es sólo del escritor; por otro lado, la producción cinematográfica requiere de importantes recursos económicos y físicos que no tienen comparación con los recursos de la escritura que básicamente son la creatividad del autor, el lápiz y el papel.

Franco en su intervención, además, da a conocer la manera cómo concibe la adaptación, para él es un ejercicio de limpieza y perfección de la propia obra literaria, lo cual es proporcional al ejercicio realizado en *Paraiso Travel* en cuyo proceso se omiten personajes y sucesos que no le aportan la fuerza narrativa que requiere el lenguaje cinematográfico; si se trasladarán dichos detalles de manera literal harían que la historia fílmica perdiera la rapidez y tensión características de la película.

La adaptación cinematográfica, entonces, se entiende en esta investigación como una práctica artística auténtica aunque su estética y teoría correspondan con la de la literatura en tanto ficción.

¹⁰⁰ Ver anexo II.

La traducción que se hace de un lenguaje a otro depende de una interpretación que no tiene porque ser ortodoxa, de hecho, lo que la hace completamente legítima es precisamente ese juego de elementos que pueden o no decantarse en el film, o sea, esa según la realidad que significa la creación artística.

El análisis de adaptación de novela colombiana al cine permite explorar de manera dialéctica los vericuetos y transformaciones estéticas presentes en las reescrituras de textos, así como también, la identificación de valores estéticos que se presentan en el uso de figuras pertenecientes al ámbito de la experiencia humana y por ende cultural de un contexto determinado. A continuación puede ser útil e ilustrativo referir un índice de adaptaciones de narrativa colombiana al cine con vistas a únicamente de manera abreviada informar sobre el juicio más generalizado sobre éstas adaptaciones.

III.1.a. Índice de adaptaciones de narrativa colombiana al cine

	Película	Novela	Autor	Director	País	Año	Comentarios
1.	María	María	Jorge Isaacs	Rafael Bermudez Zatarain	México	1918	Esta primera adaptación fílmica de la novela se encuentra actualmente desaparecida. Se grabó en formato 35 mm a blanco y negro haciendo parte del cine silente mexicano.
2.	María	María	Jorge Isaacs	Máximo Calvo, Francisco José Posada y Alfredo del Diestro	Colombia	1922	Esta producción es el primer largometraje de ficción colombiano del cual sólo se conservan 25 segundos en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Estas pocas imágenes se rescatan en el cortometraje “En busca de María” realizado en 1986. Este film hace parte del periodo de cine silente colombiano. La idea de realizar la adaptación fue del ex franciscano Francisco Posada quien se encargó de conseguir inversión extranjera en la que participaron Máximo Calvo y Alfredo del Diestro.
3.	Aura o las violetas	Aura o las Violetas	José María Vargas Vila	Vicente Di Doménico Pedro Moreno Garzón	Colombia	1924	La sociedad industrial cinematográfica latinoamericana (SICLA) realizó esta adaptación estrenada el 20 de noviembre. La obra se considera como ejemplo del más puro romanticismo hispanoamericano en la que se trato de ser fiel al texto.
4.	Madre	Madre	Samuel Velásquez	Samuel Velásquez	Colombia	1924	Fue premiada en un concurso literario auspiciado por el

							comerciante antioqueño Carlos A. Molina. Es una novela de costumbres, traducida a varios idiomas que se conoció como folletín en periódicos europeos. Es un drama o melodrama rural. Se estrenó el 10 Marzo 1924 en el Teatro Olympia (Manizales) y en el Teatro Faenza (Bogotá). El fragmento restaurado y preservado en 1997, contó con el patrocinio del Ministerio de Comunicaciones de Colombia y se realizó en los laboratorios de Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela, bajo la dirección de Óscar Arbisu.
5.	María	María	Jorge Isaacs	Chano Urueta	México	1938	Lo más relevante de esta nueva adaptación está en que fue la primera versión de María para el cine parlante, razón por la cuál su aparición fue muy importante para el desarrollo cinematográfico en el país azteca que ya venía precedido de un buen número de filmes.
6.	El sereno de Bogotá	El sereno de Bogotá	José Ignacio Neira	Gabriel Martínez	Colombia	1945	Es un filme de ficción con representación demasiado teatral. Su guion transgiversó un poco la historia mencionando al presidente Núñez cuando en la novela no figura, el resto del argumento fue respetado. Los malos resultados comerciales de la cinta llevaron a la casa productora a la quiebra.
7.	Sendero de luz	Cada voz lleva su angustia	Jaime Ibáñez	Emilio Álvarez Correa Jaime Ibáñez	Colombia	1945	Es la primera adaptación de la novela de Jaime Ibáñez, escritor muy popular en la época perteneciente al grupo Piedra y Cielo. El mismo escritor es el guionista de la película. Su contenido tenía relación con escenas de amor, celos, odio, venganza en un indiscutible ambiente patrio.
8.	El castigo del fanfarrón	Inmolación	Primitivo Nieto	Máximo Calvo Olmedo, Roberto Sánchez	Colombia	1946	Este film nunca se exhibió en Colombia más bien parece una promoción para el espectáculo de la empresa cinematográfica. Fue producida a blanco y negro. La

							exhibición de esta película, declaró su productor a Hernando Salcedo, por dificultad con la compañía fue aplazada indefinidamente. En la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se conservan 59 minutos del film.
9.	Abismos de amor	La vorágine	José Eustasio Rivera	Miguel Zacarías	México	1949	A José Eustasio Rivera lo sorprendió la muerte en Nueva York cuando estaba en negociaciones para vender los derechos cinematográficos de la novela. En 1989, Lisandro Duque dirige para RCN Televisión una serie basada en este clásico de la literatura colombiana.
10.	Chambú	Chambú	Guillermo Edmundo Chávez	Alejandro Kerk	Colombia	1962	Film en el que se reflejan elementos socioculturales nariñenses e historia regional de las décadas 30 y 40. Algunos compararon esta película con <i>María</i> y <i>La vorágine</i> . La novela fue muy famosa con 5 reediciones. Tras su estreno de gala en el teatro Imperial de Pasto, fue enviada a España para una nueva y adecuada sonorización y desde entonces no fue exhibida. Esta es la cuarta y última película producida por la Colombia National Films. En el archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se encuentran 17 minutos de esta producción.
11.	Adorable enemiga	Adorable enemiga	Arturo Suarez	René Cardona	México Colombia	1963	El viernes primero de marzo de 1963 el diario El Tiempo anuncia la filmación de la película por parte de Colombia filmes LTDA. El director aclara que todos los equipos e incluso el capital procedieron de inversionistas mexicanos. Se escoge la novela por su popularidad a nivel internacional, sus actores son en su mayoría extranjeros. Comedia inscrita en el realismo.
12.	Cada voz lleva su angustia	Cada Voz llega con su angustia	Jaime Ibáñez	Julio Bracho	Colombia México	1964	Es un cortometraje a blanco y negro estrenado en el Festival Internacional de Cine de Berlín en 1965 y en Abril del mismo año

							en Bogotá.
13.	María	María	Jorge Isaacs	Enrique Grau	Colombia	1966	Película experimental en la cual con aves negras y pavos reales, postales viejas y flores secas, objetos de tocador y piezas de anticuario, se recrean los toques manieristas o teatralizados del romanticismo criollo y se ironiza en torno el recato de María y su desdoblamiento vampiresco.
14.	María	María	Jorge Isaacs	Alfonso Castro Martínez	Colombia	1970	Fue un cortometraje de 25 minutos. Lo valioso de este rodaje no sólo es el color, sino la casa de la hacienda que en verdad es real y pertenece a una señora de San Gil. La fachada de la hacienda es en la finca Las Hortencias, y la cacería de patos fue hecha en el parque Gallineral. Ésta fue la última película realizada por Alfonso Castro Martínez
15.	María	María	Jorge Isaacs	Tito Davison, Edmundo Baez (Guión)	Colombia México	1972	Esta nueva versión de María, fue filmada en los mismos escenarios propuestos por la novela. La María colombiana, parece ser la película más famosa y más taquillera de toda la historia del cine colombiano, a pesar de que la gran mayoría del público nacional no tenga ni siquiera idea de que existió.
16.	Angelita y Miguel Ángel	Angelitos empantañados	Andrés Caicedo	Carlos Mayolo, Andrés Caicedo	Colombia	1973	Este fue el primer intento de hacer ficción sobre una historia de este escritor, pero quedó inacabada por discrepancias entre los directores. Este film fue recuperado por Luis Ospina en su video documental <i>Unos pocos buenos amigos</i> (1986)
17.	Aura o las violetas	Aura o las Violetas	José María Vargas Vila	Gustavo Nieto Roa	Colombia	1973	El filme sentó precedente en el país, debido a que muy pocas películas habían podido superar la calidad de fotografía que hay en ella. Esta versión supera a la anterior pero no rescata lo esencial del escritor: la ironía.
18.	Arrieros semos	Asistencia y camas	Rafael Arango Villegas	Carlos Eduardo Uribe, Jaime Giraldo	Colombia	1979	Hay registros de esta adaptación en referencias bibliográficas diferentes, sin embargo, en ninguna se ha encontrado un criterio de valor sobre la misma.

19.	Hoy conocí a Bolívar	“El último rostro” fragmento de novela no publicada	Álvaro Mutis	Francisco Norden	Colombia	1981	Es un corto documental de 35 min. basado en un fragmento rescatado de una novela que Álvaro Mutis que nunca publicó. De ésta sólo se rescató una pequeña narración titulada "el último rostro" sobre los postreros días de Bolívar.
20.	Caín	Caín	Eduardo Caballero Calderón	Gustavo Nieto Roa	Colombia	1984	Caín fue producida por FOCINE como parte de un proyecto creado durante la presidencia de Belisario Betancur para promover el desarrollo de la industria cinematográfica del país. La película se estrenó en el festival internacional de cine 44 ° de Cartagena el 5 de julio de 1984.Obtuvo varios galardones.
21.	Cóndores no entierran todos los días	Cóndores no entierran todos los días	Gustavo Álvarez Gardeazabal	Francisco Nordem, Dunav Kusma Nich, Antonio Montaña y Carlos José Reyes	Colombia	1984	Fue autentico reflejo de la realidad. Para Gardeazabal, el novelista, la adaptación de sus películas no le preocupaba y menos su proceso de síntesis independientemente de los cambios o modificaciones. Se estrenó el 18 de Mayo 1984 en Cannes (Francia) se proyectó además en el 37° Festival International du Film, en el 25° Festival Internacional de Cine de Cartagena (competencia oficial) en 1985 y el 5 de Marzo 1986 en Teatros Forum Orient - Express y Quintette (París - Francia)
22.	Saraba Hokobune (Despedida del arca)	Cien años de soledad	Gabriel García Márquez	Shuji Terayama	China	1984	Una de las películas mejores criticadas ha sido ésta para la que Gabriel García Márquez nunca cedió los derechos de adaptación. Su éxito, quizá se debe por no ser el resultado de la intervención de su novelista en el proceso creativo por ende el resultado es de libre interpretación no de transposición o copia mecánica.
23.	Pisingaña	El terremoto	Germán Pinzón (Guión)	Leopoldo Pinzón	Colombia	1986	La novela ganó en 1966 el primer premio en el concurso nadaísta de novela. El director de la película se propuso proyectar la expresión de una violencia más bien contemporánea. Se estrenó el 16

							Abril de 1986 en el Teatro Roberto Arias Pérez de Colsubsidio durante el 3er Festival de Cine de Bogotá, también se proyectó en el 25° Festival Internacional de Cine de Cartagena (competencia oficial) en 1985, y el 26 Noviembre de 1986 en Teatros Almirante, Cinema, Chapinero (Bogotá) también en Medellín y Cali.
24.	En busca de María	María	Jorge Isaacs	Jorge Nieto, Luis Ospina	Colombia	1986	Esta versión de María se basó en la primera adaptación recreando sus pormenores, algunas de sus escenas fueron filmadas en los mismos sitios descritos en la novela. Ganó varios premios: Medalla Murillo Toro al mejor corto documental en 1986 y premio al mejor cortometraje en 1er Festival de Cine de Cartagena en 1986, Premio FOCINE, Ministerio de Comunicaciones (Bogotá, 1986), Mejor Cortometraje Nacional III Festival de Cine de Bogotá en 1986.
25.	La mansión de Araucaima	La mansión de Araucaima	Álvaro Mutis	Carlos Mayolo	Colombia	1986	Este relato se escribió con la pretensión de demostrarle a Luis Buñuel que podía existir un ambiente gótico en el trópico y para que fuera producido para el cine. El guión lo realiza Julio Olaciregui en compañía de Sandro Romero. Se estrenó en el 3er Festival Internacional de Cine, Televisión y Video de Río de Janeiro (Brasil) 1986.
26.	Cronaca di una morte annunciata	Crónica de una muerte anunciada	Gabriel García Márquez	Francesco Rossi	Colombia . Italia	1987	Será la primera adaptación que se realiza del relato. Fue escrita en 1981. Producida por Italmedia Film, Radio Televisione Italiana - Rete 2 (Italia), Soprofilms, Les Films Ariane, Fr3 Film Production (Francia), Compañía de Fomento Cinematográfico - Focine (Colombia)
27.	Fábula de la bella palomera	El amor en los tiempos del cólera	Gabriel García Márquez	Ruy Guerra	Brasil España Colombia	1988	Anécdota extraída de la novela <i>El amor en los tiempos del cólera</i> (1985). Episodio brasileño de la serie <i>Amores difíciles</i> , proyecto cinematográfico-televisual

							latinoamericano basado en relatos y argumentos del escritor colombiano e integrado por un total de seis producciones. Su realizador fue el brasileño Ruy Guerra, director de la serie <i>televisual Me alquiló para soñar</i> (1992) y quien realizó la versión fílmica de <i>La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada</i> (1983)
28.	Xuase Qungchen (Amanecer sangriento)	Crónica de una muerte anunciada	Gabriel García Márquez	Li Shaohong	China	1992	Esta película obtiene un resultado superior a la versión que hizo el italiano Francesco Rossi en 1987. Se cambia por completo el enfoque de la historia alterando la identidad de la víctima, de un rico hacendado, al maestro del pueblo.
29.	Ilona llega con la lluvia	Ilona llega con la lluvia	Álvaro Mutis	Sergio Cabrera	Colombia	1996	Es una versión cinematográfica libre, aunque ceñida por principio a su esencia literaria de suficiente dominio público como para no levantar expectativas. No fue fácil llevarla a la pantalla, pues en ella los personajes son de alguna manera ajenos a la realidad cotidiana, se escapan de la colombianidad de la que está alimentado por tradición el cine nacional.
30.	El coronel no tiene quien le escriba	El coronel no tiene quien le escriba	Gabriel García Márquez	Arturo Ripstein	México España Francia	1999	El guión de este filme respeta el texto con elementos dinámicos y fluidez aceptable, aunque la crítica consideró que su ritmo es levemente teatral eso es lo que hace que parezca excesivamente lenta. Los aspectos técnicos y la reconstrucción ambiental son excelentes, el director logra acomodar la estética de la novela al cine.
31.	La virgen de los sicarios	La virgen de los sicarios	Fernando Vallejo	Barbet Schroeder	Colombia Francia	2000	La película avanza en una dialéctica paseo-asesinato-observación, hasta la muerte de Alexis. Fue filmado en un contexto real, entre los personajes y los peligros reales. Es un filme de corte documental. El guión lo realizó el escritor de la novela que logra desprenderse del texto para lograr un lenguaje bien articulado

							y realista.
32.	O Veneno Da madrugada	La mala hora	Gabriel García Márquez	Ruy Guerra Tairone Feitosa	Brasil Argentina	2004	En la edición del Festival de San Sebastián de 2004, la desmembrada estructura narrativa y la atmósfera húmeda y sofocante de su libro «La mala hora» (1962) dividieron a la crítica en su versión cinematográfica. Ruy Guerra había adaptado anteriormente el relato de García Márquez <i>La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada</i> (1972) a la gran pantalla en «Eréndira» (1983), el escritor de Aracataca se encargó del guión.
33.	Perder es cuestión de método	Perder es cuestión de método	Santiago Gamboa	Sergio Cabrera	Colombia	2004	El cine negro está lleno de corrupción y de antihéroes. Aunque esta película no pertenece por completo a este género cinematográfico, tiene muchas de esas características que lo hacen tan atractivo. En términos visuales y de producción se ve muy bien, pero todo eso se empieza venir abajo cuando el guión (y luego la puesta en escena) intenta darle un orden y estructurarlo dramática y argumentalmente. Y es que cuando se trata de cine de género sí hay unos parámetros que se deben seguir y unas exigencias que, al parecer, no supo manejar muy bien el reconocido guionista argentino Jorge Goldenberg. http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=3&id=58&option=com_content&task=view
34.	Rosario Tijeras	Rosario Tijeras	Jorge Franco	Emilio Maillé.	México Colombia	2005	En ese mismo año la película tuvo su premiere norteamericana en el <i>American Film Institute Festival</i> en hollywood. El film también fue nominado para un premio Goya por la mejor película extranjera. Fue filmada en las mismas locaciones donde surgió esta historia, por los productores de películas como <i>Sexo, pudor y lágrimas</i> , <i>Antes que Anochezca</i> ,

							<i>La hija del Caníbal, Bolívar soy yo y Como el gato y el ratón.</i>
35.	Satanás	Satanás	Mario Mendoza	Andrés Baiz Ochoa	Colombia	2006	Una película de los mismos productores de <i>María llena eres de gracia</i> y <i>Rosario Tijeras</i> , ópera prima del caleño Andrés Baiz, protagonizada por el mexicano Damián Alcázar y los colombianos Marcela Mar, Martina García, Teresa Gutiérrez, Vicky Hernández, Marcela Valencia y Blas Jaramillo. La película ofrece un entendimiento sobre las manifestaciones destructivas que emanan a partir del conflicto interno y la dualidad del hombre. Premios nacionales: producción de Largometrajes. Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, Mejor Película Colombiana. Festival de Cine de Cartagena. Premios internacionales: estímulo para desarrollo y coproducción del Programa Ibermedia, Mejor Película y Mejor Actor para Damian Alcazar. Festival de Cine de Montecarlo (Mónaco), Premio Pablo Neruda a Mejor Largometraje Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (España)
36.	The love in the time of cholera	El amor en los tiempos del cólera	Gabriel García Márquez	Mike Newell	Estados Unidos, Colombia	2006	La película se rodó en su mayoría en Cartagena de Indias. El guión fue escrito por Ronald Harwood quien ganó el Óscar al mejor guión adaptado en 2002 por <i>El pianista</i> .
37.	Paraíso Travel	Paraíso Travel	Jorge Franco	Simón Brand	Colombia	2008	Mejor Película y Premio del Público en el Festival Internacional de Cine Latino de Los Ángeles, bajo la dirección de Simón Brand, con un elenco del que hacen parte John Leguizamo, Ana de la Reguera y Margarita Rosa de Francisco y una factura de 4.7 millones de dólares, son algunos de los argumentos que hacen pensar que el cine colombiano llegó a la edad adulta.

							<p>Si algo se percibe en la cinta de Simón Brand, es que no es simplemente una adaptación de una obra literaria exitosa, sino la puesta en escena con todos los recursos técnicos y tecnológicos necesarios para obtener un producto de primera calidad. Con esta cinta la cinematografía colombiana da un paso más a la adultez, de las historias propias a un plano de identidad latinoamericana que es capaz de contar historias de pertenencia universal con fuerza y sellos propios, como fueron en su momento Amores Perros o Ciudad de Dios.</p> <p>http://www.lahiguera.net/cineman ia/pelicula/4287/comentario.php</p> <p>Premios nacionales: producción de Largometrajes del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, Premio del Público en los Premios Nacionales de Cine. Premios internacionales: mejor Película y Premio del Público en el Festival de Cine Latino de Los Ángeles (USA), Premio del Público Festival de Cine de San Francisco (USA), Mejor Actor para Aldemar Correa en el Festival de Puerto Vallarta (México), Mejor Opera Prima de Ficción Ibero América en el Festival Internacional de Cine de Cancún (México), Premio de la Audiencia a Mejor Película, Premio del Instituto Cervantes a Mejor Película en el Festival de Huelva (España).</p>
38.	Del amor y otros demonios	Del Amor y otros demonios	Gabriel García Márquez	Hilda Hidalgo	Costa Rica, Colombia	2010	<p>Premios nacionales: desarrollo de Largometrajes del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Premios internacionales: estímulo para coproducción del Programa Ibermedia de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. La crítica especializada del Festival de Cine de La Habana aplaudió la cinta costarricense Algunas</p>

							<p>críticas afirman que la película es "una de las más certeras traslaciones al lenguaje cinematográfico de la fabulosa imaginación del Nobel de Literatura de 1982"</p> <p>(http://www.lafm.com.co/noticias/del-amor-y-otros-demonios/06-12-10/cr-tica-de-la-habana-aplaude-la-pel-cula-del-amor-y-otro). Sin embargo, hay otros comentarios opuestos: en este filme, la desventura de la narración es su ausencia de intensidad, no hay fuerza dramática alguna en las contradicciones planteadas por el relato ni en el intimismo sugerido por tomas cerradas (primeros planos y planos con contraplanos). La cámara se abre ocasionalmente con panorámicas, para que respiremos un poco ante el ahogo visual al que nos someten.</p> <p>http://www.cinemanía.co.cr/content/pages/Critica-de-Del-Amor-y-Otros-Demonios.html</p>
39.	La lectora	La lectora	Sergio Álvarez	Riccardo Gabrielli	Colombia	2012	<p>Dentro del surtido de películas colombianas esta película aporta en la construcción de una narrativa fresca y atractiva, al ser un relato cifrado con su carga de sentidos. Es apenas una interesante propuesta que nos entretiene por el ritmo de su historia y nos conectamos con la búsqueda del maletín. Con La Lectora, entendemos que contar es especular. Premios nacionales: Producción de Largometrajes, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico 2010. Con el apoyo de Caracol Televisión.</p>
40.	Memoria de mis putas tristes	Memoria de mis putas tristes	Gabriel García Márquez	Henning Carlsen Jean-Claude Carrière	España	2012	<p>La productora del filme expresó que el proyecto de llevar al cine la novela quedó aplazado. A través de un comunicado la casa productora Memorias del Sabio</p>

							sostuvo que: “decidimos hacer una pausa para replantear la viabilidad financiera, así como para tener la oportunidad de integrar las distintas aportaciones derivadas del debate tanto de líderes de opinión como de la opinión pública en general” Además Ricardo del Río, productor ejecutivo de la película, argumentó respeto hacia el público y la responsabilidad e influencia que conlleva el abordar temas sensibles para la sociedad. La controversia estalló después de que la Coalición Regional contra el Tráfico de Mujeres y Niñas en América Latina y el Caribe, demandara penalmente tanto a García Márquez, a los productores como al gobierno de Puebla por los delitos de apología de la prostitución infantil y corrupción de menores.
41.	¡Que viva la música!	¡Que viva la música!	Andrés Caicedo	Carlos Moreno	Colombia	2014	En producción.

Así pues el cine colombiano al igual que el cine mundial se ha enriquecido de las adaptaciones literarias procedentes generalmente de la novela; en este sentido, Meliés sienta las bases en la cinematografía con *El viaje a la luna* novela homónima de Julio Verne, y Máximo Calvo produce la primera película en el país con base en la historia de *María* extraída de la novela de Jorge Isaacs.

Otra obra adaptada en más de una oportunidad es *Aura o las violetas*, llevada al cine dos veces; la primera guardó mayor fidelidad a la novela, la segunda cuyo interés no era el mismo, la supera sobretodo por el avance técnico que se evidencia en su producción.¹⁰¹ La dirección de esta obra la realiza Gustavo Nieto Roa, personaje importante en la historia de la cinematografía nacional, y del desarrollo de la misma a partir de la incursión de elementos como la comedia y el melodrama arraigados en el contexto popular.

Del mismo modo que la novela de José María Vargas Vila, *Cada voz lleva su angustia* de Jaime Ibáñez fue adaptada dos veces al cine, la primera de ellas con la intervención de su autor en la realización del guión. La intervención de los novelistas en la construcción sobretodo de guiones para las adaptaciones de sus novelas ha sido un hecho constante, ya que al igual que Jaime Ibáñez, García Márquez y Jorge Franco, entre otros, han participado en el traspaso al cine de su literatura, lo que demuestra el interés de los productores y directores de cine por encontrar en el éxito de las narrativas nacionales sus temas cinematográficos y en los escritores una vía de universalización

¹⁰¹ Véase en: Jaime García Saucedo. Diccionario de literatura colombiana en el cine. Panamericana. Bogotá. 2003.

artística y de difusión de las obras, así como también una cierta fascinación hacia el acto cinematográfico.

En el caso de Gabriel García Márquez, a pesar de los desaciertos de las adaptaciones sobre su obra habría que subrayar cómo el discurso literario del nobel guarda una estrecha relación con el cinematográfico, según el mismo escritor declara. La intención de Gabo respecto a su reiterativa participación en la adaptación de sus obras, es alimentarse del cine para hacer su literatura y a su vez pensar cinematográficamente lo que escribe, al respecto respondió en una entrevista a Armando Durán lo siguiente:

Me pareció que el dominio de la imagen sobre otros elementos narrativos era ciertamente una ventaja, pero también una limitación, y todo aquello fue para mí un hallazgo deslumbrante, porque sólo entonces tomé conciencia de que las posibilidades de la novela son ilimitadas. En este sentido, mi experiencia en el cine ha ensanchado, de una manera insospechada, mi perspectiva de novelista.¹⁰²

Las nueve adaptaciones de diferentes novelas de Gabriel García Márquez, permiten identificar otro fenómeno dentro de la dinámica cinematográfica en el país, la presencia de capital tanto económico como humano proveniente de otras latitudes (China, Brasil, Argentina, México, Estados Unidos, España, Costa Rica, Francia, Italia) necesarios para su producción y desarrollo; y por otra parte destacar la internacionalización del contexto colombiano específicamente de su literatura, y su cine a partir de estos empeños artísticos.

En algunas de las adaptaciones de la obra de García Márquez la exagerada presencia internacional hace conjeturar si podrían ser consideradas o no cine nacional, en los casos de *Cronacca di una norte annunciata*, *Xuese Quingchen*, *The love in the time of cholera* o en *Saraba Hokobune* en las que lo único que hay de local es la obra literaria, tan cambiada en los tres casos que tampoco podría considerarse como tema nacional.

Las novelas de Álvaro Mutis también servirán como motivo de la producción cinematográfica del país. Se toman como historias de adaptación *Ilona llega con la lluvia*, *La mansión de araucaima* y un fragmento de una novela que nunca fue publicada, en este caso todas las películas fueron producidas en Colombia. Siendo la adaptación de *La mansión de araucaima* muy importante en el desarrollo de la cinematografía en el país, ya que en ella si bien se toma la historia de un libro, se experimenta con el lenguaje cinematográfico lo que genera identidad dentro de la cinematografía nacional.

De esta raigal vinculación del cine y la novela no escapó tampoco Jorge Franco que decidió estudiar cine antes de hacerlo con la literatura, y cuyas novelas *Rosario Tijeras* y *Paraíso Travel* fueron a adaptadas a la gran pantalla; en ésta última va a participar su autor en la creación del guión lo que ratifica esas dinámicas integradoras de estas dos manifestaciones artísticas.

Gracias al índice de adaptaciones anteriormente citado, se puede deducir la reiteración de las temáticas que son escogidas para desarrollar el contenido tanto de la novela como de la posterior adaptación, entre estos se encuentra el amor cuyo recurso sobreexplotado es el melodrama presente sobretodo en las películas más antiguas; los aspectos sociales que se vislumbran entre las dinámicas relacionadas con el amor también serán aspectos importantes dentro de las historias que son

¹⁰² Extraído de: Armando Durán: entrevista. Revista nacional de cultura, Caracas, septiembre de 1968. citado en artículo de Kinetoscopio, Pág. 86-87

adaptadas al cine y que generalmente tienen un vínculo estrecho con las particularidades del contexto nacional.

Otra característica de la producción de cine nacional que puede evidenciarse en el índice anteriormente descrito, tiene que ver con el asunto de la traslación o (re)interpretación de los lenguajes artísticos entre la narrativa literaria y el cine, ya que la mayoría de las adaptaciones han intentado ser completamente fieles a la novela que se traduce. Ninguno de los ejemplos de este listado escapa a la tendencia de plasmar, si bien, no de una manera calcada, sí muy apegada al texto literario, cuestión que se debe al criterio de que el espectador no reciba amablemente el film, no lo reconozca, o que una interpretación más libre haga perder el encanto o impacto artístico de la obra de cine.

El análisis también dirige la mirada hacia el tipo de autores de los cuales se toman obras para el cine, estos son autores representativos de la literatura nacional, que se han consolidado dentro del canon de la misma, lo que hace pensar que su escogencia está relacionada con el gran público lector que puede llegar a tener por su capital simbólico que puede ser de una u otra manera aprovechado por el cine para obtener buenos resultados económicos.

Aunque el viaje no es propiamente un tema recurrente en las adaptaciones mencionadas, si es un elemento de composición y desarrollo narrativo tanto para la adaptación como para la novela *Paraíso Travel*, cuyo traslado no se presenta de manera literal sino que se transpone generando una dinámica mucho más cercana al lenguaje cinematográfico, es por esta razón que el viaje se constituye como uno de los centros desde el cual se lleva a cabo el análisis de ambas producciones artísticas.

III.2. Paraíso Travel

Paraíso Travel es una novela escrita como resultado de una rigurosa investigación sobre las rutas seguidas por los latinos para cruzar ilegalmente la frontera y establecerse en los Estados Unidos, así como de la vida que estos llevan en ese país. Tras dos años y medio de escritura se publica la novela por vez primera en el 2000 por la editorial Mondadori; en el 2001 vuelve a publicarse, esta vez por parte de la editorial Planeta que realizará cinco ediciones más año tras año desde el 2005 hasta el 2010; también fue publicada por la reconocida casa editorial Seix Barral. Esta novela ha contado con un buen número de críticas y reconocimientos a Jorge Franco que se venían adelantando desde el éxito de Rosario Tijeras, novela que dio a conocer al escritor antioqueño.

Jorge Franco nació en Medellín en 1962, estudió literatura en la Pontificia Universidad Javeriana y realizó varios talleres sobre este campo de las artes y su creación, uno de ellos lo tomó en la biblioteca pública Piloto de Medellín con el novelista Manuel Mejía Vallejo.¹⁰³ Su actividad artístico-literaria nació con el gusto por contar historias que inicialmente gracias a sus estudios cinematográficos en *The London International Film School* supo que se podían hacer a través del

¹⁰³ Fue un escritor colombiano nacido en Jericó Antioquia en 1923, murió en 1998 en El Retiro ubicado en la misma región donde nació. Su obra narrativa describe la violencia civil (*La tierra éramos nosotros*, 1945; *El día señalado*, 1964) o los ambientes populares urbanos (*Al pie de la ciudad*, 1958; *Aire de tango*, 1973). En 1989 obtuvo el premio Rómulo Gallegos por su novela *Años de indulgencia*. En 1986 y 1987, Mejía Vallejo recibió dos lauros importantes como reconocimiento a su labor literaria: Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional y Orden al Mérito Literario en Cali. Es uno de los autores colombianos de quien más obras han sido llevadas a la pantalla de televisión: *El día señalado*, *Las muertes ajenas* y *La casa de las dos palmas* han sido adaptadas y realizadas por programadoras colombianas con un notable éxito de audiencia.

cine, así que este universo cinematográfico inicial finalmente valió como impulso para su posterior producción literaria.

Su apuesta literaria se dio a conocer en 1996 con la publicación de su libro de cuentos *Maldito amor*, seguido de la novela *Mala noche* en 1997. La segunda novela que escribe Franco es *Rosario Tijeras* (1999), esta sería la producción con la que el autor ganó el reconocimiento que hasta ahora ha sabido mantener, fue editada numerosas veces en Colombia y en Hispanoamérica, mereció destacados elogios y el Premio de Novela Dashiell Hammett International (2000) en Gijón, España. Además, ha sido traducida a varios idiomas. Casi dos años después es publicada *Paraíso Travel* (2000) novela que ratificó la labor artística del escritor; tiempo después se publica *Melodrama* (2006), *Santa suerte* (2010) y *Don Quijote de la Mancha en Medellín* (2012).

Paraíso Travel al igual que *Rosario Tijeras* fue llevada al cine; la primera se estrenó el 18 de enero del 2008 y su producción contó con la dirección del caleño Simón Brand quien desde que había leído la novela en el 2001 tenía la intención de adaptarla. *Paraíso Travel* es la primera película en español del director; quien ya había dirigido la producción de *Unknown (Mentes en blanco)* en el 2006 en los Estados Unidos siendo su ópera prima. Con este trabajo dicho director logró establecer un espacio en la cinematografía hollywoodense; y este contacto con el medio audiovisual también lo vinculó con la producción de videos musicales para artistas latinoamericanos. En Colombia ganó el premio de producción de largometrajes del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico con el cuál adaptó la novela de Franco.

Dentro del elenco participaron Margarita Rosa de Francisco (Raquel), John Legizamo (Roger Peña), Aldemar Correa (Marlon Cruz), Angélica Blandon (Reina), Ana de la Reguera (Milagros), Ana María Sánchez (Patricia), Luis Fernando Munera (Pastor), Pedro Capo Rodríguez (Giovanny), Vicky Rueda (Caleña). Es un largometraje en formato de 35mm. El montaje lo realiza Alberto del Toro; la producción Paraíso Pictures y Grand Illusions Entertainment a manos de Santiago Díaz, Juan Rendón, Alex Pereira, Isaac Lee; el guión fue realizado por Juan Rendón y Jorge Franco basado en la novela homónima de este último. La producción y asistencia de producción se realizó entre Colombia y los Estados Unidos con la participación de RCN cine.

Síntesis argumental

Marlon Cruz, joven antioqueño se deja llevar por la atracción que siente hacia su novia Reina cuyo sueño es hacer su vida en Nueva York, así, ésta joven busca la forma de emprender junto a Marlon un viaje desde Medellín hasta Queens de manera ilegal. Al llegar a esta gran ciudad Marlon se pierde teniendo que vivir en la marginalidad hasta que se encuentra con un restaurante colombiano cuya dueña le presta su ayuda sacándolo de la calle y posteriormente en la búsqueda de su novia. Mientras esto sucede Marlon conoce personas a quienes les cuenta los pormenores de su viaje y con quienes se desarrolla su vida en la ciudad hasta que encuentra a Reina en condiciones lamentables, sin rastro de alegría en el reencuentro con su novio a quien hace más de un año atrás había perdido.

III.2.a. El cronotopo del viaje.

En *Paraíso Travel*, el viaje funciona como el engranaje primordial para la construcción narrativa tanto de la novela como de la película desde varias ópticas a saber, como el tema, la estructura, las relaciones de los personajes, y la configuración de otra serie de elementos definitivos para la construcción de la historia que se relata en la novela durante treinta y un partes (238 páginas) y en la película en 117 minutos.

Junto a estas categorías de tema, estructura y relación de personajes en la configuración de la historia se suma el *tiempo* y el *espacio*. El tiempo de la narración en *Paraíso Travel*, tanto novela como film, está marcado por los saltos al pasado, anacronías y *flashbacks* (uno próximo y otro más lejano) aunque estos no se trasponen de manera completamente fiel. Estos saltos cronológicos se usan como valor estructural con el propósito de proporcionar un orden a los acontecimientos dentro de la historia, este orden oscila entre la circularidad y la ruptura temporal que se obtiene a partir del recurso de la memoria.

Característicamente, en ambas producciones artísticas, el tiempo no es indiferente al espacio ya que a éste se encuentra fuertemente ceñido, en la medida en que los diferentes espacios que el personaje habita y recorre en el tránsito de su viaje (trayectos) y su proceso de encuentro con Reina evidencian un recorrido también en el tiempo de la historia, que cronológicamente comienza en Medellín recreando cada una de las vivencias que llevan a la decisión de viajar hasta el encuentro de Marlon con Reina después de haber pasado más de un año en Nueva York, perdido, sin saber nada de ella.

A ese fenómeno de enlace entre el espacio y el tiempo en la construcción narrativa Mijaíl Bajtín lo denominó *Cronotopo* en su texto *Teoría y estética de la novela*.¹⁰⁴ El cronotopo, entonces, será la categoría que integra al espacio y al tiempo en la narración, percibida por el teórico como la cuarta dimensión del espacio en términos de la teoría de la relatividad de Einstein, de donde fue tomada. Esta categoría representa uno de los elementos de composición que genera un valor artístico particular para ambas obras de arte tanto en la cinematografía como la literatura y que determina por ende el trazado tanto del contenido y de la forma de ambas producciones.

Aunque Bajtín no se refirió al *cronotopo* como categoría del arte cinematográfico, tanto el tiempo como el espacio van a ser elementos imprescindibles de la construcción argumental de la historia del film *Paraíso Travel* en igual medida que en la novela donde el viaje dinamiza este par binario de tiempo o espacio de los personajes centrales en la historia.

Así como el viaje es un factor fundamental de la narración en las dos obras de arte es distinto en cada una de ellas, en el proceso de traslación al cine sufre una transformación. Esta transformación no afecta la configuración del *cronotopo* ni el argumento de la historia, por el contrario, en la película se cambia debido a las necesidades del lenguaje cinematográfico que son diferentes de las del lenguaje literario.

Para entrar a analizar cómo se presenta esa transformación hay que advertir que tanto en la película como en la novela el viaje no es uno sólo, este se fracciona presentándose de tres maneras diferentes: el primero es el que realizan los protagonistas junto a un grupo de personajes desde Medellín hasta Nueva York en donde se perciben claramente las causas y los efectos de la migración ilegal a los Estados Unidos, este podría catalogarse como viaje de *Travesía épica* por el hecho de centrar la narración en las dificultades que trae consigo el periplo; el viaje dantesco o *Viaje simbólico*, es el que realiza Marlon luego de su pérdida en el que entra en una realidad perteneciente a un espacio mítico estableciendo una metáfora entre las vivencias oscuras e inconscientes del personaje y el infierno; y en tercer lugar está el *viaje de búsqueda* que debe realizar Marlon desde Nueva York hasta Miami para encontrar a Reina después de transcurrido un año con tres meses y cinco días desde que se perdió.

En la novela, el viaje que cobra mayor importancia tanto en la forma compositiva como en la forma arquitectónica es el *viaje de búsqueda* que realiza Marlon hacia el encuentro con Reina, este

¹⁰⁴ Mijaíl Bajtín. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en: *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus. 1989.

tiene su apertura en la segunda parte de la novela, casi que al inicio del relato. Marlon toma un bus que lo lleva a Miami, lugar donde se encontrará posteriormente con su novia Reina. En la adaptación, este viaje no es el primero que se presenta en la narración y marca su desarrollo, por el contrario es el encargado de marcar el desenlace de la película porque finalmente lo conduce hacia donde se encuentra con su pareja.

Un factor que hace que el *viaje de búsqueda* hacia el encuentro con Reina cobre especial importancia en la novela, es precisamente el espacio desde el cual se reconstruye este viaje. El espacio es cerrado, es un autobús que hace un recorrido largo que le permite a Marlon realizar una íntima y hasta filosófica reflexión acerca de toda su experiencia desde el momento en que abandonó su ciudad hasta ese punto que es el tiempo presente de la narración.

Es importante el autobús, además, porque es el lugar desde el cual el personaje cuenta la historia por medio de un tejido de recuerdos que son evocados por medio del ejercicio de la memoria. La narración se presenta entonces, como producto de una focalización interna difícil de conseguir en el cine.¹⁰⁵

Por otro lado, en la película ese viaje se presenta como un pequeño instante en el que de manera muy rápida gracias al efecto de *sumario o resumen* una escena corta nos muestra a Marlon dentro del bus, mirando por la ventana, pensativo.¹⁰⁶ El carácter introspectivo que adquiere Marlon dentro de ese bus en la novela es complicado de representar por medio del lenguaje cinematográfico que necesita más acción evidente en otros recorridos y espacios de la novela traspuestos en la película como el trayecto de Colombia hasta la frontera de México con Estados Unidos.

En la adaptación, la focalización es de tipo externa u objetiva ya que la narración se presenta gracias a un agente extradiegético que en este caso sería la cámara que captura las imágenes que representan los recuerdos de Marlon por medio de un elemento propio del lenguaje cinematográfico como los *flashback*. Así que no se hace preciso como en la novela reconstruir los recuerdos desde un lugar y tiempo determinado como sería el autobús. Este cambio realizado en la traslación es bien efectivo, ya que si como en la novela la historia hubiera sido contada desde el espacio del autobús, ésta sería mucho más introspectiva lo cual no es muy consonante con el lenguaje cinematográfico que impacta precisamente por la rapidez de la representación visual.

Durante ese viaje físico desde Queens hasta Miami, el personaje experimenta un recorrido interior que permite en la obra narrativa el protagonismo del monólogo, que le da un tono mucho más reflexivo; en la película este es reemplazado por las muchas imágenes que actúan como reflejo de la ciudad de Nueva York saturada de edificios, automóviles que dan un toque de irrealidad y de ensueño en el que no hay momento para la reflexión.

El primer viaje que se despliega en la película, es el *viaje simbólico* que describe el momento en el que Marlon se pierde y por esta razón debe vivir en la calle mientras encuentra alguien que pueda ayudarlo o inclusive hasta que su vida llegue a su fin. Este viaje en el film dura muy poco, su

¹⁰⁵ Se presenta focalización interna o subjetiva, cuando hay un personaje que percibe la acción narrativa; el narrador sabe tanto como un personaje de la ficción, no puede contar más de lo que sabe, puede ser testigo o protagonista. La focalización interna puede ser fija o variable, en función de que cambie a lo largo del relato y haya uno o más personajes focalizadores, y múltiple cuando hay más de un personaje desde el que se cuentan los mismos sucesos. Información extraída del texto *De la literatura al cine* de José Luis Sánchez Noriega

¹⁰⁶ El relato condensa la historia y, por lo tanto el tiempo del relato es menor que el tiempo de la historia. Constituye un procedimiento de economía narrativa que agiliza el relato al condensar los hechos de la diégesis menos relevantes o reiterativos.

descripción se da a partir de unas cuantas imágenes en las que prevalece la noche en medio de la calle, el frío y el desamparo. En la novela la descripción de la vida en la calle se presenta en repetidas ocasiones como producto del recuerdo que se genera a partir de las incursiones de otros personajes a quienes el protagonista cuenta su historia.

Ese viaje al infierno como lo denomina el mismo personaje, en el que perdió la conciencia y la memoria, culmina cuando Marlon en medio de su delirio encuentra un espacio que le da un giro a la narración, ese espacio es el restaurante *Tierra colombiana*. La traslación de este suceso importante para la narración se presenta de manera diferente en las dos obras; en la novela quien lo describe es don Pastor que junto a Patricia serán los dueños del restaurante:

Decía Pastor Gómez que a su negocio entró un loco, un loco enloquecido, decía textualmente, y que su mujer pensó que quien había entrado era el mismo diablo, porque hasta me vio botar espuma por la boca y dar unos saltos que ningún humano ha dado ni será capaz de dar. (...) Contaba don Pastor que sus clientes salieron despavoridos, que unos se encerraron en los baños, otros fueron a dar a la cocina, y que Patricia cayó de rodillas al piso, con los brazos en cruz, y empezó a implorar. (...) También me contaron que los empleados se armaron con escobas y que desenfundaron sus machetes falsos para tratar de sacarme, pero yo me aguanté los palazos, las patadas, los planazos cerca de mi cara, que me aferré a lo que encontré para que no me sacaran, y que sólo me amansé cuando uno de ellos gritó: ¡llamen a la policía!¹⁰⁷

En la película, Marlon entra al restaurante y trata de coger unas sobras del primer plato que se encuentra, en este momento es sorprendido por Pastor quien empieza a llamar en voz alta a sus empleados diciendo fuertemente ¡ladrón!, ¡saquen al ladrón! Así pues, se presenta si bien no una *elipsis* total de este hecho en este espacio, sí se muestra de manera más sutil, sin exageración de las acciones, lo que genera un efecto de limpieza de esos hechos que se tornan un tanto recargados en la novela.

Más adelante (séptima parte) Marlon trae a su recuerdo de nuevo este *viaje simbólico* de traspaso del umbral, un viaje metafórico dantesco en el que el protagonista debe atravesar la delgada línea entre el bien y el mal. Este viaje viene acompañado de inconsciencia y pérdida de sí mismo “*No sé cuantos días estuve en ese trance, porque cuando uno se pierde también se pierden, entre muchas cosas, el tiempo y el espacio. Lo poco que recuerdo son momentos tan perdidos como yo, tan borrosos como la gente que me miraba con fastidio; algunos que me pasaron comida y hasta monedas que nunca les pedí.*”¹⁰⁸ El personaje vuelve en sí, cuando encuentra el restaurante colombiano y conoce a su dueña Patricia, sólo así logra ascender del infierno y recuperar su memoria para seguir usándola hasta el final de la historia, es decir cuando logra encontrarse con Reina.

En esa medida el viaje también es importante puesto que transforma a Marlon, lo convierte en un ser mucho más reflexivo, consiente y sensible, el viaje le proporciona madurez. Antes de viajar, cuando vivía en Medellín era un joven mimado e inexperto, miembro de una familia típica paisa en la que el padre es el que manda y la madre es la consejera, consentidora; el hogar le proporcionó al personaje todo lo que necesitó, también le brindó la posibilidad de seguir gozando de ese bienestar. Sin embargo, el personaje, es presa de una falta de conciencia y toma una mala decisión, aunque esa decisión sea la que genere en él una transformación interior, lo cual no es enteramente negativo

¹⁰⁷ Véase en: Jorge Franco, Paraíso Travel. Ed. Planeta. Bogotá. 2010. Pg. 22. O en anexo número 4.

¹⁰⁸ *Ibíd.* Pg. 21.

Mientras Marlon pasa por este trance que genera su pérdida, el tiempo interno en la película es otoñal en el que el frío tiene gran protagonismo pero aún la nieve no llega, la nieve y lluvia llegará concluyendo la película. Este tiempo interno no es descrito de manera importante dentro de la novela, por lo tanto no será parte relevante de la descripción de los espacios sobretodo de la calle como en este caso. En cuanto al tiempo externo este es el mismo para la película como para la novela, es una historia contemporánea que gira a partir del viaje ilegal fuertemente latinoamericano hacia los Estados Unidos en busca del “sueño americano”, que proviene del imaginario que ve como una salvación tanto económica como vivencial hacer parte de la dinámica primermundista cueste lo que cueste, como evidentemente sucede con Reina quien arrastra a Marlon hacia ese destino.

Por otro lado, en ambas narraciones tanto de la novela como de la película, se presenta un tercer tipo de viaje al que se le puede denominar como *travesía épica*, es el Viaje que realizan Marlon y Reina desde Medellín-Colombia hasta Nueva York-Estados Unidos. Este es importante para la construcción de la historia, porque en él no hay lugar para la reflexión puesto que se da de una manera muy fortuita, los acontecimientos entre un ir y venir de la memoria no permiten que el personaje se tome en cuenta a sí mismo. Este viaje establecerá el cronotopo del *tránsito* que Axel Gasquet define así:

Esta fase intermedia del viaje es esencial y ambigua al mismo tiempo. Esencial, pues el tránsito es la fase en que los hechos suceden, la gente que se cruza con el viajero se anima y participa en la vida de éste y, al mismo tiempo, es con frecuencia la fase más tediosa del viajar, pues el "movimiento en el espacio", mediante un medio de locomoción cualquiera (caballo, tren, barco, automóvil, avión, etc.), suele despacharse en pocas líneas en los libros de viaje (...).¹⁰⁹

En *Paraíso Travel* tanto en la película como en la novela, el tránsito tiene gran peso e importancia dentro de la narración de la historia ya que desde este se describe el viaje desde el punto de vista de la experiencia de los inmigrantes latinos que quieren cruzar la frontera de manera ilegal, el tránsito del viaje es trágico y además alimenta esa madurez que el héroe o antihéroe de la historia conseguirá.

En la adaptación, entonces, el viaje de *travesía épica*, es decir, el viaje que realizan los protagonistas desde Medellín hasta Nueva York es el que marca el desarrollo de la historia; en la novela por el contrario este viaje no es definitivo en la construcción de la narración. La adaptación saca mejor provecho de las imágenes viscerales que representan los impases y en sí, el complejo trayecto que recorren los personajes en condiciones no muy gratas, el impacto de las mismas y la narración dentro de las que se enmarcan generan un hilo conductor mucho más claro dentro del lenguaje cinematográfico, generan mayor tensión, intriga y visceralidad. La película no hubiera tenido el mismo ritmo si en lugar de recrear la travesía que tuvieron que experimentar los personajes, la historia se hubiera centrado en el pensamiento y emociones de Marlon durante su estadía en el bus.

En la novela la descripción de este periplo se presenta casi al final (parte veinticinco), cuando Marlon se encuentra con Milagros, personaje femenino con quien el protagonista tendrá una relación afectiva, ella en una de sus citas le pide que le cuente lo sucedido durante el viaje, quiere

¹⁰⁹ Axel Gasquet. "Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes.", en: Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (Comp.). Diez estudios sobre literatura de viajes. Instituto de la Lengua Española. Madrid. 2006. Pg. 51.

saber todo sobre Marlon. Mientras caminan por el Central Park él relata la manera en cómo se desarrolló este viaje:

Cuando llegamos a Guatemala tuvimos el primer susto: el tipo de inmigración nos miró con mucha sospecha, hizo muchas preguntas pero me quedé callado y Reina fue la que contestó. Fresca y risueña le explicó al hombre que estábamos de paseo y que íbamos a visitar las pirámides de Tikal. Le mostró el tiquete de regreso y le dijo, tranquilo, señor, que a nuestro país no lo cambiamos por nada del mundo. (...) allí en el aeropuerto nos recibió un enano con un cartelito que decía *Paraíso Travel*.¹¹⁰

En la película el *cronotopo* establecido por el tiempo pasado en que Marlon trae a su memoria lo sucedido en Guatemala, específicamente en el hotel en el que tuvieron que pasar aquella noche se traspone en la película, pero no de manera completamente fiel. A ese lugar llegan Marlon, Reina y los demás ilegales colombianos, allí se generan discusiones por los costos y los cuartos. En el filme finalmente Marlon y Reina alquilan otro cuarto para quedarse solos, lugar en el que se presenta una escena sexual, que no se da en la novela, en ese momento llegan a sacarlos del cuarto rápidamente y es allí cuando Marlon se queda con la ropa interior de Reina que lo acompañará como único elemento de ella mientras esta perdido y que en la película luego entregará a una bruja para que le ayude a encontrar a su novia extraviada.

En este viaje entonces la trasposición al filme utiliza como recurso la dilación¹¹¹ en la que se profundiza sobre algunos hechos sucedidos en la narración literaria como se puede evidenciar en este viaje tan importante para la narración cinematográfica. Al salir del parque de Manhattan Milagros y Marlon se suben en el *subway*, espacio en el que Marlon termina de contar la travesía de este viaje a la mexicana, que en la novela no es mexicana sino colombiana. Este nuevo espacio y lo que sucede dentro de él son omitidos dentro del film pero el contenido de la conversación se mantiene con la descripción dada durante el transcurso de la película a través de imágenes y los *flashbacks*.

Mientras Milagros llega a su estación, Marlon narra casi en su totalidad lo que falta para culminar con el recuerdo de este viaje:

Dejamos Guatemala en un bus destartalado y sin el enano, ya no camino a las pirámides de Tikal sino rumbo al norte, hacia la frontera con México, atravesando la pobreza montañas que me decían que todavía estábamos lejos de Estados Unidos, porque lo que veíamos era la misma miseria nuestra, el mismo paisaje latinoamericano, la misma película que pasa desde México hasta el polo sur.¹¹²

En la novela se nota el juicio crítico hacia lo que hace parte de lo sociocultural latinoamericano, noción y criticidad que el personaje adquiere precisamente gracias al viaje y lo que este le proporciona.

El relato de Marlon cuya receptora es Milagros continua cuando describe la llegada del bus a un pueblo en medio de la nada, el hombre que los recibió los hizo adentrar en la selva profunda para

¹¹⁰ Jorge Franco. *Paraíso Travel*. Ed. Planeta. Bogotá. 2010. Pg. 176.

¹¹¹ Dilatación, alargamiento, dilación o desaceleración, es el procedimiento inverso al sumario por el cual se emplea más tiempo en narrar unos hechos que el que esos hechos ocupan en la historia, teniendo como referente la vida real o la conciencia que el receptor tiene de la duración de los mismos en la realidad. La dilatación es un procedimiento estilístico encaminado a subrayar un momento, dotarlo de intensidad dramática o retrasar su desenlace. Véase en: José Luis Sánchez Noriega. *De la literatura al cine*.

¹¹² *Ibíd.* Pg. 178.

caminar durante una hora hasta llegar a un rancho donde esperarían a otros que llegaran y que al oír la contraseña los llevarían hasta la frontera. Le cuenta Marlon a Milagros que luego tuvieron que subir a unas canoas rotas en las que no podían ir más de cuatro porque se hundirían, y pegados a la orilla navegaron hacia no se sabe dónde. Como a la media hora los hicieron bajar y caminar siendo ya de día hasta un pueblo que se llama San Gerónimo. En ese momento del relato, el tren frenó y Milagros tuvo que bajarse en su estación.

Sobre el final de la narración cuando el bus en el que viaja Marlon va llegando a su destino casi que para concluir la novela (parte treinta), gracias a una anacronía Marlon termina de contarle a Milagros en una de sus noches juntos como termina su viaje, ha pasado un mes desde la última vez que lo refirió en el *subway*:

En cualquier momento pudimos haber cruzado y nadie de nosotros se enteró. No había manera de ver hacia afuera ahí metidos entre la madera, además no sé por qué permanecí todo el camino con los ojos cerrados, pensando en todo lo que nos podría pasar, en las historias que habíamos oído de policías y de gringos que practican la caza con inmigrantes (...) No te imaginas las condiciones en que llegamos. (...) Afuera estaban unos quejándose en el piso, a la caleña la ví vomitando junto a un matorral. Después bajó Reina, con un zapato puesto y el otro en la mano, con los brazos raspados, la camisa rota y contusiones en la frente y en la nariz. Se colgó de mi y me dijo exaltada: ya llegamos Marlon, ya estamos en Estados Unidos, y yo que a duras penas podía tenerme en pie y sostenerla a ella, le dije: pero mirá como nos volvieron y ella agregó: no importa, Marlon, ya estamos aquí. Saqué fuerzas para abrazarla y compartir con ella una alegría que yo no sentía pero que por ser alegría de Reina ameritaba participar.¹¹³

En la novela Marlon le describe como fue este trayecto del viaje a Milagros de manera bien detallada por medio de su narración; en la película los detalles del *cronotopo* se mantienen aunque condensados gracias a la narración cinematográfica y sus elementos, especialmente la imagen.

En el film se percibe este pasaje de una forma mucho más trágica y sórdida que en la novela, ya que las imágenes pesan muchísimo más en momentos narrativos como este. En todo caso este tipo de hechos se convierten y hacen parte de la descripción de un viaje trágico, inhumano que sólo se logra conocer a partir de descripciones y evidencias retratadas por el cine y la literatura; es el viaje que han tenido que hacer y que hacen aún muchos inmigrantes ilegales latinoamericanos en búsqueda del “sueño americano” como una vía de obtener mejores o mejores posibilidades y calidad de vida.

El uso de saltos en el tiempo será un valor característico en la narración de *Paraíso travel*, esos saltos en el tiempo se presentan en la novela y en la película hacia dos tipos de pasado uno reciente que se presenta al llegar a Nueva York dentro del espacio descrito en el párrafo anterior y después de la pérdida de Marlon, cuando vive en la calle y es rescatado en el restaurante; un pasado un poco más remoto, el que vivió en Medellín en su época de adolescencia cuando conoció a Reina y vivía rodeado de sus amigos sin tener claro que quería para su vida, este último detalle será omitido en la película, ya que en realidad no es muy valioso dentro de la narración y el desenvolvimiento del argumento.

La obra literaria se desenvuelve entonces, en dos pasados y un presente, para ello como recurso literario son usadas las anacronías que se convierten en las representaciones del viaje a través de la memoria. Las situaciones pasadas remotas se ubican en Colombia y el pasado reciente en Queens, así la novela va tejiendo su relato a partir de situaciones presentes de la vida de Marlon después de

¹¹³ *Ibíd.* Pg. 213.

su pérdida, y de la construcción de situaciones que contextualizan ese presente y que provienen del pasado en Colombia y de la travesía del viaje.

En la película los *flashback* que al igual que en la novela marcan el hilo de la narración, no se detendrán puntualmente en varios acontecimientos del pasado remoto como la vida de Reina o la de sus amigos, estos son detalles que se omiten completamente en la película. Otro ejemplo de *elipsis* de fragmentos de la narración novelesca frente a la adaptación se presenta cuando Reina vuelve sólo en compañía de su padre de los Estados Unidos donde se encontraban con su madre. En la película estas omisiones marcarán un estilo propio.

Los *flashback* no coinciden exactamente con las anacronías de la novela, sin embargo, la estructura narrativa es similar en las dos producciones, la novela no presenta como tal capítulos que separen las secuencias, pero si tiene separaciones, partes que generan una relación con los cortes que se generan en la película, con el propósito de generar un viaje en el tiempo y el espacio, es decir en el cronotopo.

Se podría decir que el uso de esos reiterativos saltos en el tiempo del viaje en la novela provienen de un lenguaje cinematográfico, es decir, que por el contrario a lo que pasa generalmente o del prejuicio que hay frente a la relación cine y literatura, el cine a medida de que se ha venido desarrollando también ha influenciado a la literatura en este caso a la novela, evidenciado en el cambio abrupto de cronotopos que es mucho más diáfano percibir en la narrativa cinematográfica que en la narrativa novelística y quizá es lo que haga que las novelas contemporáneas sean mucho más adaptables que los clásicos. Aunque en éste punto habría que añadir que cuando se trata de adaptaciones de obras canónicas y altamente referenciales el reto más significativo para un trato artístico con el cronotopo, parte de una filiación estrecha con un marco contextual que únicamente se conoce a partir de la investigación bibliográfica y de documentos pero no resultado de una experiencia de época.

El viaje entonces evidentemente se constituye como un elemento narrativo importante para *Paraíso Travel* como producción cinematográfica y como producción novelesca. Para que el viaje adquiera fuerza narrativa en las obras requiere emparentarse con otras herramientas claves para cualquier tipo de construcción del tiempo y el espacio, estos tres componentes juntos conforman el cronotopo de las obras, que fluctúa a su vez a partir de otros elementos como los saltos en el tiempo (*flash backs*- anacronías, *prolepsis*, etc.) que les proporcionan movimiento, pero a la vez originalidad, factor esencial para la adquisición de reconocimiento y posicionamiento en el juicio crítico.

III.2.b. El paraíso perdido y la reconstrucción de la memoria

Teóricos contemporáneos del cine como Amédée Ayfre y Henri Agel, proponen dentro de la teoría y análisis cinematográfico el uso de categorías que partan no de los conceptos formales propios del lenguaje audiovisual, sino provenientes del discurso filosófico que desde la poética pueden ser referidos a cualquier obra de arte, arguyendo que: “la fenomenología nos ofrece una <<poética>> que valora los grandes films de la vida, la unidad, la armonía y la síntesis.”¹¹⁴

Es necesario reconocer “además” que fue muy importante para el desarrollo de la narrativa del siglo XX el uso de recursos retóricos provenientes del universo interior del ser humano, como la *memoria*, elemento determinante para la reconstrucción de las experiencias de los personajes por medio del flujo de conciencia; algunos de estos ejemplos claves del fenómeno narrativo fueron Marcel Proust, James Joyce, Virginia Wolf, Franz Kafka, entre otros. La literatura del siglo XXI

¹¹⁴ Andrew Dudley. Las principales teorías cinematográficas. Ed. Gustavo Gilli S.A. Barcelona. 1978. Pg. 238.

sigue teniendo los preceptos anteriores como puntos de partida incorporando una mayor dosis de conciencia y nuevos laberintos estructurales y de contenido, tal es el caso en *Paraíso Travel*.

A partir del peso poético que comporta la experiencia tanto del viaje como de la pérdida y la memoria en la narración de esta novela-film, su estudio en esta investigación parte de entender la memoria como ruta narrativa de exposición de las causas y consecuencias de la pérdida; gracias a una concatenación de recuerdos que el protagonista de la historia refiere desde su experiencia de viaje y posterior extravío. Tanto la pérdida como la memoria y el viaje son valores que le proporcionan a las dos obras una mayor complejidad artística con ayuda de otros elementos convergentes y propios de cada universo retórico-artístico.

En ambas obras, la *pérdida* del protagonista hace que con el extravío físico se quiebre la conciencia y el conocimiento de sí mismo durante su éxodo por las calles de Nueva York. La experiencia que cuenta el personaje después de recobrar la conciencia, se acerca a la descripción realizada por Henri Bergson.¹¹⁵ Respecto a lo significativo de la memoria el filósofo aduce que:

Tenemos conciencia de un acto *sui generis* por el cual nos separamos del presente para volvernos a colocar en primer lugar en el pasado general, luego en una determinada región del pasado, trabajo de tanteo, análogo a la puesta a un punto de un aparato fotográfico. Pero nuestro recuerdo permanece aún en estado virtual; de este modo sólo nos disponemos a recibirlo adoptando la actitud apropiada. Poco a poco, aparece como una nebulosa que se condensa; de virtual pasa al estado actual; y a medida que sus contornos se dibujan y que su superficie se colorea, tiende a imitar la percepción.¹¹⁶

Es decir, la pérdida será, entonces, el acto que separa al personaje en *Paraíso Travel* tanto novela como film del presente, ubicándolo en un antes y un después de la coyuntura, todo lo cual se materializa en el presente a través de la narración como tejido entre lo que ocurre y el recuerdo que evoca una percepción.

En la novela la pérdida marca desde el inicio tanto el *discurso* como el tema que desencadena y teje la historia:

El discurso se refiere a los procedimientos o las estrategias de la narración, es decir, al modo en que la historia nos es contada la historia hace referencia al qué, el discurso al cómo. El discurso es diferente según el medio de expresión (novela, teatro, cine, opera, etc.) y los códigos que ese medio emplee; pero también depende de la organización o estructura que dosifica y secuencia los sucesos, de la vertebración temporal y, sobretodo, de quien cuenta la historia, es decir, del narrador. El cine de ficción y la novela -como ejemplo máximo de la narración literaria- participan de unas mismas estructuras en la construcción del relato, aunque ciertamente empleen medios diferentes.¹¹⁷

En la novela Marlon asume desde su rol discursivo la implicación enunciativa de Noriega cuando confiesa lo siguiente: “Pude haber muerto ese amanecer en que perdí mis pasos, no sólo porque la

¹¹⁵ Filósofo francés, nació en París en 1859 y murió en el mismo país en 1941. Fue llamado el filósofo de la intuición ya que buscó la solución a los problemas metafísicos en el análisis de los fenómenos de la conciencia. En el terreno filosófico reactualizó la tradición del espiritualismo francés y se postuló a una reacción contra el positivismo y el intelectualismo de finales de siglo.

¹¹⁶ Henri Bergson. Memoria y vida. Alianza editorial. Madrid. 1977. Pg. 49.

¹¹⁷ José Luis Sánchez Noriega. De la literatura al cine. Paidós. España. 2000. Pg. 83

misma muerte me tocó el hombro sino porque lo deseé con rabia. Recordé y entendí las tantas veces que Reina decía: mejor matémonos, y que de tanto decirlo ya nadie le abría los ojos como al comienzo.”¹¹⁸ Se evidencia claramente en este fragmento, que el tiempo es el presente y donde se cuenta un suceso del pasado por el narrador y personaje principal permitiendo saber que se perdió, y que por tal suceso por poco encuentra la muerte; así mismo informa además que existe otro personaje importante llamado Reina que al parecer tiene un carácter especial debido al tono y contenido de su frase.

La narración continúa con el primer recuerdo en el que se referencia la justificación del viaje por parte de Reina. Ella tenía una serie de argumentos que a la larga no fueron necesarios ya que Marlon quedaría completamente convencido de viajar cuando ella pegó los labios contra su cara, apretando el cuerpo y clavándole los pechos en cada respiración; hecho que ratifica que Marlon no se perdió en Queens, Marlon se perdió en el momento en que se enamoró de Reina y decidió viajar con ella.

Esa pérdida por enamoramiento, que también trae consigo una fractura en la conciencia y la razón, lleva a que Marlon viaje y se pierda esta vez no metafísicamente sino físicamente. Este momento de la pérdida cabal es el punto de quiebre más importante dentro de las dos versiones narrativas, porque marca un momento clave para la iniciación de la historia que en la novela se relata pocos instantes después de la llegada a Queens y posterior pelea entre Marlon y Reina, de la siguiente manera:

Ya le había dado media vuelta a la manzana, el cigarrillo ya iba por la mitad y mi arrebato también. Decidí dar la vuelta completa y contarle lo tonto que había sido. Tiré la colilla y doblé la esquina para volver, pero una mano en el hombro me heló el corazón, la mano enojada de un policía. Él habló y yo no le entendí. Señaló la patrulla que yo no había visto, o tal vez señaló a su compañero que hablaba por radio. Creo que balbuceé y creo que él también dijo algo que tampoco entendí pero que hizo que mis pies decidieran por mí. Y mientras él miró al otro para hablarle, yo eché a correr a grandes zancadas empujado por el pánico, atropellando a la gente pero sin caer; miré hacia atrás y los policías también corrían, no muy lejos, abriéndose paso con sus silbatos y con sus armas desenfundadas pero todavía sin apuntar. Mis pies volaban y a mis pies frenaban los carros en cada calle que cruzaba. Veía sus luces como si corriera dentro de un carrusel. Los policías siguieron persiguiéndome pero el miedo me hizo más veloz. (...) De pronto, sentí un golpe seco al cruzar otra calle, me atropellaron, pensé, pero no fue a mí, fue a uno de ellos, uno de los policías voló cerca, casi a mi lado, entonces el otro se detuvo, miró a su compañero en el piso y me miró a mí, pero yo seguí corriendo, y corrí más entre muros inmensos con avisos luminosos y edificios que se perdían en lo alto, entre un mar de gente a la que poco le importaba la carrera de un perseguido sin perseguidor. Corrí muchas calles hasta llegar a un sitio oscuro, o hasta donde me llevó el desaliento y obedecieron mis pies. No sabía cuánto había corrido. Fueron muchas calles y un puente largo; siempre lleno de pánico pero no con tanto como en ese instante después, cuando con los ojos aguados miré alrededor y no distinguí nada familiar; estaba en medio de unas bodegas y aunque había letreros yo no los podía entender. Todavía ahogado recordé lo que siempre le había dicho a Reina: yo no conozco, yo no hablo inglés.¹¹⁹

¹¹⁸ Jorge Franco. Paraíso Travel. Ed. Planeta. Bogotá. 2010. Pg. 7.

¹¹⁹ Ibíd. Pg. 12-13

Este fragmento es muy significativo para esta primera parte de la narración, en primera medida, porque está cargado de intensidad y fuerza tanto literaria como cinematográfica; en segundo término porque es traspuesto al film de manera literal rescatando la esencia de la narración novelística, cosa que se logra precisamente por esa intensidad narrativa que contiene, que genera identificación y tensión en el lector y en el espectador.

Podría afirmarse entonces, que la pérdida como suceso primordial de la narración es fácilmente adaptable porque es la descripción de una acción persecutoria, en donde la rapidez de la situación coincide con la rapidez propia del lenguaje cinematográfico. Esta celeridad en la novela se logra a partir del uso de diferentes elementos propios de la escritura como la reiteración de las comas y la concatenación de oraciones simples centradas en la acción; esa sintaxis es cercana a la de la cinematografía, donde estas enunciaciones se vuelven las tomas y los planos que hacen parte de la escena correspondiéndose al fragmento literario sobre la pérdida.

Por otro lado, la diferencia contundente entre los lenguajes, que se evidencia a partir del análisis de la trasposición de este fragmento, tiene que ver con dos características a saber: la primera, la novela nos permite identificar el tiempo y el narrador de una manera directa por medio del uso de verbos en pasado y la focalización interna desde la cual se construye la narración; en la película, el tiempo es presente, desde el cual el espectador intuye que se reconstruye el pasado gracias a los *flashback*, el narrador no se percibe físicamente, es cinemático; la segunda, la narración en el film se dinamiza con los movimientos y efectos de la cámara que permiten notar la angustia y confusión de la situación descrita en la novela.

Como ya se había mencionado, cuando Marlon se extravía físicamente, pierde la razón y la conciencia que recobra en el momento en que regresa de su *viaje simbólico*, esta situación hace que en ambas producciones artísticas la narración cobre un tinte de remembranza. En el film se hace clara la confrontación entre el antes y el después de la pérdida, cuando Marlon ingresa en el baño del restaurante *Tierra colombiana*, en el que por medio de una metáfora se percibe que gracias al baño, recobra la conciencia frente a un espejo. Esto también ocurre en la novela ya bien entrada en el relato, sin embargo, desde el comienzo de ésta se reconoce el estado del personaje de permanente reflexión.

Si bien el *viaje simbólico* es primordial narrativa y fenomenológicamente porque genera un quiebre interior en el personaje, no tiene el peso narrativo en la historia que sí tiene el *viaje de travesía* en la película y el *viaje de búsqueda* en la novela; esa falta de peso narrativo se presenta debido a la ausencia de recuerdos concernientes a ese periplo en el que la memoria se pierde; por ejemplo cuando Marlon autoreflexiona diciendo:

No sé cuantos días estuve en ese trance, porque cuando uno se pierde también se pierden, entre muchas cosas, el tiempo y el espacio. Lo poco que recuerdo son los momentos tan perdidos como yo, tan borrosos como la gente que me miraba con fastidio; algunos que me pasaron comida y hasta monedas que nunca les pedí. (...) Entonces por momentos lo creí, a ratos también fui consciente de mi desvarío, por eso no supe qué fue y qué no fue, y por eso dudé tanto cuando vi el letrero y leí lo que de acuerdo con la lógica no tenía por qué leer, pero que me hizo creer que yo no estaba ahí, que ni siquiera había salido, que muy cerca entonces tendrían que estar los míos y mi casa y los amigos y hasta Reina. Por eso pensé: estoy loco, cuando después de varios días de estar buscando, leí sobre las letras rojas sobre fondo amarillo, que en un cartel muy grande decían: *Tierra Colombiana*.¹²⁰

¹²⁰ Ibíd. Pg. 21.

La recuperación de la conciencia viene acompañada del recuerdo convocado por la memoria; en la adaptación de *Paraíso Travel* el recuerdo está asociado a imágenes específicas que el espectador reconoce gracias a las rupturas del *cronotopo*, al igual que en la obra literaria. Las intersecciones de tiempo y espacio que se generan en la construcción narrativa de *Paraíso Travel*, están arraigadas a la memoria y al recuerdo que se teje a partir del viaje y la posterior pérdida, lo cual tiene una explicación fenomenológica originada desde la filosofía:

Lo cierto es que si una percepción evoca un recuerdo, lo hace con el objeto de que las circunstancias que han precedido, acompañado y seguido a la situación pasada arrojen alguna luz sobre la situación actual y muestren el camino por donde salir de ella. Son posibles miles de evocaciones de recuerdos por semejanza, pero el recuerdo que tiende a reaparecer es aquel que se parece a la percepción por un cierto lado particular, aquel que puede esclarecer y dirigir el acto en preparación."¹²¹

El carácter poético que le proporcionan a la obra las categorías anteriormente mencionadas, se refuerza con elementos de base composicional y arquitectónica propios del género narrativo como el tiempo y el espacio mencionados en el pasaje anterior. Otro elemento determinante de la narración tanto de la novela como del film, quizá de mayor importancia, son los *personajes* que se encargan de reconstruir el viaje y la pérdida a partir de la incursión de la memoria y por ende la invocación de los recuerdos por parte del protagonista.

A partir de la segunda parte de la novela Marlon comienza a contar la historia desde el autobús que lo llevará a Miami, lugar en el que se encuentra Reina un año, tres meses y cinco días después de que estando juntos en Queens, se perdieron. En el transcurso de la novela esta reconstrucción de la memoria se desarrolla gracias a la ayuda de varios personajes.

Los *personajes* o *caracteres* como los denominó Aristóteles, son un elemento imprescindible dentro de una narración porque son ellos los que se encargan de darle vida a las historias que cuenta tanto la novela como el cine. En el caso de *Paraíso Travel* ellos serán los encargados de reconstruir los pasajes que Marlon no recuerda, de dinamizar el viaje en el que se encuentra inmerso el personaje principal y en muchos otros momentos de invocar los recuerdos de Marlon para la efectiva reconstrucción de su historia.

Existen distintos tipos de personajes cuya importancia varía dependiendo de la función que cumplen dentro de la narración, la novela debido a su longitud permite que se integren muchos más personajes que en el film; esta condición permite que esos personajes que no son significativos se omitan en la narración cinematográfica. Ejemplo de la supresión de personajes en el film se presenta con quienes acompañan al protagonista durante el trayecto que recorre desde Nueva York hasta Miami, recorrido en el cual Marlon describe una serie de situaciones de su pasado y menciona a cada una de las personas que lo acompañaron con sus diferentes percepciones sobre cada una de ellas constituyendo así el relato en un monólogo interior.

La explicación de dicha supresión radica en que precisamente ellos hacen parte del *viaje de búsqueda* que por medio de la elipsis se omite casi que por completo en la adaptación debido a su carácter monológico e introspectivo, este viaje entonces; se reduce a una pequeña escena en la que como ya se advirtió la cámara enfoca a Marlon mirando pensativo desde la ventana.

Los personajes que se omiten son Charlotte quien se caracteriza de manera contraria a lo que es Marlon, es una norteamericana entusiasta, creyente de Dios y habladora. En la siguiente parada del

¹²¹ Bergson. Óp. cit. Pg. 61.

bus aparece un hombre salvadoreño llamado Gerardo cuya actitud es bastante perturbadora y un niño que no deja de mirar al protagonista que en realidad no quiere sostener conversación con nadie porque es el momento en el que reconstruye finalmente toda la historia narrada a manera de reflexión, más bien de catarsis.

Jorge Franco respecto a la creación de estos personajes cuenta una anécdota bastante singular:

En ese proceso de investigación hice el recorrido de 30 horas en bus de Miami a Nueva York –cuenta–. En la segunda estación a mi esposa y a mí se nos acercó una negra obesa, de sombrero, con unas estampas hablando de Jesús y de Dios. Me quedé petrificado porque ya llevaba escritas unas 100 páginas y entre los personajes que había establecido estaba Charlotte, una compañera de viaje de Marlon que sólo habla de Dios. Era un personaje que ya estaba escrito y era igualito”. Más tarde, en Nueva York, conoció a un rapero bogotano que en un descuido se separó de su compañero de viaje y llevaba perdido dos meses, lo mismo que Marlon. “Es una situación que puede ocurrir fácilmente en Nueva York, el laberinto más grande del mundo.”¹²²

Dichos personajes no son indispensables para la reconstrucción de la memoria en la narración ya que ellos son transitorios, su función es la de proporcionarle a la novela un poco de dinamismo en medio de ese largo *viaje de búsqueda*, así que no constituyen agentes importantes en la vida del protagonista. Ese momento es importante para sellar su transformación porque después de tanta tensión, desconcierto e incertidumbres logra tomarse un tiempo para hacer catarsis y reconstruir la historia. Es así como este viaje en la novela es fundamental pero sus personajes no constituirán la base narrativa y por esta razón no fueron necesarios para la reconstrucción de la narración en la adaptación.

Otros personajes que son omitidos en la transposición de la historia son los amigos de Marlon (Carlos, Eduardo y Juancho) que hacen parte del pasado en Medellín antes y mientras se conoció con Reina, con ellos también se omite ésta parte de la historia que no es fundamental para el desarrollo y de hecho le restaría ritmo a la cinematografía.

En medio de dicha construcción narrativa aparecen otros personajes supremamente importantes en la reconstrucción de la memoria y el viaje, algunos de ellos tienen una característica particular y es que se crean a partir de funciones y modelos que se han repetido en una gran cantidad de textos narrativos de toda índole en el transcurso de la historia de la literatura. Vladimir Propp en su texto *Morfología del cuento* toma como corpus un buen número de cuentos dentro de los que distingue una serie de funciones de los personajes que se repiten.¹²³ En *Paraíso Travel* tanto en la novela como en la película se evidencian las mismas funciones en algunos personajes sobretodo los principales.

Marlon Cruz, protagonista de la historia, es un joven que nació y vivió en Medellín durante toda su vida, ya había salido del colegio y estaba esperando a que algo llegara y estableciera su porvenir, mientras tanto en la novela pasa su tiempo con sus tres amigos de barrio que se encuentran en su misma situación estos son Juancho Tirado, Carlitos y Eduardo Montoya. Marlon Tendrá la misma

¹²² Véase en: <http://jorge-franco.com/jslg/paraiso-travel/revista-cambio-requiem-por-un-sueno/>

¹²³ Vladimir Jakovlevich Propp nació en San Petersburgo en 1895 - Leningrado, 1970. Estudió lingüística, fue profesor de alemán y posteriormente de folclore en la Universidad de Leningrado, en la que se doctoró. Su obra más difundida en Occidente es *Morfología del cuento* que se retoma en este documento (1928), innova en el campo de los estudios folclóricos por el enfoque sincrónico con el que el autor afrontó la definición de la estructura del género de los "cuentos de hadas" y determinó su núcleo central, compuesto de un número finito de funciones, con independencia de las variaciones introducidas por los diferentes narradores.

caracterización en la novela y en la película en las que se logra percibir su transformación, su crecimiento personal, su manera de ver y afrontar la vida, asuntos estos que en la novela notablemente se dan a conocer gracias a los soliloquios y reflexiones provenientes de los pensamientos del personaje.

Marlon Cruz es uno de los personajes de *Paraíso travel* que lleva a cabo algunas de las funciones propuestas por Propp; la primera gira en torno a la *prohibición*, se desarrolla cuando el protagonista recae en ella. Dicha prohibición se evidencia justamente al inicio tanto de la novela como del film: “Supe que al correr comenzaba a perderla, que también me perdía yo en lo que dura un parpadeo. Mientras huía de los policías pensé en ella, en su boca iracunda después del grito: ¡no salgas, Marlon!”¹²⁴ Después de dicha prohibición, que se repite varias veces en la novela, se presenta la pérdida del personaje.

Otra función de los personajes propuesta por Propp, con la que se emparenta el personaje principal de *Paraíso Travel* es la que se presenta cuando *se transgrede la prohibición*. Al inicio de la narración en los dos casos, Marlon se deja llevar por la rabia de haber perdido el último capital económico que tenían en una llamada a la prima de Reina que supuestamente los acogería cuando llegaran a Nueva York, así que decide salir a fumarse un cigarrillo a lo que Reina se opone recordándole que no tienen papeles, él hace caso omiso, sale y allí es donde lo abordan dos policías, Marlon se asusta y sale a correr perdiendo su camino, su novia y su conciencia.

El protagonista de *Paraíso Travel* recrea además con otra función establecida por Propp que se presenta cuando *El héroe se va de su casa*, en la que el personaje emprende su camino sin pretender una búsqueda específica, pero le esperan toda clase de aventuras, como a Marlon. Sin embargo, el protagonista no se vincula como tal con la figura de un héroe, por el contrario, su caracterización es cercana a la de un antihéroe que está inmerso en una situación que no sabe cómo afrontar debido a su miedo y falta de experiencia, se va de su casa no por una decisión propia ni en búsqueda de la salvación de alguien o algo, sino que emprende su viaje para seguir los objetivos de otro personaje, destino trágico que finalmente lo lleva a la madurez.

Reina es otro personaje importante dentro de la construcción narrativa de *Paraíso Travel*, su caracterización es muy similar tanto en la novela como en la película, aunque en la primera se hace un abordaje previo de este personaje, es decir se construye a partir de su pasado, anterior a su relación con Marlon y posterior viaje. Se omite el viaje con sus padres a Estados Unidos del que solo llegó con Gonzalo, el padre; ésta situación en la novela permite inferir de dónde proviene su deseo por viajar a Nueva York, ella desea reencontrarse con su madre, sin embargo nunca se lo hace saber a su novio. En la película ésta información se omite, se da a conocer solamente hasta el final cuando el protagonista concluye su viaje en autobús y se encuentra con la madre de Reina quien finalmente lo conduce a ella.

La omisión del pasado de Reina en la película hace que el personaje se caracterice de manera mucho más descarnada; en la novela logra entreverse que la pérdida de la madre genera en este personaje un comportamiento depresivo que en la película nunca se percibe. Marlon recuerda este pasaje determinante en el carácter de su novia Reina:

Mientras la lavaban por dentro y nos la devolvían, le conté a Gonzalo el episodio, dos días antes, con el indigente, aunque yo sabía que eso no fue lo que movió a Reina a hacer efectivas sus amenazas. Fueron Nueva York y la frustración de no haber conseguido todavía el dinero para irnos los que la llevaron a tomarse las pastillas.

¹²⁴ Franco. Óp. cit. Pg. 7.

Afortunadamente fueron pocas, dijo el médico, pero que de todas maneras había que cuidarla y no dejarla sola.¹²⁵

Por el contrario, desde el inicio de la historia en la adaptación, se presenta a Reina no como una jovencita deprimida sino como una mujer decidida, descarnada y voluntariosa a la que no le importa en realidad el destino de Marlon sino conseguir lo que desea.

Este personaje femenino y principal en *Paraíso Travel*, también coincidirá con las funciones de los personajes propuestas por Propp, cumple la función en la que *El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes*. Aunque en realidad Reina no sea una antagonista propiamente dicha en la historia, si puede considerársele como agresora del personaje principal al manipularlo de manera intencional, llevándolo a un viaje para cumplir con sus propios propósitos. Esta agresora actúa por medio de la persuasión en este caso sexual, aprovechándose de la atracción que siente Marlon hacia ella, lo convence de viajar a Nueva York con el argumento de que allá podría acceder a la mujer sin ningún tipo de oposición. Esta situación se percibe tanto en la novela como en la película donde constantemente Reina persuade de manera insinuante a su novio en los momentos en los que hay que tomar decisiones radicales.

Esa noche siempre la voy a recordar, porque ahora estoy seguro de que esa misma noche fue cuando empezamos a perdernos. Desde el momento en que le dije: sí Reina, contá conmigo, no muy convencido pero se lo dije (...) ella ansiosa pero sonriente, me dijo:

-Todo va a salir muy bien, hay algo de riesgo como en todo, pero nos va a ir muy bien.
-Cómo así Reina, no te entiendo- le dije, pero ella comenzó a recompensar mi apoyo con besos mojados y afanados por la boca y por el cuello, respirando duro, metiendo sus manos entre mi camisa y tocándome, ya sin recato, el bulto que se agrandaba por sus caricias bruscas, el uno encima del otro, vestidos y apurados, silenciosos a la fuerza por aquello de Gonzalo en el cuarto de al lado, con el televisor encendido.

Yo quería quitarle la ropa, pero ella se resistía, aquí no, me dijo alcanzada, aquí no, y mientras forcejeábamos yo me restregué como un perrito de salón contra su muslo hasta que me vine. Luego nos soltamos, y antes de que asomara la mancha en mi pantalón, Reina me dijo entre espasmos:

-En Nueva York nos empelotamos.¹²⁶

Marlon y Reina juntos llevarán a cabo otra función de los personajes propuesta por Propp donde *La víctima se deja engañar y así ayuda a su enemigo a su pesar*. Aunque Reina en lugar de ser la enemiga de Marlon es su novia, ella será la que lo lleve por el camino hacia la pérdida y el sufrimiento. El protagonista se deja convencer y acepta decisiones con las que no está de acuerdo como es el viaje y el robo para poder realizarlo. En este caso es común que las prohibiciones sean transgredidas y las proposiciones engañosas siempre son aceptadas y ejecutadas como bien sucede en este caso.

Reina también lleva a cabo la función en la que *el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios*, esta función es la que le da a la historia movimiento, en este caso la agresora comete varios actos dañinos uno de ellos el robo que realizó a la tía de Marlon (Marlen) para tener dinero suficiente para el viaje; provocando de nuevo a Marlon este se deja llevar permitiéndole a su novia la extorsión sexual. Estos actos se producen por la necesidad de poseer algo de lo que se carece, en eso consistirá otra de las funciones con las cuales se caracteriza el personaje de Reina:

¹²⁵ Ibíd. Pg. 81

¹²⁶ Ibíd. Pg. 47

uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo. Al enterarse Reina de la cantidad de dinero que debe tener para poder realizar el viaje piensa obtenerlo de cualquier manera, así tanto en la novela como en la película se evidencia la necesidad de la protagonista de cumplir con su cometido:

-¿Cómo vamos a conseguir esa plata, Reina?

-Pues solo hay tres formas -me dijo-: trabajando, apostando o robando.

-De esas sólo nos queda una.

-Sí-dijo-. Robando.¹²⁷

Cuando se presenta la partida del héroe de su casa según Propp, aparece un nuevo personaje al que se le puede llamar *donante o proveedor*, que el héroe generalmente encuentra por casualidad y recibe de este un medio que le permite solucionar el daño sufrido, pero antes de recibir dicha ayuda, el personaje es sometido a acciones diversas que lo llevan a la posesión del medio. Ese personaje donante en el caso de *Paraíso Travel* tanto novela como film estará conformado por dos presencias: Patricia y Pastor, los dueños del restaurante *Tierra colombiana*. Patricia es caracterizada como una madre salvadora proveniente de un contexto casi divino, precisamente esa parece ser la metáfora que quiere desarrollar el autor, la madre salvadora que rescata al hijo perdido. En la película esta figura femenina será mucho más representativa que la de Pastor, su marido.

Pastor por su parte tiene una ligera variación respecto a su caracterización en la película respecto de la novela, en esta última se presentará este personaje mucho más caluroso, permisivo frente a la presencia en su restaurante de Marlon, un muchacho desconocido que huele mal y que al parecer por su aspecto ha vivido varios días en la calle. En la película la caracterización de Pastor se da de manera más despectiva, él será quien se niegue rotundamente a la presencia y ayuda hacia Marlon que Patricia defenderá, con sus actitudes de madre protectora, que en voz de Marlon se describe tal cual fuera un Ángel.

Aparece alguien, entonces, a quien los más creyentes podrían llamar un ángel, y te dice como dicen que me dijo Patricia: párate y ven conmigo, y el que no era yo le preguntó con miedo: ¿y adónde?, y ella, según cuentan, me repitió: vamos, Marlon, ven conmigo, y el que no era yo comenzó a regresar a su cuerpo, como los que al morir se ven a sí mismos tendidos y recién muertos, y ven a los otros llorar sobre ellos, con la mano fría del que se está yendo entre sus manos, y a otros los ven cerrarle los ojos o cruzarle los brazos sobre el pecho, y todo lo contemplan desde lejos, como si no tuvieran nada que ver con quien ha muerto, entonces, si se tiene la suerte, aparece ese alguien, tal vez un ángel, y te dice: ven conmigo, para regresar al cadáver y otorgarles a los otros la esperanza del milagro.¹²⁸

Patricia y Pastor serán personajes claves para la reconstrucción de la memoria en la historia a través de Marlon, sobretodo en lo que respecta a su viaje al inframundo ya que por su estado de inconsciencia, no sabe cómo llegó a ese *topos* de la salvación que fue el restaurante. En ese mismo lugar conoce Marlon a otro personaje importante en su travesía y vivencia en Nueva York: Giovanni, de origen colombiano en la novela y puertorriqueño en la película, empleado también del restaurante que acompaña a Marlon en el proceso de encuentro con Reina y de solución temporal a sus problemas de vivienda y dinero en la gran ciudad; este personaje entonces se convierte en un apoyo incondicional para Marlon que se verá mucho más claro en la novela en cuya narración son

¹²⁷ *Ibíd.* Pg. 86.

¹²⁸ *Ibíd.* Pg. 50

regulares los encuentros y discusiones entre estos dos personajes. En la película esta relación se siente mucho más distante.

Pero es solamente cuando Marlon conoce a Milagros en la construcción narrativa de la novela (parte veintidós), que se reconstruye su *viaje de travesía* entre Colombia y Estados Unidos, casi que a manera de clímax del desarrollo para dar paso al desenlace de la historia, que aunque se cuente de manera poco lineal en ella se perciben los altibajos propios de la estructura aristotélica. Aparece entonces este personaje en la fiesta de independencia colombiana que se celebra en Queens: “hacia nosotros vino sonriente una de ellas, de las que se habían disfrazado de la bandera nacional. Traía pintadas sus mejillas con los tres colores, contorneándose como si ella fuera la patria y la fiesta fuera en su honor. No hacía falta ver el disfraz para saber que era de los nuestros: a pesar de su coqueteo traía cara de culpa”¹²⁹

En este momento, el relato se desarrolla de manera muy rápida debido a la situación y espacio en el que se encuentran ambos personajes, Marlon le cuenta sus recuerdos a Milagros en un par de encuentros. Su conversación con Milagros entonces se percibe como un recuerdo de ese pasado reciente en Queens en el que esta relatando un mundo que representa el recorrido desde Medellín hasta Nueva York.

En la película este personaje no es colombiano, sino Mexicano; este recurso se utiliza al parecer para darle un carácter mucho más multicultural a la película y para que genere identificación en diferentes lugares de Latinoamérica y así expandirse hacia un público ya no local, sino más extenso en el que convergen varias culturas que se enlazan por una problemática social como lo es la migración ilegal. Milagros es la fémina que le proporciona a Marlon la confianza y afecto que él necesita en aquel momento, ella impulsada por su atracción hacia el protagonista, siente la necesidad de saber todo respecto de su viaje. En la novela una de estas introspecciones y llamados a la memoria ocurre mientras están en una calle de Manhattan hablando, él le cuenta cómo sucedió su viaje.

Otros personajes importantes para la construcción narrativa tanto de la película como de la novela y además determinantes en el proceso de encuentro con Reina y sobrevivencia de Marlon en Nueva York serán La caleña, Roger Peña y Orlando. La caleña, es una prostituta que se va en busca de cumplir su “sueño americano” al igual que el resto de los viajeros colombianos que la acompañan a ella, a Marlon y a Reina en este *viaje de travesía*. Su caracterización en la novela y en la película va a ser la misma, aunque es un personaje demasiado cliché para la literatura y el cine contemporáneos colombianos, será el elemento fundamental para que Marlon encuentre a Reina ya que ella es quien da con el paradero de la joven; y el hecho de que haya sido la caleña la encargada de dar con el paradero de Reina aporta al espectador y lector una interpretación respecto del destino y trabajo de Reina en Miami.

Es de destacar que personajes como Reina y La Caleña, incluso Milagros en la novela tienen una caracterización que toca las sendas de la sexualidad, pero es en la película en donde esas características son llevadas al extremo como elemento cinematográfico comercial. La tercera escena de la película por ejemplo, nos devuelve al pasado luego de haber descrito la pérdida de Marlon, en primer plano se enfocan unas piernas semiabiertas que se abren y se cierran, es la imagen que Marlon percibe desde debajo de la mesa, en donde se encuentra con la excusa de recoger un cubierto que se le ha caído. Ejemplifica además esta situación la escena en la que Marlon y Reina tienen una relación sexual en el cuarto de hotel en el que se deben quedar antes de llegar a la frontera, donde Marlon se queda con la ropa interior de Reina que después usará para tratar de hallarla, esta relación sexual y posterior apoderamiento del objeto no se da en la novela. Quizás la

¹²⁹ Ibíd. Pg. 161.

imagen más contundente frente a la intencionalidad sexual es cuando en la película Marlon asiste junto a Roger Peña a un prostíbulo en donde se reencuentra con la Caleña mientras esta está realizando un show de *striptease*.

Roger Peña también colombiano, es otro personaje secundario que si bien no es importante para la reconstrucción de la memoria, sí es importante en la vivencia de Marlon en Nueva York. Este personaje es con quien vive el protagonista por un periodo significativo de tiempo en esta ciudad y quien le agregará un tono jocoso a la historia debido a su estilo de vida que también logra sacar a Marlon de la cotidianidad y preocupación, es la figura colombiana que odia su país y por eso ha salido de él para nunca más volver. En la película este personaje se traspone agregándole a su caracterización la tartamudez que llena de mucho más humor al personaje representado.

Orlando, también colombiano, acompaña la labor redentora de Patricia, incluso será ella quien lo presente con Marlon. Este hombre es quien le presta asilo a Marlon apenas recobra su conciencia luego de su *viaje simbólico* y que tomará al igual que Patricia forma de ángel que se compromete a ayudarlo a buscar a Reina sin lograrlo; le ofrece vivienda “donde los borrachitos”, un hogar de beneficencia. Allí en la película conocerá a una mujer alcohólica y loca llamada Margarita que será la misma madre de Reina en la película como fenómeno de condensación de dos personajes; en la novela estos dos personajes son diferentes, Margarita es la mujer alcohólica que Marlon conoce en el refugio y la madre de Reina se llama Raquel que en realidad nunca aparece en la novela como personaje. Orlando es un personaje caracterizado de forma similar en la novela y en la película, solo que en la primera físicamente es diferente ya que se le describe como una persona de 120 kilos, en la película es un hombre delgado de acento paisa.

Raquel la madre de Reina en la novela se nombra al comienzo en donde se nos informa que luego de un viaje con su familia se queda en Estados Unidos por razones desconocidas, con este detalle el lector sabe de la existencia de la madre de Reina y el porqué de la necesidad de viajar de la joven. En la película en cambio, la madre de Reina aparecerá en otro cronotopo, en Nueva York, en un asilo para borrachos y desposeídos, lugar al que llega Marlon llevado por Orlando como alternativa para vivir por unos días, allí conoce a la que tiempo después cuando viaja a Miami el espectador sabrá es la madre de Reina.

Gracias a la propuesta teórica de Vladimir Propp y al hallazgo por parte del mismo de funciones establecidas en la narrativa en cuanto a los personajes, se observa que existe una relación muy cercana de algunas de dichas funciones con los protagonista y caracteres secundarios de *Paraíso Travel*, de gran importancia para el tejido de una memoria que en un momento de la historia desapareció. Dicha repetición de funciones deja ver que la narrativa está atravesada por construcciones repetitivas de las que no escapa la novela de Jorge Franco que aunque varía en la forma de contar los acontecimientos jugando con el tiempo y el espacio mantiene mucho de lo preestablecido.

Las caracterizaciones de los personajes que se repiten son tomadas por la adaptación que lleva a cabo una labor de limpieza de ciertos detalles que presentan exageraciones frente a las acciones de los mismos en la novela. Los personajes que no cumplen con las funciones tomadas en cuenta para la investigación, también hacen parte de una dinamización y reproducción de estereotipos del ser colombiano, logrando evidenciar esto en la figura de la caleña prostituta, en Roger Peña que vive de lo ilícito en Nueva York, aprovechando la oportunidad para robar con ayuda de su perro adiestrado, así con en la figura de la madre protectora y de la fraternidad de la región antioqueña.

Los cambios más importantes en cuanto a la caracterización de los personajes en la película están marcados por la multiculturalidad que se presenta de manera diferente en la novela en la que todos

los personajes que rodean el espacio del restaurante Tierra Colombiana y la historia de Marlon Cruz son colombianos y en la película son latinoamericanos, astucia de dirección cinematográfica que permite la apertura e identificación con esta historia desde una perspectiva más universal.

III.2.c. Imagen-palabra: Engranajes de la descripción

La revolución de la imagen inició con la aparición de la fotografía, que ya desde su nombre tiene una relación estrecha con la escritura, vínculo que se fortalecería más adelante con el cine. Con la apertura de la fotografía, que se venía dando tiempo atrás desde el descubrimiento del cuarto oscuro, también se genera un vínculo definitivo del arte, con la tecnología ya que el procedimiento para capturar y fijar imágenes necesitaba imprescindiblemente de bases provistas por estos ámbitos del conocimiento, que al cabo no son más que el resultado de los adelantos que la ciencia anuncia respecto de una primacía de la imagen en los discursos representativos de comunicación. Es así como el descubrimiento y la práctica de la fotografía generaron una ruptura que se perpetuó en diferentes esferas de la experiencia humana.

El responsable de la obtención de la primera imagen duradera, fija e inalterable a la luz fue el francés Joseph Nicéphore Niépce, quien tiempo después del descubrimiento se asoció con Louis Jacques Mandè Daguerre perfeccionando la técnica para la obtención del material fotosensible, lo que permitió fijar la imagen obtenida por medio de la cámara a la que llamó daguerrotipo.¹³⁰ El daguerrotipo termina desapareciendo debido a varios factores que generaban dificultades a la hora de hacer fotografías, no sin antes haber dejado imágenes como la capturada por el fotógrafo Carl F. Stelzner en 1842 siendo la primera en captar un suceso, un incendio en un barrio de la ciudad de Hamburgo.



Fotografía de Carl F. Stelzner (1842)
recuperada de:
<http://www.fotonostra.com/biografias/daguerrrepaisaje.htm> (visto el 30 de septiembre 2013)

La técnica fundada por estos precursores de la fotografía anteriormente mencionados, presentó en breve tiempo un desarrollo dado por el Calotipo o fotografía sobre papel (1837), el colodión húmedo (1851), el papel seco de bromuro (1878) y el acetato de celulosa. En 1861, el físico británico James Clerk Maxwell obtuvo la primera fotografía en color. Más tarde, George Eastman

¹³⁰ Niépce logró las primeras imágenes directas utilizando placas de peltre (aleación de zinc, estaño y plomo) cubriéndolas de betún de Judea y fijadas con aceite de lavanda. Así mismo, utilizó una cámara oscura modificada que impresionó en 1826 con la vista del patio de su casa plasmando la primera fotografía de la historia. A este procedimiento le llamó heliografía. No obstante, Nicéphore, no consiguió un método para invertir las imágenes, y prefirió comenzar a investigar un sistema con que obtener positivos directos. También tropezó con el problema de las larguísimas exposiciones. <http://www.fotonostra.com/biografias/matfotosensible.htm>

en 1884 inventó la primera película en carrete de 24 exposiciones y posteriormente la primera cámara fotográfica, siendo el fundador de la reconocida casa Kodak. De la película sobre papel se pasó en 1889 a la película celuloide, sistema que seguimos empleando hoy en día. El proceso que diera paso a la creación de la sustancia que permitiera fijar la imagen fue el más importante y difícil de conseguir, así que se puede considerar como un logro de la ciencia con fines artísticos, entre otros.

La imagen, entonces, ya no se reducía a una experiencia mental que trataba de ser plasmada de manera visual por medio de la pintura, sino que finalmente lo lograba gracias a la fotografía. El invento al igual que muchos otros tuvo detractores cuyos comentarios y disertaciones giraban en torno a las mismas problemáticas que tiempo después generó la cinematografía, que de hecho se desarrolló gracias a la invención previa de la fotografía perfeccionada para que pudiera no solo captar imágenes fijas sino también en movimiento, y ser proyectadas a manera de pequeñas historias o sucesos.

El valor de la imagen en la cinematografía al igual que en la literatura además de pertinente es convergente. En el cine se considera su ente propio de representación, entendido este, como su principal cualidad estética. En el caso de la literatura la imagen se produce por medio de la palabra en tanto manifestación de su respectiva singularidad estética. Sin embargo estas diferenciaciones no constituyen una oposición, por el contrario en ambos actos artísticos la presencia tanto de la imagen como de la palabra se complementan.

La imagen constituye para el arte de la novela y el cine lo que Morawski denomina *cualidades transmitidas sensorialmente*; en el cine predomina el carácter visual ya que las imágenes en movimiento llegan al espectador por medio del fenómeno óptico, mientras que en la novela las cualidades sensorias son “transparentes”. Sin embargo, la lectura de una novela en este caso *Paraíso Travel* puede constituir una experiencia *eidética*, es decir, a partir de la lectura, se logra ver y percibir los acontecimientos en imágenes a medida que se lee.¹³¹

En esa misma medida, tanto la palabra como la imagen pueden ser consideradas como signos presentes tanto en la literatura como en el cine. Desde la lingüística Ferdinand de Saussure en primera medida, y luego desde una perspectiva semiótica Charles Peirce consideraron que todo signo está provisto de un significante y un significado; en el caso de las palabras, es el significante el encargado de generar una imagen acústica, que es la imagen que se produce mentalmente al leer o escuchar una palabra que corresponde a un signo (concepto). En el cine el signo es la imagen que está cargada de diferentes significantes motivados por el manejo de la cámara (tomas, planos, encuadres), por el montaje, los diálogos, la decoración, el vestuario, la música, los sonidos y la manera en cómo se representa la mimesis.

En el caso de la adaptación de novela al cine, entonces, las imágenes corresponden a las que muy probablemente configuró el director del film, su *autor*, gracias a su imaginación, que ciertamente pueden o no corresponderse con las de otros lectores, asunto que ha generado malestar en muchos.

¹³¹ Stefan Morawski en su texto Fundamentos de estética define la experiencia eidética así: para algunos lectores excepcionales, la novela -como la poesía- puede constituir una experiencia eidética, es decir, son capaces de <<ver>> y percibir (con todos los sentidos) los acontecimientos e imágenes según van leyendo. Ahora bien, para la mayoría del público lector (en perfecta concordancia con el medio, básicamente no eidético), solo una cierta aureola de correlativos semivisuales o semiauditivos se adhiere a los complejos de declaraciones percibidos. Así por medio del significado del texto y su combinación y mezcla con la imaginación, la respuesta perceptiva puede llegar a estimularse en cierta medida. Pg. 122

Sin embargo hay que entender que una adaptación es un acto artístico y por ende mucho de lo que ella contiene hace parte de una expresión personal o colectiva como ocurre en el caso del cine.

Ahora bien, tanto las imágenes como las palabras en el caso del cine y de la literatura tienen una función descriptiva. El análisis de la tarea descriptiva de la imagen y la palabra permite identificar una diferencia trascendental entre la manera como se desarrollan dichos materiales en cada uno de los actos artísticos (Novela-film). José Luis Sánchez Noriega analiza la diferencia de los niveles de abstracción que requiere el desarrollo de una historia desde la palabra y desde la imagen, planteando que

Probablemente, la mayor diferencia del valor de los sintagmas verbales respecto a los visuales (uno o más planos que ofrecen una significación) radica en la analogía de la imagen. Se suele decir que la palabra se sitúa en un nivel de abstracción, mientras la imagen es concreta, representacional, remite directamente a un referente. Al respecto hay que hacer hincapié en dos cuestiones: la imagen-plano es concreta, pero no unívoca, ya que la mera representatividad no supone inmediatamente una significación, como revela el famoso experimento de Kulechov; y, por otra parte, la imagen-secuencia –que ofrece mayor precisión en el significado– es susceptible de ambigüedad en el momento en que la banda sonora que la acompaña puede proporcionarle sentidos muy diferentes. Por otra parte, el conjunto del relato fílmico tiene capacidad para la abstracción en tanto que puede proporcionar a la imagen un valor simbólico a través del montaje (la dialéctica eisenteniana), de personajes, de espacios, etc. En todo caso, hay que matizar ese lugar común de que el cine es incompatible con el discurso abstracto, sobre todo si tenemos presente la competencia del espectador.¹³²

En el caso de la literatura, entonces, la *imagen* como experiencia mental y sensorial se hace tangible gracias a las *palabras* y a la *imaginación*, es decir a las imágenes poéticas que genera la lectura de los signos que generalmente los lectores perciben de manera diferente; en el cine, el asunto de la imaginación puede interpretarse desde dos ángulos: en primer lugar, puede pensarse que por el hecho de que las imágenes están completamente concebidas por la dirección y producción del film, la imaginación no cumple una función importante en el espectador; en segundo lugar, se puede añadir que la interpretación de las imágenes depende del contexto mental del espectador, lo que determina su experiencia cinematográfica. Tanto el guionista como el director y la producción en general, debe realizar un ejercicio creativo fuerte que requiere mayores niveles de imaginación, porque son los encargados de reconstruir imágenes que en el caso de la adaptación fueron generadas por un ejercicio de lectura o experiencia eidética que permitió su posterior recreación. Todo esto demuestra que la imagen cinematográfica, pese a su exactitud figurativa, es en extremo maleable y ambigua en el campo de su interpretación.

Así como no se puede afirmar que la materia prima del cine que es la imagen no se encuentra presente en la literatura de manera tangible, no se puede afirmar que la palabra que es la materia prima de la literatura no esté emparentada con el cine. El guión, en este caso, es la base textual para la producción cinematográfica y en él convergen elementos propios del teatro y la narrativa que permiten la realización del film desde una dimensión tanto técnica como literaria. Jorge Franco respecto a la presencia de la escritura en el cine comenta lo siguiente en una entrevista que le realizó la crítica de cine Juana Suarez: “Yo ni siquiera sabía que el cine se podía estudiar; cuando surge esa oportunidad de ir a Londres me encuentro con que todos los procesos para llevar los proyectos al cine había que pasarlos por papel, por textos escritos. Los argumentos, la sinopsis y finalmente el

¹³² Sánchez Noriega, José Luis. De la literatura al cine. Paidós, España. 2000. Pg. 39

mismo guión eran materiales escritos; ahí empiezo a perderle un poco el miedo a la escritura.”¹³³ Desde el punto de vista del espectador no se evidencia una incorporación fuerte de la palabra escrita, sin embargo, así como lo afirma Franco esta es determinante.

Al igual que Franco, Pedro Cano considera que la presencia textual es indispensable para la producción cinematográfica afirmando que

El proceso de escribir una película o una serie de ficción es previo e imprescindible para la viabilidad del proyecto. En rigor, los textos escritos preceden a la producción y deben prever, imagen por imagen, palabra por palabra, indicación por indicación todo aquello que la obra audiovisual deba exhibir en su plenitud. Otros sistemas de trabajo son experimentales, con probabilidades de éxito en función de variables múltiples. Los guiones de diversa especificidad (literaria, técnica...) tienen vida propia como obra de ficción.¹³⁴

Ahora bien, el desarrollo de la práctica cinematográfica trajo consigo la necesidad de contar historias provenientes de textos escritos, ficciones que en innumerables ocasiones fueron y siguen siendo tomadas de la literatura, esta práctica que puede ser denominada como adaptación, interpretación, reescritura, trasposición, traducción, exalta el carácter fuertemente narrativo que contiene el lenguaje de la cinematografía, situación que comparte enteramente con la novela. Aunque en ambos actos artísticos es la narración la columna vertebral, en el cine se le ha denominado argumento.

Ese argumento o narración se erige en gran medida gracias al componente retórico que a su vez se relaciona directamente con el discurso que opera en la obra ya sea cinematográfica o literaria. Las prácticas discursivas se evidencian en las descripciones y diálogos realizados por el narrador y personajes en el caso de la novela; y de la cámara-imagen y los personajes en el caso del cine. La descripción entonces es un valor que va atado a la narración y al discurso, es decir, al ejercicio retórico de la obra tanto literaria como cinematográfica. Sánchez Noriega ratifica esta noción cuando expone que

En el cine la imagen es, a la vez, descriptiva y narrativa, mientras en la novela cabe separar la descripción del espacio o de personajes de la narración de acciones. No es que el lenguaje fílmico este imposibilitado para ello; efectivamente, tiene la facultad de usar primeros planos o hacer abstracción del espacio con distintos procedimientos (lentes, decoración) para centrarse en una narración, pero separar el relato de hechos de la descripción se lleva a cabo a costa de cierta naturalidad o realismo del cine. De igual modo, procedimientos literarios como el monólogo interior parecen difíciles de trasladar al texto fílmico, y los recursos equivalente en el cine, como la voz en *off* o *over*, son apreciados como artificiosos. Sin embargo, habría que considerar que ello se debe, probablemente, a que en la novela el convencionalismo de este recurso ha sido admitido.¹³⁵

Aunque tanto la novela como el film poseen descripción y narración existe una diferencia en la manera cómo estos elementos se desenvuelven en cada una de ellas, diferencia marcada y

¹³³ Juana Suarez. El regreso al cine por la palabra escrita. Entrevista con Jorge Franco Ramos. Realizada en forma virtual. Lexington, Kentucky-Bogotá, 15 de octubre del 2008. Universidad de Kentucky. Pg. 2

¹³⁴ Cano, Pedro. De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para el cine y la televisión. Ed Gedisa. Barcelona. 1999. Pg. 9

¹³⁵ Sánchez Noriega. Óp. cit. Pg. 40

dependiente totalmente de las dinámicas de sus lenguajes. En el cine la imagen cumple con una doble función, describe y narra al mismo tiempo; en la novela la descripción y la narración no confluyen de la misma manera, ya que la primera se encarga de la figuración de los espacios y la caracterización de los personajes, mientras que la segunda se detiene en la acción. Puede pensarse entonces que para efectos de adaptación son importantísimas esas narraciones de acción porque dentro de ellas implícitamente, gracias a diversas imágenes, se puede llevar a cabo una labor descriptiva de espacios y personajes por medio de la decoración, el maquillaje y el vestuario, mientras se narran las acciones de los personajes desprovistas de sus pensamientos y de reflexiones, en ocasiones difíciles de recrear.

La descripción-narración en el cine se da también a partir de la dinamización de otra serie de códigos o de cualidades como la mimesis, la música y el montaje, que no se desarrollan en la narración novelística. Dichos elementos propios del lenguaje cinematográfico son *cualidades transmitidas sensorialmente*, mucho más directas y concretas que las logradas por la literatura debido precisamente a la integración de valores como el sonido, la sobre-estimulación a partir de la imagen, y el particular manejo estético que se le dé a esta y que no está presente en la praxis artística literaria.

El cine funciona como obra total en la que participan varios componentes artísticos y extra-artísticos, entendidos por Eisenstein como células, cada célula sería un elemento utilizado para la producción cinematográfica que determina su lenguaje y lo dota de significado. En literatura también pasa algo similar, el escritor se va dotando de una serie de elementos para configurar su narración a partir de una sintaxis y gramática determinadas. En este punto cabe dirigir ésta disquisición al plano de interpretación discursiva y representativa en *Paraíso Travel*, para lo cual, se escogieron tres estaciones de la historia filmica con el propósito de sintetizar la adaptación de la novela a la retórica y descripción de las imágenes y las palabras en la obra cinematográfica.

Primera estación: llegada de Reina y Marlon a Nueva York

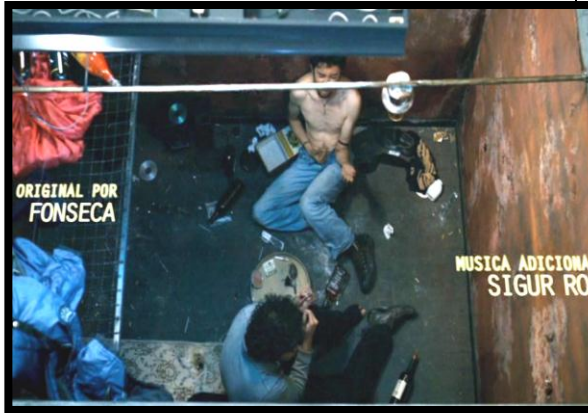

La primera de éstas estaciones corresponde a las “imágenes referentes”, que tratan de la llegada de Marlon y Reina a Nueva York y su establecimiento en *Queens*; la segunda da cuenta de su posterior pérdida; y la última de estas unidades argumentales desarrolla los pasajes que motivan el *viaje de travesía* que como ya sabemos es el más determinante en la narración cinematográfica. Para éste análisis resulta conveniente volver a Bajtín respecto de su consideración sobre el marco estructural o arquitectónico que en la literatura y el cine constituiría el hilo de la narración; puntualmente partiendo de la historia del tema central que describe el guión técnico por medio del examen de cada una de estas escenas, de cómo se planean esas tomas y los planos en función de las decisiones que el director asume en cuanto acto nodal de creación artística.

Esta primera parte de la novela, entonces, es traspuesta al film no de una manera completamente fiel, ya que eso resultaría prácticamente imposible sobretodo porque el discurso del personaje que es quien narra la historia va y viene entre la reflexión-recuerdo y la descripción de la acción, entonces lo que se traspasa al discurso cinematográfico es la acción que el personaje principal describe.

La película comienza con un *travelling* hacia adelante que realiza la cámara desde arriba gracias a la inexistencia de cubrimiento superior de cada una de las habitaciones que componen el lugar donde se hospedaron Reina y Marlon en Queens. La cámara al desplazarse sobre cada una de las habitaciones se encuentra con espacios extremadamente reducidos donde se llevan a cabo acciones en su mayoría sórdidas tal cual se ilustran y se describen a continuación.

Contextos secuenciales de introducción al film

	Créditos	Descripción de la secuencia
 <p>Paraíso Travel (film), registro secuencial: 41 seg.</p>	<p>Casting Jaime Correa (Col.) María Nelson (USA) Carla Hool (México)</p>	<p>Un hombre gordo con el torso desnudo en una cama acostado, en el extremo inferior de la cama una mujer con un niño en sus brazos preparando su tetero, una pequeña niña agachada a su lado, juguetes en muchas partes, electrodomésticos viejos y otras decoraciones.</p>
 <p>- Ibídem, 49 seg.</p>	<p>Vestuario Sandra Camacho Editor Alberto de Toro</p>	<p>Un metalero acostado en una cama hablando por celular moviendo una correa imitando una batería. A su alrededor hay muchos afiches de grupos de metal y revistas en el piso (Rolling Stones) una pequeña mesa con utensilios de cocina.</p>
 <p>-Ibídem, 58 seg.</p>	<p>Supervisión musical Lynn Fainchtein Música original Angelo Milli</p>	<p>Una mujer rubia maquillada con un vestido corto, zapatos rosados y collar se está retocando los labios, a su derecha un camarote, en la cama de arriba esta su ropa y tacones de diferentes colores, a su izquierda un sillón, chaquetas de piel una mesa de noche con varios objetos. Es una prostituta.</p>

 <p>ORIGINAL POR FONSECA</p> <p>MUSICA ADICIONA SIGUR RO</p>	<p>Música adicional Sigur Ros Canción original por Fonseca</p>	<p>Dos hombres sentados en el piso, uno de ellos sin camisa se esta inyectando, en el piso se observan varias botellas vacías y CDs, arriba una litera con una maleta, un par de prendas y botellas de licor.</p>
<p>-Ibídem, 1 min. 07 seg.</p>	<p>Diseño de producción Miguel Ángel Álvarez. Director de fotografía Rafa Lluch.</p>	<p>El travelling da la vuelta por la izquierda para salir de los cuartos allí se encuentra con un hall por donde va caminando un joven, el piso es de madera, sucio. Al lado derecho hay un carrito de mercado. El travelling cruza el hall y se encuentra con la otra fila de cuartos.</p>
 <p>PRODUCTORES ASOCIADOS ALBERTO CHEHEBAR MAURICIO KASSIN ROBERT CHEHEBAR ROY AZOUT</p>	<p>Productores asociados Alberto Cheherbar Mauricio Kassin Robert Chehebar Roy Azout</p>	<p>Paredes verdes, una pareja haciendo el amor, están desnudos, hay ropa colgada de la pared y una mesita con cigarrillos y bebidas.</p>
<p>-Ibídem, 1 min. 15 seg.</p>	<p>-Ibídem, 1 min. 26 seg.</p>	



-Ibídem, 1 min. 34 seg.

Coproductores
 Jhon Leguizamo
 Juan Santiago
 Rodríguez. Productores
 ejecutivos Jonathan
 Sanger
 Sarah Black
 Ed Elbert
 Jorge Pérez

Un hombre de rodillas al borde de su cama sosteniéndose con una mano contra la pared y con la otra se masturba frente a un afiche de una mujer desnuda y muchas revistas Play Boy encima de la cama.



-Ibídem, 1 min. 44 seg.

Producida por
 Santiago Díaz
 Alex Pereira
 Juan Rendón
 Isaac Lee.

Habitación de paredes corroídas por la humedad, una mesa de noche vieja, a su lado derecho una cama con tendido, una silla y dos maletas. No hay gente.



-Ibídem, 1 min. 54 seg.

Guión por
 Juan Rendón y Jorge
 Franco.

Paredes blancas, encima de una cama un hombre y una mujer morenos sentados, él acaricia unos gatitos, la mujer al parecer busca empleo en el periódico. Frente a la cama hay un televisor prendido y ropa colgada de la pared, en la pared que colinda con la cabecera de la cama hay colgadas luces navideñas.

	<p>Basada en la novela "Paraíso Travel" de Jorge Franco</p>	<p>Un hombre sentado frente a una máquina de escribir, a su alrededor muchos libros, revistas y periódicos. En una de las paredes hay un cuadro de un ojo y ropa colgada, el hombre se pone de pie para agarrar un vaso de whisky, se está fumando un cigarrillo. Él es un escritor.</p>
	<p>Director Simon Brand</p>	<p>En este momento se presenta una fusión del travelling con la primera escena en la que aparece Reina quien trata de comunicarse telefónicamente con su prima. Detrás de ella hay un árbol de navidad, se logran ver los pies de Marlon que se acerca.</p>

El *travelling*, pues, describe cada una de las habitaciones de aquel lugar, su sintaxis se reduce a once imágenes de diferentes microespacios completamente trabajados desde el aspecto de dirección de arte y fotografía; dentro de esas imágenes con la ayuda de los textos se incluye la mención del equipo que hizo posible la producción. Esta secuencia de imágenes cumple también con la función de proporcionar una contextualización general de la historia que capta la atención del espectador siendo consecuente con el proverbio de que una imagen vale más que mil palabras, ya que partir de cada una de ellas se puede construir literariamente una historia diferente con una descripción pormenorizada, llena de metáforas y significados como el proporcionado por la imagen final constituida por la presencia de un escritor acompañado de la mención textual a Jorge Franco.

En la primera parte de la novela la pensión también es descrita aunque muy someramente por Marlon: “el verdadero cuarto era como un calabozo que nos dejaron por los billetes que nos quedaron, y que tomamos porque no había otra opción.”¹³⁶ Así es como en esta primera parte del film se lleva a cabo una *dilación*, con la creación de una introducción bien pertinente, llena de significantes regulados gracias a la decoración y escenografía; esta característica dota de originalidad y calidad a la adaptación precisamente por el manejo y explotación del lenguaje cinematográfico. La condensación de significantes que la imagen logra puede considerarse como

¹³⁶ Franco. Óp. cit. Pg. 10

una característica, un valor importante y único de la producción cinematográfica, que se consigue gracias a la participación de elementos de otras artes como la dramaturgia, la pintura, o la música que al igual que en la literatura pueden interpretarse a partir de fenómenos, o estudios provenientes de la lingüística y la semiótica.

Las habitaciones paupérrimas constituyen el hogar de personas en condiciones poco afortunadas, en su mayoría tienen rasgos latinos. Es muy importante este *travelling* porque también refleja la situación por la que pasan diversas personas que se encuentran en Nueva York viviendo situaciones que están lejos del imaginario del sueño americano. Estas imágenes también ubican al espectador en un tiempo interno de la narración, puesto que las decoraciones navideñas hacen inferir que ese momento trágico en la experiencia del personaje se da en navidad-invierno cosa que aporta otra dimensión de recrudescimiento al film.

Luego del *travelling* la cámara baja y se va abriendo la imagen en un plano general donde aparece Marlon acercándose por un pasillo cuya decoración es un árbol de navidad y un sillón rojo. Reina toma el teléfono, introduce dos monedas, Marlon se sienta en el sillón y se lleva las manos a la cabeza con desesperación, Reina vuelve a marcar Habla, mira a Marlon con inquietud, se tapa un oído, se mueve de manera inquieta, mientras Marlon escucha, cuando Reina cuelga él va detrás de ella.

Cambia de foco la cámara al cruzar el hall que da a la entrada de los cuartos hacia los que se dirige la pareja, al lado de Reina pasa una mujer, Reina la mira detenidamente. Entran al cuarto (el que estaba desocupado en el *travelling*) Reina se sube a la cama, bota las llaves en la maleta, la cámara la enfoca en primer plano cuando habla, Marlon está de pie, la cámara también lo enfoca, prosiguiendo con Reina a la que se le ve un ojo de un color y el otro de otro. Vuelve al plano general donde se ve a la joven sacando cosas de su maleta, frente a ella de pie está Marlon en la puerta, vuelve a primer plano la cámara cuyo encuadre detrás de Reina enfoca al joven que enojado sale del cuarto y cierra fuerte la puerta. A continuación hay un plano general de Marlon que sale de la habitación tomando el pasillo hacia la salida del edificio, la cámara enfoca al personaje desde el extremo contrario.

Como es posible advertir en esta corta descripción del inicio del argumento retórico del film, el poder de comunicación de la imagen es mucho mayor en relación con la información que la escritura literaria de la novela provee. En *Paraíso Travel* novela, el cronotopo de la llegada no es descrito de una manera tan literal y exhaustiva debido a la intervención constante de los pensamientos y recuerdos del personaje narrador, además porque si se describiera de manera rigurosa tardaría varias páginas en hacerse; por el contrario en el film cada uno de los microespacios se describen a cabalidad y rápidamente gracias a condensación que realiza la imagen usando recursos de su lenguaje como la escenificación, actuación de los personajes y la música.

Segunda estación: La pérdida

El segundo cronotopo artístico de escogencia comienza con la segunda escena del film en la que se describen los pormenores del momento en el que el protagonista se pierde, empezando con una Imagen en primer plano del metro de Nueva York que pasa acompañado de un fuerte ruido, la cámara baja y enfoca un aviso “rooms for rent” sigue bajando hasta enfocar a Marlon, ahora el metro se ve a su derecha. Sale de la pensión desesperadamente y empieza a caminar de un lado a otro ante un plano general. Un primerísimo primer plano se detiene ante la cajetilla de cigarrillos *Mustang* rojo. Vuelve el primer plano donde vemos a Marlon encender el cigarrillo. Un plano general permite ver el edificio desde una panorámica más amplia, allí hay un aviso de color amarillo que dice *Queens*. La cámara se mueve con el personaje desde el frente, así toma lo que esta detrás de él: dos oficiales de policía ubicados en la esquina de la calle.

Se presentan en este momento movimientos rápidos de cámara, Marlon tira la cajetilla al piso con rabia y sigue fumando. En este momento la cámara actúa como si fuera una tercera persona, un cómplice. Con un movimiento brusco deja de enfocar a Marlon deteniéndose en los policías que ya están a su lado, vuelve la cámara a Marlon y en un primer plano lo muestra sorprendido y temeroso saliendo a correr, acción que imitan los oficiales. En ese momento la cámara se posa en la acera del frente en plano general alternado primeros planos de cada uno de los policías que corren cansados.

Inmediatamente después, la cámara se sitúa arriba desde donde hace un plano general en el que se ve a Marlon volteando una esquina. Se presenta un juego de enfoques entre Marlon y los policías corriendo. En el último cambio de cámara Marlon volteo a mirar, la imagen se hace borrosa cumpliendo con una función subjetiva del personaje, su mirada. La cámara ahora se ubica dentro de un carro viendo al policía atropellado de manera objetiva, sale y hace un plano general. Cuando Marlon volteo a ver disminuye su velocidad, en un primer plano se deja ver su confusión al tiempo que se reincorpora y sigue corriendo. Voltea una esquina, se detiene un poco porque ya no sabe hacia dónde seguir. La cámara se sitúa al otro lado de la calle y entre ella, pasa a un plano general de un parque que atraviesa el personaje espantando las palomas, dobla una esquina, la cámara sigue moviéndose y enfoca los pies, llega a una reja que cruza, la cámara lo toma desde atrás.

Cuando cruza la reja cae, con la caída su correr se hace lento dando la impresión de reflexión que le permite al personaje hacerse consciente de su cansancio. Se va la imagen, Marlon corre más lento, la cámara se sitúa detrás de una puerta. Se presenta un primer plano de sus pies luego de su cara, la imagen se aleja ubicándose detrás de los autos haciendo una toma desde allí, se acerca a él y se detiene, toma de lado, toma de frente, Marlon se cae, pega su cabeza al andén, mira atrás, sigue adelante, en un parque mira hacia todos lados, desde el otro lado del parque se acerca de nuevo la cámara enfocando a Marlon mientras se cubre el rostro con ambas manos, sale del parque, la cámara hace una toma por detrás, sigue corriendo en un plano general, dobla una cuadra y llega a una plaza. Se detiene en medio de una multitud, la toma se hace desde varios puntos sobretodo esquinas (desde arriba y los dos lados) la cámara se aleja y hace una toma de una panorámica en picado dejando ver toda la calle china en cuya mitad se encuentra Marlon totalmente perdido.



-Ibídem, 6 min. 02 seg.



-Ibídem, 6 min. 33 seg.



-Ibídem, 7 min.



-Ibídem, 7min. 21 seg.

En la primera parte tanto de la película como la novela, entonces, se describe la pérdida de Marlon, el análisis de esta escena desde el contexto cinematográfico es relevante porque permite evidenciar cómo a partir de las dinámicas de la imagen como las tomas, los planos y los movimientos de la cámara, el film puede captar y generar sensaciones cosa que en la novela se dan, pero no de una manera tan clara y comunicativa.

Gracias a la actuación y a los movimientos de la cámara se hace evidente la rabia del personaje y su impotencia ante la situación que más adelante llega a la desesperación cuando se percata de su pérdida, emociones que se logran transmitir cuando la cámara alterna primeros planos con planos generales reiterativamente, mostrando perspectivas más amplias del lugar que contrastan con el desasosiego del personaje. Así mismo, esta cantidad de cambios en los planos le proporciona a la narración un ritmo agitado, de rapidez y acción así como también un fuerte relieve dramático.

El análisis de esta escena confirma, entonces, que el manejo particular de la imagen, los juegos con la cámara y posteriormente el montaje permiten materializar la subjetividad y la tensión mental de un personaje, característica compartida con la literatura representada en los soliloquios o monólogos interiores que por medio del recurso retórico pueden extenderse páginas enteras describiendo cada uno de los pensamientos y emociones de los personajes, condensados en imágenes a través del cine "los movimientos de cámara simplemente valen por su pura belleza, por

la vivida y envolvente presencia que confieren al mundo material y por la intensidad irresistible de su lento y extenso desarrollo" ¹³⁷

Por otro lado, la trasposición de la llegada y la pérdida de los personajes llama de una manera especial la atención ya que el nivel de imágenes cinematográficas que contiene y lo que ellas describen es amplio (desde el ambiente en el que se desenvolverá la narración hasta una realidad que culturalmente es vigente). Es toda una disposición fílmica de variados signos lo que permite un nivel alto de descripción característica que al parecer se ha replicado constituyéndose en un modelo para la técnica cinematográfica, Roland Barthes respecto a este fenómeno afirma que

(...) los signos se reparten por el filme con una densidad diversa; evidentemente el principio del filme tiene la mayor densidad significativa; no sólo porque, como ya hemos señalado, los fenómenos de la inauguración son siempre estéticamente más importantes que los otros, sino también porque el principio del filme tiene una función intensa de explicación: se trata de explicitar lo más rápido posible una situación desconocida para el espectador, de significar el estatuto anterior de los personajes, sus relaciones; paradójicamente, en el filme mudo, esta explicación se confiaba a la leyenda escrita; en el filme sonoro, al contrario, la visualidad es la que recibe cada vez más esta carga descriptiva: los signos se agrupan en las imágenes iniciales, durante los títulos, y a veces incluso antes. Las imágenes de cierre también pueden contener un recrudescimiento de los signos, en la medida en que han de hacer presentir lo que sucederá cuando el filme haya terminado; la última imagen, en particular, puede tener un verdadero valor de conocimiento y premonición. ¹³⁸

Las dos escenas iniciales, entonces, permiten ratificar lo indicado por Barthes frente a la saturación de significantes característicos al inicio de los filmes. Esta saturación de imágenes en *Paraíso Travel* establece una relación directamente proporcional con la rapidez en la narración cinematográfica facilitando así la captura de la atención del espectador y generando toda una experiencia en él.

Otro fenómeno importante a estudiar dentro del proceso de adaptación de *Paraíso Travel* es el discurso, elemento retórico altamente desarrollado por el narrador (Marlon Cruz), así como también por los diálogos entre él y otros personajes. Existen dentro de la película diálogos que son traspuestos de una manera dinámica irrespetando el orden que estos tienen en la novela para lo cual se usa como recurso las rupturas temporales que caracterizan la narración, ejemplo de ello se da con la trasposición del primer diálogo de la novela, cuando Marlon después de referir su pérdida recuerda momentos en los cuales Reina planteaba el viaje y trataba de convencerlo de acompañarla:

-¿Nueva York?- Le había preguntado

-Sí, Nueva York.

-¿y por qué tan lejos?

-Porque allá queda- me dijo Reina.

(...)

-nos vamos los dos- repitió -¿O te vas a quedar aquí, igual a tu mamá, a tu papá, o al mío, jodido como todo el mundo?

(...)

-La idea fue tuya- le dije con rabia.

¹³⁷ Marcel Martin. El lenguaje del cine. Ed. Gedisa. Barcelona. 2002. Pg. 53

¹³⁸ Roland Barthes. La torre Eiffel. Textos sobre la imagen. Ed. Paidós. Buenos Aires. 2002. Pg. 29.

-Ya lo sé- me dijo ella-. Vos no tenés ideas.¹³⁹

En el filme aunque hay transposición de este diálogo, esta se efectúa de manera discontinua, es decir las tres partes del fragmento se presentan en distintas escenas de la película que no coinciden con la parte en la que se encuentran en la novela. La primera parte de este dialogo se presenta en el minuto 10 con 22 segundos de la siguiente manera:

Reina: ¿tenés alguna propiedad, carro casa, eres familiar de algún ministro o alguna mierda?

Marlon: no Reina ya quisiera.

Reina: pues así no te dan visa.

Marlon: pero te tengo a vos.

Reina: si, pero por mí no te dan visa.

Marlon: Reina porque te dio por nueva York.

Reina: pues porque allá queda.

Este es uno de los momentos en el que Reina saca sus fotografías que guarda dentro de su ropa interior como una de sus típicas maneras de manejar a su novio provocándolo sexualmente, acciones que también Marlon referencia en la novela haciéndolas ver como una fijación de Reina por aquello que las fotografías mostraban lo cual era un reflejo de lo que significa el sueño americano. En este discurso, así como en otros más, se evidencia la exaltación del lenguaje coloquial y las palabras fuertes.

La tercera parte del diálogo se traspone en la primera escena después del *travelling* mientras Reina y Marlon están en el cuarto recién llegados a Queens discutiendo respecto a lo que harán, poco antes de la pérdida de Marlon: se escuchan los pasos de los transeúntes y las monedas al entrar al teléfono, suena el teléfono dos veces una contestadora suena:

Reina: aló, es Reina, es Reina, yo llamo después.

Marlon: y con que si ya no tenemos más plata.

Reina: no se alguien nos prestará algo, ya se me ocurrirá una idea.

Marlon: vos y tus malditas ideas, ya se te olvidó que toda esta mierda fue idea tuya o qué.

Reina: al menos yo tengo ideas

El aspecto que se destaca en la trasposición del diálogo tiene que ver con cómo se construye el discurso teniendo en cuenta la diferencia entre el lenguaje literario y el cinematográfico. En la

¹³⁹Jorge Franco . Paraíso Travel. Planeta. Bogotá. 2010. Pg. 8-9

película o bien se condensan o se omiten algunos fragmentos que corresponden a los diálogos, aspectos que se evidencian en los fragmentos referenciados anteriormente en los que se nota una trasposición pero que no corresponde al momento de la historia en la novela.

Otra forma como se presenta el discurso en la película se da con el uso de expresiones fuertes emitidas por diferentes personajes en la novela, estas en diferentes oportunidades se condensan en el film en una sola intervención del personaje principal generalmente, lo cual se evidencia en el siguiente diálogo de la novela en el que se hace una mezcla entre el recuerdo de Marlon, de las palabras de su amigo Carlitos en Medellín y su presente reflexión:

-Allá todo es igual.

Me lo había dicho Carlitos, que se mosqueaba mucho siempre que se tocaba este tema. Él nunca estuvo de acuerdo con nuestro viaje, me insistió hasta el cansancio: te vas a comer toda la mierda que no te has comido nunca.

-Pero mierda gringa- me dijo Reina después.

-Tal vez Carlitos tenga razón.

-Entonces quedate con Carlitos- me sugirió Reina.¹⁴⁰

En el filme Carlitos es un personaje que se omite por lo tanto sus palabras las recrea en la película Marlon y Reina.

Es de destacar la manera cómo se desenvuelve el discurso a través de los diálogos de Marlon y Reina desde diferentes escenarios. El primero tiene que ver con la manera en cómo hablan, como se expresan, manera que corresponde a un rasgo lingüístico propio de las variantes dialectales que conviven en el contexto colombiano. El acento paisa se evidencia claramente en la película en la manera de hablar de los protagonistas y otros personajes como Patricia, Pastor y Hernán (Orlando); en la novela ese rasgo se evidencia en la ubicación de las tildes lo que genera un cambio en la convencionalidad de los acentos formales y del estereotipo fundado por la escritura. El segundo tiene que ver con el uso de palabras pertenecientes a un contexto coloquial en el que la grosería y las expresiones fuertes son comunes, recurso que se explota mucho más en el film; por ejemplo, en la trasposición de la primera escena (3 min, 28 seg) de una parte del diálogo anterior donde se ilustra dicha exaltación

Marlon: vos y tus malditas ideas, ya se te olvidó que toda esta mierda fue idea tuya o qué.

Reina: claro si es que vos no tenés ideas.

Marlon: no pues mirá a donde nos trajeron las tuyas, o es que este nido de ratas estaba en tus planes.

Reina: es que vos qué creías que íbamos a llegar a un Hilton o qué.

Marlon: pues no, pero sí donde tu prima, Reina.

Reina: sabés qué Marlon, Nueva York te quedó grande, mejor te hubieras quedado en Medellín comiendo mierda.

¹⁴⁰ Ibídem. Pg. 19-20.

Marlon: ah sí claro, como si aquí no estuviéramos llevados del berraco comiendo mierda también.

Reina: sí, pero mierda gringa que es distinto.

Marlon: que vamos a hacer, ¡decime Reina qué vamos a hacer!

Reina: porque mejor no te matás Marlon. ¡No salgas a la calle Marlon Cruz!

Estos discursos también son supremamente importantes en ambas prácticas artísticas porque a partir de ellos el lector o espectador entra en contexto con la producción y va tejiendo la historia que se le presenta de manera escrita o visual, recoge pistas acerca de las características físicas o psicológicas de los personajes, de los lugares, de las situaciones en sí. Los discursos en el cine hacen parte del conjunto de los sonidos que le añaden una dimensión a la imagen a partir del campo auditivo que se percibe en el film englobando la totalidad del espacio ambiente lo que genera una sensación de realismo absoluto.

Esos sonidos no solamente se dan con los diálogos o los discursos, también son sumamente importantes dentro del lenguaje cinematográfico porque aportan otros significantes a las imágenes. Antes de empezar con el *travelling* de introducción se ambienta con la canción bandera de la película cuyo compositor es el cantante colombiano Fonseca. La sucesión de imágenes ahora continua acompañada de música acorde con la cantidad de imágenes sórdidas mostradas, la música es lenta y melancólica mezcla de piano y sintetizador, conjugada con sonidos del ambiente como los realizados por las personas que allí habitan (pareja haciendo el amor, hombre masturbándose).

Cuando se describe la pérdida de Marlon en *Queens* suena fortísimo el ambiente con la pasada del metro. Todo tiembla. Se escuchan solo sus zapatos contra el piso. Se escucha el empaque del cigarrillo, los pitos de carros al fondo. Cuando sale a correr la acción se complementa con música persecutoria que produce sensación de rapidez. Se escuchan también los gritos de los policías pidiéndole a Marlon que pare. Suena un golpe fuerte con una frenada de auto sintetizada con la música de rapidez que empieza a tornarse más lenta a medida que se nota el cansancio del personaje, la persecución a la vez se va haciendo mas lenta, para tomar protagonismo del todo la música dramática. Cuando la persecución concluye se apropia de la historia el sonido melancólico de una guitarra.

La música es una herramienta fundamental del cine, casi decisiva en la contextualización y significación del lenguaje cinematográfico y la historia propiamente dicha. La música acompaña la imagen despertando o comunicando emociones que en este caso son las experimentadas por el protagonista de la historia "Hay que subrayar aquí que la música de un filme tiene un papel mucho más intelectual de lo que se cree; muy a menudo, la música constituye un verdadero signo, suscita un conocimiento; una voz microfónica dotada de una resonancia artificial funcionará como el signo mismo de la planetaridad (...)"¹⁴¹

Tercera estación: viaje de travesía

En la parte veinticinco de la novela como ya se indicó en el pasaje anterior, Marlon relata su *viaje de travesía* a Milagros. En la película este viaje marca la narración, es decir que el *viaje de travesía*

¹⁴¹ Barthes., Óp. cit. Pg. 29-30

se describe alternadamente durante el transcurso de la historia, en un ir y venir entre los recuerdos del personaje principal y el presente entretejidos a partir del *flashback*.

Este viaje empieza en la película cuando Marlon y Reina abordan el avión (minuto 34 con 54 segundos) con otros colombianos entre ellos la prostituta caleña, en esta escena se hace clara una vez más la inseguridad del personaje respecto al viaje ya que cuando va entrando en el vehículo se detiene cogiendo del brazo a Reina, la respuesta de la joven otra vez fue desafiante y odiosa, ratificando su seguridad y dominancia. La inseguridad del personaje se describe por medio del manejo de la imagen en un primer plano que anuncia el momento donde el avión está despegando, a esta imagen la sigue otra en primerísimo primer plano que muestra solamente la mano del personaje apretando el brazo de la silla, y parte de su pierna temblorosa, de repente se posa la mano de Reina encima de la del joven. Ésta imagen se sigue de un primer plano en el que Reina está sonriente y Marlon preocupado, ella se acerca y le da un beso, así termina ese recuerdo.



-Ibíd., 35 min. 53 seg.

Inmediatamente después, Se da un cambio brusco de contexto ya que la imagen nos lleva hasta Nueva York, tiempo presente de la narración cinematográfica, al restaurante colombiano que finalmente será la salvación de Marlon; Esta parte de la historia también puede considerarse como una *dilatación* ya que no se describe ni se nombra en la novela.

Después de que Marlon gracias a Hernán (Orlando en la novela) encuentra un lugar en donde quedarse, se da un cambio de cronotopo del presente a una de las partes que componen los trayectos del viaje. En el minuto 40 con 46 segundos, la narración representa el momento en el que Marlon y Reina se transportan en un bus que atraviesa Guatemala con el propósito de acercarlos a la frontera de México con Estados Unidos. Se describe el espacio en este fragmento del film de una manera agobiante, los pasajeros del bus de los que hacen parte los colombianos que acompañan a Marlon y Reina están durmiendo en medio de un ambiente de calor connotado según se percibe por la iluminación de la imagen y el aspecto sudoroso de los viajeros. Marlon es el único que se encuentra despierto mirando por la ventana.



-Ibídem, 40 min. 55 seg.



-Ibídem, 40 min. 57 seg.



-Ibídem, 41 min. 08 seg.



-Ibídem, 41 min. 10 seg.

Este escenario en el film se destaca por su detalle de representación y el paisaje que muestra. La ambientación que se logra en el espacio interior de la escena del bus, un artefacto viejo igual a los que transitaban las carreteras colombianas en los años ochenta y noventa, privilegia un pequeño ventilador semejante a los que usan los conductores de la costa colombiana y calcomanías de mujeres desnudas. El paisaje o espacio exterior, por su parte, está saturado de verde selvático alrededor de la vía en la que también se encuentran casas construidas artesanalmente. Tanto la escenografía como el paisaje proveen de significados a estas imágenes fílmicas, que si bien no corresponden al contexto colombiano particularmente lo evocan, representando entonces una singularidad de lo local latinoamericano, un aspecto que se dinamiza en la película con la caracterización de los personajes, que no son colombianos, como en la novela, sino latinos.

Esta escena cambia de ritmo en el momento en que llegan a Tecun Uman, otro espacio dentro del territorio de Guatemala. Ya es de noche, el bus frena y los pasajeros se van bajando mientras planos generales y primeros planos dejan ver que dos hombres del lugar dan bienvenida a los viajeros. En este punto de la historia cinematográfica aumentan los niveles de dramatismo porque las situaciones desafortunadas desde este momento del viaje empiezan a tornarse inhumanas y viscerales, lo que se demuestra con el discurso de uno de los hombres del lugar que después de saludar anuncia que deben cancelar treinta dólares por persona para poder alojarse allí, algo con lo que no contaban los viajeros debido a su débil situación económica lo que genera desconcierto del que salen rápidamente por la necesidad de resguardarse en medio de aquel paraje desconocido; en realidad en este lugar solo hay una habitación-almacén llena de colchones y otra variedad de elementos inservibles.

Ese dramatismo se incrementa en la tercera parte de este viaje (minuto 48 con 26 segundos), donde las imágenes presentan la manera en cómo los viajeros deben atravesar un río caudaloso cargando

bolsas negras dentro de las cuales están sus pocas pertenencias, siendo guiados por el mismo par de hombres que los presionan psicológicamente con amenazas y palabras bruscas. La situación se hace más tensa aun cuando quien tiene que pasar es uno de los niños que hacen parte del viaje, él tiene mucho miedo y se rehúsa a hacerlo y por ello es violentado por el guía Marlon entonces se ofrece a pasarlo a la otra orilla.

Al atravesar el río llegan a una zona selvática en donde tratan de reincorporarse sin lograrlo ya que son abordados por hombres con armas de fuego que infunden el terror, roban sus pertenencias y abusan sexualmente de varias mujeres dentro de las cuales está Reina, le disparan a un hombre. Las imágenes que describe este hecho son rápidas y enfocan a las diferentes personas desde diferentes planos y movimientos dejando ver el desasosiego y angustia de los personajes y la sevicia de los delincuentes. Este es un momento de mucha conmoción que le agrega un tinte ya no dramático sino trágico a la historia, característica esta que va en aumento.



-Ibídém, 48 min. 28 seg.



-Ibídém, 49 min. 22 seg.



-Ibídém, 50 min. 02 seg.



-Ibídém, 50 min. 14 seg.

Durante ese suceso trágico la música acompaña y aumenta la emoción generada por aquellas imágenes. Un piano lento intensifica el dramatismo de la situación, en la que la música se funde con los gritos, el llanto de los niños, de las mujeres y los disparos.

Dentro del componente musical, el protagonismo en varios fragmentos de este viaje lo alcanza la instrumentalidad que acompaña los momentos de reflexión como cuando la gente espera bajo la lluvia antes de ser transportada hasta México o cuando llegan a Chiapas y son presas del robo. También se usa dentro de la composición musical de la obra géneros como ranchera cuando van en el último bus. Otra serie de canciones acompañan la narración como *Te busco* (Celia Cruz), *Pescado envenenado* (Choc Quib Town) y *Por el hueco* (La mojarra eléctrica) todas estas representantes de una connotada popularidad en Latinoamérica.

Otro trayecto del periplo se presenta en el minuto 56 con 56 segundos, en esta escena se muestran en medio de la noche a los viajeros en situación de desamparo tratando de resguardarse de la lluvia contra una pared de una casa, los niños lloran, se escuchan los truenos y las gotas caer, aparece un hombre que les anuncia la llegada de un camión que los acercará a la frontera. Se presenta un corte seguido de la imagen en plano general de un autobús viejo dentro del cual duermen los personajes mientras se escucha música ranchera. De pronto se suben otros pasajeros dentro de los cuales hay una mujer que sin pensarlo bota al piso las cosas de Reina, esta se despierta y arma un alboroto a partir del cuál el grupo de nuevo entra en situación de peligro, ya que el conductor los hace bajar y los amenaza con llamar a inmigración y dejarlos abandonados.



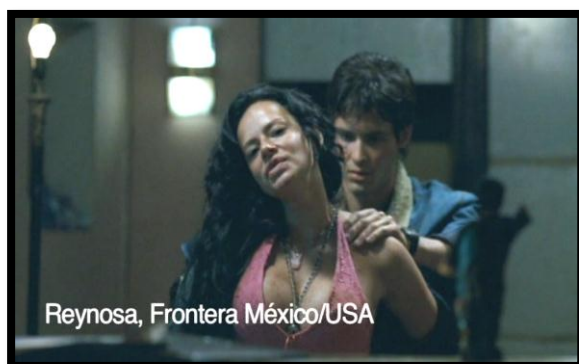
-Ibídem, 56 min. 55 seg.



-Ibídem, 53 min. 30 seg.

Esta situación, alimenta mucho más la historia con lo trágico y terrible del viaje, la prostituta será la encargada de sacar a los viajeros de su aprieto satisfaciendo los deseos sexuales del conductor, un hombre gordo y grande con acento y expresiones mexicanas cargadas de ironía y presión. Se intensifica además la actitud cruel de Reina quien provoca el problema pero no le da solución todo lo contrario aumenta la tensión. En este recorrido se notan otros acentos y formas de hablar propias del contexto latinoamericano.

El *viaje de travesía* continua en el minuto 77 con 2 segundos con un primer plano de la prostituta caleña sentada mientras Marlon le hace un masaje en la espalda. La cámara los enfoca de frente, la imagen se acompaña de texto que indica el lugar en el que se encuentran Reynosa, frontera México/USA. Allí Reina alquila una habitación para los dos a pesar de que Marlon se rehúsa debido a sus limitaciones económicas, finalmente se quedan en la habitación en donde se presenta una escena sexual que no se concluye ya que la pareja debe huir en ese momento.



-Ibídem, 1h. 17 min. 02 seg.



-Ibídem, 1 h. 21 min. 02 seg.

Dicha escena comienza con un plano general de Reina ubicada en un extremo del cuarto fumándose un cigarrillo frente a Marlon mientras este duerme. Marlon se despierta por lo que el primer plano ahora enfoca su rostro, este primer plano se alterna entre Reina y Marlon mientras sostienen una conversación. En un plano general Reina se acerca a Marlon, se quita la camiseta y se sienta sobre él, la cámara se mueve enfocando diferentes partes de sus cuerpos, luego un plano general muestra sus cuerpos desnudos sobre la cama que se sobresaltan por un llamado que el encargado del hotel hace para que salgan. Se presenta un primer plano de Reina vistiéndose, la cámara enfoca su rostro, atrás se ve Marlon vistiéndose también, Marlon coge los interiores de Reina y los guarda.

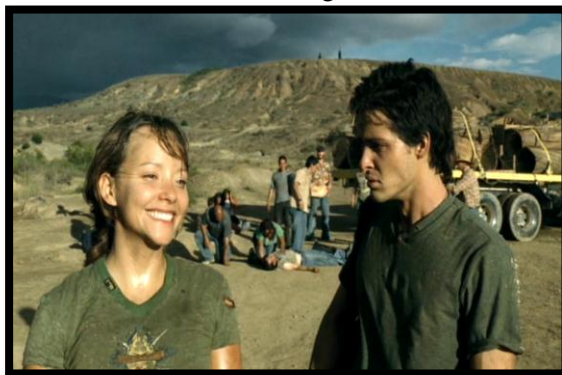
La parte de la película que relata el final del *viaje de travesía* comienza en el minuto 100 con 29 segundos con un plano general de un desierto montañoso donde se enfoca una tractomula cargada de grandes troncos, ésta imagen va acompañada de un texto que dice Texas, Estados Unidos; este es el clímax del viaje de travesía y de la tragedia humana que implica esta experiencia. Los troncos de madera enfatizan la deshumanización de la empresa, cuando las personas llegan, se sienten vulneradas, sus cuerpos no resisten y la mayoría de ellos vomitan; casi al final de la escena el espectador se da cuenta que en este trayecto un hombre que va acompañado de su esposa muere, ella al saberlo expresa su tristeza por medio de los gritos y el llanto, sucesos que provocan una reacción fuerte en el espectador.



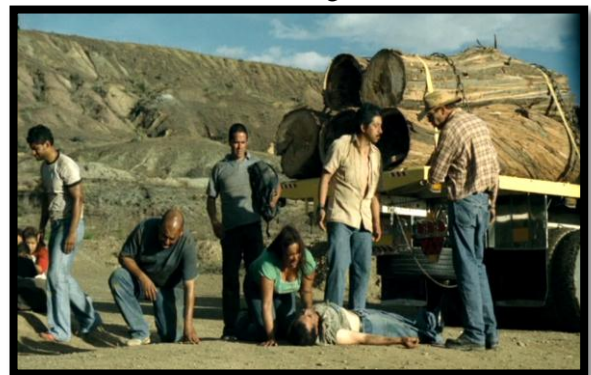
-Ibíd., 1 h. 40 min. 29 seg.



-Ibíd., 1 h. 40 min. 47 seg.



-Ibíd., 1 h. 41 min. 52 seg.



-Ibíd., 1 h. 41 min. 56 seg.

La primera persona en salir de los troncos es la prostituta, en ese momento el plano se amplía lo que permite ver un par de hombres en el piso al lado del camión que tosen y se caen al piso, la imagen se amplía más y en el plano general aparece Reina, la cámara se mueve de forma violenta y la imagen es borrosa, se hace de nuevo clara y enfoca a Reina desde un plano general donde en el

fondo se siguen viendo a las personas que son sacadas de los troncos. Se da un primer plano de Marlon dentro del tronco que se combina con un primer plano de dos hombres que lo jalan de los pies hasta que lo sacan. La cámara hace primeros planos de diferentes personajes vomitando en el piso, la cámara sigue moviéndose, enfoca a una mujer que mira para todos lados buscando algo, la cámara enfoca uno de los troncos y varios hombres alrededor tratando de sacar una última persona, vuelve la imagen borrosa a enfocar a la mujer, sacan al hombre y lo ponen en el piso, la cámara vuelve a enfocar a Reina con cara de felicidad a ella se acerca Marlon. La cámara enfoca de nuevo a la mujer que se acerca al último hombre que sacaron y pusieron en el suelo donde un primer plano la muestra llorando, esta imagen se combina con un plano general de Reina y Marlon en la que además al fondo se logran ver los demás viajeros. La pareja termina esta escena con el siguiente diálogo:

Marlon: mirá cómo nos dejaron Reina.

Reina: qué importa, ya llegamos, ya pasó lo peor, ya estamos en Estados Unidos, ya llegamos.

En este discurso se nota una vez más la frialdad de Reina respecto a la álgida situación, a ella solo le importa el resultado más no lo que significó el recorrido, es por ello que en ella no se presenta una transformación interior, cosa que sí sucede en Marlon. Para Reina la llegada es felicidad, para Marlon es tristeza y desconcierto.

En la película, entonces, se realiza una especie de cartografía de viaje donde se identifican sitios claves del viaje de travesía, momentos donde el componente trágico tiene gran peso dentro de la narración mucho más fuerte en el filme, fortaleza que también se genera por la constante referencia a ese viaje alternado con otros sucesos por medio de los *flashbacks* que viajan al pasado reciente de la vida de Marlon en New York (vivienda en el asilo-Roger Peña-Milagros).¹⁴²

Muchos comentarios y críticas de adaptación han afirmado que nunca una adaptación supera la obra literaria, sin embargo, esta película explota muy bien los recursos cinematográficos que hay en la novela explorando la obra para transponer fragmentos, sucesos, diálogos, personajes de una manera novedosa. Este asunto pudiera justificarse por el desarrollo indiscutible que en los últimos años ha mostrado la madurez del lenguaje y voz propia del cine en Colombia.

¹⁴² En relación con éste tópico vale traer a cita en comentario que Dudley Andrew realiza siguiendo a Kracauer: <<Lo trágico>> es un tabú más interesante para el cine. Kracauer enumero sus características mayores, opinando que cada una de ellas es esencialmente anticinematográfica. Trató sucesivamente los rasgos de la tragedia: su <<preocupación exclusiva con los asuntos humanos>>, su presunción de <<un cosmos infinito y ordenado>>, su <<eliminación de lo fortuito>> y lo accidental; finalmente su relativa <<remoción de la imaginería>>. Hay siempre algo final y determinado en lo trágico, subrayado por las culminaciones que necesariamente tienen tales argumentos. En un paréntesis más bien divertido Kracauer explicó que los finales felices son de hecho más compatibles con el cine que los infelices, porque conllevan un sentido de continuación más que de clausura. Véase en: Dudley Andrew . Las principales teorías cinematográficas. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona. 1978. Pg. 119

IV. CONCLUSIONES: entretejidos artísticos y culturales

En la escuela, incluso en la universidad, las prácticas de lectura no son las que se esperan; los jóvenes en medio del boom tecnológico que caracteriza esta época digital, cada vez asumen con menor importancia el hecho de pasar su tiempo viajando por los infinitos universos, reflexiones y conocimientos a los que conlleva la escritura, sea literaria o no. Cuando se pregunta a los estudiantes por los libros o los escritores de literatura colombiana de su conocimiento, siempre referencian aquellos de los que han tenido noticia, pero que casi nunca han leído y estos nombres y títulos parecieran salir de un imaginario colectivo sin distinción de niveles de enseñanza o época. Siempre son los mismos. Si bien aunque el acceso a la información escrita en este siglo XXI cada vez es más libre y universal, también es cierto que es mucho más superficial, asunto que genera inquietud respecto a la problemática sobre la lectura, el cómo asumirla y/o motivarla.

Precisamente una manera atractiva de impulsar y motivar la lectura pudiera ser vinculándola con los recursos que los avances tecnológicos han desarrollado a partir del escenario virtual y la digitalización de textos. En este campo la imagen alcanza un protagonismo importante que puede convertirse en una herramienta pedagógica de gran utilidad en el desarrollo de un posible buen lector. En el caso particular de la literatura, la adaptación de novelas sin duda aporta un inestimable aporte metodológico. Para tal propósito no son pocas las películas que pueden ser utilizadas como una magnífica variante de método de estudio ya que la mayoría de las novelas canónicas han sido adaptadas al cine, en el caso colombiano este registro parte de *María* (1918), hasta *¡Qué viva la música!* (2013).

En mi condición de docente considero que el cine puede constituirse como un método alternativo al que se puede recurrir para llegar al público joven, para incentivar sus concepciones y formación respecto a una dimensión de su tiempo histórico, cultural y social; así como también puede constituirse como una herramienta que permita que la lectura sea percibida como un medio para el entretenimiento y la indagación, pero también en formación de una consciencia crítica. Así pues, la adaptación de la literatura al cine puede convertirse en un complemento pedagógico de apreciable contribución al estudio de la literatura al conocimiento de un y a una formación ético-estética respecto a una realidad cultural.

Asimismo, el análisis de adaptación de una novela colombiana al cine permite explorar de manera dialéctica los vericuetos y transformaciones estéticas presentes en cada una de las prácticas artísticas y en las reescrituras de textos, así como también, la identificación de valores estéticos que se presentan en el uso de figuras pertenecientes al ámbito de la experiencia humana, y por ende, cultural de un contexto determinado. El cine, entonces, puede pensarse como un medio de ampliación del campo literario y su bastión.

Paraíso Travel es un ejemplo importante de reescritura de literatura al cine en el país por la calidad en su producción, y por lo simbólico de su historia escrita por el antioqueño Jorge Franco quien a su vez puede considerarse como representante importante de la literatura colombiana contemporánea adaptada de los últimos años; no solamente por *Paraíso Travel* sino además por *Rosario Tijeras*, novela que le abrió las puertas al escritor para la consolidación e inclusión de su literatura en el campo nacional, cosa que se incrementó precisamente por el hecho de que sus novelas fueran adaptadas.

En esta investigación se tomó como eje metodológico para el abordaje de los objetos de estudio una perspectiva histórica, ya que ésta permite evidenciar precisamente el resultado de lo que hoy es la literatura y el cine en el país. A partir de la delimitación histórica se hizo posible además advertir las circunstancias y personajes que han intervenido en la evolución y transformaciones de ambas prácticas artísticas en el contexto colombiano, así como también el número de traslaciones que hasta el momento se han hecho de novela colombiana al cine.

El recorrido por la historia de la literatura y el cine en el país permitió evidenciar varias características sobre el desarrollo de ambas prácticas artísticas. Tal desarrollo estuvo determinado más que en la literatura en el cine por los procesos tardíos de modernización, las guerras, la violencia, la burocracia y demás sucesos de carácter social, problemáticas éstas que frenaron el avance tanto de la realización como del lenguaje cinematográfico en el contexto colombiano que solo hasta finales de siglo pasado y lo corrido de este ha logrado evidenciar. Realizadores netamente nacionales como Luis Alfredo Sánchez, Alberto Giraldo, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Ciro Duran, Mario Mitrotti, Lisandro Duque y Víctor Gaviria, entre otros, han sido los protagonistas de dicha evolución. Estos directores en medio de su búsqueda comienzan a experimentar con la cámara creando efectos que generan significaciones más allá de lo textual como elementos sorpresa, situaciones cómicas unidas en ocasiones con el sarcasmo, participación emotiva y física del público, cotidianidad, etc. El cine no comercial como el de Martha Rodríguez y Jorge Silva es bastante significativo en esta búsqueda porque integró la investigación al campo de la cinematografía, así como también la reflexión respecto a lo social y la interacción con el espectador, factores estos que determinan su carga estética, asunto importante para el desarrollo del lenguaje cinematográfico.

Otra característica que se logró evidenciar por medio del análisis histórico, es la falta de reconocimiento en el campo nacional de producciones nacionales, problemática que se añade a las producciones que no conciben éxitos comerciales. Los colombianos prefieren ver cine extranjero, así como también existe en muchos círculos preferencia hacia la escritura proveniente de otras latitudes con el argumento de la calidad, asunto este que ya ha sido solucionado debido al desarrollo tanto de la cinematografía nacional como de la literatura. Esta poca afluencia del público viene acompañada por una fuerte presencia de espectáculos cinematográficos extranjeros. Esto se alimenta de la falta de conciencia acerca de lo propio como resultado de unas dinámicas culturales inmersas en el consumo y los estereotipos asidos en contextos ajenos. No obstante, es evidente el aumento significativo de producciones hechas en el país aunque los colombianos lo sigan desconociendo por lo anteriormente señalado.

Gracias a la perspectiva histórica se logró entrever además que en el transcurso de la historia del cine colombiano se ha dado una fuerte presencia de personajes, productores, técnicas, ideas, dineros y propuestas estéticas, provenientes de otros territorios. Esta situación ha incidido de en el difícil desarrollo cinematográfico de Colombia no solo desde el punto de vista de conformación de una industria, sino también del desarrollo de un lenguaje cinematográfico propio que en definitiva decide la internacionalización de un cine nacional. No obstante, Además de FOCINE en su momento por ejemplo, fue el capital extranjero lo que permitió el dinamismo del medio cinematográfico, gracias a las coproducciones de alta calidad que se llevaron a cabo.

Este devenir histórico también develó la existencia de una relación insoslayable entre las dos prácticas artísticas que han convergido desde la aparición del cine. Los entrecruces entre estas dos artes se producen principalmente por la existencia de los mismos elementos de creación en cada una de ellas, provenientes en su gran mayoría de la literatura específicamente de los géneros dramático y narrativo.

La narración establece la primera relación irrevocable entre estas dos artes, develada en primer término a partir de la manifestación expresiva que se produce al contar historias; esas historias, el cine las crea o las toma prestadas de la narrativa, de los cuentos y las novelas, para ser contadas a través de imágenes. La narración entonces se concibe como un valor estético que funciona dentro de un sistema artístico que depende de una historia para poder ser llevado a feliz término. Todos los materiales cinematográficos como la imagen, la música, el color, la iluminación, la decoración, etc. funcionan de forma narrativa, así como también lo hacen todos los materiales de la literatura: la forma, la construcción de diálogos, los personajes, la construcción de espacio, determinación de tiempos, etc.

Para que la narración cumpla con su objetivo necesita de otros elementos tales como la descripción que se encarga de caracterizar y recrear el ambiente. El tiempo y el espacio son un par de elementos que comparte la literatura con el cine y estos son detallados por medio de la descripción de lugares ya sean abiertos o cerrados y los momentos en los que se generaran las acciones, ahora bien, esas acciones las realizan los personajes que por sí pueden ser considerados como el elemento quizás más importante de la narración ya que ellos dinamizan y le dan rumbo a la historia.

Dichas descripciones cuyo engranaje lo constituye un componente retórico, se presentan en ambas prácticas artísticas aunque no de manera idéntica. Tanto en la novela como en el film las descripciones pueden ser realizadas por los personajes en este caso gracias a los diálogos o intervenciones, sin embargo, en la novela la descripción también puede ser proporcionada por el narrador que en el caso de *Paraíso Travel* es el personaje principal, en el cine esa descripción es dada además por la imagen y la manera en cómo esta sea dispuesta para ser captada e incorporada en una red de imágenes a partir del montaje, en el cine aunque puede haber un narrador explícito en la mayoría de casos quien narra es la cámara, ella será además la encargada de describir.

La descripción-narración en el cine se da también a partir de la dinamización de otra serie de códigos o de cualidades como la mimesis, la música y el montaje, que no se desarrollan en la narración novelística. Dichos elementos propios del lenguaje cinematográfico son *cualidades transmitidas sensorialmente*, mucho más directas y concretas que las logradas por la literatura debido precisamente a la integración de valores como el sonido, la sobre-estimulación a partir de la imagen, y el particular manejo estético que se le dé a esta y que no está presente en la praxis artística literaria.

La imagen entonces cumple un papel preponderante en la composición cinematográfica así como la palabra lo cumple en la novela, sin embargo estos dos elementos por el contrario a lo que podría creerse no son capitales privativos ya sea del cine o de la literatura. La imagen en el cine es explícita, esta se construye a partir de movimientos de cámara, planos o tomas; en la literatura la imagen se construye mentalmente gracias al tejido de palabras que representan algo, esa representación escrita genera una imagen, que es la imagen artística. En el cine el uso de la palabra escrita precede a la producción cinematográfica con la creación del guión.

En esa misma medida, tanto la palabra como la imagen se consideran como signos presentes tanto en la literatura como en el cine. En el caso de las palabras, es el significante el encargado de generar una imagen acústica, que es la imagen que se produce mentalmente al leer o escuchar una palabra que corresponde a un signo (concepto). En el cine el signo es la imagen que está cargada de diferentes significantes motivados por el manejo de la cámara (tomas, planos, encuadres), por el montaje, los diálogos, la decoración, el vestuario, la música, los sonidos y la manera en cómo se representa la mimesis. En el caso de la adaptación de novela al cine, entonces, las imágenes corresponden a las que muy probablemente configuró el director del film, su *autor*, gracias a su

imaginación, que ciertamente pueden o no corresponderse con las de otros lectores, asunto que ha generado malestar en muchos. Sin embargo, hay que entender que una adaptación es un acto artístico y, por ende, mucho de lo que ella contiene hace parte de una expresión personal o colectiva como ocurre en el caso del cine.

Una relación más entre la literatura y el cine se presenta, por otra parte, en el carácter imaginativo presente tanto en la producción como en el desciframiento de ambas dimensiones creativas. En la literatura, el escritor debe poseer imaginación para realizar representaciones por medio de la palabra, descripciones, construcciones narrativas en general y además estas representaciones que el escritor recrea deben desde su organización permitir al lector explorar su universo simbólico a partir de la lectura del texto. En el cine, la imagen proporciona inmediatez lo que conlleva a que el espectador no necesite de mucha imaginación para percibir la historia, aunque obviamente el realizador sí debe tener gran sentido de la imaginación para lograr materializar las imágenes que posee en su mente en un plano real. Cabe advertir que tanto la literatura como el cine tienen el poder de clarificar y sintetizar una idea-imagen de una segunda realidad, la primera a partir de su representación por medio de un tejido entre palabras, y la otra por medio de un tejido de imágenes.

Otra relación entre el cine y la literatura se da por la necesidad que hay en ambas de una construcción textual. El texto organiza los acontecimientos y demás elementos en la novela, en el cine su ejercicio da como resultado el guión que se encarga de especificar la forma cómo los hechos ocurridos en la narración deben ser representados, el guión literario tiene un estrecho vínculo con el género narrativo y el guión técnico establece un acercamiento con el género dramático.

Las relaciones filiales entre ambos actos artísticos no solo se presenta por elementos convergentes para su constitución, también se presentan desde la teoría o metodología para ser abordadas analíticamente. El formalismo o el subjetivismo son precisamente ejemplos de dicho fenómeno de valuación de las obras artísticas que permearon los estudios del cine y de la literatura, más que fórmulas para la interpretación de las artes constituyeron una ruptura epistemológica en general. Otro ejemplo de tal fenómeno lo constituye el realismo que se presenta tanto en el contexto teórico-creativo del cine como de la literatura. Al igual que en la literatura y las artes plásticas, el cine también adoptó un enfoque de carácter realista, al que se oponían la mayoría de los teóricos que hacían parte del formalismo.

De esta raigal vinculación del cine y la novela no escapó tampoco Jorge Franco que decidió estudiar cine antes que literatura, y cuyas novelas *Rosario Tijeras* y *Paraíso Travel* fueron adaptadas a la gran pantalla; en ésta última participó Franco en la creación del guión lo que ratifica esas dinámicas integradoras de estas dos manifestaciones artísticas.

En resumen estas relaciones tan estrechas entre el lenguaje literario y cinematográfico son las que permiten llevar a cabo el ejercicio de adaptación. La variante artística de la adaptación ha provocado polémicas debido a la existencia de posturas innegablemente radicales provenientes de ambos frentes, una de ellas tiene que ver con la concepción de autenticidad y originalidad. En esta investigación, se concibe la adaptación no sólo como una de las formas de reproducción de una obra de arte que la precede, sino como una obra de arte nueva al presentarse de una manera artísticamente distinta con un lenguaje diferente, en un momento y espacio distintos; es una obra auténtica para el cine como fue su inspiradora novela para la literatura.

A pesar del valor de exhibición y de circulación que genera el hecho de que una obra literaria sea llevada al cine, factores que aparentemente afectan la disminución del aura, en el caso de *Paraíso Travel* tanto película como novela, se evidencia que es una obra de arte a pesar de su carácter de

reproductibilidad puede considerarse como realmente artística ya que además de fines comerciales posee y guarda fines estéticos. Esa circulación de la obra en *Paraíso Travel*, tanto en la novela como en el film, evidencia la lucha de sus creadores por la supervivencia en el canon. Así pues, aunque por el momento no sea una obra determinada la que se consagre como modelo dentro de la producción de Franco, él trabaja con el objetivo de subir peldaños y descubrir gracias a una labor de escritura disciplinada unas cualidades estéticas que puedan marcar un hito de representación estilística dentro su obra, y que probablemente lleven a considerar al autor como representante clave de la literatura colombiana contemporánea.

La adaptación a partir de la concepción originalidad y autenticidad, está en medio de una paradoja donde la exigencia por la literalidad o fidelidad de la crítica y el público es precisamente lo que produce malos resultados. La adaptación más que ser un acto imitativo es indudablemente un acto interpretativo, y por ende, no debe ser juzgado desde el punto de vista de la fidelidad, por el contrario debe ser visto desde la producción de una obra de arte a partir de un tema derivado de una relación intertextual para generar un acto narrativo con el empleo de ciertas características propias de cada lenguaje y con otras compartidas. He ahí el vínculo tan estrecho de la novela con el cine y lo que permite que el acto adaptativo en tanto creación cuente la historia desde un yo artístico necesariamente con alto nivel de intersubjetividad.

Claramente, estos prejuicios han estado presentes en la crítica y la opinión del público durante la historia del cine en Colombia. En todas esas opiniones que van en contra de la adaptación, se logra entrever que no se tiene en cuenta que tanto la construcción narrativa de una novela como la construcción narrativa del cine requieren de una serie de códigos que son propios de cada lenguaje, asunto básico y fundamental para el ejercicio de ambas prácticas artísticas. Aunque el film y la novela compartan características y materiales de composición, la manera en cómo se crean, expresan y distribuyen es diferente. A pesar de lo anterior el objetivo de las adaptaciones sigue siendo la fidelidad.

A partir del ejercicio de historización de las adaptaciones colombianas que se realizó en la investigación, se puede deducir que la mayoría de las adaptaciones han intentado ser completamente fieles a la novela que se traduce. Casi ninguno de los films escapa a la tendencia de plasmar, si bien, no de una manera calcada, sí muy apegada al texto literario, cuestión que se debe al criterio de que el espectador no reciba amablemente el film, no lo reconozca, o que una interpretación mas libre haga perder el encanto o impacto artístico de la obra de cine.

Dentro de las adaptaciones colombianas además se puede percibir la reiteración de las temáticas que son escogidas para desarrollar el contenido tanto de la novela como de la posterior adaptación, entre estos se encuentra el amor cuyo recurso sobreexplotado es el melodrama presente sobretodo en las películas más antiguas; los aspectos sociales que se vislumbran entre las dinámicas relacionadas con el amor también serán aspectos importantes dentro de las historias que son adaptadas al cine y que generalmente tienen un vinculo estrecho con las particularidades del contexto nacional.

El análisis también dirige la mirada hacia el tipo de autores de los cuales se toman obras para el cine, estos son autores representativos de la literatura nacional, que se han consolidado dentro del canon de la misma, lo que hace pensar que su escogencia está relacionada con el gran público lector que puede llegar a tener por su capital simbólico que puede ser de una u otra manera aprovechado por el cine para obtener buenos resultados económicos.

La adaptación cinematográfica, entonces, se entiende en esta investigación como una práctica artística auténtica aunque su estética y teoría correspondan con la de la literatura en tanto ficción.

La traducción que se hace de un lenguaje a otro depende de una interpretación que no tiene porque ser ortodoxa, de hecho, lo que la hace completamente legítima es precisamente ese juego de elementos que pueden o no decantarse en el film, o sea, la realidad que significa la creación artística. Independientemente de los niveles de fidelidad que posea la adaptación de *Paraíso Travel*, tanto la película como la novela son consideradas como obras de arte independientes que deben ser abordadas atendiendo a los niveles expresivos y elementos de producción que representan resonancia en sus diferentes prácticas y no por los niveles de “dependencia” que pueda haber entre las mismas en tanto lenguajes y recepción porque en ambos casos se realizan con fines diferentes.

Algunas de las adaptaciones que se han hecho de novela específicamente colombiana al cine han tenido como tema central el viaje, así como también este ha sido un tema importante para la creación literaria y cinematográfica del país que en muchas ocasiones representan hitos importantes de la narrativa nacional. Así es como el viaje centra dos prácticas artísticas de diferentes lenguajes expresivos para (re)crear otra versión estética. Al presentarse el viaje como un eje transversal en la existencia del hombre, éste se encuentra reiterativamente reflejado en sus producciones artísticas. La presencia del viaje ha sido preponderante desde tiempos inmemorables, no solo en la literatura, el cine y demás prácticas artísticas, sino también en todas las ciencias humanas y exactas; los individuos han tenido la necesidad de viajar y a su vez de describir sus percepciones respecto a esta acción.

El registro y trayectoria de estos viajes tiene como resultado la reconstrucción de una memoria que devela un auto-reconocimiento y a través de esa reflexión el mundo en el que se desenvuelve la vida y la memoria. Una memoria que en este caso colombiano tiene sus inicios en el carácter ancestral de la cosmovisión indígena y que únicamente conocemos por medio de la tradición oral que ha llegado hasta nuestros días. De modo que, la literatura y el cine nacional han rescatado una memoria a partir del motivo que el viaje en buena medida ofrece a la superación del olvido de un pasado siempre interrogante de la cultura.

La metáfora del viaje, la pérdida y la memoria en *Paraíso Travel* se considera, entonces, como presencia poética que le proporciona un contenido, una estructura, una proyección estética determinada, así como también una fuerza narrativa a estas prácticas artísticas, en conjunto con otros elementos de composición provenientes de la teoría literaria y cinematográfica que igualmente determinan la adaptación de la novela de Jorge Franco al cine cuyo traslado no se presenta de manera literal sino que se transpone generando una dinámica mucho más cercana al lenguaje cinematográfico, es por esta razón que el viaje se constituye como uno de los centros desde el cual se lleva a cabo el análisis de ambas producciones artísticas.

El viaje funciona dentro la novela y la película como un *cronotopo* aunque en el proceso de traslación al cine sufre una transformación. Esta transformación no afecta su configuración ni el argumento de la historia, por el contrario, en la película se cambia debido a las necesidades del lenguaje cinematográfico que son diferentes de las del lenguaje literario. En la novela, el viaje que cobra mayor importancia tanto en la forma composicional como en la forma arquitectónica es el *viaje de búsqueda* que realiza Marlon hacia el encuentro con Reina, este tiene su apertura en la segunda parte de la novela, casi que al inicio del relato. Marlon toma un bus que lo lleva a Miami, lugar donde se encontrará posteriormente con su novia Reina. En la adaptación, este viaje no es el primero que se presenta en la narración y marca su desarrollo, por el contrario es el encargado de

marcar el desenlace de la película porque finalmente lo conduce hacia donde se encuentra con su pareja.

En la adaptación, entonces, el viaje de *travesía épica*, es decir, el viaje que realizan los protagonistas desde Medellín hasta Nueva York es el que marca el desarrollo de la historia; en la novela por el contrario este viaje no es definitivo en la construcción de la narración. La adaptación saca mejor provecho de las imágenes viscerales que representan los impases y en sí, el complejo trayecto que recorren los personajes en condiciones no muy gratas, el impacto de las mismas y la narración dentro de las que se enmarcan generan un hilo conductor mucho más claro dentro del lenguaje cinematográfico, generan mayor tensión, intriga y visceralidad. La película no hubiera tenido el mismo ritmo si en lugar de recrear la travesía que tuvieron que experimentar los personajes, la historia se hubiera centrado en el pensamiento y emociones de Marlon durante su estadía en el bus. En la novela la descripción de este periplo se presenta casi al final (parte veinticinco), cuando Marlon se encuentra con Milagros y le describe como fue este trayecto del viaje de manera bien detallada; en la película los detalles del *cronotopo* se mantienen aunque condensados gracias a la narración cinematográfica y sus elementos, especialmente la imagen. En esa medida el viaje también es importante puesto que transforma a Marlon, lo convierte en un ser mucho más reflexivo, consiente y sensible, el viaje le proporciona madurez.

El viaje entonces evidentemente se constituye como un elemento narrativo importante para *Paraíso Travel* como producción cinematográfica y como producción novelesca. Para que el viaje adquiera fuerza narrativa en las obras requiere emparentarse con otras herramientas claves para cualquier tipo de construcción del tiempo y el espacio, estos tres componentes juntos conforman el cronotopo de las obras, que fluctúa a su vez a partir de otros elementos como los saltos en el tiempo (*flashbacks*- anacronías, prolepsis, etc.) que les proporcionan movimiento, pero a la vez originalidad, factor esencial para la adquisición de reconocimiento y posicionamiento en el juicio crítico.

El uso de saltos en el tiempo será un valor característico en la narración de *Paraíso Travel*, estos se presentan en la novela y en la película hacia dos tipos de pasado uno reciente que se presenta al llegar a Nueva York y después de la pérdida de Marlon, cuando vive en la calle y vuelve a ser consciente de sí mismo en el restaurante; un pasado un poco más remoto, el que vivió en Medellín en su época de adolescencia cuando conoció a Reina y vivía rodeado de sus amigos sin tener claro que quería para su vida, este último detalle será omitido en la película, ya que en realidad no es muy valioso dentro de la narración y el desenvolvimiento del argumento. Los *flashback* no coinciden exactamente con las anacronías de la novela, sin embargo, la estructura narrativa es similar en las dos producciones, la novela no presenta como tal capítulos que separen las secuencias, pero sí tiene separaciones, partes que generan una relación con los cortes que se generan en la película, con el propósito de generar un viaje en el tiempo y el espacio.

Se puede afirmar a partir del análisis que esos reiterativos saltos en el tiempo provienen de un lenguaje cinematográfico, es decir, que por el contrario a lo que pasa generalmente o del prejuicio que hay frente a la relación cine y literatura, el cine a medida de que se ha venido desarrollando también ha influenciado a la literatura en este caso a la novela, evidenciado en el cambio abrupto de cronotopos que es mucho más diáfano percibir en la narrativa cinematográfica que en la narrativa novelística y quizá es lo que haga que las novelas contemporáneas sean mucho más adaptables que los clásicos. Aunque en éste punto habría que añadir que cuando se trata de adaptaciones de obras canónicas y altamente referenciales el reto más significativo para un trato artístico con el cronotopo, parte de una filiación estrecha con un marco contextual que únicamente se conoce a partir de la investigación bibliográfica y de documentos pero no resultado de una experiencia de época.

A partir del peso poético que comporta la experiencia tanto del viaje como de la pérdida y la memoria en la narración de esta novela-film, su estudio en esta investigación parte de entender la memoria como ruta narrativa de exposición de las causas y consecuencias de la pérdida gracias a una concatenación de recuerdos que el protagonista de la historia refiere desde su experiencia de viaje y posterior extravío. La pérdida será, entonces, el acto que separa al personaje en *Paraíso Travel* tanto novela como film del presente, ubicándolo en un antes y un después de la coyuntura, todo lo cual se materializa en el presente a través de la narración como tejido entre lo que ocurre y el recuerdo que evoca una percepción.

En la novela la pérdida marca desde el inicio tanto el *discurso* como el tema que desencadena y teje la historia. Podría afirmarse entonces, que la pérdida como suceso primordial de la narración es fácilmente adaptable porque es la descripción de una acción persecutoria, en donde la rapidez de la situación coincide con la rapidez propia del lenguaje cinematográfico. Esta celeridad en la novela se logra a partir del uso de diferentes elementos propios de la escritura como la reiteración de las comas y la concatenación de oraciones simples centradas en la acción; esa sintaxis es cercana a la de la cinematografía, donde estas enunciaciones se vuelven las tomas y los planos que hacen parte la escena correspondiéndose al fragmento literario sobre la pérdida.

Por otro lado, la diferencia contundente entre los lenguajes es que la novela nos permite identificar el tiempo y el narrador de una manera directa por medio del uso de verbos en pasado y la focalización interna desde la cual se construye la narración; en la película, el tiempo es presente, desde el cual el espectador intuye que se reconstruye el pasado gracias a los *flashback*, el narrador no se percibe físicamente, es cinemático; la segunda, la narración en el film se dinamiza con los movimientos y efectos de la cámara que permiten notar la angustia y confusión de la situación descrita en la novela.

Cuando Marlon se extravía físicamente, pierde la razón y la conciencia que recobra en el momento en que regresa de su *viaje simbólico*, esta situación hace que en ambas producciones artísticas la narración cobre un tinte de remembranza. En el film se hace clara la confrontación entre el antes y el después de la pérdida, cuando Marlon ingresa en el baño del restaurante *Tierra colombiana*, en el que por medio de una metáfora se percibe que gracias al baño, recobra la conciencia frente a un espejo. Esto también ocurre en la novela ya bien entrada en el relato, sin embargo, desde el comienzo de ésta se reconoce el estado del personaje de permanente reflexión. Si bien el *viaje simbólico* es primordial narrativa y fenomenológicamente porque genera un quiebre interior en el personaje, no tiene el peso narrativo en la historia que sí tiene el *viaje de travesía* en la película y el *viaje de búsqueda* en la novela; esa falta de peso narrativo se presenta debido a la ausencia de recuerdos concernientes a ese periplo en el que la memoria se pierde.

En la película, entonces, se realiza una especie de cartografía de viaje donde se identifican sitios claves del viaje de travesía, momentos donde el componente trágico tiene gran peso dentro de la narración mucho más fuerte en el filme que en la novela, fortaleza que también se genera por la constante referencia a ese viaje alternado con otros sucesos por medio de los *flashbacks* que viajan al pasado reciente de la vida de Marlon en New York (vivienda en el asilo-Roger Peña-Milagros).

Por otro lado, en el film se presentan otras supresiones, omisiones o elipsis, ejemplo de ello es la supresión de los personajes que viajan de Nueva York a Miami esto radica en que precisamente ellos hacen parte del *viaje de búsqueda* que por medio de la elipsis se omite casi que por completo en la adaptación debido a su carácter monológico e introspectivo, este viaje entonces se reduce a una pequeña escena en la que la cámara enfoca a Marlon mirando pensativo desde la ventana. En la novela, por el contrario este viaje es fundamental pero sus personajes no constituyen una base

narrativa fuerte, por esta razón no fueron necesarios para la reconstrucción de la narración en la adaptación. En medio de dicha construcción narrativa aparecen otros personajes supremamente importantes en la reconstrucción de la memoria y el viaje, algunos de ellos tienen una característica particular y es que se crean a partir de funciones y modelos que se han repetido en una gran cantidad de textos narrativos de toda índole en el transcurso de la historia de la literatura.

Las caracterizaciones de los personajes que se repiten son tomadas por la adaptación que lleva a cabo una labor de limpieza de ciertos detalles que presentan exageraciones frente a las acciones de los mismos en la novela. Los personajes que no cumplen con las funciones tomadas en cuenta para la investigación, también hacen parte de una dinamización y reproducción de estereotipos del ser colombiano, logrando evidenciar esto en la figura de la caleña prostituta, en Roger Peña que vive de lo ilícito en Nueva York, aprovechando la oportunidad para robar con ayuda de su perro adiestrado, así con en la figura de la madre protectora y de la fraternidad de la región antioqueña.

Respecto a los personajes también se percibe que en la película muchos de ellos no son colombianos como en la novela, este recurso se utiliza al parecer para darle un carácter mucho más multicultural a la película y para que genere identificación en diferentes lugares de Latinoamérica y así expandirse hacia un público ya no local, sino más extenso en el que convergen varias culturas que se enlazan por una problemática social como lo es la migración ilegal. Es de destacar que personajes como Reina y la Caleña, incluso Milagros en la novela tienen una caracterización que toca las sendas de la sexualidad, pero es en la película en donde esas características son llevadas al extremo como elemento cinematográfico comercial.

Ahora bien, en el film se nota en gran medida una condensación ya sea referente a los personajes, a los viajes, a las acciones, etc. La condensación de significantes que la imagen logra puede considerarse como una característica, un valor importante y único de la producción cinematográfica, que se consigue gracias a la participación de elementos de otras artes como la dramaturgia, la pintura, o la música que al igual que en la literatura pueden interpretarse a partir de fenómenos, o estudios provenientes de la lingüística y la semiótica. El poder de comunicación de la imagen es mucho mayor en relación con la información que la escritura literaria de la novela provee.

Otro ejemplo de condensación se destaca en la trasposición de los diálogos aunque en estos se conserva la esencia, su reducción tiene que ver en cómo se construye el discurso teniendo en cuenta la diferencia entre el lenguaje literario y el cinematográfico. Es de destacar la manera cómo se desenvuelve el discurso a través de los diálogos de Marlon y Reina desde diferentes escenarios. El primero tiene que ver con la manera en cómo hablan, como se expresan, manera que corresponde a un rasgo lingüístico propio de las variantes dialectales que conviven en el contexto colombiano. El acento paisa se evidencia claramente en la película en la manera de hablar de los protagonistas y otros personajes como Patricia, Pastor y Hernán (Orlando); en la novela ese rasgo se evidencia en la ubicación de las tildes lo que genera un cambio en la convencionalidad de los acentos formales y del estereotipo fundado por la escritura. El segundo tiene que ver con el uso de palabras pertenecientes a un contexto coloquial en el que la grosería y las expresiones fuertes son comunes, recurso que se explota mucho más en el film.

Estos discursos también son supremamente importantes en ambas prácticas artísticas porque a partir de ellos el lector o espectador entra en contexto con la producción y va tejiendo la historia que se le presenta de manera escrita o visual, recoge pistas acerca de las características físicas o psicológicas de los personajes, de los lugares, de las situaciones en sí. Los discursos en el cine hacen parte del conjunto de los sonidos que le añaden una dimensión a la imagen a partir del campo

auditivo que se percibe en el film englobando la totalidad del espacio ambiente que genera una sensación de realismo absoluto.

Los diálogos o los discursos hacen parte además del sonido en la producción cinematográfica, dichos sonidos son sumamente importantes dentro del lenguaje cinematográfico porque aportan otros significantes a las imágenes. La música también hace parte de la dimensión auditiva del film, es una herramienta fundamental del cine, casi decisiva en la contextualización y significación del lenguaje cinematográfico y la historia propiamente dicha. La música acompaña la imagen despertando o comunicando emociones que en este caso son las experimentadas por el protagonista de la historia

Otros elementos que como el sonido o la música generan contextualizaciones simbólicas en el film son tanto la escenografía como el paisaje encargados de proveer de significados a las imágenes filmicas, que si bien no corresponden al contexto colombiano particularmente lo evocan, representando entonces una singularidad de lo local latinoamericano, un aspecto que se dinamiza en la película con la caracterización de los personajes, que no son colombianos, como en la novela, sino latinos.

Dentro del componente musical, el protagonismo en varios fragmentos de este viaje lo alcanza la instrumentalización que acompaña los momentos de reflexión como cuando la gente espera bajo la lluvia antes de ser transportada hasta México o cuando llegan a Chiapas y son presas del robo. También se usa dentro de la composición musical de la obra géneros como ranchera cuando van en el último bus. Otra serie de canciones acompañan la narración como *Te busco* (Celia Cruz), *Pescado envenenado* (Choc Quib Town) y *Por el hueco* (La mojarra eléctrica) todas estas representantes de una connotada popularidad en Latinoamérica.

La obra artística tanto cinematográfica como literaria se manifiesta como espejo de un contexto histórico-social en el cual se produce. Las producciones artísticas se manifiestan en gran medida con el objetivo de representar una parte de la realidad de ciertos contextos, así como también pueden ser presas de la comercialización inevitable que se da dentro de las dinámicas de difusión de la obra tanto literaria como cinematográfica en las que la adaptación se usa como medio masificador. El único factor que aproxima las interpretaciones es la consideración de que un gran número de películas colombianas reflejan la realidad del país y de ello no escapa *Paraíso Travel* con el fenómeno migratorio que describe.

A partir de las migraciones, entonces, se encuentra un *leitmotiv* para la producción cultural dinámica que imbrica en los discursos artísticos redefiniciones de identidad y de la cultura misma. De hecho las migraciones, han legado al cine y a la literatura un modo *sui generis* para desarrollar la industria cultural del cine y a su vez reconstruir la memoria colectiva y las críticas a los sistemas de poder políticos y sus desmanes económicos y sociales.

De estas implicaciones culturales trata *Paraíso Travel* novela-film, historia de un joven antioqueño marcado por un viaje colmado de vericuetos que lo convierten en un instrumento simbólico no solo para efectos narrativos y estructurales en ambas prácticas artísticas, sino también de una problemática latinoamericana quizás de la mas aguda, que es la emigración ilegal a los Estados Unidos en búsqueda de un supuesto sueño.

Este sueño americano ha derivado en una construcción ideológica cuyo centro se funda en una tergiversada idea de progreso, entendido éste como la capacidad adquisitiva que debe poseer el ser humano para alcanzar una mejor calidad de vida basada ya sea en la necesidad real o en el lujo y/o la ostentación, que se deriva de una furia del consumo. Este síntoma ideológico se hace presente en

todos los personajes que determinan el argumento de la novela-film, aunque lógicamente no todos son conscientes ni perciben esta experiencia de la misma manera. Reina por ejemplo concibe la migración como un hecho definitivo, en la novela se manifiesta literalmente la estancia de Reina en Estados Unidos durante su niñez y adolescencia, lugar donde construyó un ideal tan incierto y lejano dado por la inmediatez de su infancia que se desmorona cuando vuelve a su país, y que tanto en la novela como en la película se muestra como una posibilidad para tener una mejor vida, no coincidente con la construcción psicoemocional y vivencial de Marlon.

Marlon viaja siguiendo ciegamente a Reina, a partir de esa migración y su efecto que es la pérdida, el personaje-narrador crea una *geopoética* entendida como un sistema de lugares cargados de memoria, de deseos y de esperanza prospectiva, aunque en realidad quien los cargó de tal simbolismo fue Reina para quien Nueva York se constituye como el paraíso. Para Marlon el paraíso es lo local (Medellín), lo regional, donde la ostentación no es el propósito, sino la tranquilidad que le provee su ciudad de origen cuya relación con Nueva York es mínima desde todo punto de vista. Medellín es apenas una ciudad en crecimiento mientras que New York es considerada como la capital del mundo, un microcosmos provisto de universalidad.

El sueño americano de Reina para su compañero sentimental y así mismo comodín de sus verdaderas intenciones, se convirtió en una pesadilla en el momento de pérdida de este y posteriormente durante su viaje simbólico cuyo topos es la calle y la marginalidad. Este personaje se hace consciente y crece interiormente debido a esta experiencia que relata dentro de la narración: “en una ciudad dónde se ve de todo, donde la curiosidad no existe, nadie mira más que por donde van sus pasos, pero todos los que estuvieron allí nos observaron, porque tal vez muy pocos habían visto al que tuvo el privilegio de ascender de los infiernos”¹⁴³ Sin embargo, dentro de esa reflexión que suscita este personaje a lo largo del relato se evidencia que aunque Medellín es su arcadia, también es susceptible de ser criticada desde el punto de vista cultural nacional como lugar en el que las oportunidades no son para todo el mundo, y por eso las personas las buscan en territorios ajenos.

Nueva York es ese territorio ajeno donde se vive una dinámica universal que valida la consolidación de microespacios adaptados por los migrantes y que sirven para consolidar paradójicamente una identidad mucho más arraigada a lo propio. Ejemplo claro de lo anterior es el restaurante “Tierra colombiana” lugar de salvación de Marlon. Allí, en este pequeño espacio se puede evidenciar la reivindicación de la cultura en contextos ajenos en este caso específico la cultura colombiana o elementos de ella que se protegen en un pequeño círculo cultural que se abre en medio de una gran metrópoli.

En este microespacio que es el restaurante, se encuentran presentes elementos de colecciones no muertas que hacen parte de un ámbito cultural y de su re-afirmación identitaria, así como también se evidencia que la desterritorialización es un fenómeno repetitivo que desemboca en apropiaciones de territorios con fines tradicionales, es decir, que así las personas no se encuentren en su tierra, tratan de conservar elementos constituyentes de su entorno propio. Este restaurante es por lo tanto un punto común de los colombianos en Nueva York que recuerda el contexto nacional debido precisamente a la vigencia de tradiciones que comparten una comunidad de raigales vínculos culturales y de extrañamiento.

Es en este restaurante donde convergen otros personajes que hacen parte de la dinámica cultural implícita tanto en la novela como en la película como lo son Patricia, Pastor, Giovanni, Milagros, Orlado (Hernán) y Roger Peña; todos ellos llegaron a la gran metrópoli con el propósito de cumplir

¹⁴³ Jorge Franco, Paraíso Travel. Ed planeta. Bogotá. 2010. Pg. 53.

aspiraciones personales con base en la búsqueda de mejores condiciones de vida para lo cual fue necesario un alejamiento de su naturaleza social, cultural y geográfica.

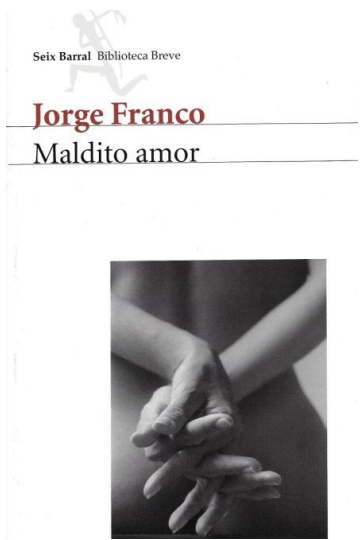
En la novela estos personajes son colombianos en su totalidad, en la película tienen diferentes nacionalidades todas ellas dentro del campo latinoamericano, esta determinación en la trasposición plantea la realidad de la migración y la configuración del sueño americano que no es solo de los colombianos con determinadas características sino que está presente en toda la región latinoamericana.

Las migraciones entonces permiten que la cultura se amplíe, se conozca y se interrelacione. Néstor García Canclini denomina este fenómeno de encuentro de culturas y usos como culturas híbridas, categoría que permite el cruce de lo tradicional con lo moderno, lo culto con lo popular y lo masivo, así como también confluyen en ella las diferentes mezclas interculturales; lo mestizo (referente solo a formas raciales) y el sincretismo (fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales). La hibridez se representa sobretodo en la película gracias a la condensación de elementos en la imagen que permiten identificar una particularidad neoyorkina basada en esta presencia multicultural. Marlon se pierde en el barrio chino y se salva en el colombiano tal cual como se evidencia en ambas producciones artísticas, pero es en la película donde el componente latino toma protagonismo cuando la cámara enfoca avisos en español mientras Marlon y Giovanni caminan por la ciudad en una acción acompañada por música salsa o en toda la construcción escénica del restaurante Tierra colombiana.

La crítica contemporánea sigue girando en torno a varios prejuicios, como el que afirma que una adaptación nunca podrá superar la obra en la que se basa, sin embargo, ésta película propone una estética que exalta los recursos cinematográficos que hay en la novela poniéndolos por encima de otros que son propiamente literarios y que le restarían ritmo al film. En el proceso de producción de este film se evidencia una exploración de la obra para transponer fragmentos, sucesos, diálogos, personajes de una manera creativa. Tanto la novela como la película poseen un alto nivel artístico y un alto nivel de representación porque presentan una realidad sociopolítica y cultural de los colombianos de ahí el valor de ambas y el valor que ocupan en sus respectivos campos de representación artística.

ANEXO 1

FICHAS TÉCNICAS DE OBRAS DE JORGE FRANCO

Autor: Franco Ramos Jorge Título: Maldito amor Año: 1996	Editorial: Seix Barral Ciudad: Bogotá País: Colombia
Resumen del contenido: Compilación de 16 cuentos con los que ganó el Premio Nacional de Narrativa “Pedro Gómez Valderrama”. Maldito amor es un libro de páginas agridulces y relatos breves y hondos como la palabra amor. Aquí desfilan, entrelazados, la muerte y el amor. Danzan, se tocan y giran, tanto y tan vertiginosamente, que sus caras se confunden hasta que en nuestra memoria quedan flotando corazones heridos y calaveras que palpitan tercamente. En estas páginas habitan mujeres que han asesinado a todos y cada uno de sus amantes, travestis, muchachos y prostitutas, secuestrados y señoras decentes. Todos ellos, esclavos de un sentimiento que es, a la vez, instinto e ilusión, poesía y asco, futuro y ancla fija en el pasado. Estos cuentos son las historias de todos. Nadie sale ileso ni es ajeno a esta ágil lectura, pues el autor ha sabido contar nuestros miedos, nuestras esperanzas y nuestros fracasos, usando para ello las vidas prestadas de unos personajes hechos de carne, perfume, sudor, lágrimas y risas. http://www.editorialplaneta.com.co/descripcion_libro/3887	
	
Numero de edición: 6 Año: 2003 Número de páginas: 166 ISBN: 978958420562-9	

<p>Autor: Franco Ramos Jorge Título: Mala noche Año: 1997</p>	<p>Editorial: Seix Barral Ciudad: Bogotá País: Colombia</p>
<p>Resumen del contenido</p> <p>Remite al lector al sórdido mundo de la prostitución y desde él al complejo mundo del régimen nocturno, con sus secuelas de violencia, destrucción, aniquilamiento moral y muerte. Y, especialmente, la muerte campea en esa novela que juega bien con la configuración del western y la literatura detectivesca. Gravitando bajo tres personajes del eje argumentativo: el buscador, previsto desde la literatura de naipes; el decapitador, previsto desde la psicopatía; el matador, previsto desde el locutor de radio, el autor logra entrecruzar, de manera ágil, el mundo narrativo, cuyo objeto central consiste en develar el misterio de los asesinatos de varias prostitutas.</p> <p>Tomado de: http://www.encolombia.com/educacion-cultura/educacion/educacion-revistas/mala-noche-de-jorge-franco-ramos/</p> <div data-bbox="636 768 1070 1507" data-label="Image"> </div>	
<p>Número de edición: 6 Año: 2003 Número de páginas: 124 ISBN: 978958420507-0</p>	

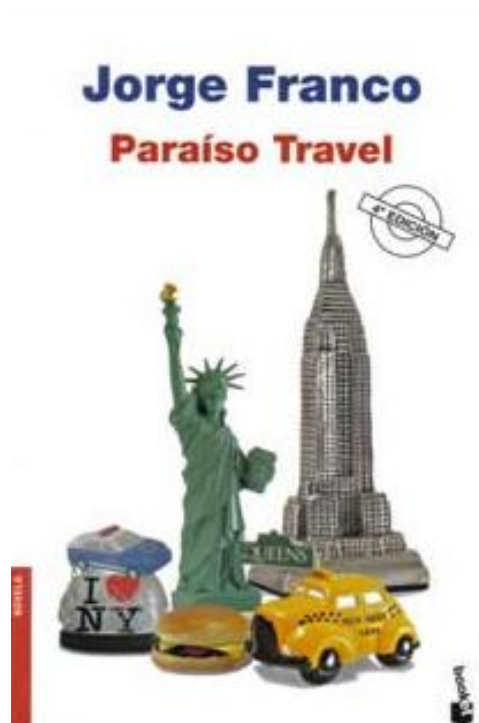
<p>Autor: Franco Ramos Jorge Título: Rosario Tijeras Año: 1999</p>	<p>Editorial: Planeta Ciudad: Bogotá País: Colombia</p>
<p>Resumen del contenido: Rosario tijeras es la historia de una bellas mujer sicaria de Medellín envuelta en situaciones amorosas que la llevan al límite. Finalmente muere casi que de la misma manera en como ella la proporcionaba a los demás. La violencia del narcotráfico enmarca esta historia de amor entre una hermosa pandillera, Rosario Tijeras, y dos jóvenes de la alta sociedad. Una aventura narrada desde los corredores del hospital donde Rosario, llena de balas, se debate entre la vida y la muerte, y desde donde su incondicional amigo recuerda, mientras amanece, el tiempo loco que compartió con ella. Rosario Tijeras ha sido editada en toda Hispanoamérica y traducida a más de diez idiomas. También fue adaptada con éxito al cine y a la televisión.</p> <div data-bbox="630 705 1068 1415" data-label="Image"> </div>	
<p>Numero de edición: 2 Año: 2012 Número de páginas: 228 ISBN: 978958422902-1</p>	

Autor: Franco Ramos Jorge
Título: Paraíso travel
Año:2001

Editorial: Planeta
Ciudad: Bogotá
País: Colombia

Resumen del contenido:

Una seductora muchacha llamada Reina se encapricha con ir a buscar fortuna en Nueva York. Un muchacho llamado Marlon se enamora perdidamente de esta adolescente. Arrastrados por sus propios delirios, ambos convergen en el brutal éxodo de los inmigrantes latinoamericanos que cruzan el río Grande. Esta aventura es relatada por Marlon en su viaje cuando va a Miami a buscar a Reina después del día en que él accidentalmente de pierde en Manhattan.



Número de edición: 5
Año: 2005
Número de páginas: 238
ISBN: 958421193-5

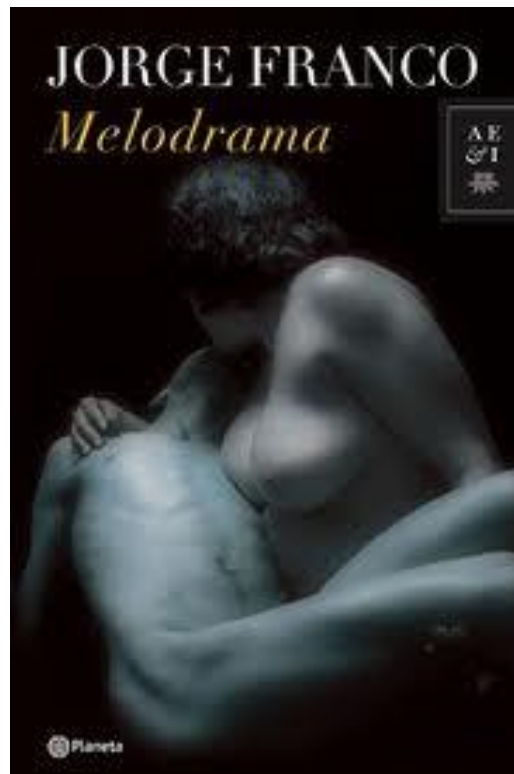
<p>Autor: Franco Ramos Jorge Título: Don quijote de la mancha en Medellín Año: 2004</p>	<p>Editorial: Planeta Ciudad: Bogotá País: Colombia</p>
<p>Resumen del contenido</p> <p>Este relato es un hermoso y conmovedor trasplante del Quijote a la terrible situación que conmovió hace algunos años a Medellín. Un niño, que sobrevive en un adulto, cuenta cómo su abuelo armaba figuras de personajes legendarios con restos de cosas y chatarra, leal a su imaginación y a la dicha de vivir, aun en medio de una ciudad devorada por el espejismo del dinero, la droga y el poder. Jorge Franco escribió este relato para un libro editado en España con el patrocinio del BBVA, para conmemorar los 400 años de la publicación de la primera parte del Quijote. Libro que contó con la particularidad de recoger textos de escritores latinoamericanos de la altura de Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Marcela Serrano, entre otros. Como esta obra ha circulado primordialmente en España, y en una edición restringida, hemos querido rescatar para los lectores esta preciosa joya literaria y plena de humanidad de Jorge Franco. El autor ha cedido los derechos de este libro para ayudar a las víctimas de las minas antipersonal a través del CIREC.</p> <div data-bbox="695 835 1024 1436" data-label="Image"> </div>	
<p>Numero de edición: 1 Año: 2005 Número de páginas: 60 ISBN: 958421247-8</p>	

Autor: Franco Ramos Jorge
Título: Melodrama
Año: 2006

Editorial: Planeta
Ciudad: Bogotá
País: Colombia

Resumen del contenido:

Una novela apasionante y una honda reflexión sobre la belleza, el amor, el exilio, la enfermedad y los lazos familiares. En estas páginas serpentean los demonios de la degradación y la codicia, las miserias del sexo y de las pequeñas ambiciones. Y todo este melodrama sucede, por ironía, en el escenario que muchos han querido para vivir sus más deseados sueños: en la espléndida y hermosa París, la ciudad de las grandes novelas. Perla, Vidal, Milord, los personajes principales, protagonizan esta tragicomedia como si no fueran conscientes del turbio destino que han elegido, viviendo desafortadamente, corriendo tras el placer, el dinero o cualquier cosa con qué llenar sus días en ruinas.



Número de edición: 4
Año: 2006
Número de páginas: 398
ISBN: 958421426-8

Autor: Franco Ramos Jorge
Título: Santa Suerte
Año: 2010

Editorial: Planeta
Ciudad: Bogotá
País: Colombia

Resumen del contenido:

A las mujeres de esta historia sólo las unen los lazos de sangre y una casa que ni siquiera es suya. En ella retumba el repicar de un teléfono, un reloj martillea lento su tictac y el ruido insoportable de las avispas tiene halo de mal augurio. La tragedia se avecina, pero nadie parece advertirlo. Con sus decisiones, van caminando hacia los sueños, el dolor y el placer. Nada en sus vidas termina siendo un asunto del azar. Una novela de personajes, en la que el tiempo va y viene como una brisa refrescante.



Numero de edición: 1
Año: 2010
Número de páginas: 328
ISBN: 978958422423-1

ANEXO 2

ENTREVISTA A JORGE FRANCO

CAROLINA ROMERO: Hola Jorge, te voy a hacer una serie de preguntas acerca de la novela *Paraíso Travel* que tienen que ver más o menos con el referente del viaje, que es la categoría que me interesa en este momento. Entonces yo quisiera saber primero cuáles han sido tus influencias narrativas y cinematográficas.

JORGE FRANCO: Bueno a ver que te digo, eso de las influencias es un tema que para mí siempre ha sido un poquito complicado porque debe haberlas, yo sí creo que hay influencias en mi obra de la literatura como del cine pero yo no las tengo muy claras, no las detecto muy claramente; sin embargo te podría mencionar cuáles son esos autores o cuáles son esos libros a los cuales siempre recurro o que he leído con relativa frecuencia y cuáles son esos directores que me gusta ver; de todas maneras hay que tener en cuenta que esto ha ido cambiando con el tiempo uno va encontrando cierta conexión con libros con autores con directores también con el paso de los años. Me ha gustado mucho la literatura latinoamericana de lo latinoamericano me ha gustado mucho Onetti, Borges Vargas Llosa, Rulfo también ha sido un referente muy importante, en particular Pedro Páramo que es un libro que leí muchas veces, incluso hubo un época en que me ponía como tarea leerlo cada año. García Márquez por supuesto, es un escritor que admiro muchísimo, de las últimas épocas esta Roberto Bolaño también creo que ha sido un autor importante para nuestra generación. Poco más tarde también descubrí un autor español que me gusta mucho que es Juan Marcé, no es muy leído acá en Colombia pero en España es bastante conocido y es muy bueno. También aparte de los latinoamericanos, de los hispanoamericanos me gusta mucho la literatura norteamericana, desde siempre, desde Faulkner, Hemingway, Capote es un autor que me apasiona, también de unos años para acá descubrí uno que se ha convertido en mi escritor de cabecera que es Cormac McCarthy de él se han adaptado un par de películas las dos buenas, de hecho una ganó un Oscar que es *No es país para viejos*, no recuerdo como la tradujeron acá en Colombia y la otra *La carretera* que es una obra maestra de la literatura norteamericana es una película buena no tanto como la novela pero yo creo que buena. Y a veces me gusta leer algunos autores franceses contemporáneos, no conozco muchos pero es una literatura que me ha gustado. En cuanto a directores siempre me ha gustado Woody Allen, creo que es un director que ha venido consiguiendo la perfección, su estilo propio. David Lynch, es un director que me gusta mucho, me parece que sus películas perturban, causan mucha inquietud, hay una cosa sombría, negra en sus películas que me gusta muchísimo. Me gusta mucho, me ha gustado siempre, Pedro Almodóvar, siento mucha afinidad con él en lo que tiene que ver con el tema de lo femenino, me gustan mucho los personajes femeninos de Almodóvar, son historias un poco absurdas pero él tiene el don de convertir lo absurdo en verosímil y uno termina creyendo todas esas historias extrañas que él filma. Hay un director que me parece muy interesante es Coreano se llama (Uonka Way), tiene un propuesta visual muy auténtica, muy interesante, con mucho color con una forma de enmarcar la imagen bastante particular historias muy buenas, un buen director de actores y sobre todo de actrices y me gusta mucho su trabajo.

C.R.: ¿Qué adaptaciones de novela colombiana al cine crees que han sido las mejores?

J.F.: Creo que no han sido muchas, yo recuerdo que me gustó la adaptación de *Cóndores no entierran todos los días* de la novela de Álvarez Gardeazabal, me parece que es una buena película lo cual dice que es una buena adaptación, aclaro eso es porque no quiero decir que una buena

adaptación debe ser fiel al libro, sino de una novela se obtiene una película y creo que eso lo obtiene *Cóndores no entierran todos los días*. Pienso que *Perder es cuestión de método* de Santiago Gamboa salió bien y creo que es una adaptación bien hecha. *La mansión de araucaima* me gustó, es un buen ejemplo, un buen resultado, una de las adaptaciones de la *María* la vi cuando estaba muy niño, era con Fernando Allende y una actriz norteamericana, nieta de Hemingway; no estoy muy seguro de recordar esa adaptación creo que en esa época me conmocionó mucho, me gusto la historia, me daba hasta miedo la historia, pero creo que no tenía la edad para juzgar si era una buena adaptación o no. Hubo una adaptación que se hizo en televisión que la hizo el mismo García Márquez, esa no me gustó.

C.R: ¿Y de la obra de García Márquez te ha gustado alguna?

J.F: Me han gustado pocas, muy poquitas, hay una sesión, una serie de cuentos que fueron adaptados que él mismo patrocinó y ayudó a muchos directores latinoamericanos en la adaptación; hay una que se llama *Milagro en Roma* de Lisandro Duque, esa película me gustó es una buena adaptación de una historia de García Márquez, me parece que la *Fábula de la bella palomera* de Ruy Guerra, director brasileño, transfiere todo ese espíritu del cuento. Otras de esa serie no fueron propiamente adaptadas de un cuento o de un libro sino que eran guiones que trabajó García Márquez en su taller en la escuela de San Antonio de los Baños.

C.R: A Gabriel García Márquez no le ha ido bien con las adaptaciones.

J.F: No le ha ido nada bien, me parece que incluso han sido desastrosas, *El amor en los tiempos del cólera* es una adaptación absolutamente desastrosa.

C.R: Empezando porque se hace en inglés.

J.F: Es una novela muy bella pero la adaptación es un desastre total igual; me pasó con la *Crónica de una muerte anunciada* que es un buen libro con una adaptación muy mala; Erendira no agarra no logra la esencia de la narrativa que es muy fuerte en ese cuento, entonces creo que no le ha ido nada bien a Márquez. Bueno habría que ponerse en la piel de quienes han hecho estas adaptaciones para ver dónde está la dificultad pero yo siento que a veces tratan de respetar mucho, ser muy fieles con el libro y yo creo que aquí lo que se trata es de tomar distancia y tomar algo del libro que sirva para contar la historia, no más. Creo que en ese sentido Almodóvar ha hecho cosas importantes que la gente no lo ha detectado muy bien, él ha hecho un par de películas que son adaptaciones de libros, pero él no es fiel a esos libros sino que toma lo que le sirve y de ahí construye su propia historia.

C.R: ¿Cuál es tu concepto frente a la adaptación de la literatura al cine?

J.F: La adaptación es un proceso natural es un proceso que tiene que darse porque la literatura y el cine comparten un mismo principio que es contar historias, es algo que han hecho desde siempre; desde la aparición del cine lo que ha hecho es tomar historias que ya están en la literatura y ha tratado de contarlas con sus propias herramientas; yo creo que es un matrimonio que como todos los matrimonios a veces funcionan y a veces no, hay que correr ese riesgo. Yo creo que hay libros que se prestan más para la adaptación aunque hay casos en los que uno ve adaptaciones que uno dice cómo lo hicieron de un libro tan complicado y realmente logran algo bueno. Yo creo que es importante tener claro que cada una tiene sus propias herramientas para realizarse y lo que hay que hacer es un trabajo de complemento, es decir, de una a la otra y viceversa, porque hoy en día yo estoy plenamente convencido que también a nosotros nos nutre el cine y que a nosotros el cine puede inspirarnos para escribir literatura.

C.R: De hecho yo he pensado que de cierta manera la escritura y la literatura colombiana está tomado muchas cosas del guión del cine para adaptarlo a la narrativa de la de la novela o la narrativa de la escritura propiamente dicha.

J.F: Sí, yo creo que es una tendencia que va más allá de lo colombiano, es una tendencia muy universal, creo hay una fusión ahora entre lo literario y lo audiovisual, ha habido por muchos años una presencia muy marcada muy fuerte de imagen y el sonido y eso se va mezclando y se va creando un lenguaje que está impregnado de tanta imagen que al escribirlo termina siendo muy adaptable; es como si fuera una serpiente que se muerde la cola. Primero el cine se nutrió de la literatura para hacerlas historias y luego comenzó a crear también sus propias historias, luego los que en algún momento fuimos lectores comenzamos a ver mucho cine también y todo eso se fue mezclando, escribimos con toda esa mezcla muy consciente muy allá en el fondo y lo que salen son obras muy cinematográficas como las llaman.

C.R: Satanás es bien cinematográfica.

J.F: Ese yo creo que es un buen ejemplo de una buena adaptación, es una película impecable, limpia, la producción es muy bonita, la fotografía también es muy limpia con una estructura clara y una línea argumental bien contada

C.R: Yo considero que el viaje es un elemento importante en tu obra y específicamente en *Paraíso Travel* así que quisiera saber por qué escogiste la figura del viaje y por qué es importante para ti.

J.F: Mira yo te soy honesto y digo que fue algo accidental podríamos entrar a rebuscar a ver qué hay en el fondo porque yo en lo personal soy una persona que detesta los viajes, a mi no me gusta viajar, yo soy demasiado sedentario, no me gusta moverme cuando me hacen una invitación a algún lado para mi es la peor invitación que me pueden estar haciendo, casi todas las rechazo, a veces ya es por presión de las editoriales que las hacemos entonces como que la idea de viaje va en contra de mi forma de ser. Pero no sé si estoy atando cabos muy a la fuerza pero puede ser que ese disgusto que siento por el viaje me llevan a plantear estos viajes que suceden de una manera muy caótica y muy accidental; de hecho el origen de *Paraíso Travel* tuvo que ver con una idea que fue una especie de sueño idea que yo tuve en que yo estaba en otra ciudad muy atormentado por estar lejos de mi casa, no conocía el idioma no conocía la ciudad y por alguna situación yo me pierdo y no puedo regresar a ese punto con la persona con la que fui.

C.R: Marlon Cruz

J.F: Marlon Cruz, entonces eso fue como el detonante de esa historia pero de alguna manera eso venía ligado a una inquietud que yo si tuve durante muchos años cuando fui viajero porque también además viví un par de años por fuera de Colombia mientras estudiaba cine y sentía una inquietud muy grande por los inmigrantes, sobre todo los inmigrantes indocumentados, porque yo vivía en Londres y es una ciudad de migrantes, con grandes comunidades y colonias, yo veía que el precio que estos inmigrantes pagaban era muy alto por ganarse unas libras para mandar a sus países y esa inquietud me quedo en la cabeza y simplemente cuando aparece la anécdota del extravío entre Marlon y Reina todo esto se me presta para narrar la historia completa; pero es algo más accidental no es que el viaje sea un tema que me guste, no me gusta ni en los libros, ni en la cinematografía ni me gusta vivirlo tampoco.

C.R: Qué piensas de la memoria y cómo se ve reflejada en el proceso de construcción de la misma en *Paraíso Travel*.

J.F: Bueno se me acaba de ocurrir que eso funciona de una manera similar a la del viaje, yo tengo serios problemas con la memoria, son muy grandes, son muy fuertes; yo tengo borrada casi toda mi

vida, casi toda la niñez tal vez como unos 10 recuerdos no creo que tenga más, la adolescencia, grandes épocas de mi vida, todo se me olvida. Cuando estoy escribiendo una historia se me olvidan los nombres de los personajes; pero eso me ha ayudado a darle un gran valor a la memoria, a ver lo importante que es para la vida misma, para la construcción de uno mismo como persona, obviamente para el trabajo es fundamental y eso a mí me hace pasar muchas vergüenzas, pero sobre todo para la vida misma. Yo creo que a medida que el tiempo va pasando uno va viendo la importancia de reconstruir su propia historia, ya tuviste la oportunidad de crear, de construir, de estudiar, de soñar, en el presente dices bueno ya lo que tengo que hacer tiene que ser sólido; pero eso de todas maneras está ligado a una historia que uno no debería olvidar y a mí me causa eso bastante perturbación porque me cuesta a veces confiarme a mí mismo porque no me encuentro en mi historia.

C.R: ¿Qué piensas de la literatura en el cine colombiano desde una perspectiva histórica?

J.F: Yo creo que habría que separarlos, Colombia tiene una tradición literaria muy fuerte, importante, con reconocimientos desde siempre, creo yo, con una época muy marcada por la poesía, con grandes poetas, reconocida en el ámbito universal; luego cambio a la narrativa y creo que eso se ha consolidado, creo que Colombia se puede encontrar en esa literatura históricamente, no hay necesidad de hablar de una novela histórica sino de una novela que se ha ido escribiendo a la par de los acontecimientos, pero ha ido dejando una historia, creo que ha sido importante y creo que podemos vernos los colombianos en esa literatura. No ha ocurrido lo mismo con el cine pero de todas maneras creo yo que viene de un problema más de infraestructura que de voluntad, y es porque no ha habido una industria cinematográfica en Colombia, porque a diferencia de la literatura hacer cine es costoso, hay que armar una industria, mientras que en la literatura se necesita de lápiz y papel; esto ha puesto al cine en desventaja. Creo que la televisión colombiana sí llegó a tocar ese sentido histórico de Colombia, pero yo creo que el cine todavía no se ha encontrado en eso, tal vez lo ha hecho un poco en las épocas más recientes, pero creo que dejó pasar también épocas importantes de nuestra historia.

C.R: Sí, porque en los últimos años ha avanzado bastante, esa es la percepción que he tenido, en los últimos años el número de producciones ha aumentado, ha habido más estímulos, el estilo también parece que ha tratado de fundamentarse mucho más en la cinematografía colombiana.

J.F: Sí, yo creo que se ha ido creando un poco más de escuela pero de todas maneras yo creo que falta industria, falta más apoyo y en ese sentido creo que hay que aclarar que no solo es el apoyo del estado, el apoyo de la empresa privada, yo creo que le falta fé al espectador, le falta al espectador colombiano creer en sus propias historias vistas en el cine, y en ese sentido falta mucho apoyo por parte del espectador.

C.R: Tú crees que *Paraíso Travel* pueda convertirse en un texto canónico y si no lo hace *Paraíso Travel* tu como autor puedes convertirte en un autor canónico de la literatura colombiana, lo digo porque estuve leyendo algunas entrevistas que le hicieron a Gabriel García Márquez y en una que ha circulado bastante afirma que si a algún autor le pasaría la antorcha sería a Jorge Franco.

J.F: Si, y casualmente eso lo dijo después de leer *Paraíso Travel*, fue una anécdota muy bonita una historia que me lleno de impulso para seguir trabajando, seguir escribiendo, a él le gusto mucho esa novela, pero yo no sé yo no quisiera utilizar esa definición ni quisiera darte la respuesta porque yo siempre pienso que cada novela es un peldaño; yo no puedo quedarme con el texto como el gran texto, el texto que me va a marcar a mí como escritor, algunos creen que incluso no es *Paraíso Travel*, sino la mayoría creyó que es *Rosario Tijeras* y de hecho me presentan como el autor de *Rosario Tijeras* pero yo creo que más allá de *Rosario Tijeras* mas allá de *Paraíso* yo he venido desarrollando un trabajo literario, lo digo modestia aparte, mucho más elaborado, más literario,

más maduro que esas dos novelas, esas dos novelas yo creo que forman parte de una época, de un proceso de aprendizaje, incluso creo que las dos tiene mucho en común; son novelas con un estilo que se asemeja, hay unas heroínas que tiene también elementos en común es una novela con unos visos muy juveniles pero yo creo que a partir de *Paraíso Travel* entro yo en la novela *Melodrama* que ya plantea otra propuesta muy distinta a esas novelas anteriores.

C.R: ¿Para ti cual podría ser el lector ideal de *Paraíso Travel* o de tu literatura, tienes una concepción de lector ideal?

J.F: No, la verdad no, la verdad el primer lector de mi literatura soy yo, entonces soy yo el que me tengo que sentir complacido con lo que estoy leyendo. Y me gusta encontrar en eso que leo elementos que encuentro cuando leo otros autores que me gustan, me gusta encontrar historias en que pasen cosas, que los personajes dialoguen, actúen, soy muy enemigo del discurso del yo pienso y de extenderme páginas en un discurso que me parece que le puede quitar agilidad a la historia que estoy contando pero no veo. Tengo claro que no escribo para un crítico, no escribo para un lector erudito escribo para un lector que sienta placer en la lectura, porque eso es lo que siento cuando leo y eso es lo que busco cuando leo, placer incluso por encima del conocimiento; es el placer de leer.

C.R: ¿Cuál es tu intención en la participación de la adaptación de la novela *Paraíso Travel* al cine, por qué decides hacer el guión literario de la película?

J.F: Pues básicamente porque me lo piden, yo la verdad no tenía muchas intenciones de hacerlo, no quería, sobre todo porque estaba trabajando en una novela: *Melodrama* y era una novela que requería mucha concentración es una novela extensa que me costó mucho trabajo, yo no quería interrumpir el trabajo por la escritura del guión; entonces llegué a un acuerdo con los productores y era que alguien, un guionista iba a comenzar a hacer un trabajo difícil, que me cuesta a mi además mucho, que es sacar la historia del libro y ponerla en esas primeras escenas como escaretiarla para el guion cinematográfico. Esa persona trabajó mucho tiempo hizo unas versiones, incluso unas versiones muy extensas a veces más extensas que el libro, yo las leía y pasaba comentarios pero no había entrado yo a la escritura y ya cuando coincidió que termine mi novela y había tiempo todavía para trabajar el guion, me acuerdo que el otro guionista estaba exhausto y dijo siga usted. Tuve que comenzar a quitar y a limpiar y a borrar sin compasión, la versión que me dieron estaba muy extensa y entonces me toco reducirla a la mitad, entonces comencé a trabajar, a escribir, a trabajar diálogos; volví a trabajar otra vez con el guionista en colaboración con Simón Brand con el director y me gustó, tengo que decir que me costó mucho al principio porque es que pasar de trabajar en un espacio en solitario, uno solo decidiendo lo que pasa en la historia, decidiendo con sus personajes, decidiendo lo que dicen, para hacer un trabajo a cuatro manos incluso con participación de muchos más porque todos opinaban, productores, director, los que iban entrando a la producción iban opinando sobre el guion, eso me costó mucho pero luego dije es que esto no es literatura y entre a trabajar ya con ojos de guionista y fue curioso porque al final cuando vi la película yo no me sentí frustrado como escritor por la adaptación, sino que me sentí frustrado fue como guionista porque muchas de las escenas que escribimos no se filmaron y otras se filmaron pero en la edición salieron, obviamente también aprendí que eso hace parte de un proceso de diferentes escrituras que tiene la historia que no es solamente la escritura del guión sino que en la filmación hay otra propuesta, hay otra escritura y en la edición ya está la escritura final.

C.R: ¿Cómo ves el futuro de la producción literaria y cinematográfica en Colombia?

J.F: Yo lo veo con optimismo, yo he tenido la oportunidad de ser tutor en la maestría de escrituras creativas en la universidad nacional y no es que abunde pero uno se da cuenta que hay talento que hay promesas. ahí es donde están los escritores más nuevos más jóvenes, esto de todas formas tiene

que enfrentarse hoy en día a un momento bastante complicado que no tiene nada que ver con lo literario sino con lo editorial, es el proceso de pasar del libro a la tableta, están cambiando todos los modelos de distribución de edición, de publicación, las editoriales están temerosas yo sentía que hace un tiempo hace unos 4 o 5 años arriesgaban mucho más, hoy son temerosos de arriesgar con nuevos autores, siento que están en un proceso de transición en el que ellos temen pero al mismo tiempo creo yo que de todas maneras quienes escriben lo siguen haciendo y como te dije creo que lo siguen haciendo bien. Por el lado del cine todavía hay mucho por aprender, creo que la industria tiene que construirse todavía, hay apoyos pero no son suficientes, lo que me llama la atención es que sí hay un deseo de mucha gente, de gente joven, por buscarse los recursos y por sacar adelante las películas y yo me asombro cuando veo una película de un director bastante joven y una productora que nunca había oído nombrar, nombres totalmente nuevos en los créditos, a mi me parece maravilloso que no se estén dejando vencer por la falta de apoyos estatales sino que se la rebuscan, se la juegan. Creo que por otro lado hay hoy día facilidades técnicas que ayudan a que la película pueda salir adelante de una manera más fácil, uno se puede hacer hoy día una película buena sin tener que hacerse en 25 mm, sino con unas cámaras de altísima resolución que dan una excelente fotografía y yo creo que de alguna manera eso facilita algunos procesos que antes daban unas vueltas muy largas.

Entrevista realizada en mayo del 2012.

ANEXO 3

RESEÑAS EN TORNO A LA NOVELA COLOMBIANA ADAPTADA AL CINE

La virgen de los sicarios

—¿Claro?
—Claro.
—Los poetas son los únicos seres verdaderamente lúcidos, los únicos seres capaces de ver en un par de zapatos viejos los pies del hombre y los caminos del mundo.
—Usted también es un poeta.
—No: un mago.
—¿No es lo mismo?
—No, cubano: todo lo contrario.
—Ah! ¿Un mago lúcido?
—Así está mejor... y ahora, muchacho, cuéntame la historia de tu triste felicidad.

En el último capítulo de la novela hay una ruptura que deja a la narración fuera de esquemas en la medida en que se describe una confrontación bélica paródica entre los personajes «buenos» (Asdrúbal, Bebé la mujer barbuda, Blas el hombre fuerte, los gemelos Capriles los malabaristas, Pascual Armero y Clementine su mujer), y «malos» (Brunno Uribe y el enano Caifás), dentro de una tradición que se podría calificar de rabelesiana. En este capítulo el autor presenta un giro en el que la historia narrada es una novela dentro de la novela. Pascual, el poeta, cuya sensibilidad de espectador le permite comprender la historia de los habitantes del circo, es el llamado por Eliseo Alberto para tomar su lugar y escribir una historia llena de utopías, reconciliaciones y ternuras que sólo los seres humanos más auténticos—incluso en su desgracia—son capaces de generar.

Hay sin embargo en este «delegar» a un personaje la tarea de escribir una ambigüedad traducida en el hecho de que el escritor real, a pesar de poner en evidencia su bagaje literario e intelectual, no encuentra su voz propia. Así, aunque maneje una técnica literaria moderna y manifieste en su lenguaje los elementos propios del realismo mágico, no logra las rupturas propias de lo que debería ser una nueva novela latinoamericana.

El escritor se percibe alejado, como no exponiendo su alma, como no arriesgando su espíritu. Se muestra aquí como un trapezista que se lanza al vacío con la seguridad de que una red estará allí en espera de su caída. Tal vez por eso el recurso que devuelve al lector hacia otro narrador—uno intangible en la medida de su naturaleza ficticia—suena como una excusa, como responsabilizar a otro de lo escrito.

Cabe preguntarse aquí por la responsabilidad del escritor. Preguntar si este momento de vida requiere sólo ejercitar el buen manejo de la técnica o si además exige un acercamiento sensible, comprometido y hasta solidario con los seres reales que pueblan nuestra geografía.

La eternidad por fin empieza un lunes. Y el lunes empieza también la búsqueda del lector para encontrar la obra que resucite por fin su identidad. Una búsqueda que suele asaltarlo todos los días de su vida, probablemente hasta el final.

—CONSTANZA PADILLA



LA VIRGEN DE LOS SICARIOS

FERNANDO VALLEJO
BOGOTÁ: ALFAGUARA, 1994 (PP. 142).

A4J 2747

Para llegar a la última página de *La virgen de los sicarios*, la última novela de Fernando Vallejo, hay que tener mucho valor. A medida que se avanza en la lectura crecen la náusea y el desasosiego. Sin embargo, el lector sigue, más por la curiosidad, por un extraño sentimiento morboso que empieza a despertarse. Es como ir atrapado por una de esas películas de sexo y violencia que pasan en los buses intermunicipales. A pesar de que todo te agrade, no puedes dejar de mirar.

Cercano a la pornografía, por la impudicia de su lenguaje, más que por la descripción de escenas obscenas (se cuida deliberadamente de omitirlas), Fernando Vallejo supera los límites del des-



La virgen de los sicarios

entrañado, el autor anuncia lo que va a hacer para evitarle al lector confusiones que, por lo demás, nunca encontraría en la llaneza del relato. Está claro, no todos leen con la misma intención de quien resuelve laberintos, pero llega a ser molesto ese juego de lo obvio, ese estilo en el que todo transcurre en el primer plano, esos anuncios previos que hace el narrador antes de dejarnos leer. Uno de estos relatos escritos por Davanzati y presentados por el vecino de abajo empieza con un señor que espera a una mujer y, mientras, toma un libro al azar. Pero antes el narrador nos advierte: «Davanzati, voy a decir una obviedad, tenía la obsesión de insertar historias dentro de las historias. Si hubiera leído menos a Quevedo y más las críticas que se le hacen a Cervantes...». Y hace esta primera previsión, cuando parece que ya va a empezar.

Hay un consenso general según el cual Héctor Abad Faciolince es una de las voces que más gustan, que mejor narran, que más se leen (sus libros y sus columnas), de las que más se espera. Es una promesa que ya se ha cumplido en parte con sus anteriores libros y con este nuevo premio; sin embargo, ese consenso es también general a la hora de dejar en claro que no ha escrito su mejor libro.

En enero de este año, un jurado integrado por Cristina Peri Rossi, Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño, Íñigo Ramírez de Haro y Eduardo Becerra otorgó el primer Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora a Héctor Abad Faciolince, por esta novela, *Basura*. Cabe hacer notar que el premio es de «literatura americana» a secas, que es el primero y que tal vez tuvieron que inventar esta categoría porque generalmente los premios de literatura «hispanoamericana» que se otorgan en España los ganan españoles. Por último, innovar quiere decir «mudar o alterar las cosas, introduciendo novedades», pero también «volver una cosa a su anterior estado». Sólo quienes decidan leer esta novela podrán saber a cuál de las dos acepciones se refiere el jurado.

—IVÁN GRANADOS HAY

LA IRONÍA DE FERNANDO VALLEJO

LA VIRGEN DE LOS SICARIOS
 FERNANDO VALLEJO
 BOGOTÁ, PLAZA Y JANÉS, BECA NACIONAL DE NOVELA MINISTERIO DE CULTURA, 6ª EDICIÓN, 7000 (196 PP.)

TRADUCIDO A CATORCE IDIOMAS, BISEXUAL CONFESO («Me gustan los hombres y los niños», ha declarado), autor de las mejores biografías de los dos poetas más biografiados de Colombia (Barba Jacob y Silva), inteligente, infidente y provocador, Fernando Vallejo logra con *La virgen de los sicarios* una radiografía exacta y espejante del colombiano contemporáneo.

La novela cuenta el romance de un viejito —tan culto como cacorro— con Alexis, un bello sicario de 17 años, ojos verdes y culito rosado.

Un día entran juntos en una iglesia, encienden velas a una virgen de bulto y el viejito, que tiene un parecido extraordinario con Fernando Vallejo, pide fervorosa y mentalmente: «Virgencita, niña mía, María Auxiliadora que te conozco desde que estaba chiquito, desde el colegio de los salesianos, que eres más mía que de esta multitud novelera, hazme un favor: que este niño que ves rezando ante ti, a mi lado, que sea mi último y definitivo amor, que no lo traicione, que no me traicione, amén».

En el apartamento, cuando Alexis se desnuda, el viejito nota que lleva los tres escapularios con que se ayudan los sicarios de las comunas de Medellín: uno en el cuello para que les den el negocio, otro en el antebrazo para la puntería y otro en el tobillo para que les paguen.



Tres páginas más tarde, el viejito explica el origen de sus inclinaciones: «Es que yo estudié con los curitas salesianos del colegio del Sufragio. Con ellos aprendí que la relación carnal con mujeres es el pecado de la bestialidad, que es cuando se cruza un miembro de una especie con otra, como por ejemplo un burro con una vaca».

Más adelante señala: «Fuimos y volvimos sin novedad. La ciudad se estaba como desinflando, perdiendo empuje. ¡Qué va! Amaneció a la entrada de un edificio un mendigo acuchillado: les están sacando los ojos para una universidad».

En el párrafo siguiente el ángel sucio y ojiverde «quiña» a un vecino de apartamento, un rapero dueño de un equipo de sonido poderoso que hacía fiestas todas las noches. «Me provoca meterle los balles por el culo», decía el viejito cada que el rapero hacía vibrar el edificio con su equipo, sin pensar que para el jovencito sus deseos eran órdenes. De modo que un día que se lo encontraron en el ascensor, el Zarco sacó su pistola y le metió un pepazo en la mitad de la frente. «¡Qué has hecho, animal!», grita horrorizado el viejito. «Complacerte, papi», le contesta el Zarco abandonando a paso largo el ascensor.

Después fue el bebé que chillaba en un bus y la gordita que le cascaba para que se caliera pero sólo lograba hacerlo chillar más fuerte, como si lo estuvieran desollando, y el viejito que pensaba: «Esa gordita está buena para tirarla por la ventanilla con cagón y todo», pero se lo guardó para no atizar la explosiva imaginación de Alexis. Para nada, porque el Ángel Exterminador le lee el pensamiento... y allá van, al asfalto, gordita y cagón.

También hay milagros. Una noche, un indio y un negro se dan puñaladas para pasar el rato en una calle del barrio Guayaquil. En un parpadeo del negro, el indio le zampa la hoja debajito de la tetilla izquierda y le parte el corazón. Una señora que vende fritanga acude presta, enhebra una aguja capotera con un bejuquito de liar tamales y lo cose. «Y le quedó tan bien zurcido, que volvió a latir. Y a sentir odio».

A partir de la página 17, y hasta la 198, Alexis no descansa. Un taxista de malos modales con el viejito culto, ¡pum! Un carretillero que le voleaba látigo al caballo, ¡pum! (el viejito, como Vallejo, no consiente la crueldad con los animales). Dos gamines que peleaban en la calle y cuatro más que los azuzaban, ¡seis pumes! Un perrito que tuvo la ocurrencia de pasar por ahí, ¡pum! ¡Un policía, ¡pum! Un senador, ¡pum! Un obispo, ¡pum!

Mientras el viejito se santigua tembloroso, ¡el narrador, el autor y hasta el lector aplauden rabiosamente!

Y la crítica ¿qué dice ante semejante apología del crimen? Pocas y previsible cosas, como siempre: «La ironía de Fernando Vallejo... La cultura del dinero fácil... El flagelo de la droga... La crisis de valores». Paja. Ni sátira ni ironía. Si algo no hay en Vallejo, son dobles. Si sonríe ante la muerte de un obispo o un senador, hay que creerle. Y lo que quiere recordarnos es claro. ¿Quién no ha querido, de corazón, matar al vecino escandaloso, al cagón histérico, al taxista ladrón, a la esposa, al hermano, al jefe, al guerrillero, nuevamente a la esposa, al sicario, al raponero, al violador, al senador, al Senado en pleno? Pero cuando llega un Alexis o un John Jairo ¡pum!, todos nos santiguamos consternados. Esta hipocresía es lo que Vallejo ha querido desnudar con su prosa fluida y vital, donde la jerga maleva y el castellano de buena ley ruedan entrelazados y felices, como se pierden, abrazados y felices, el viejito culto y el joven sicario por las calles «calientes» del Medellín de los ochenta.

El asco de la sociedad ante el sicario (creo leer entre líneas) se parece a la rabia de Calibán al descubrir su monstruosa cara en el espejo.



AHJ3478

rr
h
v

U
C
L
A
E

M
a
v
l
f

u
r
r
t
t

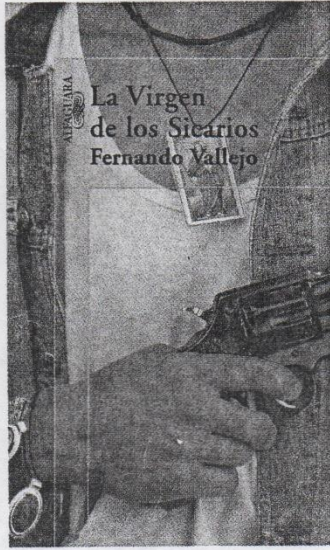
e
c
c
t
e
e

l
c
c

l
c
c

La virgen de los sicarios

abandona la ciudad. Esperemos que lo que haga en el exterior sea vender la novela para convertirla en guión de uno de esos *thrillers* a medio camino entre el Apocalipsis y la Nueva Era tan de moda en Hollywood en vísperas del tercer milenio. Una reencarnación filmica de la historia de Leonardo Sinisterra en la compleja ciudad de Bogotá sería una buena posibilidad para que cargara honrosamente con el peso de su trivialidad.



EL ALUVIAL RÍO DE VALLEJO

La Virgen de los Sicarios
Fernando Vallejo
Bogotá: Alfaguara, 1998
121 p.
\$16.000

AHJ6122

Por Jerónimo Pizarro

*Y sigamos con los muertos,
que es a lo que vivimos.*
F. V.

Ya es un lugar común señalar que Fernando Vallejo arremete contra todo y contra todos. Son tan incontables sus ataques que

renuncio, incluso tratándose de un libro breve como *La Virgen de los Sicarios*, a nombrarlos juntos. Su obra es un sumario que no inculpa, pero juzga. O mejor, un sumario presentado al juez-lector y no a quienes detentan el poder judicial o político. Esto puede parecer obvio, pero es importante indicarlo dado que, por una parte, la clase política y las autoridades judiciales son las primeras acusadas en su libro y, por la otra, debido a que esto crea una impresión falsa: la de quienes creen que Vallejo no juzga. Pero en realidad sí lo hace y con bastante constancia y rudeza. Los listados que presenta enjuician a diestra y siniestra, y no son arbitrarios ni rehuyen los nombres propios. Muchas de sus críticas, así como gran parte del material con que elabora sus novelas, pueden fecharse; un lector curioso puede hallar sin dificultad, aunque tratado en forma distinta, periodística, una muestra amplia de ese material consultando diarios, documentales y/o diferentes estudios sociológicos. La violencia con la cual Vallejo anuda, en *La Virgen de los Sicarios*, los crímenes y asesinatos que comete el Ángel Exterminador o aquellos que perpetra La Laguna Azul, llamado así después de la película homónima, no son otra violencia que la que vivimos a diario y de la cual, en el mejor de los casos, llegamos a tener noticia. ¿No sale acaso, a cada rato, por la prensa o por un informativo, el número de muertos que exhibe Colombia entre un lapso y otro de minutos? Los muertos que llega a sumar el Ángel Exterminador son una hipérbole, una exageración narrativa, pero no son una cifra desmedida si pensamos en los niveles de violencia que exhibimos actualmente como nación. Pero en Vallejo, y en concreto en su libro sobre el sicariato en Medellín, antes que un artificio para llamar la atención acerca de la realidad que vivimos, la correntada de muertes, sevicias y horrores que se relatan son un pretexto narrativo para enjuiciar y dejar —sin más— una impresión de fatalidad acerca de todo lo que sucede. Vallejo evita *detenerse* y pensar más lo que ocurre en Colombia. Su novela es una radiografía, un documental rápido, una fotografía cruda. Sin embargo, no han

faltado quienes han querido presentarla, en un país donde esto se dice casi a diario, como una obra que se atreve por fin a decir lo que ninguna creación escrita antes había tenido el valor de plantear.

Vallejo crea un personaje, Fernando, que lleva su nombre, que también es homosexual y gramático y que nace en el barrio Boston de Medellín, el cual se apropia de la omnisciencia a la que él debe renunciar. Un personaje limitado —en últimas— por la cercanía con la biografía de su autor; un personaje que termina empobrecido con la transgresión de los límites entre autobiografía y ficción. La introspección psicológica desaparece ampliamente y queda la sucesión apresurada de un hecho tras otro. *La Virgen de los Sicarios* parece escrita de afán, con desesperación, y por eso el lector siente que la historia podría suceder toda en un par de horas —y no en varios días o semanas. Esto es válido pues se trata de una charla; si bien los hechos narrados no ocurren en un par de horas, el relato sí transcurre en unas pocas. El ritmo vertiginoso del libro también se consigue por el paso seguido de un asesinato a otro, lo cual le facilita a Vallejo llenar páginas, y por la dinámica crítica que hace posible ir incansablemente de una imprecación a otra. Este ritmo móvil y acelerado produce efectos cinematográficos. Para el protagonista la humanidad en todas partes es “la misma mierda, pero distinta”, Dios “el Ser más monstruoso y cobarde”, Cristo “el gran introductor de la impunidad y el desorden de este mundo”, el Papa el mismo diablo, los presidentes unos bobalicones, Medellín lo que se adentra por los ojos, los oídos, la nariz y la boca y que con suerte se logra vomitar, los policías unos atracadores, los taxistas unos “hideputas”... ¿Tiene la realidad varias facetas, varias alternativas? No para el protagonista, quien parece tan obnubilado como los sicarios que, prácticamente, no tienen ni voz; y es difícil saber si para Vallejo después de tantos libros erigidos con la misma dinámica y desde una perspectiva tan similar.

Se podría disentir en este punto. Al respecto vale rescatar dos momentos de la novela: uno cuando Fernando, simulando res-

tiempo, de acuerdo con Da Vinci: Todo error del hombre será corregido». Salvatore Quasimodo.

«Quiero creer, amigos, que este es, una vez más, un homenaje que se rinde a la poesía... La poesía que con tan milagrosa totalidad rescata nuestra América en las alturas de Machu Picchu, de Pablo Neruda el grande, el más grande, y donde destilan su tristeza milenaria nuestros mejores sueños sin salida. La poesía, amigos, es esa energía secreta de la vida cotidiana, que cuece los garbanzos en la cocina, y contagia el amor y repite las imágenes en los espejos». Gabriel García Márquez.

«Pero ¿qué es la alegría sin el miedo? El miedo al egoísmo, a la rapiña y a la suerte. Por eso aquí, en este estrado y con el mundo atento a mí por primera vez pido que preservemos invioladas las alegrías simples, no porque sean inocentes, sino porque son verdaderas». Derek Walcott.

«Ningún escritor que conozca a los grandes autores que nunca recibieron este homenaje puede aceptarlo con otra cosa que con humildad». Ernest Hemingway.

«En mi novela *La ratesa*, publicada hace catorce años y de la que algún lector recordará su catastrófico desarrollo, se pronuncia un elogio de la rata, ante un público muy semejante a ustedes». Günter Grass.

«El deber del poeta es escribir sobre las cosas que parecen insignificantes pero que son esenciales. Ayudar a que el hombre resista elevándole el corazón, recordándole el coraje, y el honor, y la esperanza, y la piedad, y el sacrificio que han sido la gloria del pasado. La voz del poeta no debe ser simplemente el recuerdo del hombre, sino el pilar que lo ayuda a prevalecer». William Faulkner.

«Reducido a mis límites, a lo que realmente soy, a mis obligaciones, me siento libre de señalar, para culminar la generosidad del reconocimiento que me conceden hoy, que lo acepto como un homenaje a quienes participando de mi misma soledad y mi mismo combate, no han recibido privilegio alguno, y por el contrario recibieron la desventura y la persecución». Albert Camus.

«El hombre más sabio que he conocido en la tierra no sabía leer ni escribir... Gente que tenía pena de irse de la vida sólo porque el mundo era bello, gente como mi abuelo Jerónimo, pastor y contador de historias, que al presentir que la muerte ya venía a buscarlo, se despidió de los árboles de su huerto uno por uno, abrazándolos y llorando porque ya no los volvería a ver». José Saramago.

«Mucho más que forma de conocimiento, la poesía es, en primera instancia, un modo de vida, de vida total. El poeta existía en la edad del hombre de las cavernas y también existirá en la era atómica. Él es la parte más irreductible del humano». Saint-John Perse.

«La experiencia poética puede ser la base de una filosofía del tiempo. ¿Qué sabemos del presente? Nada o casi na-



da. Pero los poetas saben algo: el presente es el manantial de las presencias». Octavio Paz.

«Yo vengo de una oscura provincia, de un país separado de todos los otros por una tajante geografía. Fui el más abandonado de los poetas y mi poesía fue regional, dolorosa y lluviosa. Pero no perdí jamás la esperanza y por eso tal vez he llegado aquí con mi poesía y también con mi bandera». Pablo Neruda.

Este libro es hermoso, pero faltan Eliot, Seferis, Russell, Soyinka, Alexandre y... Pero se sabe que vendrá el segundo tomo. Y tal vez el tercero. La fiesta hasta ahora comienza.

—OLGA SANMARTÍN

MÍSTER HYDE Y MÍSTER HYDE

SATANÁS
MARIO MENDOZA
BOGOTÁ, EDITORIAL SEIX BARRAL, S.A., BIBLIOTECA BREVE,
2002 (285 PP.)

ESTA NOVELA DE MARIO MENDOZA ganó el premio Seix Barral a comienzos del año, y como sucede habitualmente en Colombia, donde todo lo del pobre es robado, no faltó quien le amargara la fiesta de celebración.

El objetivo de los premios literarios internacionales es ofrecer un reflector privilegiado a un libro para atraer el interés de sus posibles lectores. De ahí en adelante, esperar que ese libro sea un antes y un después en la literatura del país o del continente, hay mucho trecho. Los premios, por muy prestigiosos que sean, tienen un alcance limitado. Sólo pueden conseguir que algunos escritores sientan envidia y enfado, que muchos lectores se interesen en leerlo y que unos pocos hasta lo comenten.

Hace unos años el crítico peruano José Miguel Oviedo decía: «Ahora la literatura latinoamericana, en general, y no sólo entre la gente joven sino también entre los mayores, adolece de una tendencia hacia la frivolidad. Ya no se escriben obras sino que se escriben libros para publicar. Hay una vanidad desmesurada en todos los proyectos. Ya nadie quiere escribir un libro, un pequeño libro decente y legible. No. Todo el mundo quiere escribir *Cien años de soledad*, más *Rayuela*, más *Paradiso*, más *Tres tristes tigres*, más *El Aleph* y los resultados son desastrosos».

La queja de Oviedo tenía y tiene sentido. Una literatura en proceso como la colombiana necesita ese «pequeño libro decente y legible» para formar un cuerpo definido e identificable. Sin embargo, cada vez que un escritor levanta un poco la cabeza sobre el promedio —a través de un



premio, el reconocimiento de la crítica o unas ventas notables—, siempre hay alguien que, como la reina de corazonces, grita: «Córtenle la cabeza». Y el caso de Mario Mendoza y su reciente reconocimiento no es una excepción. Parece que para merecer el premio se le exigiera haber presentado el original de otro *Paradiso* u otro *Cien años de soledad*.

Satanás es una novela ambivalente, si nos atenemos a los conceptos de Oviedo. Es una novela entre la pretensión y la sencillez. Entre el mister Hyde literario y el doctor Jekyll de la poesía.

Satanás representa todo lo maligno que hay en cada uno de los personajes que desfilan por sus 220 páginas. El tema que sirve de excusa es un hecho real: la masacre indiscriminada en el restaurante Pozzetto de Bogotá, en 1986.

Campo Elías Delgado, su responsable en la realidad y en la novela, era un veterano de Vietnam que en «un día de ira» protagonizó una escena de violencia inaudita. Desde entonces su nombre forma parte de la galería de personajes macabros de la ciudad, junto al «Doctor Mata» y a Juan Roa Sierra. Y también ingresó a sus referencias culturales a través del humor negro en los *graffiti* de los años ochenta-noventa, en los poemas de algunos poetas *dark* que exaltaron su nombre en poemarios de circulación gratuita, y en un rumbeadero que se llamó *Vértigo* Campo Elías. Su historia se contó en los periódicos matutinos y en innumerables crónicas de los vespertinos. Además, por ironías del destino, el director de la revista de crónica roja con mayor circulación en el país fue una de las víctimas de la masacre. Por eso, aunque escribieron muchas páginas sobre él (incluso un libro más o menos híbrido entre lo periodístico y lo narrativo), era un hombre que estaba esperando que alguien, desde el territorio de la literatura, se interesara en él.

La novela está construida como un descenso hacia el infierno de un colectivo de personajes marcados por la maldad. La asaltante que trabaja con una banda de burundangueros, el pintor que visualiza el horror y lo vive en carne propia, el sacerdote torturado por toda clase de culpas personales y por supuesto Campo Elías, quien, aunque ocupa muy pocas páginas, es el motivo esencial.

Satanás tiene un mérito que no es común a la narrativa que se escribe en Colombia: se lee de un tirón. Cualquier lector que conozca la historia de Pozzetto adivina en tres páginas para dónde va el asunto, así que el suspenso en esta novela funciona de otra manera. ¿Merecen los personajes el martirio? ¿Es Campo Elías la mano de Satanás? ¿Es Colombia un territorio de maldad? Preguntas que la novela no responde, pero tampoco consigue plantear del todo. Porque aunque es una historia sobre la maldad, desgraciadamente se limita a nombrarla. Los personajes, pese a la insistencia del autor en mencionar al doctor Jekyll y a mister Hyde, tienden a ser demasiado mister Hyde y muy poco doctor Jekyll. Les falta el contraste que hace brillar el oro sobre el bronce.

Hay cierta obviedad en los elementos reunidos para contar la historia: el asesino filicida que prefigura a Campo Elías, la posesión satánica que anuncia un tiempo de maldad. Todo conduce a explicar a Campo Elías como el epicentro de una gran conspiración cosmológica de inspiración cristiana. El universo de referencias cósmicas está basado en la mitología del diablo, Satanás o el maligno. El problema es que éste es una creación demasiado reciente del folclor cristiano para tomarse en serio. Es una representación que ingresó con formas definidas a la cul-

Suscríbese o regale suscripciones

- | | |
|---------------------|-------------------|
| A Contratiempo | Análisis Político |
| Arquitecturas | Relalij |
| Camaleón | Contravía |
| Ensayo y Error | Gaceta |
| Gestus | Literatura |
| Huellas | Número |
| Nómadas | Ojo de Agua |
| Maguaré | Kinetoscopio |
| Politeia | El Malpensante |
| Senderos | Arte en Colombia |
| Educación y Cultura | Historia Crítica |
| Forma y Función | Ideas y Valores |
| Projectodiseño | Restauración Hoy |



- Anuario Colombiano de Historia
- Boletín Cultural y Bibliográfico
- Cincuenta Libros Sincuenta
- Cuadernos de Geografía
- Desde el Jardín de Freud
- Hojas de Lectura
- Revista Casa Silva
- Revista Colombiana de Antropología
- Revista Colombiana de Psicología
- Revista Colombiana de Sociología
- Revista de Estudios Sociales
- Revista Universidad de Antioquia
- Universitas Philosophica
- Signo y Pensamiento



Asociación de Revistas Culturales Colombianas
Nueva dirección de la Sede
 Calle 39A No.20-55 • Bogotá - Colombia
 Teléfono y Fax: 287 8949 • famarca@unete.com



EL CERRADO CÍRCULO DE LA MALDAD

SATANÁS

MARIO MENDOZA

BOGOTÁ, EDITORIAL SEIX BARRAL S.A., BIBLIOTECA BREVE, 2002 (285 PP.)

tura occidental hacia el siglo X: el mundo real pasó a ser el dominio de Satán y la salvación quedó en el plano espiritual.

Esto viene al caso porque el libro contiene elecciones inapropiadas, como la escena de posesión diabólica que se apoya más en *El exorcista* de William Friedkin que en la extensa bibliografía sobre el tema, que desde los bogomiles y cátaros (citados en el texto) hasta las persecuciones fundamentalistas del siglo XVII (la quema de brujas) ofrece numerosas y más originales referencias. Y como la novela no aclara si la niña posesa se burla de la película y de paso del cura, queda la duda sobre el verdadero sentido de esta escena.

Por otro lado, aunque la historia está anclada en las circunstancias reales en el tiempo y el espacio, Vietnam 1971 y la masacre de 1986, el autor incluye a la fuerza temas más recientes. Para citar dos: la fundación que acoge enfermos de sida en una época demasiado temprana de la enfermedad (por lo menos en Colombia). O hablar de desplazados en los años ochenta cuando en aquel entonces nadie se preocupaba por ellos, ni había voluntarias de casa en casa buscando apoyo para ellos, ni los especialistas de ONG opinaban en los noticieros. Los desplazados venían como vienen todavía, en buses intermunicipales, arrastrando una sábana con cuatro piezas de ropa y el sonido de un machete zumbándoles en la oreja y los llamaban inmigrantes campesinos. Pero estos datos sociológicos no son importantes. La conspiración cósmica no es lo que está matando a Colombia, sino la mezquindad de una clase dominante que hace muchos años le torció el destino al país.

Sin embargo, si aceptamos las reglas de juego propuestas por Mario Mendoza, *Satanás* ofrece sorprendentes imágenes tormentosas y personajes en situaciones oscuras, narradas con un lenguaje preciso y económico. Al establecer la personalidad de Campo Elias, más allá de sus diarios sobre Vietnam o Nueva York, gracias a los recursos minimalistas de su escritura consigue sugerir su naturaleza criminal.

Mendoza hace tiempo explora el universo del asesino. Su novela anterior estaba dedicada a ese intento, así que existe continuidad en su búsqueda estética. Y esa capacidad de seguir sus instintos habla bien de su calidad como escritor.

Satanás, pese a los reparos que hago en esta nota —o por ellos mismos—, es uno de esos libros «pequeños, decentes y legibles» que contribuyen a crear el cuerpo de la literatura colombiana. Una literatura que necesita escritores que prefieren arriesgar en opciones nuevas, en lugar de transitar por los caminos de la pretensión y la imitación.

—ROBERTO RUBIANO VARGAS

LA OBRA *SATANÁS*, que ganó el premio Seix Barral de novela breve, es un eslabón alto de un proceso que Mario Mendoza ha venido consolidando, casi paso a paso. Como todo proceso creativo ha sido doloroso, irregular, de búsqueda, y a veces maltratado por la crítica. La crítica en Colombia es un vacío que hay que construir sin prejuicios, como por ejemplo descalificar un texto que no se ha leído. En un medio tan mezquino con la literatura, tan desestimulante, tan ignorado por propios y extraños, el escritor merece como mínimo que su libro tenga una lectura antes de caer en desgracia; no se le pide más al auditorio.

Parece que todos estuviéramos esperando la gran novela, es decir, la historia sagrada de la literatura colombiana, y olvidamos los intentos, las nuevas exploraciones de escritores que vienen trabajando, que armados de rigor y pasión vienen creando algo: una voz en el oscuro y caótico panorama que nos rodea. En ese fenómeno, la crítica no arriesga con las nuevas propuestas, porque en la mayor parte de los casos prefiere, en lugar de la confrontación intelectual, los cómodos sillones del elogio o el descarte personal, la mala leche, tan colombianos como la perica y la envidia. Esta pseudocrítica no habla de un proceso: halaga o ataca, de acuerdo con las circunstancias, negando una tradición y, tácitamente, su futuro. A lo nuevo, la facilidad: aplausos o puntillas. No hay crítica, ni puesta en escena de las ideas, y en lugar de argumentos nos topamos con emotividades y la gentileza hipócrita, la mayor expresión de nuestra ética subdesarrollada. Eso pinta en lo que andamos. Hay otra crítica, que trata los autores consagrados, donde hallamos trabajos serios, ladrilludos, aproximaciones lúcidas, con más fuentes de referencia, que ya forman parte de nuestra historiografía literaria.

CRONOLOGÍA DE SATANÁS

En *La ciudad de los umbrales*, Mendoza se debate entre escribir una crónica y una novela; el resultado fue una crónica andrógina, con grandes dosis de pretensiones literarias. En esos vacíos de forma, en ese relato descriptivo, ingenuo, visceral, aparece una Bogotá distinta, lejos de la ciudad sociológica de Lizarazo, de la ciudad gueto de *Sin remedio* de Antonio Caballero, de la Bogotá de las Torres del Parque y la inteligencia light que propone Collazos en *La modelo asesinada*, y de R.H. Moreno-Durán en sus *Felinos del canceller*, donde se retrata una Bogotá de salón y pasillos. Mendoza





sale a la calle, penetra en su niebla y en sus atardeceres, en sus prostitutas y bandidos, y comienza a elaborar la Bogotá del centro, su dialéctica brutal; la ciudad excluida de nuestro imaginario, pero que todos conocemos, así sea de oídas. El escritor elige la ciudad de las bajas pasiones como el ardor estético de sus entrañas. Y lo más importante, la Bogotá de nuestros días, exuberante y miserable, que nos recuerda la París del hastío de Baudelaire: «A la enorme ramera... donde toda desmesura crece allí como una flor».

En *Scorpio City*, el escritor bogotano agrega un elemento, la novela policíaca, y la ciudad madura en su narrativa, crece, se hace cruel, provocativa, entra en la realidad literaria de la novela negra, del suspenso, y para darle un giro académico, Mendoza le reprime su desenlace natural, y en un epílogo infortunado nos explica los motivos de su creación, como un juicioso profesor universitario. A pesar de este fallido experimento, Mendoza logra una atmósfera de Bogotá, original, descabellada, y continúa explorando... Luego sigue *Relato de un asesino*, que no conozco y cuyo título delata una continuidad, una coherencia en su escritura. El círculo se va cerrando: una ciudad perversa.

Y surge *Satanás*. No voy a hablar del premio, sino de la novela. La experiencia curtió a Mendoza en una temática, un ambiente sórdido, un lenguaje que le permitieron arriesgarse y con una estructura formal de tres historias paralelas, que se entrelazan con un detonante, el de Campo Elías (el mister Hyde de Pozzetto), escribir una extraordinaria historia que además de resumir un trágico capítulo de nuestro país, es un logro producto de la ficción.

Una bella joven que da burundanga a ejecutivos y asciende económicamente, un atormentado pintor que en sus retratos se anticipa a las enfermedades de sus modelos y un sacerdote que asiste a extraños casos de posesión diabólica son los caminos que conducen a la cita del azar con la muerte. Una fragmentación cinematográfica, que simultáneamente desenvuelve las tramas paralelas, y un vigoroso erotismo que mantiene los signos vitales de los personajes en el desasosiego de la agitada rutina urbana, donde el tiempo vuela, muere a cada instante, son las fichas que el autor mueve en el tablero de ajedrez de la imaginación. La importancia de los personajes no está en su dimensión misma, es decir, en su perfil biográfico o en el trazo definido de una psicología, sino en los sucesos que provocan y que ayudan a elaborar las reglas del juego novelesco.

Una estética morbosa, que combina sexo y muerte, Eros y Tanatos, que despierta la insana curiosidad de los hombres desde la antigüedad, es otro de los recursos que el joven escritor ha pulido para sus lectores. Una escena, entre otras, que resume con belleza y dramatismo este postulado es cuando Andrés hace el amor con su exnovia, que tiene sida, y en un acto mezcla de locura y convicción se lanza hacia el abismo:

«... Y sin saber muy bien lo que está haciendo, como invadido por una fuerza superior, voltea a Angélica y sigue penetrándola así, de espaldas, sin que ella pueda ver lo que él

está planeando, y se quita el condón e introduce su miembro en la vagina sin ninguna protección, arrojándose al abismo con los ojos cerrados, saltando al precipicio sin meditarlo... caminando entre las brasas sin importarle las quemaduras, viajando a través de un país indómito, agreste y selvático, entre tribus salvajes y caníbales. Angélica grita, él la agarra de las caderas con fuerza y eyacula mirándose sin reconocerse en el espejo que tiene frente a sí, observando ese rostro alucinado y bestial con la absoluta certeza de que no es el suyo, de que no tiene nada que ver con él. Luego se recuesta sobre la espalda de Angélica, respira con la boca abierta y comienza a recordar lentamente que se llama Andrés y que acaba de suicidarse sin conocer aún los resultados definitivos».

Aunque el narrador en tercera persona, omnisciente, a veces cae en una que otra ingenuidad, en algunos deslices sintácticos

—que también involucran a los editores— y en unos diálogos inocuos, cantados, la fuerza de la historia lo arrastra, lo salva. Son la tensión, el ritmo, los ascensos y pausas, que nos llevan ansiosos hasta el fin. El autor entrevera hechos y reflexión, entonces la temática se enriquece; no es mero cascarón, sino la sustancia de la vida, la maldad enquistada en los agujeros negros del cerebro, la que nos seduce. Una temática de la perversión y la perplejidad.

Valga un paréntesis. En la narrativa colombiana contemporánea, más allá de las historias sangrientas de chulavitas y otras especies, ha aparecido una literatura de ficción que trata el tema desde una órbita original, el personaje principal es un psicópata, y en ese sentido hay que señalar a Jorge Aristizabal Gáfaró con *Grammatical psycho*, que ganó el Concurso Nacional de Cuento del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2000).

En uno de los relatos, Miguel Ruffino, un filólogo obsesionado y fanático, descuartiza a personas que de una u otra manera maltratan la pureza del lenguaje. Es una venganza, una venganza de estilo en el más amplio sentido semántico.

Retomando el hilo, aunque *Satanás* es el título del libro, el verdadero motor de la historia es la maldad. La maldad oscura y palpitante que prefigura una sociedad urbana, encarnada en los hombres que por supervivencia, dolor o gusto, son esclavos y prisioneros de ella.

La novela se apoya en Campo Elías, un personaje de la realidad, un referente colombiano que desencadena la trama y que cierra el círculo perverso que trazó matemáticamente el autor; pero es una obra que debe verse, leerse, desde los terrenos de la ficción. Es tal vez su mayor virtud, porque se aleja del realismo periodístico o documental y se entrega a la creación pura. Depende de una nueva realidad imaginada desde la literatura. La anédo-



ta de Campo Elías es poderosa, y aquí funge como un apéndice de la novela, no como la esencia absoluta de la escritura.

La obsesión de Campo Elías por *El doctor Jekyll y mister Hyde*, del sorprendente Stevenson, encaja sin problemas en la propuesta dramática de *Satanás*. En este texto Stevenson crea uno de los primeros psicópatas modernos, el asesino en serie, que también vislumbramos en Thomas de Quincey en su *Del asesinato como una de las bellas artes*. La novedad del autor de *La isla del tesoro* consiste en el asesino doble —esquizofrénico genial—, en la romántica idea del bien diurno y del mal nocturno. O del doble de Nerval, que el francés reflexiona con agudeza en *Aurelia*: «Siento dos hombres en mi interior... En todo hombre hay un espectador y un actor, el que habla y el que responde. Los orientales han querido ver en ellos dos enemigos: el genio bueno, y el malo... ¿Soy yo el bueno, o el perverso?».

Mientras mister Hyde es un asesino en serie, que de noche se transforma en un monstruo ávido de sangre y muerte, en Campo Elías esas fuerzas malignas, de asco contra el mundo y el hombre, explotan repentinamente una tarde, propiciando una cadena macabra que lo empuja fríamente a matar con terrible crueldad a más de 20 personas sin misericordia, entre ellas a su madre; porque en la mente de un psicópata el gran ausente es Dios, y así consume una venganza simbólica que nació cuando fue soldado gringo en Vietnam, y la guerra lo trastornó y le disparó al mister Hyde que todos poseemos por dentro.

En la novela de Mendoza, un fragmento de Stevenson que Campo Elías debe haber releído con intensidad religiosa, florece de pronto, como la única vía para acabar con su sufrimiento:

«La maldición del ser humano consiste en que estos dos incompatibles gusanos estén encerrados en la misma crisálida, mellizos de antípodas perpetuamente en lucha en el seno de la conciencia. De modo que, ¿cómo disociarlos?».

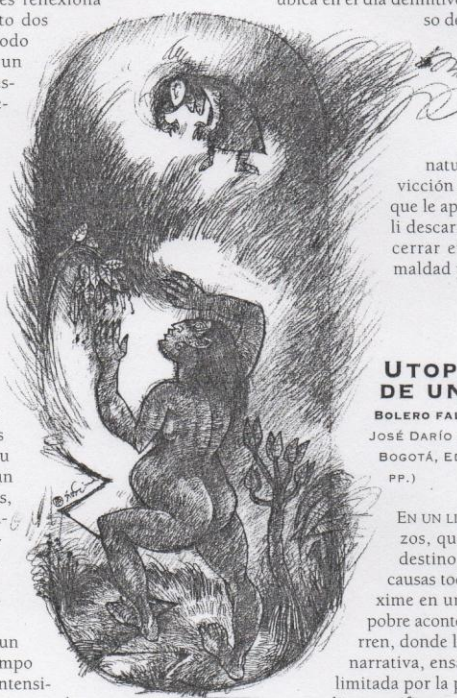
Campo Elías acumula durante años el cáncer del odio, y en una tarde gris, en unas pocas horas, que Mendoza transforma en unas páginas vibrantes, termina lo que seguramente había meditado durante largo tiempo, hasta que en su cerebro se hundió el botón rojo de la destrucción: «Una pluralidad, una multitud, un gentío habitándonos por dentro. La identidad como una multiplicidad de identidades que luchan dentro de nosotros por sobresalir. ¿Cuál triunfa dentro de mí? ¿Cuál se apoderará de mi voluntad? El soldado, el guerrero, el vengador, el combatiente, el estrate-



ga. Ya no más esta vida infame, llena de oprobio e ignominia. Ha llegado la hora de demostrar lo que somos».

Campo Elías se convierte en el centro de la maldad de la que estamos hechos. Y con una coherencia diabólica hasta el último momento: «... El soldado se pone de pie y abre los brazos en cruz, sin defenderse, sin oponer resistencia... Entonces el verdugo Campo Elías, en un último movimiento ritual y ceremonioso, se lleva el revólver a la sien y se vuela la cabeza». Más que intentar hacer una biografía de Campo Elías, Mendoza edita realidad y ficción, y con astucia y talento narrativo se ubica en el día definitivo, y allí cierra el drama perverso de la novela. El éxito de *Satanás*, que mereció la bendición de jurados extranjeros (quienes no tienen la omnipotente referencia de Campo Elías, lo que seguramente les posibilita una lectura más natural), es el resultado de la convicción en una idea, en una escritura que le apostó a globalizar una metrópoli descarnada, y que la ficción ayudó a cerrar en el círculo hermético de la maldad y la imaginación.

—ALFONSO CARVAJAL



UTOPIÁS Y SUEÑOS DE UN MUNDO MEJOR

BOLERO FALAZ

JOSÉ DARÍO QUINTERO MEDINA

BOGOTÁ, EDICIONES INVISIBLES, 2001 (102 PP.)

EN UN LIBRO CONFLUYEN muchos esfuerzos, que quizás merecerían un mejor destino, pero que el autor dedica por causas todavía no bien establecidas, máxime en un país como el nuestro, de tan pobre acontecer literario en los días que corren, donde la edición de libros, bien sea de narrativa, ensayo o poesía, se ve seriamente limitada por la precariedad y la dispersión del medio, manifiesta en la escasez preocupante de lectores, la política de las grandes editoriales, la ausencia de una crítica seria, la defunción de los suplementos literarios y la escuálida existencia de revistas. Y eso sin ahondar en la situación por la que atraviesa esta nación que casi de milagro sobrevive, en medio de asesinos, corruptos e ineptos... Y si menciono todo esto es para recalcar la importancia de que aún existan y surjan autores dispuestos a la aventura de escribir y publicar, manteniendo viva la parcela de esperanza que les toca padecer e iluminar.

Bolero falaz es una novela engañosamente breve y que no admite una lectura rápida, pues en sus páginas hallarán muy diestramente condensadas más cosas de las que uno puede esperar y que los obligarán, como lectores, a realizar su tarea con atención. Pues si la escritura está elaborada de una manera sencilla y directa, no ocurre lo mismo con los nive-

Malpensante # 42

ganar unos puntos de rating. Y que, en la tradición de Jorge Luis Borges y Marcel Schwob, este escritor nacido en Cúcuta en 1963, Ramón Cote Baraibar, nos ha abierto las puertas de su biblio-

teca y nos ha llevado, para iniciar discusiones y recordarnos que quien escribe sólo juega a ser otro, a los lugares en donde cometió sus últimos crímenes. Habría que agradecerle.

MIREN: LA VIDA MISMA
Por Ramón González Férriz

Paraíso Travel • Jorge Franco
Bogotá: Seix Barral • 2001 • 242 pp.

AHW3883

Se ha convertido en un cliché odioso repetir una vez más la imposibilidad de que los buenos sentimientos hagan buena una novela. Los autores que escriben sobre una realidad inmediata y reconocible esgrimen a veces ese punto de partida —miren: la vida misma— para esconder tras él que sus propósitos no son, o al menos no resultan, literarios sino éticos. En los casos que parten de esta premisa no asistimos a conflictos, sino a tesis conmovedoras, a retratos compasivos de los seres humillados por la vida, a bosquejos del bien y del mal. Que uno se imponga sobre el otro hace de ellos una comedia o una tragedia, pero eso ya carece de importancia. La verdadera tragedia es el mundo, y lo que piensen los que transitan por él no tiene más sentido que articular las ideas de un escritor que sabe bien qué es bueno y qué malo, quién lleva la razón y quién es un metiche.

Podría ser que de esta idea también participara Jorge Franco (Medellín, 1962), que trata de orquestar en *Paraíso Travel* su visión de la emigración colombiana. Marlon está perdidamente enamorado de Reina, quien sólo parece tener dos ideas en la cabeza: no aliviar la hinchazón de la entrepierna que con una frecuencia enfermiza le sobreviene a Marlon, y arrastrarlo con ella a Nueva York, donde ambos serán felices

y prósperos. Marlon, pobre, decide acompañarla —aunque sólo sea para acabar con el maldito bulto—, pero durante el primer día de estancia en la ciudad se pierde accidentalmente y se ve abocado a vivir en la calle. Finalmente, dos compatriotas, propietarios de un restaurante, le darán un trabajo precario y le proporcionarán cobijo. Ambas cosas, de más está decirlo, sólo son el motor que pondrá en marcha la búsqueda de la amada a lo largo y ancho de la ciudad y buena parte de los Estados Unidos.

Las cuestiones llaman poderosamente la atención de esta novela: su escasa imaginación y su incapacidad para contarle al lego —quien esto escribe es español— por qué razones alguien decide abandonar su país y buscar una vida mejor en otra parte. O mejor: no por qué razones —me temo que resultan evidentes—, sino por medio de qué mecanismos morales, de qué procesos emocionales o de raciocinio. Vayamos por partes.

La escasez de imaginación. En *Paraíso Travel* los personajes demuestran una simplicidad abrumadora. No sólo

porque digan cosas como: “Dios, concédeme la serenidad para aceptar lo que no puedo cambiar” o “Todos los seres humanos, sin excepción, son infames”. Ni porque el autor considere que no hay mejor forma de plasmar la dualidad del ser humano que creando un personaje que tiene un ojo de cada color, sino sobre todo porque las relaciones que mantienen los distintos actores de esta historia son siempre arquetípicas. Los personajes no razonan, y lo más probable es que tampoco sientan: sólo obedecen a unas directrices, a unos papeles que parecen haberles sido repartidos de un modo arbitrario pero inflexible: el que está enamorado sólo está enamorado, no es más que una personificación del amor. La pérfida Reina es sólo eso: pérfida y quizá un tanto ambiciosa. La propietaria del restaurante que acoge a Marlon es simplemente buena, o quizá La Bondad misma. Y así con todos. De este modo, los vínculos que establecen entre ellos son siempre unidireccionales: nada les hace cambiar de opinión, apenas albergan dudas sobre lo que deben hacer, el mundo es tal y como lo ven y nunca de otro modo. Por eso resulta poco probable la insistencia de Reina en marcharse a los Estados Unidos, el empeño de Marlon en encontrarla a lo largo y ancho de Nueva York —y aún más la perseverancia de Reina para que Marlon la acompañe, cuando parece obvio que no lo necesita. Los personajes sólo son eso, emblemas de su cometido, portadores de una misión en la que lo humano —es decir, la dubitación, la recalcificación, el matiz, la aceptación del fracaso— no aparece más que como atrezzo y reclamo.

Lo po grandes i las de Ste manos, le siempre que deaja que se e permane que cont los que f no. Siem mendo- ble y cor represen mejor. P estas cue fibra má tas. De a mal y en mucho r dejar sus su esper

Jorge Franco
Paraíso Travel



Marlon en encontrarla a lo largo y ancho de Nueva York —y aún más la perseverancia de Reina para que Marlon la acompañe, cuando parece obvio que no lo necesita. Los personajes sólo son eso, emblemas de su cometido, portadores de una misión en la que lo humano —es decir, la dubitación, la recalcificación, el matiz, la aceptación del fracaso— no aparece más que como atrezzo y reclamo.

r: "Dios, con-
 aceptar lo que
 odos los seres
 son infames".
 idere que no
 mar la duali-
 e creando un
 jo de cada co-
 ue las relacio-
 listintos acto-
 empre arque-
 no razonan, y
 tampoco sien-
 s directrices, a
 haberles sido
 rbitrario pero
 amorado sólo
 is que a per-
 a pérfida Rei-
 quizó un tanto
 del restauran-
 s simplemente
 dad misma. Y
 odo, los víncu-
 establecen entre
 siempre unia-
 ales: nada les
 nbiar de opi-
 enas albergan
 bre lo que de-
 r, el mundo es
 o lo ven y nun-
 o modo. Por eso
 oca ble la
 ía de Reina en
 se a los Estados
 el empeño de
 a lo largo y an-
 aún más la per-
 ra que Marlon
 arece obvio que
 onajes sólo son
 metido, portan
 la que lo hu-
 bitación, la rec-
 aceptación del
 más que como

Lo poco que descubre el lector. Las grandes novelas sobre la emigración — las de Steinbeck, las de los judíos germanos, las de los exiliados españoles— siempre pretendieron hacer algo más que dejar constancia de los riesgos a los que se enfrentaban sus personajes si permanecían en sus hogares. Algo más que contarnos lo mal que lo pasaron los que huyeron en su lugar de destino. Siempre quisieron analizar los tremendos conflictos morales, la inevitable y compleja dureza emocional que representa toda búsqueda de un lugar mejor. Pero *Paraíso Travel* no articula estas cuestiones, no parece atender a la fibra más humana de sus protagonistas. De acuerdo: en Colombia estaban mal y en los Estados Unidos no les fue mucho mejor: ¿pero qué pensaron al dejar sus casas? ¿Cuál era el motor de su esperanza? ¿Qué mecanismos se

desmontaron al verse obligados a abandonar el optimismo por la consciencia de la derrota? Para la novela éstas son cuestiones secundarias: lo que importa es que Marlon se ha perdido y que no encuentra a Reina. Nada más. Lo del exilio es apenas una anécdota, una herramienta necesaria para poner en marcha una ética de andar por casa y una historia de amor. No muy convincente, además. No sé yo si para este viaje hacían falta estas alforjas.

Paraíso Travel es, pues, una novela fallida. Su representación del mundo —y en concreto del mundo de la emigración colombiana— es sólo el estandarte de una visión ética en la que los pobres y los enamorados son buenos y el resto, en fin, malas personas. Hablaba antes del odioso cliché de incidir en la bondad de un sentimiento para recalcar su esterilidad estética. Pero si de

clichés se trata, la novela de Franco los deja en un lugar no del todo inaceptable. Lo cierto es que uno espera más de la narración de un hecho como el que ocupa a esta novela. Si la única forma de poner en marcha las tragedias (y la emigración es una de ellas) es otorgarles un planteamiento sentimental —o casi genital, pobre Marlon— lo llevamos claro: jamás podremos plantearnos nuevas preguntas acerca de temas que ignoramos. Y al igual que un lector como yo puede esperar que un escritor actual que narra temas actuales le aparte un poco el velo que sume al mundo —o a su mundo— en una intrigante incomprendibilidad, todo lector debe esperar un cierto placer estético en este proceso de descubrimiento. Y de esto —y de lo otro—, he encontrado más bien poco en este *Paraíso Travel*. ○

SOPAS de mamá Y POSTRES de la abuela
 EL SABOR DE LO AUTÉNTICO - FIELES A LA TRADICIÓN



Ahora en la
Carrera 7 N° 124-85

Chicó: Carrera 16 N° 90-69 • Tels: 610 6491-256 3688 • La Soledad: Avenida 22 (Parkway) N° 42-39 • Tels: 244 4724-268 3289
 Centro Internacional: Carrera 13 N° 27-98 L. 241 • Tel: 243 1776 • Avenida Pepe Sierra: Transv. 19A N° 116-09 • Tels: 620 0505-620 1109
 Plaza de Bolívar: Carrera 9 N°10-59 • Tel: 243 4432 • Sector Avenida Chile: Calle 71 N° 10-73 • Tel: 345 4559

Maldito amor

de Gabriel García Márquez, y *La verdad sea dicha*, de Germán Espinosa.

En 1982, Georges May, ensayista norteamericano, publicó el libro *La autobiografía* (México, FCE), en el que señala que en los escritos autobiográficos y en las memorias, los autores tienden a desfigurar la realidad de su pasado por preocupaciones presentes, pero como lo dijo García Márquez en su reciente libro de memorias, la vida no es como es, sino como uno la recuerda. Y es éste el valor que tienen las «memorias», contar la historia de una vida desde los recuerdos del protagonista, así estén éstos sesgados por algún motivo. Quien quiera encontrar una fotografía de la realidad en alguna autobiografía, que mejor busque en un manual de historia o en un archivo histórico. Rosa Montero, en *La loca de la casa*, también pone en tela de juicio los recuerdos de los escritores a la hora de contar su vida, en relación con lo sucedido en la realidad, pero, para ella, esto es lo grandioso. El recuerdo que tiene alguien de su familia cuando era niño seguramente no es el mismo de su hermano, mas para su familia son indispensables los dos puntos de vista. Espinosa advierte en el prólogo: «El ser humano no es sólo capaz de engañar a sus congéneres, sino de engañarse a sí mismo respecto a los hechos acerca de los cuales presenta un testimonio», pero igualmente dice: «Me he propuesto presentar, en la forma en que los recuerdo, sucesos de los que fui testigo». Recuerdos y realidad son, entonces, dos categorías que se entremezclan para dar volumen a un texto literario conocido como autobiografía. Y eso es lo mejor, que la identidad de un país, de una época y de un grupo de personas se hace parte de la pluma de un escritor que narra su vida como si él mismo fuera producto de una ficción que otro inventó. Sin ser autor de un libro de memorias —y estando tan lejos de hacerlo—, añado a esta reflexión otra cita de Jardiel Ponceña: «Ciertamente que pude haber confiado a un literato de gran prestigio la tarea de daros detalle de mi existencia y mis ideas, pero de este modo su pabellón cubriría mi mercancía; ese generalizado procedimiento me parece tan imbécil como el hecho de confiar a un amigo de palabra fácil la misión de declararse en nuestro nombre a la mujer que deseamos».

La autobiografía, como el libro de viajes, es un género cuyos recursos insoslayables son la vida y el tiempo, eso hace que, tal vez, sea el género más difícil pues no necesita imaginación en tiempo real, sino en pretérito. Para que Germán Espinosa escribiera *La verdad sea dicha*, primero tuvo que inventar su propia vida bajo el manto imponderable de la literatura.

El tercer capítulo de *La verdad sea dicha* empieza en Nairobi (Kenia), donde el autor de mi libro favorito, *La balada del pajarillo*, hace las veces de cónsul, y termina con su regreso a Colombia, después de haber pasado también por el consulado de Colombia en Belgrado (Yugoslavia). Ya en



Buenos Aires, antes de viajar a África en 1977, Espinosa tenía esbozados algunos apuntes para la que sería su obra cumbre, *La tejedora de coronas*, pero fue en África donde empezó a aterrizar las ideas; sin embargo, no sería éste el lugar en el que pondría punto final a la historia de Genoveva Alcocer.

El regreso de Espinosa a Colombia y la publicación de *La tejedora* o *La carthagénoise*, como es el título en francés, bien podría considerarse una cuarta sección del texto. Así como la fila de gente en la librería Oma de Bogotá para comprar *La tejedora* y nuestros días podría ser el capítulo final. La división en estas secciones es arbitraria, pero intenta marcar el rastro de los acontecimientos que en el libro —se nota— fueron definitivos para la vida literaria del poeta cartagenero.

En la obra hay muchas anécdotas: Espinosa libando con su amigo León de Greiff en el café El Automático; Espinosa entregado a la redacción de *Los cortejos del diablo*, Espinosa desvelado por el llanto de un león cerca del Kilimanjaro; Espinosa en Alemania con R.H. Moreno-Durán y Cruz Kronfly; Espinosa escribiendo un verso; Espinosa inventándose él mismo... La vida está llena de momentos, es una colcha de retazos, algunos tristes, otros de felicidad. Vale igual para el libro de Germán Espinosa: los triunfos y los fracasos se amalgaman con los años, haciendo que el todo resulte siendo un éxito, la vida misma.

Cabe terminar con una cuña: al final del libro hay una sección de fotografías que evidencia mucho de lo escrito por Germán Espinosa en las páginas. Hay que ver cómo era de delgado cuando joven.

—JOHANN RODRÍGUEZ-BRAVO

LA SEDUCCIÓN DE LA NOCHE

Maldito amor

Jorge Franco

Bogotá, Editorial Planeta Colombiana S.A., 2003 (164 pp.)

«Amor, dijo la rosa, es un perfume;
amor, es un murmullo, dijo el agua;
amor es un suspiro, dijo el céfiro;
amor, dijo la luz, es una llama.
¡Oh, cuánto habéis mentido!
Amor es una lágrima».

Josefina Murillo

ESTE ES EL EPÍGRAFE QUE UTILIZA JORGE FRANCO al comienzo de su libro. Yo también lo uso para empezar, ya que esta serie de dieciocho cuentos abarca la concepción del amor desde infinitud de perspectivas. El amor, protagonista principal en todas las narraciones, a través de su potencia desata un sinfín de acontecimientos buenos y malos, pervertidos, ególatras, celosos, añorados y sufridos. Esto sucede en cualquier momento, frente a cualquier persona que acaba de aparecer o que lleva años enterrada dentro del corazón de algún ingenuo o enamorado, a cualquier edad y dentro de personajes macabros, patéticos o soñadores. Este mismo amor llega también a generar desde los senti-

mientos más tiernos, hasta los más crueles y ásperos, encarnando historias ambiguas e incluso mitológicas.

Parecen fragmentos de historias de cine que se mezclan unos con otros para no tener siempre un final definido, o no tener que explicar sus absurdas consecuencias o acciones, simplemente porque el amor es el que domina todo y no hay nada que se pueda hacer frente a este hecho.

Estos cuentos recorren carreteras en la noche, están sumergidos en ilusiones perdidas, en rencores que atislan y en deudas que finalmente se cobran, sin importar el costo; también están en los pasillos de las cárceles, de los hospitales, los moteles de mala muerte, los hoteles cinco estrellas, los prostíbulos, los encuentros familiares, en el cuarto silencioso y frío de un secuestrado, y en innumerables momentos cotidianos y surreales a la vez.

El autor toca el tema del amor en todas sus dimensiones. El travestismo, el homosexualismo, los asesinatos, la enfermedad, la familia, los primeros instintos, los celos, la pasión, el erotismo, la dependencia, la edad, la familia. Los pensamientos que solemos tener los seres humanos cuando nos encontramos ante una situación determinada con nuestra pareja y con la vida se describen en los cuentos de manera tan cotidiana que hace que nos identifiquemos con ese determinado sentimiento, aunque los personajes no tengan nada que ver directamente con nosotros mismos.

Las dieciocho historias que conforman este libro son las generadoras de ambientes lúgubres y excitantes, en donde los personajes se retuercen en sí mismos para satisfacer su ansiedad de amor y de delirio. La forma como están narrados nos hace partícipes directos de cada situación que va apareciendo, situaciones que pueden llegar a convertirse en inverosímiles y hasta conmovedoras escenas de la cotidianidad real.

En «Viaje gratis», Clemencia es asesinada por una falta perdida en la calle. Con ella muere también su ilusión de viajar al extranjero y el corazón de Agustín, un hombre enfermo que depende ciento por ciento de los cuidados y del amor de su querida enfermera que ahora está muerta.

En «Movie Star», se narra la relación entre un director de cine y la actriz alcohólica a quien ama, la cual al final parece suicidarse por su culpa. «Tu perfume alrededor» es la muestra clara de lo que pueden castrar los celos de una madre frente a la intrusa que, según ella, llega a quitarle a su hijo por medio del olor de unos perfumes que se confunden con sensualidad. «La venganza de Miranda Lorenzo» es, como su nombre lo indica, una declaración abierta de venganza y asesinatos por culpa de ultrajes y burlas pasadas. En «Las mujeres de Charlie Brown» se describe la incertidumbre de la primera experiencia ante una película porno. «Dos a las tres» muestra cómo el destino une a dos seres todos los días a una misma hora en el mismo sitio durante años, y cómo al final ese encuentro se repite nuevamente con la misma mujer, a la misma hora y en el mismo sitio, pero con hombres nuevos que ocuparán siempre el lugar del hombre anterior. «La próxima fuga» es el intento desesperado de un hombre por huir de su mujer día tras día, sin obtener ningún resultado, mientras que ella un día se levanta y repitiendo sus mismas palabras, las de él, recoge sus cosas y se marcha para siempre.

«Romance de Augusto y Carmita la Camionera» es un insólito relato de pasión entre carreteras, dolor, sexo y alcohol. Aquí Carmita es quien lleva el volante de la relación y quien logra que ambos olviden sus penas y su pasado a través de la muerte.

Marilyn Monroe recobra su vida y sus amores encarnada en Juan, que aliado a la noche se transforma cada día y pasa de ser un limpiador de cloacas a convertirse en una sensual Marilyn que busca rescatar el pasado doloroso de la frustrada actriz, y el suyo propio, a través de «El olor de los machos».

Algo parecido sucede en «Sirena busca», donde Juan (¿el mismo Juan?) se convierte en sirena para complacer los caprichos sexuales de personajes como Marco, quien recurre a un anuncio telefónico para tratar de aclarar sus impulsos eróticos. «La única noche con Golondrina» parece un cuento sacado de un periódico amarillista. En medio de un secuestro, una mujer joven que cuida del prisionero entra una noche en su cama para complacer los deseos reprimidos de ambos y luego desaparece, dando paso a la libertad de su amado. «El candor de las sirenas» es un nostálgico monólogo en el que Clara se culpa años después por haber dejado escapar al amor de su vida, que le enseñó a trabajar y a jugar a ser toda una mujer dentro de su profesión. La Nata era una «puta alegre» que le entregó sus noches a Clara para que ella durmiera sin miedos junto al amor que, sin darse cuenta, perdería para siempre por culpa de un beso que negó y que trajo como consecuencia el sentimiento de abandono y tristeza que ella llevaría toda su vida.

Enfrentar una fiesta de fin de año con la familia y los amigos de la familia puede llegar a ser algo complicado, más si hay antecedentes de muerte por parte de alguno de los familiares. El alcohol es, en estos casos, el único medio que apacigua la situación. En «No andes desnuda por toda la casa», Emperita toma fuerzas para despedir el año con las verdades en la boca. El amor de madre e hija recae sobre los personajes y subraya un toque de ironía y burla para destacar las verdades que duelen al ser escuchadas. «No sé por qué me casé con vos» es una frase que se repite constantemente en los matrimonios que duran toda una vida. Acá el autor recrea irónicamente lo que le pasa a una pareja en sus últimos días de vejez. Eva la Sucia decide no volver a bañarse, ni peinarse, ni cambiarse hasta que su amado vuelva, cosa que parece no va a suceder. Cada descripción que pasa va logrando que la mugre se quede pegada en las palabras. En «Besos bruscos», ni siquiera los nombres son importantes para describir cómo por culpa de la pasión desenfadada Juan Pablo pierde la mitad de su lengua entre los dientes de otra boca que saborea la sangre caliente todavía. El presente y el pasado se confunden entre el deseo que siente el cuerpo, el dolor que siente la mente y el corazón de Alma, al acordarse de todos los muertos que lleva encima y el amor medio olvidado que le dejaron los días que pasó en la cárcel. Por eso desde ahora Alma solamente vive «Meciendo muertos» frente a la ventana de su vieja casa.

Las descripciones de estos cuentos pueden parecer inconclusas e indescifrables. Así mismo lo son las historias escritas en *Maldito amor*. Muchas de ellas nos dejan con la duda de lo que sucedió o lo que va a suceder. Algunas otras nos dejan un sinsabor por la extrañeza de su entorno. Otras más son escenas casi tangibles de lugares sórdidos e historias reales puestas en palabras. La ambigüedad de los personajes y situaciones recrea al espectador dentro de una cotidianidad exuberante de distintas posibilidades amorosas. Porque, eso sí, todas tienen un eje en común que las caracteriza: el amor, que de una u otra manera está presente en cada relato y cada letra que quiere contarnos algo.

Las ciudades encierran el dolor del amor y la melancolía de la ausencia. Todo esto se concentra más con la compli-

«Vestigios», la tercera y última parte, es otra cosa. Allí surge un universo propio, extenso, de llanuras incommensurables, habitado por hombres cuyo destino se afirma, paradójicamente, en lo absurdo de su sentido. La llanura es metáfora del tiempo; los hombres la recorren, sin agotarla, a caballo, incansables, con la única meta de llegar siempre un poco más allá de donde otros lo hicieron. Y el sinsentido de ese recorrido, en el que a menudo mueren y muy pocos logran terminar, para que luego otros más reanuden la tarea, tiene tono de eternidad, místico empeño en que la humanidad se engrandece en los límites de su destino. El hombre, frente al lugar y al tiempo en el que habita, se ve insignificante y, por eso mismo, se engrandece.

En estas gestas cada hombre tiene una parte y la esperanza es el regalo que sostiene, en medio de la llanura desértica y de la vastedad, metáforas de la vida en donde ésta, a su turno, se convierte en aventura; una aventura que requiere jinetes aguerridos, sostenidos sobre su cabalgadura por una fe que los supera. En esta parte del libro el tono poético se impone frente a la fatalidad del destino del hombre y el aferrado tesón con el que lucha, y es este tesón, esta lucha, esta búsqueda de lo incierto, lo que finalmente le da sentido; teje una continuidad de la que son conscientes los personajes y por la que persisten en un reto nuevo cada vez. La tradición, entonces, la historia de quienes los antecedieron, tan desolados y tan aferrados a la existencia como ellos, es razón y acicate para continuar la tarea: hacer de la vida un motivo de búsqueda constante.

Cercano a la poesía, de nuevo hay que decirlo, no de otro modo podía ser este libro salido de manos de poeta, en el que la prosa corta alcanza un acertado logro; carece de aditamentos innecesarios y, en su breve transcurrir, logra que resuene en el lector su sentido esencial.

—EMMA LUCÍA ARDILA

LA LECTORA, SALIDA DEL ARROYO

La lectora
Sergio Álvarez
Barcelona, Editorial Diana, 2001 (250 pp.)

COMO SUELE OCURRIR con LAS ADAPTACIONES, mientras a la lectora de la novela de Sergio Álvarez la secuestra un tipo en el Parque Nacional, justo cuando armaba un baretico para olvidar una pelea con su novio, a la lectora del dramatizado de RCN, una casta bibliotecaria, la secuestran cuando sale del trabajo para pagar la cuota del asilo de su madre. Así, aunque se conserva la trama de la historia, la mayoría de los personajes de la pantalla resultan más presentables que los de la vida real que retrata la novela, sacados del arroyo. A la versión con sacarina se contraponen la versión dura, con perso-



najes inescrupulosos, como los que censuraría la Comisión Nacional de Televisión.

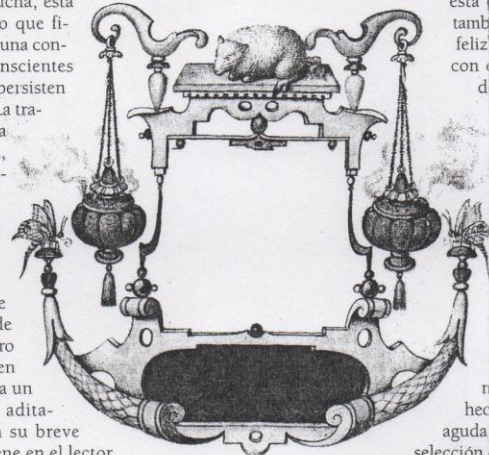
Por eso preferimos la historia original, sin afeites, que nos renite a la novela negra, como pocas veces lo vemos en nuestra exigua tradición del género. Se siente cierta familiaridad con novelas recientes como las de Fernando Vallejo y Jorge Franco, que exploran esos mundos de la marginalidad. Como en *Rosario Tijeras* —sobredosis de heroína en el caso de la bella e irritable protagonista—, en *La lectora* hay mujeres de armas tomar que arrastran a los hombres a la perdición. Pero quizás el pariente más cercano de Sergio Álvarez sea Roberto Rubiano Vargas con *Vamos a matar al dragoneante Peláez* o *El anarquista jubilado*, obras de personajes atrabiliarios, humor negro y verbo caliente, como recién disparado.

Y es que esta novela parece escrita a ráfagas, por la multiplicidad de las historias y de las voces, que con ritmo arrollador llevan al lector de la lengua hasta la página 250, cuando la novela se muerde la cola y el autor revela su truco de la caja china: una historia dentro de una historia dentro de una historia... en juego con esos personajes como el taxista enamorado de una prostituta que lo desprecia y de quien a su vez está enamorado otra prostituta que también le rompió el corazón a otro infeliz que trató de suplantarlo su amor con el de una niña bien igualmente destrozada. Y así avanza el relato,

rápida y eficazmente (veinticuatro horas que rinden una barbaridad, como en el *Ulises* de Joyce) en una cadena interminable de amores en contravía y de muertos que se estrellan contra el pavimento.

Con este montaje a la manera cinematográfica, se explica la ductilidad del material para ser llevado a la pantalla. Siguiendo la tendencia del neorealismo, el novelista registra hechos, ambientes y psicologías con aguda percepción, y su arte reside en la selección de los tipos humanos y de las escenas reproducidas mediante diálogos precisos de sintaxis simple y frase corta, con la intención de transcribir la conciencia más elemental e irreflexiva, como la de esta galería de personajes vulgares y clandestinos. La técnica del diálogo domina en la estructura narrativa con una frecuencia también inusual en nuestra novela de agobiantes divagaciones y tesis ideológicas. Y como se trata de diálogos frescos, que registran fielmente el habla de sus personajes (prostitutas, chulos, sicarios, traficantes de drogas, policías corruptos, delincuentes, rebuscadores de distinto pelaje), sin impostaciones fastidiosas, todo suena verosímil en medio de la acción rocambolesca. También es cierto que sobran algunos diálogos de personajes que caen en paracaídas en medio del relato, y con los que seguramente el autor pretende demostrar que alguna vez circuló la leyenda de la maleta.

Si a esta destreza técnica se suman las historias asombrosas que ocurren a diario en Colombia, como ésta en la que todos corren tras una maleta con dos millones de dó-



AHP 7632

lares, producto de algún envío «coronado», la novela sin duda clasifica en el *rating* de la nueva literatura colombiana. Porque aunque viva en Barcelona desde hace varios años, Sergio Álvarez (Bogotá, 1965) vuelve al infierno dantesco de El Cartucho, a las pensiones de mala muerte y a las calles sórdidas del submundo bogotano, donde conoció seres tan primitivos como los que habitan su novela.

Los mismos personajes que empezó a retratar en *Engome*, la novela que estaba escribiendo y que con el tiempo fue engullida por *La lectora* y terminó en una crónica roja de *El Espacio* (otro texto apócrifo que subraya la ironía del asunto narrativo). Como un reciclador de oficio, en lugar de tirar su primera novela la ensambló con un proyecto literario más ambicioso, el mismo que recibió el premio de la Semana de la Novela Negra de Gijón. Y mientras en Colombia tuvimos que esperar a que Pepe Sánchez hiciera su versión televisiva para descubrir el libro, en varios países europeos se trabaja en su traducción. Mejor dicho, muy pronto lectores de otras latitudes vivirán la experiencia del secuestro más *sui generis*, sin fines económicos ni políticos; aunque no crea el lector que va a encontrarse con algo parecido a *Noticia de un secuestro* de García Márquez, o a uno de tantos títulos testimoniales que inundan las librerías como parte de esa deprimente tradición épica en torno a la odisea del cautiverio que se está robusteciendo en Colombia.

En *La lectora* el drama de la secuestrada queda matizado por la acción trepidante de la novela y, acorde con el tono irónico y satírico, la historia se digiere con gozo casi morboso, al hilo de la voz de la narradora: «La lectura de esa tarde fue chévere y aunque seguía muy asustada, ya me estaba pareciendo hasta emocionante todo lo que ocurría. Eso sí, no lograba acostumbrarme al encierro y me sentía remal toda amarrada. Había conseguido quitarle brutalidad a la situación y había logrado que me cambiaran las cadenas por una cuerda que no me lastimaba tanto la piel. De alguna manera, me hacía la ilusión de estar controlando el asunto, el gordo me parecía cada vez más simpático; y el par de hermanos, menos peligrosos, como dos niños confundidos en un juego, sólo que jugando con armas de verdad».

Y pasando del escenario rural del secuestro al urbano donde transcurre la acción, encontramos El Oasis, prostíbulo de mala muerte y punto de encuentro de los personajes, que funciona como metafórico paraíso en esta novela políticamente incorrecta, sin vidas ejemplares, donde hasta el lector termina mordiéndose el asfalto y un poco salpicado de sangre.

—MARYLUZ VALLEJO

EL DOLOR EN EL REGRESO

AHP 7633

Sueños y realidades. Procesos de organización estudiantil: 1954-1966

Manuel Ruiz Montealegre

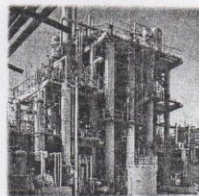
Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, serie Historia de la Universidad Nacional de Colombia, N° 5, 2002 (283 pp.)

NO HAY QUINTO MALO. Y la expresión vale para este libro del joven Manuel Ruiz Montealegre, con el que la Universidad Nacional completa en breve tiempo la media decena de títulos para recabar su memoria. Monografía para el grado en historia de la Universidad Nacional, revela en la seriedad de su indagación una promesa para un saber como el del arqueo de nuestro pasado, necesario pa-



Detrás de estas sonrisas de satisfacción

está Monómeros Colombo Venezolanos.



Claro, porque desde hace muchos años, Monómeros produce las materias primas de cientos de

productos finales que proporcionan alimentación, seguridad y confort a miles de personas alrededor del mundo. Por eso, nos alegra saber que nuestro esfuerzo produce buenos resultados.

monómeros

RPM

MONÓMEROS COLOMBO VENEZOLANOS S.A. (E.M.A.)

www.monomeros.com

Malpensank #19

n para
co en le
a expe
: su tra
niscua
or (que
las nor
ción, la
; y aun
: el aso
ritorios
a p
le sug
is de las
olladas
l asco y
pieza y
s sagas
des del
palabra
Miller
luciona
mas de
rlos. El
ejem
n espe
anismo
co y
mo
dir los
rea co
y, con
i políti
r jerar
rtantes
s capi
. Mien
stienen
ce y se
aprecio
ia arri
as dife
ierte la
ser ex

presado. El desprecio hacia arriba no va acompañado de asco, y por tanto no implica que lo despreciado sea algo de lo que uno deba protegerse por ser potencialmente contaminante. De algún modo, el desprecio consuela a quien está en una posición inferior y, al mismo tiempo, no permite que el superior se sienta del todo a gusto en su posición. La democracia, sostiene Miller, hace que la expresión del desprecio deje de ser patrimonio exclusivo de un grupo y dependa más de ese hecho que de nociones como la de respeto mutuo.

Con el asco el asunto es diferente. Miller se concentra en Orwell y su constatación de que una sociedad igualitaria supone modificar no tanto el asco que las clases superiores sienten por las inferiores como el modo de vida que justifica ese asco. Mientras el desprecio no nos hace sentirnos amenazados, el asco sí: "No admite una distribución equitativa y socava las ideas de igualdad. Pinta un panorama de lo puro y lo impuro. Y los arreglos que hace para traspasar estas fronteras se basan en la transgresión como pecado, lujuria o perversión. Las jerarquías que sustentan el asco no pueden ser benévolas; puesto que los inferiores contaminan, constituyen un peligro" (p. 348). Pero, y aquí Miller va más allá de Orwell, no es que el asco físico se traduzca en asco moral, sino que, por el contrario, el asco moral se traduce en asco físico. Con la democracia, el olor y las maneras de las clases trabajadoras dejan de ser cuestión de humor para convertirse en cuestión de asco, y es este asco el que permite que, dentro del nuevo sistema, los grupos dominantes sientan legitimada su condición.

¿Llevar las cosas demasiado lejos? Resulta difícil decirlo. Aunque Miller escribe con humor e ironía, el análisis que propone no es halagador y se opone a la imagen que todos tenemos o quisiéramos tener del papel que el asco juega en nuestras vidas. Sa-

bemos que no todas las culturas reaccionan con asco ante las mismas cosas y que, por tanto, no es cuestión de naturaleza sino algo que aprendemos y que, en muchos casos, necesitamos aprender. Pero en *Anatomía del asco* éstas son sólo cuestiones preliminares, y probablemente la idea de que el asco organiza nuestra sociedad puede parecer a muchos tan repugnante como la idea de comer heces. En esto, el recorrido que nos propone Miller cumple con su objetivo. Pese a los varios puntos en que uno cree poder disentir, el descenso inicial hacia lo visceral nos prepara para que el retorno a lo espiritual no sea muy cómodo. Para entonces tal vez estemos dispuestos a aceptar que en más de un sentido la inmundicia nos gobierna.

LA CINEMATECA DE BABEL

Ojo al cine

Andrés Caicedo

Bogotá: Norma, 1999.

541 p.

\$43.800

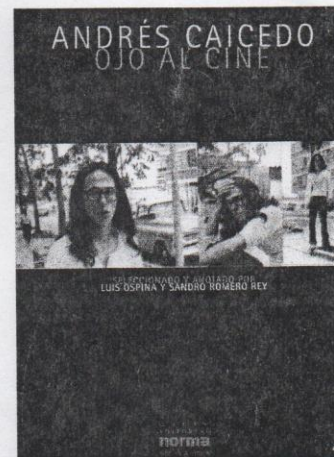
AHJ 6408

Por Juan Carlos González A.

La cinefilia es pasión, obsesión, delirio. Consume, carcome, corroe. Devora conciencias, agudiza soledades, acrecienta temores. En sus grados extremos insiste en manchar el papel con palabras, que más que signos intentan ser imágenes habladas, recuerdos instantáneos no dispuestos a ser olvidados. Así, el cinéfilo desea ser escuchado y leído: quiere contar a quien quiera oírlo lo que ha visto—extático—ante una pantalla de cine. Y a veces lo logra, si encuentra un medio que lo acoja y esté dispuesto a tolerar sus vehemencias, sus declaraciones de amor, sus arrebatos de ira. De esta manera surgen los verdaderos amantes del cine, padeciendo la sed eterna de las películas que todavía no

han visto, sufriendo por las que no podrán ver y soñando en poder algún día hacer cine. De esa estirpe maldita era Andrés Caicedo.

De ésa y de muchas otras, pues en sus escasos años de existencia terrenal Andrés trató de asir con sus manos la literatura, el teatro, la salsa y el rock, con una entrega desbordada que no admitía ni toleraba pausas. Proclive al escándalo y a la transgresión social, el caleño escondía tras su apariencia descuidada un ser humano inteligentísimo, sensible y tremendamente honesto. Tanto, que decidió quitarse la vida empujado por urgencias que jamás entenderemos. Y tras su muerte, el mito continuó caminando por la aulas del antiguo San Juan Berchmans,



por las aceras de Centenario y la avenida sexta, por el pavimento de San Fernando. Prolongando, gracias a sus amigos, un existir que se marchó sin acabar de contarnos toda la historia. Es por esos mismos amigos que su obra narrativa vio la luz, mostrándonos el talento y el humor de un hombre joven enfrentado a sus fantasmas personales y a las exigencias de una sociedad que le

imponía cosas que no estaba dispuesto a conceder. Esos escritos todavía conservan una frescura y una probidad inequívocamente dignas, sin ínfulas de gran literatura, y no es de extrañar por eso el éxito enorme que han tenido entre una generación de jóvenes que aún no habían nacido cuando Andrés ya se iba.

Existe un barrio en el sur de Cali que conserva una extravagancia casi inverosímil para los mercaderes del espectáculo en este país: un cine. Sí, una sala de cine solitaria, que no hace parte de un *múltiplex* ni de un centro comercial de moda. Desafian-do —estoico— las perspectivas de quiebra, el viejo teatro San Fernando continúa su existir diario de tres funciones religiosamente puntuales, mientras sus compañeros de labores (el Calima, el Arísti, el Alameda, entre otros) tuvieron que rendirse ya hace tiempo a las presiones sofocantes de un monopolio que les cerró las puertas y les apagó los proyectores. Digno, el teatro San Fernando ha visto cambiar muchas veces la fisionomía del barrio que lo acoge, mientras recuerda con nostalgia la época feliz en que se convertía —sábado a sábado— en la sede del Cine-Club de Cali, dirigido —claro— por Andrés Caicedo. No, el teatro San Fernando no se muere: tiene un compromiso con la memoria cinematográfica de la ciudad.

Y recordar ese compromiso es ahora más fácil, pues Sandro Romero Rey y Luis Ospina se han dedicado —en verdadera labor de amor— a rescatar los textos cinematográficos de Andrés, esos que se repartían a la entrada del San Fernando, los mismos que aparecieron en los diarios, esos que nutrieron los cinco únicos números de su mítica revista *Ojo al cine*, e incluso algunos que se quedaron en el tintero, inéditos entre notas y borradores. El resultado de sus esfuerzos es un enorme volumen, igualmente titulado *Ojo al cine*, que logra mostrarnos la otra cara de Andrés Caicedo, no ya la literaria, sino la del crítico que se enfrentaba —en la oscuridad de un teatro— a cada película, intentando descubrir sus secretos, desbaratando cuadro a cuadro sus secuencias, tratando de contar cosas que otros ojos no ha-

bían visto: secretos ocultos al espectador no iniciado.

Para facilitar la lectura, e intentando organizar la gran cantidad de textos que pudieron recopilar, Romero & Ospina los han dividido por secciones, cada una con una introducción explicatoria. De este modo, desfilan sus notas de prensa publicadas en los diarios *Occidente*, *El País*, *El Espectador* y en el desaparecido *El Pueblo*; los textos que acompañaban las funciones del cine club, sus colaboraciones para revistas nacionales y extranjeras y su labor como reportero y cronista en dos de las ediciones del Festival de Cine de Cartagena. El volumen abre y cierra con dos secciones difíciles de clasificar: la primera intenta definir su posición frente al cine mediante un ensayo presentado ante la Universidad del Valle y una entrevista concedida a estudiantes de la UPB; mientras en la última hay una serie de textos literarios (cuentos, diarios de viaje, ficciones diversas) que tienen al cine como permanente invitado. No es más, pero no crean que es poco: la riqueza y diversidad de los escritos —por lo general muy entretenidos— nos muestran a un hombre con serias intenciones de alcanzar la totalidad. Esto es, de poder abarcar *todo* el cine, desde la locomotora de los Lumiére hasta lo estrenado el último viernes en Hollywood. ¿Labor de titanes? Andrés Caicedo lo consideraba perfectamente viable, casi como lograr conformar una cinemateca de Babel, eterna, políglota, circular e inagotable. Y a esa tarea se entregó con todas sus fuerzas.

Es asombroso que un hombre que falleció a los veinticinco años haya visto tanto cine, y que lograra —en la Cali de principios de los años setenta— tener acceso a tan completa información y a todas esas películas que menciona, en una época en que el formato de video todavía era un sueño en la mente de algún ingeniero japonés. Pareciera que en ese momento fuera más fácil hacerse a una copia en celuloide de cualquier clásico que en estos tiempos afanosos de compras por Internet y de *DVD con sonido digital*. En eso tuvo fortuna, la que no tenemos hoy con el cine que vemos, pues los problemas de distribución y el abandono del público

que Andrés advertía y denunciaba se han agudizado todavía más y el cine independiente que con tanto ardor defendía hace tiempo desapareció de nuestras pantallas para ceder paso al cine comercial puro (¿o será impuro?) que él detestaba. Y ya ni vale la pena protestar, ¿para qué?, ¿quién va a escucharnos?

De esa forma, con el acervo filmico al que tuvo acceso, Andrés construyó ciclos, programó maratones, diseñó homenajes y se nutrió de todo el cine que vio. El resultado está escrito y frente a nuestros ojos, dispuesto a ser leído. Lo primero que sorprende de sus textos es el rigor documental que los recorre: este hombre se tomaba el oficio en serio, quizás sabiendo que cumplía además una función didáctica que no le admitía errores ni titubeos. Aquí no hay nada de chismes faranduleros ni comentarios livianos que pusieran en duda sus intenciones o que desvirtuaran sus propósitos. Sin embargo, ese rigor profesional no altera ni por un instante el tono lúdico y subjetivo de su prosa —que es el mismo de sus textos literarios—, en un péndulo permanente entre sus responsabilidades como crítico/lector de una revista y sus ganas de narrar las cosas a su amaño. De ahí surgen unos textos poco convencionales pero muy hermosos, en los que a veces la película de turno era lo de menos. Andrés se regocijaba en el poder inmenso de las palabras y eso se siente. Por momentos se dejaba llevar por sus reflexiones personales y divagaba feliz, lejísimo del plano cinematográfico que le sirvió de disculpa inicial para volar libérrimo —muy por encima de nuestras conciencias—, aprovechando la altura para lanzar dardos afilados contra lo establecido.

Al volver a poner pies en tierra, su falta de distancia hacia los filmes que comentaba lo llevaba con frecuencia al exceso, fuera éste rebosante de alabanzas o pletórico de acusaciones, y de igual manera lo hacía tomar posiciones incontrovertibles hacia la obra de uno u otro director por quien sintiera afinidad o aversión. El *western*, las películas de serie B, los vampiros y el cine de terror fueron sus géneros más amados y a ellos y a sus autores (John Ford, Sam Peckinpah, Ar-

thur Penn, Roger Corman, Ray, Hitchcock, Polanski, Siegel, por citar algunos) dedica sus palabras más generosas. También se sentía a gusto en medio del cine de maestros como Visconti, Pasolini, Bergman, Truffaut, Godard, Wilder, Huston o Buñuel, mientras atacaba furioso al cine grandilocuente y manipulador que representaban David Lean o Coppola o a la falsa ingenuidad de las películas mexicanas. Curiosamente, algunos de los directores y actores por los que apostó con fe ya son sólo referencias olvidadas en alguna enciclopedia de cine, mientras otros por los que no daba un peso están de moda y cubiertos de dólares. La verdad es que de predicciones futuristas no tenía Andrés Caicedo por qué saber nada.

El cine colombiano es tratado con cariño y benevolencia, convencido de su deber ante un puñado de autores que apreciaba, con los que había compartido vivencias y carencias, y a los que quería promover con sano interés. No son muchos sus textos críticos sobre películas nacionales (por lo menos los aquí recopilados), pero en cambio se publican extensas entrevistas con sus realizadores (José María Arzuaga, Marta Rodríguez, Julio Luzardo), que muestran el gran conocimiento y la enorme preocupación que sentía sobre la responsabilidad que a estos cineastas competía. En otro de los apartes del libro se hace más explícito al respecto: "Hay que luchar por un cine nuestro, que haga expresión nuestros pequeños o grandes terrores, pero que nos ilustre, que nos cuestione; un cine imperfecto y pobre, como imperfecta y pobre es nuestra realidad, pobre en comida y en cultura, riquísima en contradicciones y posibilidades de victorias (...)". Buenas intenciones, pero, ¿que pensaría del cine colombiano de hoy en día? ¿Cuál sería su posición? ¿Se lo imaginan escribiendo sobre el fenómeno de Sergio Cabrera? Es demasiado tarde para imaginarlo, pero qué bueno poder saberlo.

El conjunto general de sus escritos demuestra una cultura muy fundamentada y una solidez de conceptos independiente de modas pasajeras, que han impedido que la mayoría de los artículos hayan envejecido un sólo día y permiten así su lectura sin

anacronías que lamentar, a excepción de los textos muy puntuales sobre películas de cartelera que jamás trascendieron a su estreno inicial, y que debía escribir como compromiso con los diarios donde trabajó. A ese respecto es abismal la calidad y profundidad de los textos de Andrés, comparados con los que se escribe de cine en los periódicos del país hoy en día, meras reseñas complacientes y *light*, sin ningún asomo de posición crítica, quizás presionados por un afán inmediateista que impide profundizar más en un texto fílmico determinado.

Es indudable que un libro de estas características se encuentra dirigido a un tipo de lector muy particular, cuyo interés por el cine vaya más allá que el del espectador común; de ahí que pasada la euforia inicial de su publicación —donde el mito de Andrés Caicedo por sí solo atraerá a los lectores—, *Ojo al cine* encontrará lentamente su público natural entre los cinéfilos del país —existimos a pesar de todo— y entre los estudiantes de Comunicación y áreas afines, donde este volumen deberá convertirse en texto de consulta y referencia en lo que a historia y análisis del cine se refiere. La memoria cultural de nuestro país no puede desconocerse, no tenemos derecho a que eso ocurra. De ahí que saludemos con agrado la aparición de *Ojo al cine*, luces amables que alumbran la oscuridad de nuestra temible ignorancia fílmica.

LAS HERIDAS DE LA MEMORIA

Cosecha de huesos

Edwidge Danticat

Traducción de Marcelo Cohen

Bogotá: Editorial Norma, 1999

308 p.

\$29.800

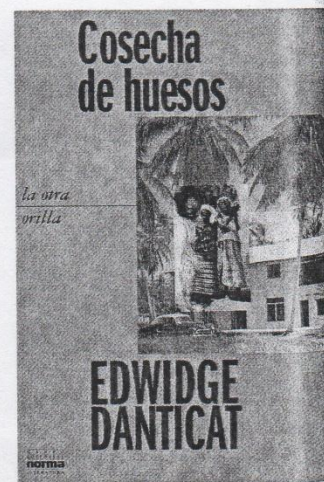
AHJ 6409

Por Mercedes Guhl

Cosecha de huesos es una novela que tiene que ver con lo inevitable, con la naturaleza y con la violencia, y deja un sabor entre dulce y amargo que se refleja en la imagen de una mujer de raza negra que aparece en

los sueños de la protagonista. "La mujer de azúcar" trabaja en una plantación de caña y tiene la cara medio cubierta por un bozal metálico. "Me lo pusieron hace mucho tiempo para que no me comiera la caña de azúcar" (p. 136). Así, entre lo dulce y lo amargo, transcurre la historia de Amabelle Désir, una haitiana que vive en una especie de exilio, como criada de una familia dominicana al otro lado de la frontera, desde que sus padres se ahogaron en el río que sirve de límite entre los dos países. Los sueños ponen el toque amargo, al hacer que Amabelle reviva el momento de la muerte de sus padres. Pero desde que conoce a Sebastien, él se encarga de despertarla en medio de las noches para sacarla de "la oscuridad del sueño, que es una muerte inacabable, como una cueva en sombras" (p. 23). Él también perdió a su padre en un desastre natural, un huracán. Los dos llevan las heridas de esas muertes, pero tal parece que al aferrarse uno a otro esas heridas pueden curarse. Amabelle pierde el miedo a los recuerdos cuando Sebastien está a su lado.

La calma se rompe cuando Valencia, la patrona de Amabelle, da a luz una pareja de mellizos: un niño grande de piel muy blanca y una niña morena, tan diminuta que se teme que no sobreviva. El color de piel de la niña desconcierta a la familia, que se preciaba de poder rastrear sus orige-



ANEXO IV

GUIÓN PARAÍSO TRAVEL

Imagen (Descripción técnica, planos escenas -guión técnico-)	Sonido (música, diálogos, ambiente -Guión literario-)	Sentido y comentarios (análisis cinematográfico, semántico-semiótico)
<p>Produccion: Paraíso pictures. Fondo para el Desarrollo cinematográfico. Con la participación de RCN cine. Darnel.</p>	<p>Canción bandera de la película: Fonseca</p>	<p>Si se describieran cabalmente la cantidad de imágenes del travelling lograrían crearse toda una serie de narraciones. el conglomerado de significaciones de las imágenes podría considerarse como una característica importante del cine, única en él donde se evidencia la presencia de elementos provenientes de otras artes. El lenguaje cinematográfico está lleno de signos así como también el literario, todo significa algo (signo literario: palabra- estructura historia. Signo cinematográfico: imagen signos historia estructura) La parte final constituida por el escritor es muy importante por la metáfora que ella constituye sobre la figura del escritor. (en la novela no se ve, era más inclusive proponerlo de esa manera en la pantalla) Muchos comentarios y críticas de adaptación han afirmado que nunca una adaptación supera la obra literaria, sin embargo esta película cumple con una labor de limpieza y exploración de la obra literaria, este fenómeno puede explicarse debido al lenguaje cinematográfico presente en las obras literarias más recientes, también porque en Colombia se ha logrado desarrollar durante los últimos años de manera más madura un lenguaje cinematográfico. Esa podría ser considerada como otra característica del cine y la</p>

		literatura contemporánea colombiana.
<p>Travelling desde arriba.</p> <p>Primera imagen: Un hombre gordo con el torso desnudo en una cama acostado, en el extremo inferior de la cama una mujer con un niño en sus brazos preparando su tetero, una pequeña niña agachada a su lado, juguetes en muchas partes, electrodomésticos viejos, decoración. Casting: Jaime Correa (Colombia) María Nelson (USA) Carla Holl (México)</p> <p>Segunda imagen: Un metalero acostado en una cama hablando por celular moviendo una correa imitando una batería, a su alrededor hay muchos afiches de grupos de metal y revistas en el piso (Rolling Stones) una pequeña mesa con utensilios de cocina. Vestuario: Sandra Camacho Editor: Alberto de Toro.</p> <p>Tercera imagen: Una mujer rubia maquillada con un vestido corto, zapatos rosados y collar, se está retocando los labios, hay un camarote a su derecha, en la cama de arriba esta su ropa y tacones de diferentes colores, a su izquierda un sillón, chaquetas de piel una mesa de noche con varios objetos, es una prostituta. Supervisión musical: Linn Fainchtein Música original: Angelo Milli.</p> <p>Cuarta imagen: Dos hombres sentados en el piso, uno de ellos sin camisa se está inyectando, hay varias botellas vacías y CDs Música: Sigur Ros Canción original por Fonseca.</p>	<p>El travelling va acompañado de música acorde con la cantidad de imágenes sórdidas mostradas, la música es lenta y melancólica mezcla de piano y sintetizador, se evidencian sonidos realizados por las personas (pareja haciendo el amor, hombre masturbándose.</p>	<p>Estas imágenes constituyen el recorrido del travelling donde cada imagen representa cada uno de los cuartos que hay en el lugar al cual llegan Marlon y Reina. Junto con éstas imágenes se muestra el recurso humano que participó en la producción de la película.</p> <p>Las habitaciones paupérrimas constituyen en hogar de personas en condiciones poco afortunadas, en su mayoría tienen rasgos latinos.</p> <p>El travelling es bien interesante porque realiza una contextualización espacial y de imágenes antes de que interfieran los personajes y sus diálogos. Buena escenografía.</p> <p>También evidencia que todas estas personas que hacen parte de la producción provienen de diferentes países aunque son más los extranjeros que colombianos esta ha sido una característica en la producción de cine en el país.</p> <p>Es muy importante este travelling porque refleja la situación por la que pasan diversas personas que se encuentran en Nueva York, evidentemente lo que se vive esta lejos del imaginario de sueño americano.</p>

<p>Quinta imagen: El travelling da la vuelta por la izquierda para salir de los cuartos; en un hall va caminando un joven, el piso es de madera, sucio. Al lado derecho hay un carrito de mercado. Diseño de producción: Miguel Ángel Álvarez. El travelling cruza el hall y se encuentra con la otra fila de cuartos. Director de fotografía: Rafa Llunch.</p> <p>Sexta imagen: Paredes verdes, una pareja haciendo el amor están desnudos, ropa colgada de la pared y una mesita con cigarrillos y bebidas. Productores asociados: Alberto Cheherbar Mauricio Kassin, Robert Chehebar, Roy Azout.</p> <p>Séptima imagen: Un hombre de rodillas sosteniéndose con una mano en la pared y con la otra se masturba frente a un afiche con una mujer desnuda y muchas revistas Play Boy encima de la cama. Productores ejecutivos Jonathan Sanger Sarah Black, Jorge Pérez. Coproductores Jhon Leguizamo Juan Santiago Rodriguez.</p> <p>Octava imagen: Habitación de paredes corroídas por la humedad, una mesa de noche vieja una cama con tendido, una silla y dos maletas, no hay gente. Producida por Santiago Díaz, Alex Pereira, Juan Rendón,</p>		
--	--	--

<p>Isaac Lee. Novena imagen: Paredes blancas, encima de una cama un hombre y una mujer morenos sentados, él acaricia unos gatitos, la mujer busca empleo en el periódico. Guión Juan Rendón y Jorge Franco Décima imagen: Un hombre sentado frente a una máquina de escribir, a su alrededor muchos libros, revistas y periódicos, en una de las paredes un cuadro de un ojo y ropa, el hombre se pone de pie para agarrar un vaso de whisky se está fumando un cigarrillo, el es un escritor.</p> <p>Fusión del travelling con la primera escena en la que aparece Reina Director Simon Brand</p> <p>La cámara baja, se encuentra con Marlon que se acerca por el pasillo, hay un árbol de navidad y un sillón rojo allí. Plano general. Reina vuelve a tomar el teléfono introduce dos monedas, Marlon va y viene se sienta en el sillón y se agarra la cabeza con desesperación, Reina vuelve a marcar. Habla, mira a Marlon con inquietud, se tapa un oído, se mueve de manera inquieta, mientras Marlon escucha, cuando Reina cuelga el va detrás de ella.</p> <p>Cambia de foco la cámara al cruzar el hall hacia la entrada de los cuartos, al lado de Reina pasa una mujer, Reina la mira, Marlon viene detrás llegan al cuarto, la joven se sube a la cama bota las llaves en la maleta, la cámara la enfoca cuando habla, Marlon está de</p>	<p>Se escucha la voz de Reina cuando el travelling va llegando a su final. Reina: aló, aló, hello. Marlon: que pasó. Reina: estaba llamando pero me colgó y sonó un ruido todo raro, préstame más monedas (tono imperativo). Marlon: nos vamos a gastar lo único que tenemos en teléfono. Se escuchan los pasos de los transeúntes y las monedas al entrar al teléfono. Suenan el teléfono dos veces una contestadora recibe la llamada. Reina: aló, es Reina, es Reina, yo llamo después. Marlon: y con que si ya no tenemos más plata. Reina: no se alguien nos prestará algo, ya se me ocurrirá una idea. Marlon: vos y tus malditas ideas.</p>	<p>Muchos escritores han pasado por esta situación Gabo, quizá Jorge Franco también.</p> <p>Reina hace cara de tener que mentir</p> <p>La mujer que pasa al lado de Reina era la misma prostituta que se encontraba en una de las habitaciones en el travelling, el cuarto de Marlon y Reina era el</p>
--	--	---

<p>pie, todos estos enfoques de los personajes se dan en primer plano. Primer plano de Reina, se le ve un ojo de un color y el otro de otro. Vuelve al plano general donde se ve a la joven sacando cosas de su maleta, frente a ella de pie esta Marlon en la puerta. Vuelve a primer plano la cámara se cuadra detrás de Reina enfoca a Marlon que enojado sale del cuarto y cierra fuerte la puerta. Plano general de Marlon saliendo de la habitación tomando el pasillo hacia la salida, la cámara enfoca a Marlon desde el extremo contrario mirándolo</p> <p>Corte (escena 1)</p>	<p>Reina: al menos yo tengo ideas Marlon: tus maravillosas ideas mirá a donde nos trajeron. Reina: a ti si definitivamente te quedo grande nueva York mejor te hubieras quedado en Medellín comiendo mierda. Marlon: igual aquí me la estoy comiendo. Reina: sí pero es mierda gringa. Marlon: que vamos a hacer Reina ¡ah! Reina: porque mejor no te matás. ¡No salgas a la calle Marlon Cruz!</p> <p>Se escuchan los pasos de Marlon.</p>	<p>que estaba desocupado. Se dan representaciones decorativas de la navidad. La imagen del cambio de color de ojos en la novela tiene que hacerse por medio de la descripción del personaje en este caso se hace sólo con una imagen. En los diálogos cinematográficos prevalece el acento paisa y expresiones de la región, en la novela también.</p>
<p>Imagen en primer plano del paso del metro de Nueva York. Baja la cámara enfoca un aviso “rooms for rent” y llega hasta Marlon. Ahora el metro está a su derecha, sale desesperadamente y empieza a caminar de un lado a otro en plano general. Primerísimo primer plano, cajetilla de <i>Mustang</i> rojo. Primer plano Marlon encendiendo el cigarrillo. Plano general del edificio en una panorámica más amplia, se ve un aviso que dice Queens amarillo. La cámara se mueve con el personaje, desde el frente, así toma lo que está detrás de él, son dos oficiales de policía que están en la esquina de la calle. Movimientos rápidos de la cámara, lanza Marlon la cajetilla al piso con rabia, sigue fumando. En este momento la cámara actúa como si fuera una tercera persona, un cómplice. Con un movimiento brusco de cámara deja de enfocarse a Marlon y se enfoca a los</p>	<p>Suena fortísimo el ambiente con la pasada del metro. Todo tiembla.</p> <p>Se escuchan solo sus zapatos contra el piso.</p> <p>Se escucha el empaque del cigarrillo</p> <p>Pitos de carros al fondo.</p> <p>Marlon: jueputa.</p> <p>Música de persecución que</p>	<p>Es el único cigarrillo que le queda. El sonido en este momento es subjetivo, las cosas que hace Marlon se escuchan más que las que hay en el ambiente. El aviso será el que le mencione luego a Patricia.</p> <p>Desesperación del personaje. La cámara cuando hace primeros planos y después se aleja va mostrando cada vez una perspectiva más amplia del lugar.</p> <p>Marlon no comprende lo que le</p>

<p>policías que ya están a su lado primer plano, vuelve la cámara a Marlon sorprendido y temeroso. Primer plano, sale a correr. La cámara se posa en la acera del frente cuando Marlon y los oficiales salen a correr. Plano general de Marlon, los policías corriendo detrás. Primer plano de cada uno de los policías corriendo cansados. La cámara se sitúa arriba desde donde hace un plano general de Marlon volteando una esquina. Juego de planos entre Marlon y los policías corriendo. Marlon en el último cambio de cámara voltea a mirar, se efecto borroso, es el punto de vista de Marlon. Cámara dentro del carro viendo al policía atropellado, sale la cámara y hace un plano general que observa cuando Marlon voltea a ver y para un poco, la imagen es una perspectiva parece que desde debajo del metro. Primer plano de la actitud de Marlon cuando para un poco para reincorporarse y seguir corriendo. Voltea una esquina y sigue corriendo, se detiene un poco porque ya no sabe hacia dónde seguir. La cámara se sitúa al otro lado de la calle y entre ella. Plano general pasando por un parque espantando las palomas, dobla una esquina, la cámara sigue moviéndose y enfoca los pies, llega a una reja que cruza, la cámara lo toma desde atrás. Cuando Marlon cae después de cruzar la cerca, su correr empieza a hacerse más lento, es como si el golpe de la caída lo hubiera hecho consciente de su cansancio. Se va la imagen, Marlon corre más lento, la cámara se sitúa tras la puerta que lo ve. Primer plano de sus</p>	<p>produce sensación de rapidez.</p> <p>Se escuchan también los gritos de los policías pidiéndole a Marlon que pare.</p> <p>Suena un golpe fuerte con una frenada de auto</p> <p>Sigue presente la música de rapidez</p> <p>La música en el fondo se mantiene pero en su superficie empieza a tornarse más lenta a medida que se nota el cansancio del personaje, la persecución a la vez se va haciendo más lenta, para tomar protagonismo del todo la música dramática.</p> <p>Desaparece la persecución aparece completamente el sonido melancólico de una guitarra.</p>	<p>dicen y su reacción es salir a correr del susto.</p> <p>Calles muy grafitadas. El clima es muy frío.</p> <p>Cantidad alta de cambio de planos que dan sensación de rapidez y acción.</p> <p>En este momento Marlon ya está completamente perdido. Esta persecución permite ver varias partes comunes de Nueva York, sus calles, basura, gente, grafitis, etc.</p> <p>La cámara suele situarse detrás de objetos y da una sensación de velocidad diferente, los movimientos rápidos de cámara se mezclan con la música. (música importante en el cine)</p> <p>Se nota mucho el cansancio de Marlon, es importante la secuencia de la imagen junto con la música y el estado del personaje, eso solo lo puede hacer el cine.</p> <p>El personaje se ve desesperado ya no sabe dónde está. El movimiento de la cámara da la</p>
--	---	---

<p>pies, luego primer plano de su cara, se aleja la cámara detrás de los autos. La cámara lo toma por detrás, se acerca a él y se detiene, toma de lado, toma de frente, Marlon se cae, pega su cabeza al andén, mira atrás, sigue adelante, en un parque mira hacia todos lados, desde el otro lado del parque, se acerca de nuevo la cámara Marlon toma su rostro, sale del parque, toma por detrás, sigue corriendo plano general, dobla una cuadra y llega a una plaza. Se detiene en medio de una multitud, la toma se hace desde varios puntos sobre todo esquinas (desde arriba y los dos lados) se aleja la cámara y toma en una panorámica en picado de toda la calle china en la mitad se encuentra Marlon</p> <p>Corte.</p>		<p>sensación de circularidad, pérdida y confusión. ¡Está perdido! Cuando se está perdido hay angustia, lo cliché de esta pérdida es que se haya originado por el amor, este tema se acerca al de la vorágine, en el que deben huir por amor.</p>
<p>Primer plano de unas piernas semi-abiertas con medias y falda de colegio con cucos amarillos, las piernas se abren y cierran, en medio de ellas está la cámara que representa el ojo de Marlon. La cámara se sitúa detrás de la silla para enfocar a Marlon debajo de la mesa viendo la entropiada de Reina, la cámara hace un primer plano de ella tomando sopa. La cámara vuelve a Marlon, Reina agarra la cabeza de Marlon con sus piernas, la cámara le vuelve a enfocar el rostro pícaro. La cámara vuelve a tomar a Marlon gritando, enfoca luego a reina mirándolo retirando las piernas de su cuello. Plano general, Marlon saliendo de debajo de la mesa, reina sigue comiendo mientras lo observa. Marlon en primer plano la mira, la cámara se sitúa fuera d</p>	<p>Marlon: ay, ay, ay hey ay Reina: ya la encontraste Marlon: aquí está, aquí está. ¿Qué pasó? Reina: uhh vos ibas era por el postre. Marlon: ahhh si tú viste cuando se me cayó la cuchara. Reina: acompañame a dar una vuelta, esperate le aviso a mi papá, vos no dijiste que me ibas a enseñar a jugar billar? Marlon: ¿y no hay postre?</p> <p>Se oyen las pisadas de Reina al subir las escaleras.</p>	<p>La insinuación es una característica del personaje de Reina.</p> <p>El espacio y es de la casa de Reina parece de clase media. Reina tiene uniforme de colegio.</p> <p>Aparece en la parte inferior de la pantalla: Medellín Colombia,</p>

<p>la ventana para verlos a través de las cortinas. La cámara vuelve a enfocar primero a reina y después a Marlon en primer plano. Sale Reina de la sala, la cámara la enfoca desde el otro lado del pasillo, luego enfoca a Marlon que aun esta dentro de la sala Pequeño corte. La cámara enfoca a reina subiendo las escaleras hacia una azotea. Cruza unas sabanas, la cámara la espera y se va detrás de ella. primer plano. Primer plano la cámara hacia el lado opuesto a reina , enfoca todo lo que hay en el lugar , muchas chucherías , incluso un gallo. La cámara hace un primer plano del padre, vuelve a reina. Vuelve a un primer plano del papá, su cara se distorsiona debido a que su rostro esta visto desde una lupa, detrás reina alejándose. La cámara vuelve a enfocar a reina, quien hace un ademan de caso. Otra vez la cámara vuelve al papá</p> <p>Corte.</p>	<p>Reina: pa, voy a salir un ratico es que está haciendo mucho calor.</p> <p>Papá: tenga mucho cuidado hija que este barrio se llena de marihuaneros.</p> <p>Reina: sí señor.</p>	<p>como si fuera una especie de crónica documental, hace reflexionar acerca de los lugares y el desplazamiento en la historia es un factor importante de la misma.</p> <p>El papa se nota muy pensativo y concentrado.</p> <p>Reina hace ademanes de niña consentida, hay muchos chécheres en ese cuarto.</p> <p>El papa de reina no cumple un papel importante en la historia de la película en el texto sí.</p>
<p>Primerísimo primer plano: una mano tocando una rodilla. La cámara enfoca los rostros de Marlon y Reina, para luego convertirse en plano general Marlon detrás de reina ayudándole a jugar billar. El primer plano sigue mientras ellos hablan, se acercan se besan y coquetean. En primer plano Marlon se aleja de reina dándole la espalda a la cámara, mientras ella está frente a la cámara donde la escena transcurre, la cámara la acompaña siempre alrededor de la mesa de billar. Cuando ella empieza a hacer estas preguntas, Marlon se mueve más rápido, se genera tensión,</p>	<p>Reina: hable con Fabiola. Marlon: con que cuanto te salió esa vieja. Reina: a nosotros nunca nos van a dar la visa, te voy a hacer las mismas preguntas que me hizo Fabiola, tenés visa?, tenés cuanta bancaria?, tenés trabajo fijo? Marlon: no Reina: tenés alguna propiedad, carro casa, eres</p>	<p>Uso del lenguaje “paisa” y groserías eso lo hace muy</p>

<p>ella lo sigue.</p> <p>Se hace más lenta la escena Marlon coje el taco de reina lo baja ellas se lo quita y se va como enojada.</p> <p>Reina se ubica al otro extremo de la mesa mete la mano en sus cucos y saca unas fotos, la cámara se ubica detrás de ella dejando ver todo su derriere, luego la enfoca de frente en primer plano, luego ella se sienta en la mesa dándole la espalda a Marlon y lo llama con actitud provocativa, el se alcanza a ver atrás borrosamente, se acerca a ella y la empieza a besar desafortadamente mientras le habla se aleja , unos hombres que están atrás la miran con morbo.</p> <p>Corte: 12.03</p>	<p>familiar de algún ministro o alguna mierda?</p> <p>Marlon: no reina ya quisiera.</p> <p>Reina: pues así no te dan visa.</p> <p>Marlon: pero te tengo a vos</p> <p>Reina: si, pero por mi no te dan visa.</p> <p>Marlon: reina porque te dio por nueva York.</p> <p>Reina: pues porque alla queda.</p> <p>Reina: mi prima gloria me mando estas fotos y dice que nos podemos quedar allá (talves la prima reina es la mamá).</p> <p>Marlon: que esta guardando en esos cuquitos</p> <p>Reina: deja de ser manilargo, todo esto es tuyo pero allá, vayamos despacio.</p>	<p>colombiano, lo que talvés impulsó en su momento Fernando Vallejo.</p> <p>Escena de fuerte carga erótica.</p>
<p>La cámara desde arriba ve unos carros, pasa por un puente es casi de noche, la cámara es el ojo de Marlon, luego se ubica detrás de él y lo enfoca mirando los carros, otra vez se convierte en su mirada viendo al otro extremo los edificios newyorkinos.</p> <p>Marlon camina por las calles de nueva York, entra a una tienda, la cámara lo ve desde atrás , en ella al parecer recibe explicaciones de una gente.</p> <p>Corte. 13.05</p>	<p>Música melancólica.</p> <p>No hay diálogos solo música melancólica.</p>	<p>Estos movimientos que hace la cámara permiten que narrativamente se cambien los puntos de vista y narradores de la historia. Es una característica que también se da en literatura pero que en cine se puede hacer de forma más dinámica y rápida.</p> <p>Soledad del personaje, no sabe a dónde ir, está en la nada.</p>
<p>Una ratita en primer plano, cuando se abre el plano vemos que está encima del tronco de Marlon, se abre más la imagen</p>	<p>El hombre le dice algo en ingles</p>	<p>Es un contexto muy sórdido gente que vive en la calle, (cartucho o bronks)</p>

<p>mostrándonos un hombre sucio que vive allí al parecer , Marlon se despierta y cuando sabe en donde está sale corriendo.</p> <p>Corte: 13.31</p>		
<p>La cámara ve una avenida y unos edificios por detrás de una reja, es el ojo de Marlon luego lo enfoca en primer plano, está mirando la ciudad desde un puente que parece hecho de fichas gigantes lego.</p> <p>Corte 13.38</p>	<p>Pitos carros y viento</p>	<p>Aparece la siguiente información en la escena: Jackson Heights, Queens, toque de crónica documental.</p>
<p>La cámara ve a Marlon por delante en una calle habitacional de la ciudad. Va a pasar la calle y se encuentra con un restaurante, acelera frenéticamente, la cámara enfoca al fondo un pequeño letrero “el palacio de los frisoles”, en ese momento un carro casi lo atropella y le hace caer en cuenta que esta pasando una calle, pasa rápidamente y entra al lugar.</p> <p>La cámara lo observa desde detrás de la puerta dentro del restaurante el entra y en ese momento la cámara se vuelve sus ojos que observa la comida de forma inestable, detrás viene un hombre que lo mira desde que entro.</p> <p>La cámara vuelve a ser su mirada apuntando a unos platos , coge la comida que sobra</p> <p>El hombre que estaba detrás suyo empieza a gritar, salen dos hombres que lo van sacando a la fuerza mientras toda la gente del lugar observa, la cámara es como un testigo mas , lo tiran fuertemente a la calle</p> <p>Corte 15.08</p>	<p>Sonidos del ambiente ciudadano.</p> <p>Pito fuerte.</p> <p>Sonidos de lugar encerrado, restaurante.</p> <p>Pastor: Hey, hey un ratero sabe de aquí esa rata, sáquelo sáquelo.</p> <p>Marlon: no, no, no.</p> <p>No soy un ladrón (en tono paisa)</p>	<p>Es como si hubiera visto una ilusión, su salvación el oasis en medio del desierto.</p> <p>Es una imagen además bien identitaria, sobretodo paisa,</p> <p>“mi tierra colombiana”</p> <p>(primer día perdido)</p>
<p>La primera parte de esa escena la compone una panorámica de Medellín, en la que aparece un</p>		<p>Imagen interesante.</p> <p>¿Cuántos cortes tiene la</p>

<p>texto: Medellín-Colombia, hace un corto paneo y corte</p> <p>Corte. 15.09</p>	<p>VUELTA A MEDELLIN, FLAHS BACK.</p>	<p>película y cuantos la novela?</p>
<p>Marlon y reina entrando a una gran tienda por una pasillo en el que a ambos lados hay juguetes al fondo abren una puerta que hay una de sus paredes e ingresan por ella. La cámara que se ha quedado fuera del sitio empieza a subir deja ver el nombre del lugar sigue hasta que se encuentra con Marlon y reina que están arriba entran luego a una oficina, detrás viene otro hombre.</p> <p>La cámara enfoca el rostro feliz y sorpresivo de reina , luego la cámara la enfoca por detrás para dejarnos ver un cuadro de la ciudad de new york voltea a ver a Marlon.</p> <p>La cámara luego hace un primer plano de ellos dos mientras conversan.</p> <p>La cámara se ubica detrás de ellos para enfocar una mujer, una prostituta que está en frente de ellos.</p> <p>Entra al lugar una mujer saludando, tiene una licra de leopardo un tatuaje en un seno uñas larguísimas. La cámara hace un primer plano de ella tiene unos sobre en una mano y unos tiquetes en la otra</p> <p>La cámara enfoca la prostituta, luego a una pareja adulta que miran a reina y luego a la cámara ella con actitud de resignación. Marlon hace mala cara mientras que Fabiola con ayuda de un tablero y de un mapa explica el viaje, luego enfoca a alguna de la gente que mira con atención a Fabiola mientras continua hablando.</p>	<p>La palabra “paraíso” siempre está presente en la película. (valla, tienda)</p> <p>Marlon: ¡buenas! Todos los presentes responden.</p> <p>Reina: mirá eso allá como se ve todo bonito, no como ese barrial tan hijueputa que se arma acá cada vez que llueve.</p> <p>Marlon. Ahh no te pongas a morar eso reina.</p> <p>Reina: más bien tranquilízate deja de ser tan nervioso.</p> <p>Marlon ay, yo estoy tranquilo.</p> <p>Fabiola: hola (actitud contenta y a la vez engreída) aquí tengo las visas y los tiquetes de los que ya pagaron.</p> <p>Reina: y los que no que.</p> <p>Fabiola: pero nada mamita acá somos gente seria, pues hay que esperar lo dicho esta dicho, los tiquetes incluyen el trayecto Bogotá Panamá y de Panamá a Guatemala allá lo que tienen que decir, es que van de vacaciones, allá los recibe nuestro representante, cuando ustedes estén instalados en nuestro resort les explicaran el trayecto fluvial hasta México, hay una band tipo ejecutiva los va a llevar hasta la frontera y desde ahí no es pegar sino un saltico pa que ustedes empiecen a ver letreros que digan: welcome to the United States, pregunticas.</p>	<p>El lugar se llama “paraíso travel”. Muchas decoraciones navideñas.</p> <p>Intención del autor: Lucrarse con el estereotipo y morbo frente a la situación colombiana o reflejar una situación real oscura y oculta? El estereotipo de pereirana prepago, sin embargo si es una realidad colombiana y ya mundial ¿ que intención hay en el mostrar eso?</p> <p>Caracterización de ese personaje a través de la imagen que es un signo que hace parte también de la realidad ¿Si se caracteriza al colombiano o a algo de él? (yo creo que si) podría ser el colombiano del común no hay representación de un agente cosmopolita o intelectual.</p> <p>La explicación del viaje por medio de Fabiola no se parece en nada a lo que pasara en realidad, ella lo hace ver como algo paradisiaco. Es interesante la descripción que ella hace del trayecto. Es todo lo contrario</p> <p>Ella tiene una pinta y actitud bien sórdida por eso al parecer Marlon no confía en ella, es un poco chistosa</p>

<p>Se enfoca en otro personaje que hace una pregunta absurda a la que Fabiola responde paseándose por el centro de la sala.</p> <p>Primer plano de reina y Marlon ella va alistando sus cositas para irse, coge la mano de Marlon y salen</p> <p>Corte. 18.17</p>	<p>Un hombre: si perdón, que es fluvial?</p> <p>Fabiola: pues por rio por rio. Bueno una recomendación mas recuerden eso si, allá todo el que este de uniforme es un oficial y ustedes no necesitan un oficial por nada y para nada, así que a lo que vean uno ustedes derechito caminan en dirección opuesta. Ya saben 3.000 dolaritos o si no so sorry baby no fly, pregunticas pregunticas?</p> <p>Se presenta algarabía al fondo mientras...</p> <p>Reina: tenemos que levantarnos ese billete como sea.</p> <p>Marlon: pero eso es mucha plata reina</p> <p>Reina: y que</p> <p>Marlon: pues que no la vamos a conseguir nunca</p> <p>Reina: solo hay tres formas de conseguirnos esa plata, trabajando, apostando o robando</p>	<p>Estas palabras son las que hacen salir a Marlon despavorido cuando ve los oficiales en Nueva York.</p>
<p>La cámara enfoca una de las calles de casas de Medellín, al fondo se ven unos edificios al lado de la cámara camina una mujer con la camiseta de nacional.</p> <p>La escena cambia de lugar y enfoca a Marlon y al papa por detrás de las antenas del televisor mientras almuerzan en el comedor de su casa. La cámara amplía el enfoque mostrando a un niño, allí entra la mamá.</p> <p>La cámara cambia de enfoques según el dialogo y las expresiones de los personajes.</p>	<p>Marlon: papa deme ese trabajito.</p> <p>Papa de marlon: mirá marlon te voy a decir una cosa, yo todo lo que he hecho en la vida es para que vos estudies, no para que termines conduciendo un carro.</p> <p>Marlon: asi no empezaste vos pues, mira que ya tenés dos carros.</p> <p>Papá: no, no es eso es otra cosa mijo yo empezó desde abajo en cambio esto ya es otro estrato a vos lo que te corresponde es estudiar.</p> <p>Mamá: Marlon vos no querías era entrar a la universidad, a mi me dijeron que la palanca ya estaba, que no era sino que terminaran las huelgas y listo.</p> <p>Marlon: por eso mamá pero mientras tanto me puedo</p>	<p>Elementos de Medellín, sus imágenes de ciudad y la camiseta de nacional.</p> <p>Comen todos en la mesa, tradición.</p> <p>La palanca para entrar a la universidad en este país es así.</p> <p>Autoritarismo patriarcal paisa.</p>

<p>Corte. 19.23</p>	<p>ganar unos pesitos. Papá: que no Marlon que no. Marlon: cómo a Juancho si le dieron trabajo en la casa y a mí no (manoteando) Papá: eso es otra cosa, además todao lo taxis están ocupados... al niño pequeño a ver coja bien la cuchara papito.</p>	
<p>Primer plano del restaurante, al otro lado de la calle Marlon esta en el andén y es quien mira el restaurante, se ve pálido y con frio. La cámara enfoca a Patricia que lo mira desde una ventana del restaurante, sale del mismo con una bandeja y comida acompañada de unos de los empleados.</p> <p>Al rato sale pastor su esposo a regañar y acusar a Marlon.</p> <p>Entran a un sótano lleno de provisiones de comida frutas, vegetales y medias de aguardiente néctar y antioqueño en una caja. Marlon se sienta.</p> <p>La cámara enfoca a patricia mirando a Marlon, llega un empleado con cosas que ella le había pedido, se quedan Marlon y patricia hablando</p> <p>Corte. 22.15</p>	<p>VUELVE LA NARRACIÓN A NUEVA YORK.</p> <p>Patricia: usted lo que tiene es hambre cierto, pero entenderá que uno no puede entrar así como así a robar comida, usted en donde se metió que huele tan feo. Marlon: me perdí. Patricia: más bien venga y se toma eso adentro. Pastor: usted porque le da comida a ese ladrón, no lo que me faltaba, no me entra al restaurante NO.</p> <p>Patricia: siéntese ahí usted tiene una cara hasta lo mas de bonita mijo</p> <p>Patricia: gracias mijo Marlon: señora esto es Queens. Patricia si esto es Jackson Heights Queens Marlon: reina tiene que estar por aquí cerquita, al frente de la pensión de reina dice Queen como reina en ingles Patricia: Reina, Queen o Queens. Marlon: yo me tengo que ir Patricia: descanse, descanse, usted sabe cuántas pensiones hay en Queens?</p>	<p>Sentido de mamá.</p> <p>Matrialcalidad y sentido fraterno por encima de todo.</p> <p>Productos colombianos.</p> <p>Relación a propósito de los nombres de los personajes y lugares reina Queens</p>
<p>Primer plano de un ponqué de</p>	<p>VUELVE A MEDELLÍN</p>	<p>Música colombiana celebración</p>

<p>matrimonio, se abre y muestra una mujer, es la novia y el novio brindando por su matrimonio, gente bailando, Marlon y su familia, camina por el salón buscando a reina. Reina en un cuarto esculcando un pantalón, allí llega Marlon abre la puerta, ella se sorprende pero sigue en su labor mientras Marlon entra rápido sorprendido, ella toma mucho dinero y pone sus manos atrás pícaramente, ve a Marlon el se pone nervioso ella se lanza a la cama y empieza a seducirlo sexualmente, el lo permite. Tocan a la puerta y es la novia de la fiesta, reina se pone los zapatos mira mal a Marlon le manda un beso y se va, Marlon queda atónito y asustado.</p> <p>Corte. 24.43</p>	<p>Música parrandera en vivo y gritos de personas. Canción: salsipuedes.</p> <p>Reina: cierra esa puerta. Marlon: ¿qué? Reina: Que cerrés esa puerta guevon! Marlon: que estás haciendo. Reina: nada me encontré esto por casualidad Marlon: deja esa plata ahí. Reina: no Marlon: dame esa plata. Novia: a picaron quedaste sudando no, es que quiero mostrarle las fotos a esas viejas que me trataban de solterona no sabes lo que es inventarse una excusa para ir al ginecólogo, vea este bobo me dejo hablando sola.</p>	<p>típica.</p> <p>Reina maneja sexualmente a Marlon el es inocente e inmaduro</p> <p>Chistoso.</p>
<p>Marlon acostado aun en el sótano del restaurante Marlon se despierta se hace el dormido, pastor sale bravo insinuándole cosas</p>	<p>Patricia y pastor peleando en la oficina del restaurante ella le dice que igual se va a quedar mas días, el se va Patricia: buenos días mijo yo sé que esto le va a quedar grande pero fue lo único que conseguí.</p>	
<p>VIAJE DE TRAVESIA</p>		
<p>Comienza min 34.54 Primer plano que enfoca a Marlon desde el interior de un avión mientras va entrando en compañía del resto de pasajeros, delante de él se encuentra reina con expresión de alegría, en nada similar a la suya. Ella voltea hacia donde esta Marlon cuando éste pronuncia su nombre sin dar un paso más. La cámara entonces los enfoca en un primer plano el tiene cara de angustia, ella de tranquilidad. La azafata los</p>	<p>Se escucha el sonido que producen las voces de los pasajeros.</p> <p>Marlon: Reina Reina: ¿qué pasó? Marlon: esperate un momento, vos estás segura de lo que vamos a hacer Reina: y es que vos no, pues todavía estás a tiempo Azafata.</p>	<p>Esta parte de la historia podría considerarse como una dilatación de la historia ya que no se describe ni se nombra en la novela, pero evidencia una vez más la inseguridad del personaje y su no deseo de viaje, contraria a la actitud de Reina.</p>

<p>aborda diciéndoles que deben avanzar Reina asiente con le cabeza, avanza y Marlon la coge del hombre a lo que ella responde de manera odiosa. La cámara lo enfoca a él detrás de ella mirándola fijamente. De repente hay un pequeño corte en esta imagen de ven entrando otros pasajeros en el avión en un plano general, entre esos personajes está la prostituta, se da un cambio que enfoca a Marlon mirando por la ventana y a Reina mirando de manera desafiante a la prostituta a quien la cámara enfoca en primer plano mirando también fijamente a Reina, la cámara vuelve a la pareja dejando ver cómo Marlon se percata de la presencia de la mujer y la sigue con la mirada, reina se queda viéndolo, pequeño corte que sigue con un plano general que enfoca el avión despegando. Aparece en primerísimo primer plano la mano de Marlon apretando la silla y una parte de su pierna temblorosa, la mano de Marlon es tomada por la mano de Reina. Enfoque otra vez de la pareja reina con actitud de felicidad mientras que Marlon está muy nervioso, ella se acerca y lo besa.</p> <p>Corte: 36.04.</p>	<p>Reina: vení que estas atascando la fila, no me cojás así.</p> <p>Se escucha la vos de una azafata indicando generalidades sobre el viaje</p> <p>Reina: ¿vos no que estabas muy nerviosito?</p>	
<p>comienza min 40.47 Primer plano en contrapicado enfocando un pequeño ventilador pegado a la ventana de un bus viejo, luego se enfoca al conductor desde la misma perspectiva, un hombre mayor sin camisa, primer plano de un hombre que va en la puerta del bus mirando hacia afuera donde todo lo que se puede ver alrededor son arboles, la siguiente imagen es un plano</p>	<p>Música suave de guitarra</p>	<p>La cámara funciona como un ente obtetivo pero alternado con la subjetividad cuando funciona como el ojo de los personajes que perciben las acciones, ese juego con la cámara dinamiza las imágenes generando tensión o rapidez.</p>

<p>general que ve el bus a lo lejos atravesando un puente rodeado de naturaleza, aparece un texto sobre la imagen en su parte de de abajo que dice Estado de Quetzaltenango, Guatemala. La cámara se posa frente al bus donde se logra ver que termina la carretera y sigue una trocha. La imagen cambia y en un primer plano deja ver desde fuera de la ventana a algunos pasajeros durmiendo entre ellos algunos de los que iban también en el avión también a Marlon y a Reina, ella duerme pero él no, él solo ve por la ventana. Se cambia la perspectiva en donde la cámara desde dentro del bus deja ver lo que percibe Marlon desde su sitio, se convierte en su ojo una casa vieja en medio de la carretera, vuelve a la imagen de Marlon y reina ella despertándose. En un primer plano aparece el bus siguiendo por la carretera hacia arriba. Después de un pequeño corte el espacio cambia por completo, la cámara se convierte en el ojo del conductor quien ve desde su ventana al frente una casa a la que llegan donde se enfoca a un hombre, el bus frena, vuelve a cambiar la imagen que enfoca desde afuera a la gente que se va bajando del bus mientras aparece en la parte de de abajo de la imagen Tecun Umna, Guatemala. La cámara desde atrás sigue mostrando que los pasajeros se bajan esta vez desde atrás enfocando también un hombre que sale de la casa con un cartel que dice bienvenidos a Paraíso Travel. La cámara se ubica detrás de los hombres que salen de dicha casa enfocando a la gente que ya se encuentra abajo</p>	<p>Se escucha el freno del bus</p> <p>El sonido es propio del ambiente</p> <p>Uno de los hombres: con tono burlón: bienvenidos los viajeros espero que hayan tenido un muy buen viaje, eso si es de vital importancia que paguemos de una vez el cuarto porque mañana tenemos que salir muy tempranito y no se puede hacer cualquier tipo de transacción son treinta dolaritos por persona nada más.</p> <p>Marlon: parece, pensamos que eso iba incluido en el paquete, a nosotros no nos dijeron que teníamos que traer más plata</p> <p>Hombre: lo que ustedes</p>	
--	---	--

<p>alternadamente con los que aun se bajan dentro de los que se encuentran Marlon y Reina. La cámara enfoca a los pasajeros que por sus rostros no parecen entender lo que pasa, la cámara vuelve a ubicarse como si fuera el ojo de algunos de los pasajeros del bus que están atrás, ese mismo ojo va a verlos a todos evidenciando su indisposición ante la noticia que se les está dando. La cámara va y viene entre todos los que allí están, se detiene en Marlon cuando este empieza a hablar. El hombre responde mientras se enfoca en un primer plano su rostro, luego a las demás personas, sigue con este juego.</p> <p>Enfoque de Reina mirando a Marlon. Luego enfoque del un hombre que está pagando por la habitación al que siguen otras personas como la prostituta, los últimos de la fila son Marlon y Reina. Primerísimo primer plano de la cajetilla de cigarrillos de donde Marlon saca unos billetes, luego la cámara enfoca en primer plano el rostro de Reina. Entran y la cámara los ve desde la ventana del cuarto en el que primero aparece el hombre que cobró tratando se organizar el cuartucho, detrás de él entran los viajeros tratando de coger la mejores camas.</p> <p>Corte: 43.39</p>	<p>pagaron lo pagaron allá no, ahora están aquí el resort esta aquí, entonces cómo creerían que lo que tiene que pagar aquí lo iban a pagar allá ah.</p> <p>Pasajero: sabes qué, eso lo tenés que arreglar con Fabiola allá en Medellín, nosotros no tenemos plata hermano.</p> <p>Hombre: entonces ustedes en donde piensan dormir hoy ah.</p> <p>Otro pasajero: cómo así que a donde vamos a dormir hermano, pues acá hombre.</p> <p>Hombre: tengo pocas camas ustedes verán quien paga primero.</p> <p>Otro pasajero: mire, mire, yo le pago dos</p>	
<p>Comienza: 48. 26</p> <p>Primerísimo primer plano de unos pies cruzando un rio, luego la imagen sube y muestra en un plano generan al dueño de esos pies extenuado al otro lado del rio más atrás una fila de personas que también están tratando de atravesarlo</p>	<p>Mismo hombre del hotel: regaña a un niño que tiene miedo de pasar, si no puede pasar por sus propios medios</p>	

<p>acompaña a la imagen un texto que dice Río Suchiate Frontera Guatemala México. La imagen se mueve enfocando algunas de las personas y cambia para enfocarla desde otro punto de vista, generalmente con primeros planos de las personas que dejan ver preocupación y sufrimiento, primer plano de Marlon pasando junto a Reina, él se devuelve para ayudar a pasar al niño la imagen se mueve rápidamente enfocando a diferentes personajes incluso desde debajo del agua. Ya al otro lado la cámara enfoca a uno de los hombres que ya cruzó en un primer plano, luego a las personas que van llegando mojadas. Aparece otro texto que dice Chiapas, México. La gente intenta organizarse cuando un primerísimo primer plano enfoca la parte de atrás de un hombre que lleva un arma entre el caos la muestra y amenaza a la gente que está allí, la imagen nunca se queda quieta va al ritmo de la acción generando confusión y caos con su movimiento. Aquellos hombres roban y abusan de algunas mujeres incluso de Reina. Uno de los ladrones dispara, la cámara permite ver desde detrás de los matorrales a toda la gentes en el suelo excepto los ladrones que amenazan y apuntan con sus armas de pie, hasta que se alejan, la gentes sale a correr despavorida tratando de huir de aquel lugar. Corte. 50.35 min</p>	<p>pues que se quede.</p> <p>Se combinan las voces y ruidos de angustia con música de piano.</p> <p>Suena un disparo</p>	
<p>Comienza 56.56 Primer plano del grupo de viajeros tratando de protegerse de la lluvia contra una esquina de una casa, la cámara ojo, está</p>	<p>Música de Piano</p>	<p>Se hace una especie de cartografía de viaje en donde se identifican sitios claves del viaje de travesía, momentos donde el componente trágico</p>

<p>detrás de una reja desde donde se les ve mojados, la imagen está acompañada del texto Huixtla-chiapas, México. Primeros planos que enfocan los rostros tristes de viajeros que lloran entre los cuales hay niños, se enfoca a Marlon y reina, y a la prostituta. Llega un hombre que les informa que vayan corriendo porque llegó un camión que los llevará a Reinosá, la gente corriendo. Se da un corte que da inicio a otra escena con un plano general de un bus en una carretera junto a unas montañas acompañada de un texto que dice Tamaulipas, México.</p> <p>Primer plano del espejo retrovisor cuyo reflejo es el del conductor, alrededor del espejo se alcanza a ver la decoración de la que hacen parte una fila de llaveros e imágenes religiosas, pasa a un primer plano de Marlon y Reina Durmiendo sudorosos y cansados, primer plano de un niño durmiendo, la cámara hace otros planos con otros pasajeros que también duermen en esta última toma aparecen otras personas que ingresan al bus, plano general del interior del bus, una de las mujeres que entró bota al piso el bolso de Reina, primer plano de Reina que se despierta se da la vuelta, la cámara luego en un primer plano la enfoca desde fuera del bus mientras intenta sacar los objetos de la mujer, plano general del bus, en el que se ven los rostros de los pasajeros algunos aun durmiéndose otros despertando por el alboroto, Marlon está estupefacto, la mujer se pone de pie y Reina la enfrenta. La cámara enfoca de nuevo el retrovisor al que mira</p>	<p>Hombre: Rapido rápido, llegó el camión que los va a llevar a Reinosá (la música de piano sigue).</p> <p>Música Ranchera mezclada con el ambiente (ruido del bus viejo y pajaritos)</p> <p>El bus frena</p> <p>Marlon: Que le pasa señora Señora: esa maleta está en mi lugar Reina: eso es lo que cree usted</p> <p>Señora: Ese lugar pertenece a mi asiento</p> <p>Reina: acá las sillas no están numeradas</p> <p>Marlon: a ver, a ver señora que pena con usted pero nosotros llegamos primero</p> <p>Señora: pero esa maleta está en mi lugar</p> <p>Reina: porqué no te matás india malparida</p> <p>Señora: usted respetarme a mi</p> <p>Alboroto de los pasajeros</p> <p>Conductor: bueno, bueno, pero qué chingadas está</p>	<p>tiene gran peso dentro de la narración mucho más fuerte en el filme, fortaleza que también se genera por la constante referencia a ese viaje alternado con otros sucesos por medio de los flashbacks que viajan al pasado reciente de la vida de Marlon en New York (vivienda en el asilo-Roger Peña-Milagros)</p> <p>La música instrumental acompaña los momentos de reflexión en la película como este cuando la gente espera bajo la lluvia.</p> <p>Repetición del discurso de Reina que también se presenta en la novela “por qué no te matás”</p> <p>En este recorrido se notan otros</p>
---	---	---

<p>el conductor al escuchar el alboroto. Primer plano de la mujer botando de nuevo la maleta de Reina, primer plano de Marlon, plano general del bus y la mujer ubicando de nuevo sus cosas, ya los pasajeros están despiertos. Primer plano de las dos peleando. De nuevo el retrovisor reflejando al conductor atento de lo que pasa. La cámara frente al bus mientras este frena y se orilla en la carretera. Plano general del conductor poniéndose de pie, plano general de las dos mujeres los pasajeros y Marlon, Primer plano de Marlon, vuelve plano general de reina y la mujer, primer plano de uno de los pasajeros, primer plano del conductor, plano general dentro del bus la gente bajándose. Primer plano de Marlon Primer plano de Reina Primer plano del bus desde afuera mientras la gente se baja, primer plano de la entrada del bus unos niños bajándose, plano general del conductor en la entrada y varios pasajeros por las ventanas del bus y fuera de él, toma en primer plano del conductor caminando y enfrentando a varios viajeros, enfoca a la prostituta, primer plano de reina furiosa a su lado esta Marlon a quien no se le alcanza a ver toso el rostro, primeros planos de quienes van hablando.</p> <p>Plano general bus y pasajeros abajo y en ventanas, primer plano del conductor a su lado la prostituta escuchándolo atentamente la cámara hace un</p>	<p>pasando allá atrás pues, a ver ustedes dos para afuera</p> <p>Alboroto. Pasajero: ah hermano controle a su mujer Marlon: deja de ser sapo huevón Alboroto Marlon: vos deja esa puta alegadera Reina: vos me vas a regañar a mi en vez de defenderme huevón Conductor: orale, orale chamaco, toca arriarlos como los pinches burros Los de la federal andan como muy cabrones, pero yo me imagino que todos ustedes tienen sus papeles en regla (risas) usted (señala a Reina) bajele ya bajele. Prostituta: nosotros no tenemos nada que ver en este problema, eso son cosas de esta aletosa. Reina: aletosa yo, si esa india fue la que empezó. Prostituta: si mami, pero hay diferentes maneras de solucionar las cosas Reina: ah sí, cómo, como las soluciona usted Conductor: me podría velas pelear aquí todo el día ¡hummm!, pero viene la federal y va a sospechar si nos ven acá parados, así que tenemos que arrancar y para arrancar pues necesito gasolina, si me entienden Reina: demalás, llegó tarde, ya nos quitaron todo. Conductor: todo, a poco ya te bajaron todo guerita Marlon: hey que le pasa parece, pues ya no tenemos plata qué quiere que hagamos ¡ah! Conductor: no problema, ta bien, chao</p>	<p>acentos y formas de hablar propias del contexto latinoamericano.</p>
---	--	---

<p>movimiento circular permitiendo ver a los viajeros, vuelve al lugar donde está Reina, en un primer plano el conductor viéndola de una forma insinuante, Marlon interfiere, plano general enfocando al conductor de frente quien comienza a andar.</p> <p>Primer plano de la prostituta y luego de ella y Reina.</p> <p>Primer plano de la prostituta caminado hacia la puerta del bus, primer plano de ella en la puerta del bus en el que se alcanzan a ver otros pasajeros atrás, golpea la puerta, se sube al bus, la cámara la ve desde afuera, ella se acerca al conductor u le dice algo al oído, bajan del bus, caminan hacia atrás primero ella a quien enfoca la cámara, luego enfoca atrás al conductor. Primer plano de un niño asomándose por la ventana trasera del bus sonriente</p> <p>Corte: 1.22</p>	<p>Prostituta: pues demosle a ese viaje marica lo que quiere, o es que usted mamita nos va a llevar cagados hasta la frontera.</p> <p>Reina: por qué no te matás vos también</p> <p>Prostituta: se supone que es a mí a la que me toca, cierto, o es que vos también te le medís.</p> <p>Conductor: (risas)</p>	
<p>Comienza 1:17:02</p> <p>Primer plano la prostituta sentada y Marlon haciéndole un masaje en la espalda, la cámara los enfoca de frente, la imagen se acompaña de texto que indica el lugar en el que se encuentran Reynosa, frontera México/USA primer plano de Reina entrando por una puerta al lado opuesto de donde está Marlon y la mujer, plano de Reina caminando hacia ellos, la cámara se enfoca en los otros viajeros que también se encuentran allí, luego la cámara se ubica detrás de la caja desde</p>	<p>Prostituta: por lo menos aquí hay recepción, vea biscocho y a usted a qué hora es que le dan permiso de respirar ¡ah!</p> <p>Reina: y es que la pensás comer aquí en frente de todos o qué.</p> <p>Marlon: no, pero es que ella tenía un dolor en la espalda por el viaje en el bus y pues simplemente me pidió el favor de que le hiciera un masaje nada más.</p>	<p>Canciones como Te busco (Celia Cruz) y Pescao envenenao (choc quib town), calle 13, salsa, La mojarra eléctrica (por el hueco)</p>

<p>donde se ven Marlon y la mujer, los ubica en primer plano de nuevo, y luego otra vez a Reina desde detrás de la caja donde se encuentra.</p> <p>Primer plano de Marlon poniéndose de pie para dirigirse hacia Reina, el plano sigue hasta que la encuentra enfocándola, primerísimo primer plano de su mano en su ropa interior de donde saca unos billetes, Reina se devuelve, la cámara la enfoca de espaldas de frente el cajero, aparece Marlon Halándola del brazo, primer plano, enfocando a Marlon, la cámara enfoca a quien va hablando de los dos...</p> <p>Plano general Reina se devuelve a la caja mientras Marlon la mira. La cámara enfoca al cajero y a Reina a medida de hablan.</p> <p>Primer plano se acerca Marlon</p> <p>Corte. Empieza la escena con un plano general en el cuarto del hotel que alquila Reina, ella está en un extremo del cuarto fumándose un cigarrillo, frente a Marlon mientras este duerme, primer plano de Reina, primer plano de Marlon despertándose, luego de reina, cambiando a medida de que hablan.</p>	<p>Prostituta: un masaje no preña mamita Reina: necesito un cuarto para dos Marlon: Hey, Hey Reina. Vos que es lo que estás pagando. Reina: vos crees que yo soy boba o qué Marlon: vos porqué no me habías dicho que tenías esa plata, heceme el favor y la guardás Reina: cuánto es que dijo que vale Cajero: cuarto sencillo ya no me queda Marlon: pues ya que tenemos plata no te la gastés. Reina: no me aguanto los ronquidos ni lo pedos de toda esta gente, vamos a dormir los dos solos y punto. Marlon: pues vamos a dormir donde nos toca y esa plata nos la gastamos después. Reina: y es que no querés dormir conmigo solo Reina: cuánto es que vale pues Cajero: serían 400 pesos y 200 más por la cama vibratoria Reina: es que nosotros no vamos a usar eso, solo vamos a dormir Cajero: no (risas), y cómo voy a saber yo Marlon: Reina, yo creo que es mejor que no nos gastemos esa plata</p> <p>Reina: ¿estabas soñando? Marlon: tuve un sueño más raro, soñé que estaba cagando peces Reina: ¿peces? Marlon: naranjaditos como bailarinas, nadaban en el</p>	
--	--	--

<p>Plano general en el que reina se acerca a Marlon, se quita la camiseta sentándose encima de él, la cámara se mueve enfocando diferentes partes de sus cuerpos.</p> <p>Plano general de los cuerpos desnudos sobre la cama, se asustan por el llamado, primer plano de Reina vistiéndose la cámara enfoca su rostro, atrás se ve Marlon vistiéndose también, Marlon coge los interiores de Reina y los guarda</p> <p>Corte: 1:21:18</p>	<p>inodoro y todo Reina: (risas) ¿y vaciaste? Marlon. No, en eso me desperté, qué significará eso Reina: que no todo lo que tenés adentro es mierda Marlon: ¿no que ibas a esperar hasta Nueva York?</p> <p>Música de Guitarra Tocan la puerta Voz externa. Bueno los tortolitos, nos vamos, si se quedan aquí se van a meter en un pedo pendejos. Marlon: mi ropa Reina: dale huevón</p>	
<p>Comienza: 1:40:29 Plano general especie de desierto montañoso, se enfoca una tractomula cargada de grandes troncos, esta imagen va acompañada de un texto que dice Texas, Estados unidos, se abre la puerta del camión de donde sale un hombre, llegan otros dos, primer plano de uno de esos hombres destapando uno de los troncos. Primer plano de Marlon acostado, está oscuro porque está metido dentro de uno de los troncos. Primer plano de otro hombre destapando otro tronco, la imagen se abre dejándonos ver que al lado hay otro hombre destapando a su vez otro tronco, de dentro de los troncos se pueden ver los pies de las personas que están dentro, las cojen de ellos y las halan para sacarlas, la primera que sale es la prostituta, el plano se hace más general lo que permite ver un par de hombres en el piso al lado del camión que tosen y se caen al piso, la imagen se amplía más y en el plano</p>	<p>Música de Guitarra</p> <p>Marlon: (gritos) abran</p> <p>Prostituta: gran hujueputa, gringo de mierda</p>	

<p>general aparece Reina, la cámara se mueve de forma violenta y la imagen es borrosa, se hace de nuevo clara y enfoca a Reina desde un plano general en el que en el fondo se siguen viendo a las personas que siguen siendo sacadas de los troncos. Primer plano de Marlon de nuevo dentro del tronco, primer plano dos hombres lo halan de los pies hasta que lo sacan, la cámara hace primeros planos de diferentes personajes vomitando en el piso, la toma sigue moviéndose, se enfoca en una mujer que mira para todos lados buscando algo, la cámara enfoca uno de los troncos y varios hombres alrededor tratando de sacar una última persona, vuelve la imagen borrosa a enfocar a la mujer, sacan al hombre y lo ponen en el piso, la cámara vuelve a enfocar a Reina con cara de felicidad a ella se acerca Marlon, enfoca de nuevo a la mujer que se acerca al último hombre que sacaron y pusieron en el suelo, primer plano de la mujer llorando, plano general de Reina y Marlon, al fondo se logran ver los demás viajeros</p> <p>Corte: 1:42:13</p>	<p>Gringo: come on, come on, go, go.</p> <p>Mujer: Llanto y gritos Marlon: mira cómo nos dejaron Reina Reina; que importa, ya llegamos, ya pasó lo peor, ya estamos en Estados Unidos, Ya llegamos.</p>	
---	---	--

ANEXO V

CUADRO DE VIAJE, PÉRDIDA, MEMORIA Y CULTURA EN LA NOVELA

VIAJE	COMENTARIOS.
<p>SEGUNDA PARTE</p> <p>Esta parte comienza con el relato de Marlon mientras va en el bus para encontrarse de nuevo con Reina. Un año y tres meses y cinco días después.</p> <p>Además del viaje que realiza el personaje, se puede hacer una analogía respecto al viaje en el tiempo a causa de los recuerdos de Marlon, que hace que dentro de la narración el lector viaje en el tiempo general de la obra.</p> <p>Se evidencia gracias al parte del relato de Marlon un viaje dantesco (evidenciado más abajo)</p>	<p>En la película esto ocurre sólo al final. Esto querría decir que la película aunque de saltos en el tiempo hace que este encuentro y este último viaje se dé quizá después de un año y tres meses cómo lo referencia la novela.</p> <p>El viaje en busca de Reina en la novela se hace más claro porque es allí desde donde se relata la historia.</p>
<p>SEPTIMA PARTE</p> <p>“En una ciudad dónde se ve de todo, donde la curiosidad no existe, nadie mira mas que por donde van sus pasos, pero todos los que estuvieron allí nos observaron, porque tal vez muy pocos habían visto al que tuvo el privilegio de ascender de los infiernos” (pg. 53)</p>	<p>Apoya la idea del viaje dantesco, cuando encuentra al restaurante colombiano, y conoció a Patricia fue cuando logro ascender del infierno y recuperó su memoria para seguirla llenando hasta el final de la historia, es decir cuando logra encontrarse con Reina.</p>
<p>QUINCEAVA PARTE</p> <p>“Hay otros que sí duermen, arrullados por el motor o porque tienen el don del buen sueño, o porque no tienen una Reina que encontrar. Yo también estoy cansado, no de hoy sino de hace tiempo. Tal vez duerma de nuevo cuando me encuentre con ella, como dormía cuando vivía con los míos, cuando Reina era tan solo mi novia de barrio y los problemas eran más amables, y lo único que me despertaba era el cansancio por haber dormido mucho, o la voz de mamá ofreciendo café, o la tos de papá, que era su forma de decir aquí estoy. Tal vez vuelva a dormir cuando duerma junto a Reina. (...) los otros duermen o pretenden dormir. Siento envidia por los que tienen buen sueño y por los que al despertar no sienten, como yo, todo el peso de la vida en el pie derecho”(pg. 106)</p>	<p>Recuerdo reflexivo, deseo de descansar que no se ha cumplido desde que viajó</p> <p>El viaje convierte a Marlon en un ser mucho más reflexivo, consiente y sensible, el viaje le proporciona madurez.</p>
<p>PARTE VEINTICINCO</p> <p>Milagros quiere saber todo sobre Marlon, están en una calle de Manhattan hablando, donde él le cuenta:</p> <p>“Para entrar a México también necesitábamos visa, y con lo pelados que estábamos tampoco nos las iban a dar. Las visas para Guatemala las consiguieron ellos, no me preguntes cómo. A México íbamos a entrar por abajo, pero no sabíamos cómo nos iban a pasar. Cuando llegamos a Guatemala tuvimos el primer susto: el tipo de inmigración nos miró con mucha sospecha, hizo muchas preguntas pero me quedé callado y Reina fue la que contestó. Fresca y risueña le explicó al hombre que estábamos de paseo y que íbamos a</p>	<p>Sólo hasta este momento cuenta su travesía de viaje cuando sale de Colombia, Panamá, Guatemala, México, hasta E.U.</p>

visitar las pirámides de Tikal. Le mostró el tiquete de regreso y le dijo, tranquilo, señor, que a nuestro país no lo cambiamos por nada del mundo. (...) Pues nada, que allí en el aeropuerto nos recibió un enano con un cartelito que decía *Paraíso Travel*.” (pg. 176)

El enano los llevó al hotel, cuando llegaron encontraron dos personas más en el cuarto...

“se armó la gritería. El de la recepción dijo: si yo fuera ustedes no armaría escándalos. Me tocó calmar a Reina así hubiera querido hacerla respetar. Aunque me moría por estar a solas con ella, sabía lo que nos podría costar el capricho de un cuarto para los dos. Le dije que sólo era por una noche y que estábamos cansados que inmediatamente nos íbamos a dormir. Juntamos los catres y ya está, le dije y la convencí, pero hasta que se durmió se la pasó peleando con los dos tipos, porque habían dejado sucio el baño, porque habían prendido el televisor, porque se paseaban por el cuarto en calzoncillos.” (Pg. 177)

Al otro día recibieron la llamada para salir.

Marlon sigue contándole a Milagros:

“Mientras caminábamos al *subway*, y después colgados de un tubo dentro del vagón, le conté cómo dejamos Guatemala en un bus destartado y sin el enano, ya no camino a las pirámides de Tekal sino rumbo al norte, hacia la frontera con México, atravesando la pobreza montañas que me decían que todavía estábamos lejos de Estados Unidos, porque lo que veíamos era la misma miseria nuestra, el mismo paisaje latinoamericano, la misma película que pasa desde México hasta el polo sur.

Sacudidos por el vaivén del tren y apretujados entre los otros que también habían salido ese domingo a recrear sus ojos con el esplendor de Manhattan, íbamos Milagros y yo, ella escuchando cómo al anochecer el bus llegó a un pueblo en medio de la nada y cómo el hombre que nos recibió nos hizo adentrar en la selva profunda para caminar durante una hora hasta llegar a un rancho donde entramos y esperamos a otros que llegarían y que al oír nuestra contraseña nos llevarían hasta la pura frontera.

A la medianoche aparecieron tres hombres y nos dijeron que el paso estaba muy vigilado y que tocaría esperar hasta la madrugada. También nos pidieron dinero para mitigar a la guardia; sacamos con dolor un fajo de dólares y se lo entregamos a lo coyotes. Regresaron y nos sacaron del rancho para que nos devoraran los mosquitos mientras caminábamos hasta un río, casi al amanecer. Allí nos juntaron y nos ordenaron que echáramos los pasaportes al agua, y todo documento que nos identificara como pinches colombianos. Hubo protestas, amenazas de desobediencia y propuestas para devolvernos, pero la alternativa era muy lúgubre y obedecemos, y como si arrojáramos flores sobre la fosa de un muerto dolido, así echamos los documentos al río,

En la película, esto pasa pero no exactamente de la misma manera, llegan en la noche al hotel y allí se generan discusiones por los costos de los cuartos. Otra diferencia es que finalmente Marlon y Reina alquilan otro cuarto para quedarse solos allí ocurre una escena sexual, que no se da en la novela, en ese momento llegan a sacarlos del cuarto rápidamente y es allí cuando Marlon se queda con los interiores de Reina que lo acompañaran como único elemento de ella mientras esta perdido y que en la película son los que entrega a la bruja para que le diga en donde está Reina.

El relato es bien oral, se evidencia el lenguaje de un joven Marlon quien cuenta la historia siempre.

Se realiza un juicio crítico hacia lo que hace parte social de Latinoamérica a través de lo que el viaje le muestra a Marlon.

Se muestra de una forma mucho más trágica y sórdida y descriptiva en la película, ya que las imágenes pesan muchísimo más en momentos narrativos como este.

<p>siguiéndolos con los ojos hasta que los vimos hundirse. Milagros se apretó más contra mí y me dijo: pobre Marlon. Pobres todos, le dije, que tuvimos que subir a unas canoas rotas en las que no podíamos ir más de cuatro porque se hundirían con más, y pegados a la orilla navegamos hacía no se dónde. Como a la media hora nos hicieron bajar y caminar, ya de día, hasta un pueblo que se llama San Gerónimo. -Ése sí lo recuerdo- le dije a Milagros-, porque la caleña, con pinta de puta y todo, allí se puso a rezar. No supe si le daba gracias al santo o le pedía por lo que iba a empezar, porque aunque ya estábamos en México, todavía nos faltaba la mitad del disparate. -Después te sigo contando. El tren frenó u a Milagros le tocó bajarse en su estación.” (pg. 178)</p>	<p>Es la descripción de un viaje trágico, inhumano que solo podemos conocer a partir de descripciones y evidencias mostradas a partir del cine y de la literatura. Es el viaje que han tenido que hacer y que hacen aún muchos inmigrantes pobres latinoamericanos en búsqueda del sueño americano o mejores posibilidades y calidad de vida.</p>
<p>PARTE TREINTA</p> <p>Ya sobre esta parte de la narración casi que para finalizar la novela Marlon termina de contarle a milagros una de sus noches juntos como termina su viaje hasta New York proveniente de Medellín, ha pasado un mes desde la última vez que le conto algo sobre el viaje a Milagros. “Uno se da cuenta cuando cruza, Milagros, es como cuando cumples años, ese día uno se mira al espejo y no ve nada, pero el tiempo te ha castigado con una año más. En cualquier momento pudimos haber cruzado y nadie de nosotros se enteró. No había manera de ver hacia fuera ahí metidos entre la madera, además no sé por qué permanecí todo el camino con los ojos cerrados, pensando en todo lo que nos podría pasar, en las historias que habíamos oído de policías y de gringos que practican la caza con inmigrantes. -¿cómo si fueran zorros?- preguntó Milagros. Creo que lo zorros tienen más privilegio en la frontera. No te imaginas las condiciones en que llegamos. El camión se detuvo dos veces más y esas dos veces nos sentimos perdidos. Oímos a los de afuera hablando, pero no se les entendía. Cuando arrancaron, pensamos que ya habíamos cruzado, pero al rato se volvieron a detener y otra vez se oyeron voces. En algún momento el camión se metió por un camino lleno de huecos y a toda velocidad. Los troncos comenzaron a moverse y nosotros, como unos troncos más, nos golpeamos todo el cuerpo contra la madera sin pulir. De nada sirvió la ropa para que no se nos enterraran astillas en la piel. Algunos empezaron a gritar sin importar que nos pudieran descubrir, y cuándo supe que un grito más no alteraría nuestro riesgo, grité para preguntarle a Reina que cómo estaba, si se sentía en carne viva como yo, si todo le dolía como a mi, y si creía, también, que todo había terminado y que moriríamos en ese camión. Reina estaba bien, o al menos estaba mejor que yo. Tranquilízate, Marlon, que nada nos va a pasar. Pero el camión parecía haber perdido el control, y el dolor y los</p>	<p>En la película esta parte se muestra pero reducida al relato contraído de la narración cinematográfica se omite lo que viene después, el encierro en un cuarto por un largo tiempo sin poder comer.</p>

<p>gritos me asustaron más. Yo que no rezo, esa vez recé, y hasta pedí perdón por haber deseado que un virus exterminara a todos los curas de la tierra, incluyendo a Su Santidad; pedí con fuerzas que terminara la pesadilla, bien o mal, pero que terminara.</p> <p>-Ya llegamos- dijo alguien afuera. (...)</p> <p>Afuera estaban unos quejándose en el piso, a la caleña la ví vomitando junto a un matorral. Después bajó Reina, con un zapato puesto y el otro en la mano, con los brazos raspados, la camisa rota y contusiones en la frente y en la nariz. Se colgó de mi y me dijo exaltada: ya llegamos Marlon, ya estamos en Estados Unidos, y yo que a duras penas podía tenerme en pie y sostenerla a ella, le dije: pero mirá como nos volvieron y ella agregó: no importa, Marlon, ya estamos aquí. Saqué fuerzas para abrazarla y compartir con ella una alegría que yo no sentía pero que por ser alegría de Reina ameritaba participar.</p> <p>Después un escándalo nos desvió la atención: la caleña les pegaba con una rama a los coyotes y los insultaba: pedazo de hijueputas, malparidos polleros, así no se trata a una mujer; les reclamaba por sus heridas, por el mal trato y el atropello, pero ellos parecían recrearse en lugar de sentir culpa, y con carcajadas y brincos festejaron el correteo de la caleña, hasta que uno de ellos se puso serio y ordenó hacer una fila y empezar a caminar.” (pg. 213)</p>	
<p style="text-align: center;">PÉRDIDA</p>	<p>COMENTARIOS.</p>
<p>PRIMERA PARTE</p> <p>Así es como comienza la novela:</p> <p>“Pude haber muerto ese amanecer en que perdí mis pasos, no sólo porque la misma muerte me tocó el hombro sino porque lo deseé con rabia. Recordé y entendí las tantas veces que Reina decía: mejor matémonos, y que de tanto decirlo ya nadie le abría los ojos como al comienzo (...) Supe que al correr comenzaba a perderla, que también me perdía yo en lo que dura un parpadeo. Mientras huía de los policías pensé en ella, en su boca iracunda después del grito: ¡no salgas, Marlon!</p> <p>Pero mi rabia también contaba y salí sin sospechar que esa noche me iba a perder en más grande y enredado de los laberintos, resignado a tener cómo último recuerdo de Reina su gesto bravo, llamándome como de niño me advertía mamá: ¡no salgas a la calle, Marlon Cruz” (pg. 7)</p> <p>Después de salir a fumarse el último cigarrillo:</p> <p>“comencé a caminar y a pesar del frío el aire me cayó bien. Pensé que reina podía tener razón: después de dormir veríamos las cosas más claras. Tal vez al otro día encontraríamos a Gloria y todo se arreglaría. Ya le había dado media vuelta a la manzana, el cigarrillo ya iba por la mitad y mi arrebató también. Decidí dar la vuelta completa y contarle lo tonto que había sido. Tire la colilla y doblé a la</p>	<p>La frase repetitiva de Reina también se evidencia en la película.</p> <p>Desde este momento hasta el final de esta primer parte se adapta muy fielmente en la película, lo característico del texto es que a medida de que Marlon corre y realiza va reflexionando en su interior, eso no es posible llevarlo a cine, aunque las acciones si se traspasan fielmente.</p>

<p>esquina para volver, pero una mano en el hombro me heló el corazón, la mano enojada de un policía.</p> <p>Él habló y yo no le entendí, señaló la patrulla que yo no había visto, o tal vez señaló a su compañero que hablaba por radio. Creo que balbuceé y creo que él también dijo algo que tampoco entendí pero que hizo que mis pies decidieran por mí. Y mientras él miró al otro para hablarle, yo eché a correr a grandes zancadas empujado por el pánico, atropellando a la gente pero sin caer; miré hacia atrás pero los policías también corrían, no muy lejos, abriéndose paso con sus silbatos y con sus armas desenfundadas pero todavía sin apuntar. Mis pies volaban y a mis pies frenaban los carros en cada calle que cruzaba. Veía sus luces como si corriera dentro de un carrusel. Los policías siguieron persiguiéndome pero el miedo me hizo más veloz.</p> <p>“¡no salgas, Marlon”!</p> <p>Corría y recordaba el grito que debí atender. Corrí con los otros dos detrás y con los carros entre mis piernas, y las luces encandilándome, pero seguí corriendo, ¡no salgas, Marlon!, y doblé más esquinas y corrí sin saber si iba a poder, pero los bocinazos me acosaban, veía a los policías cada vez más cerca y pensaba en Reina y en Dios, de pronto, sentí un golpe seco al cruzar otra calle, me atropellaron, pensé, pero no fue a mí, fue a uno de ellos, uno de los policías voló cerca, casi a mi lado, entonces el otro se detuvo, miró a su compañero en el piso y me miró a mí, pero yo seguí corriendo, y corrí más entre muros inmensos con avisos luminosos y edificios que se perdían en lo alto, entre un mar de gente a la que poco le importaba la carrera de un perseguido sin perseguidor.</p> <p>Corrí muchas calles hasta llegar a un sitio oscuro, o hasta donde me llevó el desaliento y obedecieron mis pies. No sabía cuánto había corrido. Fueron muchas calles y un puente largo; siempre lleno de pánico pero no con tanto como en ese instante después, cuando con los ojos aguados miré alrededor y no distinguí nada familiar; estaba en medio de unas bodegas y aunque había letreros yo no los podía entender. Todavía ahogado recordé lo que siempre le había dicho a Reina: yo no conozco, yo no hablo inglés.</p> <p>Y después de su grito ¡no salgas, Marlon!, que con el tiempo se ha ido desvaneciendo entre los otros tantos que vocifera Nueva York; por el que luché para que no perdiera su eco porque fue lo único que me sostuvo para seguir buscando a Reina”. (pg. 12-13)</p>	<p>En la novela esto pasa de noche, en la película pasa en la tarde.</p> <p>Menciona a Dios en este momento, las referencias religiosas van a estar presentes en muchos sentidos de la obra, la figura de Patricia, de Pastor de Milagros.</p>
<p>SEGUNDA PARTE</p> <p>“-parece que la mamá los dejó- me contaron luego. -¿y por eso volvieron?- pregunté. -a lo mejor quieren olvidar. -nadie vuelve para olvidar- conteste</p> <p>Ni siquiera yo, que meses más tarde quise encontrar el sitio exacto donde me vi perdido, el puro corazón del laberinto. Volver allí como se vuelve a una tumba para decirle a quien</p>	

<p>yace: tú estás muerto y yo estoy vivo, para decirle: déjame vivir, que no tengo otra opción. Volver para matar al muerto, para descartar el encuentro imposible y desechar el milagro. Busqué mucho ese lugar, ya no para recordar el camino perdido hacia Reina, sino para olvidarlo, pero se me olvidaron para siempre esas calles donde, aterrizado, vomité y por donde vagué congelado y aturdido, arrimado a las canecas y a las hogueras de otros callejeros” (pg. 21)</p> <p>No sé cuantos días estuve en ese trance, porque cuando uno se pierde también se pierden, entre muchas cosas, el tiempo y el espacio. Lo poco que recuerdo son los momentos tan perdidos como yo, tan borrosos como la gente que me miraba con fastidio; algunos que me pasaron comida y hasta monedas que nunca les pedí. (...) Entonces por momentos lo creí, a ratos también fui consciente de mi desvarío, por eso no supe qué fue y qué no fue, y por eso dude tanto cuando vi el letrero y leí lo que de acuerdo con la lógica no tenía por qué leer, pero que me hizo creer que yo no estaba ahí, que ni siquiera había salido, que muy cerca entonces tendrían que estar los míos y mi casa y los amigos y hasta Reina. Por eso pensé: estoy loco, cuando después de varios días de estar buscando, leí sobre las letras rojas sobre fondo amarillo, que en un cartel muy grande decían: <i>Tierra Colombiana.</i>” (pg21)</p>	<p>Esta situación es transpuesta en la película, de una forma rápida pero que recoge todos estos sucesos y la angustia del personaje.</p> <p>Esta parte de la obra hace parte de las reflexiones que surgen en el personaje a partir de toda su experiencia, teniendo en cuenta el concepto de experiencia como proceso que se interioriza a partir de diferentes vivencias y que marca la existencia de la persona que la experimenta; esta reflexión hace pensar que el personaje realizó además un viaje dantesco en el que pasó de vivir en un paraíso donde todo lo tenía que era su natal Medellín, para pasar a un falso paraíso, infierno en Nueva York en contraposición a la utopía de esta ciudad y el país la utopía del sueño americano paradisiaco.</p>
<p>CUARTA PARTE</p> <p>“O tal vez nos perdimos desde el instante en que Reina se dio vuelta para mirarme y dejó a mis amigos hablando solos, entre ellos, estupefactos entre el grito inesperado de quién ya creían suya, los muy confiados.”</p> <p>“-¿cuál otro don Pastor?- pregunté. -vos mismo cuando sos otro. El que salió corriendo y se perdió, el que vagó en las calles, el miserable del andén. O ése al que tantas veces le pesaba la tristeza y caminaba mirando al piso, sin importarle la vida, ni nada, ni que la misma Reina se lo cruzara, caminando perdido en una ciudad que es imposible en una ciudad que es imposible terminar de conocer.” (pg. 32)</p>	<p>Enamoramiento como causante de la pérdida o perdición, también podría considerarse como una postura romántica. Si no se hubiera enamorado perdidamente no hubiera hecho el viaje, en esto se puede relacionar con la Vorágine en la que sus protagonista también tienen que viajar a causa de su amor prohibido. La perdida trae consigo la locura.</p>
<p>SEXTA PARTE</p> <p>“Esa noche siempre la voy a recordar, porque ahora estoy seguro que esa misma noche fue cuando empezamos a perdernos. Desde el momento en que le dije: Sí Reina, contá conmigo, no muy convencido pero se lo dije, y ella, todavía</p>	<p>En este fragmento se pueden evidenciar varias cosas: Una característica la</p>

<p>con el corazón acelerado y la oreja caliente por la llamada que acababa de hacer, ella ansiosa, pero sonriente (...) Digo que desde esa noche nos perdimos, nos quedamos sin pista el uno del otro porque nos engañamos cuando ofrecimos las promesas equivocadas. Yo le di a Reina un sí que más bien era un no pero que ella entendió como quiso o como le convino, y para que no quedaran dudas agregé, todavía sofocada después de nuestro sexo frustrado: esto es sólo un anticipo, y yo le sonreí mientras contemplaba sus pezones inflados detrás de la camiseta; un anticipo, dijo, de lo que vamos a hacer todas las noches en Nueva York. Y yo, que no pensaba sino en ella y que me vanagloriaba de tenerla, luego de que todos la quisieron, yo le dije: sí, Reina, me voy con vos. Lo afirmé radiante, sin saber que desde esa noche, todavía en Medellín, ya tenía trazado el laberinto” (pg. 48)</p>	<p>caracterización de Marlon, que al ser un joven inmaduro, se deja llevar por las emociones instantáneas sin reparar en las consecuencias que tendrán sus actos, compromisos o afirmaciones. Segundo, se puede evidenciar también la caracterización de Reina, que sabe de la debilidad de Marlon, y por ende se aprovecha de él y tercero una reiteración de las causas de la pérdida lo que requiere de una transformación en la visión del personaje que se da como consecuencia del viaje y la posterior transformación que ella produce.</p>
<p>DIESEISESAVA PARTE Respecto a Orlando: “-me contó Patricia que tu novia anda perdida- dijo Orlando. Yo no lo había visto así: siempre pensaba que el perdido era yo. -nos perdimos los dos- dije, y le aclaré:- nos perdimos el uno del otro.” (pg. 115)</p>	
<p>DIESESIETEAVA PARTE “-Buenos días- iba a decir compañeros pero me lo impidió la dignidad-, buenos días, mi nombre es Marlon Cruz – iba a comenzar pero los borrachos comenzaron a aplaudir. Les dije que era colombiano y aplaudieron, les dije mi edad y volvieron a aplaudir, les dije que estaba perdido, pero no en la droga ni en el alcohol , sino perdido de verdad, y palmotearon más fuerte, les dije que estaba buscando a mi novia, aplaudieron, que se llama Reina y tiene un ojo de un color y el otro de otro, mejor dicho: un ojo mas claro que el otro, que si alguien sabia de ella por favor me informara, y todos estallaron en aplausos, y yo me dije: carajo, esto es hasta bueno; nunca me habían aplaudido tanto en la vida” (pg. 120)</p>	<p>Lo único que Marlon comparte con esas personas es estar perdido, aunque “los borrachos” están perdidos de forma diferente él estaba “perdido de verdad”</p>
<p>PARTE DIECINUEVE “Nunca me había enamorado. No me habían visto elevado, mirando al techo, pensando en una mujer, o encerrado oyendo canciones, imaginando mi vida con ella en Nueva York, dándomelo al fin y completando lo que nos quedó por hacer” (pg. 133)</p>	<p>El enamoramiento fue la causa que llevo a la perdición a Marlon.</p>
<p>PARTE VEINTITRES Marlon recurre a una bruja como una alternativa más en la búsqueda de Reina: “Unos días después, precisamente, fui con patricia adonde una señora que encontraba cosas perdidas. (...) Me contó</p>	<p>En la película se presenta una escena en la que aparece la bruja que vuelve a advertirle que el</p>

<p>Patricia que Madame le había preguntado qué se le había perdido ahora, y que ella le había dicho que a ella nada sino a mi, y que Madame había dicho que no parecía que se me hubiera perdido algo, sino que ella veía que el perdido era yo.” (pg167)</p> <p>“Dice que ella no está perdida, que ella ve mas allá de lo que miden sus pasos, que tiene en los ojos de distinto color las virtudes del camaleón”</p> <p>“-que puede que sí pero puede que no. Que de todas maneras la niña no está perdida, que en lugar de búscala más bien deberías encontrarte tu.” (pg. 168)</p>	<p>perdido es él, es él quien debe buscarse.</p>
<p>PARTE VEINTISEIS</p> <p>Cuando Marlon se encuentra con la caleña en el burdel:</p> <p>“Creo que la caleña confirmo en mis ojos que yo era el extraviado, no porque no supiera dónde estaba, que ahora podía volver hasta mi cama sin perderme, sino porque vio en mi a uno de esos perdidos que le han hipotecado la existencia a la voluntad de otro. La caleña lo sabía desde aquellas reuniones, lo supo a través de las miradas escondidas: yo no necesitaría de Nueva York, ni de la noche ni de un laberinto para extraviarme, bastaba con mirarme a los ojos para saber que algún día me perdería hasta en mi propia casa. Por eso fue que dijo:</p> <p>-Hay que encontrar a la fiera.” (Pg. 187)</p>	<p>Se ha perdido porque perdió su voluntad por amor e inocencia. El enamoramiento como perdición, de nuevo se reitera que la perdida no es Reina sino él mismo.</p>
<p style="text-align: center;">MEMORIA</p>	<p>COMENTARIOS.</p>
<p>PRIMERA PARTE</p> <p>La reconstrucción de la historia en este momento se da a partir del recuerdo que Marlon tiene de lo sucedido, el lo relata en primera persona.</p>	
<p>SEGUNDA PARTE</p> <p>En un primer momento se reconstruye gracias a la voz de Marlon la historia del conocimiento entre los dos personajes protagónicos de la novela.</p> <p>Luego se reconstruye el viaje en búsqueda de Reina:</p> <p>“-¿quiere uno?- me pregunta mi compañera de viaje y pone una bolsa de papel, abierta, debajo de mis narices.</p> <p>-No, gracias- rechazo sin siquiera preguntar qué es.</p> <p>-Son muffins- me explica –Muffins de blueberry.</p> <p>Miro rápidamente dentro de la bolsa pero puede más el aroma que la visión, gana el olor porque me obliga a cerrar los ojos. Luego el recuerdo le gana al aroma y aparecen de pronto el olor de mi casa, el olor a patio o a la cocina de mamá, entonces el instinto le gana a la evocación, y siento, como tantas veces, unas ganas imparables de regresar.”</p>	<p>Estéticamente esta relación de hechos y la producción de recuerdos a través de sensaciones con los órganos descrita por el personaje es valiosa.</p>
<p>SEXTA PARTE</p> <p>“-Contame qué se siente cuando uno está loco –me pidió con curiosidad Giovanni Fonseca.</p> <p>-no me acuerdo- le dije.</p> <p>-hacé memoria.</p> <p>Trate de hacerla, y no porque él me lo pidiera sino que lo</p>	

<p>intente desde hace mucho antes, pero nunca rescaté nada; la sensación era la de haberme dormido en algún momento, tal vez en la calle, eso sí lo recuerdo. Y también el frío, el vómito, el hambre y la sensación de estar perdido, pero cuando eso todavía estaba cuerdo, hasta cuando me parece que me quedé dormido y todo fue como una noche inacabable, delirante, sin memoria y sin respuesta para Giovanni Fonseca.” (pg. 48)</p>	
<p>SEPTIMA PARTE Momento en el que Marlon decide bañarse poco después de haber llegado al restaurante: “Pero la verdadera mierda vendría después, cuando comencé a despertar bajo la ducha. Poco a poco volví a ver toda la película. El repaso horroroso de todo lo que me llevó hasta allí, o por lo menos, hasta el punto que recordaba. Con más miedo que cuando sucedieron las cosas viví cada momento, segundo a segundo, como dicen que les sucede a los que van a morir. Al igual que esa noche, me vi saliendo de las calles oscuras y llegando a otras más alumbradas con carros que andaban veloces , me ví mirando de lado a lado muerto de espanto, otra vez vi el momento en que decidía si caminaba hacia la derecha o izquierda, y me fui para dónde había más luces y edificios, vi a la gente que me observó, seguramente preguntándose: ¿porqué llorará ese muchacho?, vi a uno que se acerco y me habló pero no le entendí (...) me escuché recordándome que había matado a un policía, luego diciéndome que no, no Marlon, vos no fuiste, lo mato un carro o se mató solo por ponerse a perseguirte (...) que en mi carrera crucé un puente, y me vi buscando puentes y una valla que decía Queen, y después miré al cielo y por entre los edificios vi una luz y sentí algo de esperanza porque pensé que alguien me iluminaba, pero no era la esperanza ni era nada, simplemente amanecía, y vi la luz del día siguiente pero todavía nada conocido, solamente gente que me miraba extrañada (...) me vi otra vez en la calle, caminando sin respiro hasta que fue de noche y me vi entre las canecas y otros vagos , escuche otra vez el pito agudo que se me metió entre oreja y oreja, y de nuevo vi el puente y sentir la alegría de creer que estaba a salvo y la decepción de no encontrar nada que no fuera lo mismo (...) hablaba con Dios y le suplicaba que me oyera pero lo único que escuche fue el ruido en los oídos y a mi mismo diciendo: cómo se nota que Dios no tuvo madre. de ahí en adelante me perdería también en la memoria, pero luego en la ducha, como si todo acabara de suceder, comencé a gritar, a pisotear los excrementos y darme contra las paredes, tal vez buscando en un golpe, ahora sí, la ilusión de despertar” (pg. 55)</p>	<p>Fragmento importante porque en le se resuelve la primera parte del guión literario de la película, el momento en que Marlon sale a correr hasta que encuentra el restaurante que será su salvación; también porque en la película el momento del baño es bien significativo y si equivale a lo que Marlon llama el despertar de su locura, el fin del viaje por el infierno.</p>
<p>OCTAVA PARTE Empieza de la siguiente manera: “Creo haber dicho que cuando desperté mi pesadilla se partió en dos. Despertar no me produjo el alivio que tienen los</p>	<p>Parte que complementa el final del fragmento anterior. La memoria y</p>

<p>soñantes cuando descubren, en lo que se tarda sentirse despierto, que lo que creían en verdad era sólo un mal sueño. Yo no tuve la dicha de escuchar lo que se les dice a medianoche a los niños llenos de miedo: ya pasó, tranquilo, estabas soñando, pero ya estás despierto.” (pg. 60)</p>	<p>la conciencia vuelven a funcionar, pero no es algo satisfactorio, es encontrarse de nuevo perdido.</p>
<p>DIESISIETEAVA PARTE “¡Que hable, que hable, que hable-gritaron en coro y dando palmas-, que hable, que hable! Me sentí igual que en los paseos de colegio, cuando los que iban sentados atrás gritaban: que canten, que canten, los burros de adelante. Pero así estuviera lejos, Nueva York no era un paseo y aquí los que gritaban eran unos borrachos. Me habían despertado a las siete de la mañana, y casi no había dormido por la impresión. -¿usted es el nuevo? – así me despertaron, tirándome de un pie. Yo del susto no pude responder-. Me dijeron que llamara al nuevo- insistió el borracho que me despertó.” (pg. 118).</p> <p>“Allá nunca volví. Después me enteré por Orlando de que la casa había sido demolida; el monstruo en su afán de crecer, extendía sus tentáculos mas allá de Manhattan y tumbaba lo viejo para reemplazarlo por construcciones dignas de su imperio” (pg. 122)</p>	<p>Esta petición y la forma de hacerla por parte de los borrachos (que la repetían, deseando que Marlon hablara de él mismo), es significativa puesto que gracias a ese estribillo recuerda una época anterior, la de su niñez en Colombia, representa tanto un acto cultural que refleja ciertas tradiciones y cantos infantiles que se dan en la cultura colombiana, así como también un recuerdo que se configura en memoria, esta memoria hace que el lector perteneciente al mismo contexto también reconozca el estribillo porque lo ha escuchado en el mismo contexto infantil, ese estribillo ya hace por ende parte de la cultura y su memoria. Ese fragmento de la novela se omite en la película, en ella tan solo se da un indicio del lugar y sus habitantes.</p> <p>Caracterización de Nueva York, en voz de Marlon.</p>
<p>CULTURA</p>	<p>COMETARIOS</p>
<p>TERCERA PARTE “-Así, son las cosas, don Pastor. -¿así de fáciles? -Ni tan fáciles, don Pastor. Mucho menos para los que quisimos buscarle el lado fácil a la vida por fuera de nuestro país. Todo lo contrario: ha sido mucho más difícil. Tal vez menos ingrato pero más difícil.”</p>	<p>La concepción que se tiene de Norteamérica “el sueño americano”</p>
<p>QUINTA PARTE “Yo no tenía nada para alegar. Colombia lo va dejando a uno sin argumentos. Por eso me quede callado y porque tampoco podía considerar alguna opción por fuera del país. Si no me alcanzaban los pesos, menos iba a tener para dólares.” (pg. 36)</p>	<p>En Colombia no hay oportunidades.</p>

<p>ONCEAVA PARTE</p> <p>“Pensaba que esas cruces estaban sólo en nuestras carreteras, junto a los precipicios de mi país, donde en cada curva ha habido al menos un muerto, porque nuestras carreteras parecen trazadas con el firme propósito de matarnos, y únicamente nos quedan esas cruces al borde del camino como testigos de los que salieron volando y rodaron, y uno que otro zapato (...) para contarnos si el que rodó fue hombre, mujer o niño. Y como no tenemos siervos ni autopistas, los reemplazamos por perros aplastados en la mitad del camino y de vez en cuando un burro tendido, o lo que han dejado de él los gallinazos” (pg. 78)</p>	<p>Características que tienen que ver con la cultura colombiana, en el estilo del relato en el que se percibe un dejo de desprecio por la tierra se puede comparar con la narrativa de Fernando Vallejo.</p>
<p>CATORCEAVA PARTE</p> <p>Marlon se encuentra en el restaurante con Patricia quien le está dando sus utensilios de trabajo:</p> <p>“-¿Cómo se llama esto?- le pregunté. -¿Qué? -La calle. -Roosevelt Avenue.</p> <p>Me resultaba incomprendible que llevara un nombre en inglés una calle donde todo lo que veía tenía letreros en español. Vallenatos, merengues y rancheras salían a todo volumen de los carros, de las peluquerías y de las tiendas de discos. No había que hacer mucho esfuerzo para sentirse en una calle del centro de Bogotá o Medellín. (...) Daba trabajo creerlo pero después entendí. No es que Nueva York fuera únicamente más Estados Unidos sino que también era el mundo. Y allí estaba yo en ese pedazo de mundo que me correspondía, asediado por mi música, por mi idioma en todas partes, por gente parecida a mi; pero sin un lugar donde quedarme.” (pg. 101)</p> <p>“Como todos los que nos habíamos ido y habíamos llegado a limpiar baños, pero mentíamos y hablábamos de la prosperidad, de nuestros triunfos y de la realización del sueño gringo, y si bien teníamos trabajo y la oportunidad de acariciar algunos dólares antes que los gastos se los llevaran, estábamos mas jodidos que cuando salimos porque además nos sentíamos solos, estábamos solos, náufragos en pleno Nueva York” (pg. 103)</p>	<p>Multiculturalidad evidente, el espacio es un espacio tan cosmopolita como lo puede ser Bogotá Medellín o cualquiera de las capitales desarrolladas del mundo, la globalización y los procesos de desarrollo se evidencian casi de la misma manera en todo el mundo.</p> <p>No por nada Nueva York es considerada la capital del mundo ya que en ella están presentes casi todos los lugares del mundo divididos en microespacios, en los cuales las personas hallan identidad y no se sienten tan discriminadas y solas.</p> <p>El sueño americano es solo una ilusión, poco que ver con la realidad, solo se tiene esa idea porque la gente que llega lo hace ver así para sosegar su frustración.</p>
<p>QUINCEAVA PARTE</p> <p>“-¿Du yu espic spanish?- me pregunta el hombre que se ha sentado donde antes estuvo Charlotte.</p> <p>Le digo que sí. Sonríe satisfecho y con la mano se limpia el sudor de la frente. Luego pasamos a las nacionalidades: el es salvadoreño y hace solo un mes llegó a los Estados Unidos.</p>	<p>Es el hombre que se sienta a su lado cuando Charlotte se retira, en el se evidencia de nuevo el factor gregario y multicultural evidenciado en Norteamérica.</p>

<p>PARTE DIECIOCHO A propósito del edificio donde Marlon vivirá: “-¿ese?-pregunté. -no-me aclaro-, el de al lado. El viejo, sucio y pequeño. El uno estaba pegado al otro. -el uno es un club deportivo para gente rica-dijo-, y el otro es una pensión para pobres. Me pareció raro que estuvieran tan juntos , no parecía muy normal; algo sucedía y Giovanni me lo explicó: -los ricos quieren comprar, pero los pobres no quieren vender. Los ricos ofrecen poco y los pobres piden mucho. Todavía no hay acuerdo entre ricos y pobres. El conflicto no era solo en Northern Boulevard, sino en todo Nueva York” (pg. 126)</p>	<p>Evidencia de una de las problemáticas de esta gran ciudad.</p>
<p>PARTE DIECINUEVE “Uno a uno miré a los miembros de mi nueva familia. Unas pobres figuras que ni al infierno dejarían entrar, cargaban en su expresión la desesperanza y el cansancio de haber agotado todas sus posibilidades en este país. <i>Este país</i>, así lo llamamos todos, con una pronunciación despectiva que acompañamos siempre de una mueca desagradable. Como si <i>este país</i> fuera un trapo sucio, ajeno, y no lo que todos hicimos de él” (pg. 136)</p>	<p>Una crítica que se realiza de una realidad nacional, que se basa en la actitud hacia nosotros mismos y nuestro territorio.</p>
<p>PARTE VEINTE Mientras Marlon busca a Reina por todas partes. “Que fuera a los parques, a los parades, a los partidos de futbol donde colombianos jugaban contra colombianos. Siempre nosotros contra nosotros mismos. Ahí fui a verlos un domingo y no me encontré con un partido sino con una parranda donde también se jugaba futbol. Había fritanga, música a todo volumen, mujeres con el ombligo afuera y mocosos hablando ya en inglés pero mas parecidos a los que cuidan carros en Colombia que a los niños gringos.” (pg 145)</p>	<p>Retrato del país.</p>
<p>PARTE VEINTIUNA “Se respiraba un patriotismo exagerado con banderas, banderines, sombreros tricolores, pañoletas, iguanas, boas, camisetas que lucían con orgullo al amarillo, azul y rojo, Dios, patria y madre, I love Colombia, y cuanta mierda nacionalista se les ocurrió llevar. Había orquesta y comida, motocicletas, trajes típicos, borrachos y reinas de belleza; toda una fiesta de pueblo en Nueva York” (pg 160)</p>	<p>Los microespacios se constituyen como lugares culturales en donde los colombianos en este caso pueden verse identificados, en el texto suena a crítica a ese fanatismo patético que hace parte de la cultura colombiana</p>

BIBLIOGRAFÍA

ESTÉTICA Y ARTE

- Baudelaire, Charles (1995). *El pintor en la vida moderna*. Valencia: El áncora editores
- Benjamin, Walter (1989). “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, en: *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Delacroix, Eugene (1987). *El puente de la visión. Antología de los diarios*. Barcelona: Tecnos.
- Hegel, Georg (1977). *Lecciones de estética*. Buenos Aires: La pléyade.
- Heidegger, Martin (1958). *Arte y poesía*. México: Breviarios del Fondo de cultura económica.
- _____ (1996). “*el origen de la obra de arte*”, en: *Caminos de bosque*. Madrid: editorial Alianza.
- Krauss, Rosalind (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Morawsky, Stefan (1977). *Fundamentos de estética*. Barcelona: Península.
- Winckelmann, Johannes Joachim (1989). *Historia del Arte en la Antigüedad seguida de las Observaciones sobre la Arquitectura de los Antiguos*. Madrid: Aguilar.

LITERATURA

- Ayala poveda, Fernando (2002). *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Editorial panamericana.
- Bajtín, Mijaíl (1989). “*El problema del contenido, del material y la forma*”, en: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- _____ (1989). “*Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*”, en: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bal, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: ediciones cátedra.
- Bartolomé de las Casas (1992). *Diario del primer y tercer viaje de Cristóbal Colón / Fray Bartolomé de las Casas*. Madrid: Alianza Editorial. Madrid. 1992.
- Bartolomé De las Casas (1813). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Bogotá: Impresiones del Estado.
- Bruxó, José Pascual (1930). *La obra literaria: concepto y sustancia*. México D.F.: UNAM.
- Chartier, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Madrid: Gedisa.
- Eikhenbaum, Boris & Shklovski, Viktor (1973). *Formalismo y vanguardia*. Madrid: Comunicación serie B.
- Franco, Jorge (2010). *Paraíso Travel*. Bogotá: Planeta.

García-Bedoya, Carlos M. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Loaiza Cano, Gilberto (2004). "La búsqueda de autonomía del campo literario El Mosaico, Bogotá, 1858-1872", en: *Boletín cultural y bibliográfico* No 67. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Lotman, Iuri (1994). *Sobre el contenido y la estructura del concepto de la literatura artística*. La Habana: Criterios, No 31, 1-6.

Lukács, Georgy, (1966). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: editorial siglo XX editores.

Propp, Vladimir (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: ediciones akal.

Rivera, José Eustasio (1933). *La vorágine*. Madrid: Aguilar

Rousseau, Jean Jacques (1977). *Emilio o de la educación*. Madrid: A. G. Ruimor.

Sosnowski, Saúl (1996). *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: biblioteca Ayacucho.

Trujillo, Patricia (2003). *David Perkins: la pregunta por la historia literaria*. Literatura: teoría, historia, crítica 5, 219-228.

Villanueva, Darío (1994). *Avances en teoría de la literatura, estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Valverde, J.M. (1985). *Movimientos literarios*. Madrid: Ed. Alianza.

Wellek, René (1983). *Historia literaria, problemas y conceptos*. Barcelona: Laia.

CINE

Álvarez, Luis Alberto (2005). *Páginas de cine vol. 1*. Medellín: Editorial universidad de Antioquia.

Andrew, J.Dudley (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli S.A.

Armenta Pérez, Rodrigo Eduardo (2009). *El papel de un tigre. Ejercicio crítico en torno a un tigre de papel*. Trabajo presentado para optar por el título de magister en historia y teoría del arte la arquitectura y la ciudad. Universidad nacional de Colombia. Facultad de artes.

Barthes, Roland (2002). *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Buenos Aires: Paidós.

Bazín, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp S.A.

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Cano, Pedro (1999). *De Aristóteles a Woody Allen: poética y retórica para el cine y la televisión*. Barcelona: Gedisa.

Castillo, Luciano (2006). *Carpentier en el reino de la imagen*. La Habana: Unión.

CINEMATECA DISTRITAL (2009). *Cuadernos de cine y literatura. Crítica e historiografía*. Bogotá.

Cuadros Contreras, Raúl (2011). *Técnica y alteridad: el robot humanoide en las transposiciones de literatura al cine*. Ibagué: Universidad de Ibagué.

Duque, Edda Pilar (1992). *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: El áncora editores.

Goyes, Julio Cesar (03septiembre2011). *Análisis textual del filme*. Conferencia presentada en el marco del seminario Ver y leer el cine organizado por la Cinemateca Distrital.

Huberman, Didi Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.

Lawson, John (1986). *El proceso creador del filme*. La habana: Editorial arte y cultura.

Machalski, Miguel (2006). *El guion cinematográfico, un viaje azaroso*. Buenos Aires: Ediciones universidad del cine.

Martin, Marcel (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Moreno Gómez, Jorge & Torres Moya, Rito Alberto (2006). *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2006*. Bogotá: Fundación patrimonio fílmico colombiano.

Nieto Roa, Gustavo (1997). *El cine de Gustavo Nieto Roa*. Bogotá: Nomos

Osorio, Oswaldo (2010). *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Editorial universidad de Antioquia.

Patiño, Frank (agosto 2011). *Vigencia de la crítica cinematográfica, Tendencias y perspectivas*. Conferencia presentada en el marco del seminario Ver y leer el cine organizado por la Cinemateca Distrital.

Paul Arranz, María del Pilar. *El diálogo de las artes: a propósito de las horas*. Prfa. Universidad Europea de Madrid.

Salcedo Silva, Hernando (1981). *Crónicas del cine colombiano*. Bogotá: Calos Valencia Editores.

Suarez, Juana (2009) *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle.

Vélez Serna, María Antonia (2008). *Cine colombiano de ficción 1941-1945*. Trabajo presentado para optar por el título de magister en historia y teoría del arte la arquitectura y la ciudad. Universidad nacional. Facultad de artes.

CINE Y LITERATURA

Álzate Vargas, César (2012). *Encuentros del cine y la literatura en Colombia. Recuento histórico y filmografía total de adaptaciones 1899-2012*. Medellín: Borealia libros y verdades.

Baldelli, Pio (1966). *El cine y la obra literaria*. La habana: ediciones ICAIC.

Cadavid Marulanda, Álvaro (2006). *Memoria visual de la narrativa colombiana en el cine*. Medellín: editorial Universidad de Antioquia.

Chávez, Olga Lucía (1994). *El texto literario y la adaptación fílmica*. Tesis de grado para Facultad de Comunicación Social y Periodismo, Universidad Externado.

Cinemateca Distrital (2009). *Cuadernos de cine colombiano. Cine y Literatura*. Bogotá.

García Saucedo, Jaime (2003). *Diccionario de literatura colombiana en el cine*. Bogotá: Panamericana.

Escobar Mesa, Augusto (2003). *Literatura y cine. Una tradición de pasiones encontradas*. Medellín: Comfama.

Ramírez Moreno, Fernando (2011). *De la literatura al cine. Estudio sobre la adaptación cinematográfica a partir de las novelas Satanás y Paraíso Travel*. Tesis maestría estudios literarios. Universidad Nacional.

Rueda Gómez, María Helena *Un combate desigual: la letra Vs el cine en la conformación del imaginario cultural colombiano*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 25, No. 49 (1999), pg 231-248

Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, Walter (1965). "La tarea del traductor", en: *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur

Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

VIAJE, PÉRDIDA Y MEMORIA

Burguera, María Luisa, Sales, Dora & Torrent Rosalía (eds) (2001). *Aventura del viaje: aventura del arte*. Castelló: Publicacions de la universitat Jaume.

Bergson, Henri (1977). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza editorial.

Giraldo, Manuel Lucena & Pimentel, Juan (eds.) (2006). *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: Instituto de la Lengua Española.

Martínez, Fabio (2005). *El viajero y la memoria. Un ensayo sobre la literatura de viaje en Colombia*. Cali: editorial Universidad del Valle. Cali.

Orrantia, Rodrigo (2004). *Tres estudios sobre fotografía de viajes*. Trabajo presentado para optar por el título de magister en historia y teoría del arte la arquitectura y la ciudad. Universidad nacional. Facultad de artes.

Pérez, Ángela María (1997). *La geografía de los tiempos difíciles: escritura de viajes a sur América durante los procesos de independencia*. Tesis State University of New York at Stony Brook.

Rocha Vivas, Miguel. *Pütschi Biyá Uai precursores. Antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia. Vol 1*. Bogotá: Colección Libro al viento. Alcaldía mayor de Bogotá.

Silva, Lorenzo (2000). *Viajes escritos: escritos viajeros*. Madrid: Anaya.

CULTURA

Aínsa, Fernando (2002) *Espacios del imaginario latinoamericano, propuestas de geopoética*. La Habana: Arte y literatura.

Alvarez, Miladys (2008) *Reflexión sobre las migraciones contemporáneas y algunos de sus efectos en el sistema cultural local – global*, en: Ensayos Historia y Teoría del Arte # 14. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Armada, Alfonso (2009). *El sueño americano. Cuaderno de viaje a la elección de Obama*. La Coruña: Ediciones del viento.

Cros, Edmond (2003). *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Fondo editorial universidad EAFIT

García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Giraldo, Luz Mary (2006). *La ficción: refugio de migrantes en la narrativa colombiana*. Luz Mary Giraldo B. Bogotá: Pontificia universidad Javeriana.

Ospina, William (1999). *Colombia, el Proyecto Nacional y la Franja Amarilla*. Bogotá: Norma.

PÁGINAS DE INTERNET

<http://www.encolombia.com/educacion-cultura/educacion/educacion-revistas/mala-noche-de-jorge-franco-ramos/>

http://www.editorialplaneta.com.co/descripcion_libro/3033

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/>

<http://www.proimágenescolombia.com/>

<http://www.cinefagos.net/>

<http://jorge-franco.com/jslg/paraiso-travel/revista-cambio-requiem-por-un-sueno/>

Jorge Isaacs y su obra en el audiovisual Por: Jorge Alberto Moreno Gómez. Centro de Documentación y Biblioteca de la FPFC.
<http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/109.htm#isaacs4>