

“La santa” y el afecto de la imagen-movimiento en el género literario

Por *Dustin DILL**

En mi caso, el cine ha sido una ventaja y una limitación. Me enseñó, sí, a ver en imágenes. Pero al mismo tiempo compruebo ahora que en todos mis libros anteriores a Cien años de soledad hay un inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas, y hasta una obsesión por indicar puntos de vista y encuadres.

Gabriel García Márquez, El olor de la guayaba

Introducción

AL REFERIRSE A SU OBRA ANTERIOR a *Cien años de soledad* (1967) Gabriel García Márquez señala cómo a partir de ella empezó a moderar su acercamiento a la literatura y al cine.¹ En el presente artículo partiremos de ese punto para estudiar el arte de la creación a través de una nota periodística, un cuento y un guión literario.

En el cuento “La santa” (1981), de Gabriel García Márquez, la novela y el cine son analizados como géneros que indagan sobre la representación artística.² El autor señala ahí la imposibilidad de dar forma absoluta a una historia sin mezclar el paradigma novelístico con el cinematográfico. Con respecto a cómo contar una historia, la teoría cinematográfica trae a la luz la siguiente idea: una narración inevitablemente excluye e incluye. Desde este punto de vista,

* Doctorando en Estudios Hispánicos por la University of Pennsylvania; e-mail: <dilld@sas.upenn.edu>.

¹ Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 11.

² Véase Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos* (1992), Nueva York, Vintage, 2006, pp. 25-34. El autor ha subrayado la influencia del trabajo colaborativo e intermedial durante la escritura de dicha obra. En el prólogo remarca que llegó a diferentes conclusiones sobre cuál género literario o medio era apropiado para contar la historia de “La santa”, *ibid.*, p. xiii.

García Márquez encuentra que tanto el cuento como la novela y el cine oscilan en sus parámetros y, por consiguiente, entre lo que restringe y posibilita cada género, lo que al mismo tiempo revela que cada uno de ellos crea una realidad autónoma en sí misma.

*Semejanzas y diferencias
en los géneros de arte*

EN el prólogo a *Doce cuentos peregrinos* (1992) García Márquez resalta cómo llamó su atención el uso de la cámara cinematográfica. Pese a que el cine es capaz de crear nuevas técnicas para contar historias y cuestionar los tropos más antiguos de las artes, “La santa” recalca que una representación nunca puede eclipsar enteramente el mundo real. El cuento y su publicación tienen una historia que incorpora el género de la novela y el del cine, de manera que su trama misma y la forma en que es trabajada muestran qué tan importante es el marco artístico.

Prestar atención a la decisión de contar una historia a través de la prosa y no de la cámara cinematográfica facilita una mejor comprensión de la obra y aclara cómo el medio utilizado determina también la estética de cada género. Las disciplinas artísticas no estaban ancladas a una tradición autoritaria durante el proceso de escritura de *Doce cuentos peregrinos*, y “la colaboración simultánea con cinco creadores diversos me sugirió otro método para escribir los cuentos: empezaba uno cuando tenía el tiempo libre, lo abandonaba cuando me sentía cansado, o cuando surgía algún proyecto imprevisto, y luego empezaba otro”.³ Para destacar cómo García Márquez problematiza ambos géneros utilizaré los análisis de Gilles Deleuze y del cineasta cubano Julio García Espinosa porque permiten comprender el rasgo multidimensional de “La santa”. Además, recurriré a los estudios críticos sobre el cine de André Bazin y Jean Mitry, que ubican aún más la experiencia cinematográfica y las teorías sobre la imagen surgidas en la segunda mitad del siglo xx.⁴

Estudiar el paso de un género a otro en la obra de García Márquez permite señalar aspectos específicos de la representación artística latinoamericana. Mi trabajo plantea dos interrogantes prin-

³ *Ibid.*

⁴ Por ejemplo, Samuel Steinberg aprovecha el término *fotopoética* para estudiar la narrativa audiovisual en México, el movimiento estudiantil de 1968, el *Manifiesto del Crack* (1996) y la producción literaria de Jorge Volpi.

cipales. En primer lugar, ¿cuáles son las consecuencias de escribir una historia ficcional que subraya la incapacidad de representar la vida real en la novela y en el cine? La experiencia de un lector de cuento y un espectador de cine vincula el trabajo de García Márquez con las ideas de Deleuze. De esta manera, la experiencia fenomenológica es relevante para entender las capacidades de cada género. En segundo lugar, ¿por qué García Márquez decidió reciclar en diferentes géneros la historia sobre un cadáver? El significado de esta historia sobre la muerte y su presencia en distintos ámbitos del arte servirá para mostrar los contornos políticos del cine que recorren las teorías de García Espinosa y Steinberg, respectivamente.

*Acercamientos al proceso
de la intermedialidad*

GRACIAS a estudios previos sobre la adaptación en Gabriel García Márquez, las teorías de Gilles Deleuze y Julio García Espinosa aclaran los pasos genéricos que siguió una nota de prensa para convertirse en guión cinematográfico y, finalmente, en cuento. Las notas de prensa de García Márquez son de sobra conocidas por su ficcionalización, pues éste “termina por ocuparse más de cómo contar y montar la historia, gracias a un uso riguroso de las técnicas narrativas que ha ido experimentando, hasta alcanzar el máximo de la intensidad de la trama y transformar la crónica en un auténtico relato más de carácter literario”.⁵

Por otra parte, el profesor italiano Alessandro Rocco apunta que García Márquez y Lisandro Duque Naranjo —este último director de *Milagro en Roma*— destacan las decisiones creativas que ambos tomaron para convertir una nota de prensa en relato cinematográfico.⁶ Asimismo Rocco explora la importancia que cobró la historia de un hombre que llega a Roma para beatificar a su hija y que los espectadores interpretaron como una crítica al catolicismo y la política de Italia y Colombia; también informa que en los años sesenta la industria del cine en México con sus

⁵ Fabio Rodríguez Amaya, “García Márquez: periodismo y alfabetización 1954-1955. El caso Wilma Montesi y ‘El escándalo del siglo’”, *Caravelle* (Toulouse, Francia), núm. 90 (junio de 2008), pp. 57-84, p. 74.

⁶ Alessandro Rocco, *Gabriel García Márquez and the cinema: life and works*, Rochester, NY, Tamesis, 2014.

directrices apolíticas causó frustración en García Márquez mientras escribía su guión.

Rocco se acerca a las diferencias y semejanzas entre los tres géneros, y de esta manera aclara otros atributos, como las distintas formas narrativas y el uso de prolepsis como herramienta literaria. Mayormente, la narrativa y el molde genérico de cada obra han servido como punto de partida para acercarse a la triada genérica e intermedial que permite indagar en la función de la imagen en las diferentes obras.⁷ Al estudiar la imagen de Deleuze y el cine nacional de García Espinosa junto con el trabajo de García Márquez las adaptaciones se convierten en un gesto que excede la historia intelectual. El movimiento del género literario al cinematográfico para contar una historia sobre la muerte señala las restricciones y posibilidades del arte latinoamericano y le otorga una estructura propia.

Otra dimensión sobre la manera en que se escribe “La santa” se muestra al buscar conexiones entre una de las voces más importantes del *boom* y su obra creativa. El análisis de las reseñas de cine de García Márquez —publicadas en el diario colombiano *El Espectador*— demuestra que existe un orden del poder creativo: “En cuanto a los individuos que hacen una película, García Márquez da por sentada una jerarquía que sitúa al director por encima del guionista, del fotógrafo y de los actores”.⁸ Desde esta plataforma Robin W. Fiddian selecciona reseñas que tratan sobre las técnicas de adaptación y la representación de la fantasía en la pantalla grande para mostrar el interés que tiene García Márquez por la transición entre literatura y cine y que la primera tiene un efecto que atraviesa de principio a fin su escritura. Sin embargo, quizás el siguiente ejemplo de otra etapa en su carrera sea el más recordado, “Úrsula trató de aprovechar a José Arcadio Segundo para que el coronel Aureliano Buendía abandonara su encierro. ‘Convéncelo de que vaya al cine —le decía. Aunque no le gusten las películas tendrá

⁷ Véase por ejemplo a Edward Waters Hood, “‘La larga vida feliz de Margarito Duarte’ (1981), ‘Milagro en Roma’ (1988) y ‘La santa’ (1992) de Gabriel García Márquez: del periódico al cine al cuento”, *Quaderni Ibero Americani* (Edizioni Nuova Cultura), núm. 80 (1996), pp. 97-104; y a Yolanda Montalvo Aponte, “Milagro en Roma: de la nota al guión, de la película al cuento”, en Jacques Joset, ed., *Littérature, histoire et cinéma de l’Amérique hispanique*, Ginebra, Droz, 2003, pp. 125-136.

⁸ Robin W. Fiddian, “Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* (Madrid, csic), núm. 741 (enero-febrero de 2010), pp. 69-77, p. 70.

por lo menos una ocasión de respirar aire puro”⁹. El análisis sobre el efecto que el cine provoca en el espectador marca las diferentes etapas de este archivo literario y puede decirse que determina la creación artística de García Márquez.

La publicación de “La santa” presenta tres etapas: en 1982, en el periódico español *El País*, García Márquez publica “La larga vida feliz de Margarito Duarte”; después, con base en los hechos del artículo periodístico, escribe el guión para la película *Milagro en Roma*, estrenada en 1988; finalmente en 1992 publica el relato en *Doce cuentos peregrinos*. En otras palabras, la ficción de García Márquez toma tres diferentes formas: nota de prensa, guión y cuento.

Las dos últimas presentan otras complejidades, porque son parte de un proyecto más grande. El guión para *Milagro en Roma* constituye la historia, el diálogo y quizás el punto filosófico. Sin embargo un componente significativo no se asocia con García Márquez: la cámara del director Duque Naranjo. Por consiguiente, el guión comparte el espacio creativo con el uso de imágenes. En la imagen, la yuxtaposición de Duque Naranjo, García Márquez y el guión apunta a una característica relación intermedial entre géneros. Este mismo tipo de comentario sobre el papel del guión en un proyecto colectivo puede hacerse con respecto a “La santa” en la colección de *Doce cuentos peregrinos*. Entre las doce voces que generan un efecto de polifonía, dicho relato presenta una sola voz narrativa. Sin embargo no es suficiente subrayar que la idea inicial de García Márquez aparece en distintos formatos de escritura y narración audiovisual: también debemos hacer hincapié en que el autor escribe tres distintas versiones, nota de prensa, guión y cuento.

Una comparación entre esos tres formatos permite señalar afinidades y diferencias. En las tres versiones Margarito Duarte es un padre soltero, cuya hija de siete años de edad muere de una enfermedad inexplicable en un pueblo de Colombia, y allí es sepultada. Años después —al excavar en el cementerio para levantar nuevas construcciones— Duarte encuentra el cuerpo de su hija intacto, lo que todo mundo interpreta como un milagro. Entonces Duarte decide llevar el cadáver de su hija a Roma para que el papa la reconozca como santa. En ese lugar, Duarte conoce a artistas

⁹ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967), Nueva York, Vintage, 2003, p. 315.

que escuchan su historia y ven el cadáver; éstos se preguntan cómo podrían contar esa historia por medio de su arte, pero al final concluyen que lo ocurrido no puede representarse. Las distinciones que he marcado corroboran la tesis de que la ficción de García Márquez da forma a una relación intermedial entre la novela y el cine. En gran medida, la convivencia artística torna difusos los límites entre un género y otro.

Los cambios y las coincidencias entre la nota de prensa, la película y el cuento, permiten advertir los vínculos entre narración y cinematografía. Una vez que la comparación de las obras y su preocupación por los géneros es clara, “La santa” ejemplifica tanto el desarrollo del autor como las tendencias de la industria de las artes. Las conexiones y las desconexiones entre las versiones se superponen con lo que Deleuze encontró en las “irrealidades” en el cine y otras artes, y muestra también que lo anterior va más allá de la evolución de una historia. En el prólogo a *Doce cuentos peregrinos* García Márquez afirma: “Lo que nunca preví fue que el trabajo de prensa y de cine me cambiaría ciertas ideas sobre los cuentos, hasta el punto de que al escribirlos ahora en su forma final he tenido que cuidarme de separar con pinzas mis propias ideas de las que me aportaron los directores durante la escritura de los guiones”.¹⁰ Por lo tanto, la historia de un cadáver que no se desintegra es una metáfora de la forma de crear de Gabriel García Márquez que no quiere desintegrar sus ideas o *corpus* literario para acomodarse a un género u otro, y este intento artístico y pormenorizado causa que cada escena y cada palabra correspondan a una variedad de marcos literarios.

*Semejanzas y diferencias:
cuerpo, muerte y género de arte*

CON respecto a la semejanza, en las tres obras se encuentra una crítica al orden geopolítico. Al ocuparse del traslado de cuerpos católicos y colombianos a Roma, la mención de los poderes nacionales y religiosos promueve una crítica sociopolítica. Al mismo tiempo, surge una forma de cosmopolitismo al narrar cómo se lleva a cabo el traslado del cadáver a Europa. En las tres versiones muere la niña, pero sólo en *Milagro en Roma* resucita. Lo anterior significa que García Márquez ofrece un final feliz únicamente para

¹⁰ García Márquez, *Doce cuentos peregrinos* [n. 2], p. xiii.

la película porque da por sentado que los espectadores lo necesitan, consideración que no parece exagerada al tomar en cuenta la comercialización de la industria cinematográfica.

El personaje de la madre tomará una forma distinta en cada versión: en “La larga vida feliz de Margarito Duarte” muere dos años después de haberse casado; en *Milagro en Roma* sólo se dice que abandona al esposo y a la hija; y en “La santa” muere durante el parto. Tanto en la nota de prensa como en el cuento, Duarte encuentra a la madre dentro de la tumba, convertida en “polvo”. Aunque no aparece en *Milagro en Roma*, allí se destaca el escándalo de que ella abandonara a su familia, acto que podría ser definido como un gesto sensacionalista que relaciona la película con otro medio audiovisual, el género melodramático, en el énfasis en el abandono de su familia.¹¹ La dinámica familiar de *Milagro en Roma* engancha al espectador con técnicas narrativas asociadas a los melodramas al jugar con el tropo de la mujer carente de valores morales y la niña inocente.¹² Así, los cuerpos de la hija y de la madre sirven como elementos modificables, lo cual, desde el punto de vista de la fenomenología deleuziana, vincula con otras artes la experiencia de ver una película. De acuerdo con Deleuze, en el cine la imagen-movimiento representa el mundo porque pone a funcionar el sistema sensorial del espectador, a diferencia de la lectura que “apunta más bien a un irreal”.¹³ Si en la película viéramos el cadáver decrepito de la madre junto al cuerpo intacto de su hija, ¿la trama o el efecto cambiarían? El espectador sólo advierte el cambio, pues en la versión cinematográfica el cuerpo de la madre no aparece. Sin embargo, la madre que abandona a su familia ofrece un ángulo de crítica social más agudo que la imagen que la muestra convertida en polvo.

En las versiones escritas no sólo entendemos que la “esposa” es polvo, al mismo tiempo se enfatiza que la niña es más “bella”

¹¹ Véamos cómo interacciona la telenovela con los diferentes espectadores: “Viewers become involved not so much by identifying with the characters of soap operas and telenovelas as by seeing their own lives through the lens of similarities and differences in the lives portrayed”, Christina Slade, “Telenovelas and soap operas: negotiating reality from the periphery”, *Media International Australia* (Melbourne, Australia, Swinburne University of Technology), vol. 106, núm. 1 (febrero de 2003), pp. 6-17, p. 16.

¹² No es sorprendente, por tanto, que sólo dos años después el cineasta realice la adaptación para televisión de la obra de José Eustasio Rivera, *La vorágine*, véase Lisandro Duque Naranjo, dir., *La vorágine* (1990), CRN Televisión.

¹³ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine* (1983), Irene Agoff, trad., Barcelona, Paidós, 2017, p. 88.

que la madre. García Márquez regula el tipo de observación social en cada obra; como resultado, identificar pautas en las narrativas permite un análisis más elaborado del cuerpo de la mujer. En primer lugar, se trata de una “esposa” muerta y no de una “madre” muerta, lo que en la narración fortalece la relación patriarcal; en la nota de prensa se explica que muere joven, y en el cuento se agrega el detalle que muere durante el parto. Dejando de lado la problemática de género, la mujer se caracteriza sólo por su belleza o por su debilidad. En segundo lugar, en las tres versiones es posible comparar la belleza de una niña con la de una mujer sólo cuando se lleva a cabo una de dos operaciones: la infantilización de la mujer o la sexualización de la niña. Al fin y al cabo, tanto la película como la nota de prensa y el cuento determinan los roles sociales de la familia patriarcal. Ahora bien, la diferencia estriba en que en la película el cuerpo de la mujer queda fuera de la pantalla, mientras en las versiones escritas se enfatiza que el cuerpo atractivo de la niña superó al de la madre en la vida y la muerte. Puesto que la representación de la mujer cambia en cada obra, no hay duda de que ello es un rasgo deliberado que García Márquez meditó al escribir cada uno de los tres marcos genéricos.

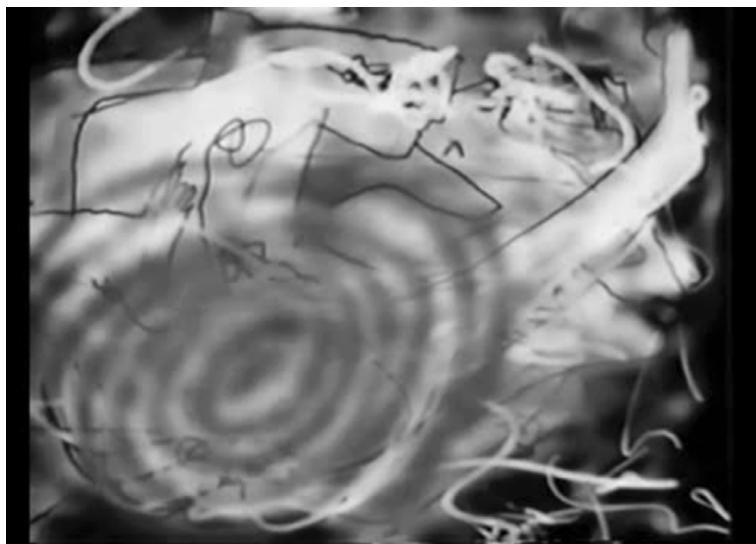
Con respecto a la historia es claro que la nota de prensa y el cuento tienen entre sí más en común que la película. *Milagro en Roma* es contada desde la perspectiva de Duarte, lo cual, desde un punto de vista narrativo, reduce la atención prestada a otros personajes. De esta manera, la increíble historia de la niña parece más verídica porque no hay razón para cuestionar lo que propone Duque Naranjo con su puesta en escena. Duarte es un padre de familia católico, colombiano y víctima del “desarrollismo” latinoamericano, en ese orden, focalización que delimita los puntos de vista de la historia. En la nota de prensa y en el cuento los narradores son personajes de la trama que conocen a Duarte y escuchan la historia de la niña desde cierta distancia. Pero eso no es todo porque el tropo de la metaficción también estrecha la relación entre texto, autor y adaptación. En la nota de prensa el nombre de Gabriel García Márquez y el año 1981 vinculan la narración en primera persona al propio escritor. De este modo, “La santa” presume rasgos metaficcionales, aunque no son tan explícitos como la firma encontrada en el periódico.

Quizá el ejemplo más evidente de metaficción, que será clave para considerar las teorías de Deleuze y García Espinosa, sea la referencia al profesor Cesare Zavattini. El guionista italiano sirvió

como una fuente principal para García Márquez con respecto a su conocimiento del cine, y su presencia en el cuento casi se lee como un cameo cinematográfico. La inclusión de Zavattini en el cuento transforma la nota de prensa en artefacto de historia intelectual: “‘La santa’ suggests a reading of the film *Milagro en Roma* as García Márquez’s proposal for reviving the good old days of his youth, when [...] Zavattini revealed the portentous miracle of cinema and literature, which at that time Gabo could see as one and the same thing”.¹⁴ De esta manera Rocco observa que “La santa” es en parte una reflexión sobre la película de Duque Naranjo, lo que subraya algo evidente pero significativo: la relación entre las obras no propone tres divisiones estáticas, sino tres piezas en diálogo.

Otra semejanza entre la nota y el cuento es que ambas versiones empiezan con una conversación entre el narrador y Margarito Duarte. Las primeras palabras de la nota de prensa son “He vuelto a ver a Margarito Duarte”, y las del cuento “Veintidós años después volví a ver a Margarito Duarte”. Comparar ambos inicios con el de la película revela nuevos motivos (véase imagen 1).

Imagen 1



Dibujo después de los créditos y antes de la primera escena.¹⁵

¹⁴ Rocco, *Gabriel García Márquez and the cinema* [n. 6], p. 126.

¹⁵ Lisandro Duque Naranjo, dir., *Milagro en Roma* (1988), Elisa Cinematográfica.

Pese a que las imágenes no son claras, en el dibujo pueden observarse dos cuerpos que mantienen relaciones sexuales y cuya posición va cambiando a lo largo de los créditos. El efecto que generan en el espectador es que alguien estuviera dibujando en el momento mismo. Inmediatamente después del dibujo aparece el epígrafe “El amor hace breve la muerte”. Esta frase se refiere a complejidades distintas de las que dan inicio a la nota de prensa y al cuento y, a juicio de Alessandro Rocco, “tal opción cierra la trama que en la nota permanecía abierta, y por ello, la reflexión metatextual ya no es necesaria ni tampoco la presencia del narrador como personaje”.¹⁶ El epígrafe enmarca la trama en el género del melodrama y deja poco espacio para otras interpretaciones sobre la narrativa y su crítica sociopolítica.

A diferencia de lo propuesto por Rocco, mi estudio considera que la inclusión de la imagen antes del epígrafe pone en marcha la idea de que hay otro tipo de narrador: la cámara cinematográfica. Si asumimos que García Márquez tiene algo de autoridad en la película, la imagen anterior muestra cómo ésta exhibe su propia creación, lo que le otorga una dimensión metadiscursiva. Por el hecho de que la película de Duque Naranjo empiece de esa manera, el espectador tal vez esperaría más ejemplos de montaje y subtítulos pero ésta es la única vez que la imagen se desvía de los actores que aparecen en la puesta en escena. Observar los tres dobles —la nota de prensa, la película y el cuento— nos permite indicar las complejidades de la historia sobre el cadáver de la niña. Además, notar que hay un regreso del narrador en el cuento “La santa” lleva este estudio más allá de revelar cómo una adaptación cinematográfica puede distorsionar lo que aparece como palabra escrita.

Las semejanzas entre la nota de prensa, la película y el cuento construyen una consistencia transparente, que muestra a García Márquez como un escritor en transición. Sin embargo, lo que no encaja entre las obras estudiadas refuerza mi tesis en esta investigación: el tipo de artista presente en la nota de prensa es un novelista; en la película es un cantante y en el cuento es un cineasta. En ese contexto, el artista que busca representar la historia milagrosa se diferencia. García Márquez cambia los géneros de arte por otros

¹⁶ Alessandro Rocco, “De la penumbra a la escuela: el difícil camino del guionista Gabriel García Márquez”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica* (Estados Unidos, University of Connecticut), núm. 61-62 (primavera-otoño de 2005), pp. 145-158, p. 151.

géneros en la historia en común. La encrucijada de medios enfatiza el enfoque en la creación, por ello coincido con Rocco en que lo metatextual constituye la intención creativa del narrador, y propongo que la reflexión sobre el arte mismo y sus géneros es el rasgo *meta*. Para ejemplificar este punto, observaremos la referencia a los novelistas en el cuento “La santa”.

En “La larga vida feliz de Margarito Duarte” escribe García Márquez: “Duarte era el personaje en busca de autor que todos los novelistas esperamos durante toda la vida, y si nunca tomé la decisión de dejarme encontrar fue porque el final de su historia era imprevisible y casi imposible de inventar. Todavía lo sigue siendo”.¹⁷

En “La santa”, se afirma: “Conocíamos tanto su drama, que durante años pensé que Margarito Duarte era el personaje en busca de autor que los novelistas esperamos durante toda una vida, y si nunca dejé que me encontrara fue porque el final de su historia me parecía inimaginable”.¹⁸ Veamos ahora la solución cinematográfica que, en el mismo cuento, se le ocurre a Zavattini:

—Ya lo tengo, gritó. La película será un cañonazo si Margarito hace el milagro de resucitar a la niña [...] Empezó a pasearse por la casa, como un loco feliz, gesticulando a manotadas y recitando la película a grandes voces. Lo escuchábamos deslumbrados, con la impresión de estar viendo las imágenes como pájaros fosforescentes que se le escapaban en tropel y volaban enloquecidos por toda la casa.¹⁹

Después de escuchar la versión fílmica, uno de los estudiantes de Zavattini dice que no creería la historia del cuerpo incorrupto, pero el diálogo por sí solo permite advertir la dimensión reflexiva del cuento. La posibilidad de que el cine pueda convencer a los espectadores de que la niña vuelve a vivir se manifiesta claramente en dos momentos: primero, cuando García Márquez se refiere a su propio guión de *Milagro en Roma*; y segundo, en la crítica sobre cine incluida en el cuento. Consciente de la diferencia entre géneros y formatos, García Márquez transforma ostensiblemente las obras en lugar de sólo adaptarlas. Hasta la repetición de la palabra

¹⁷ Gabriel García Márquez, *Notas de prensa (1980-1984)*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 159.

¹⁸ García Márquez, *Doce cuentos peregrinos* [n. 2], p.19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

“novelistas” en el cuento permite que surja la comparación entre la novela y la nota de prensa sin tener que pasar por el elemento cinematográfico. “La santa” remite a *Milagro en Roma* y a “La larga vida feliz de Margarito Duarte”. En un acto retrospectivo, las semejanzas y las diferencias con el cuento ofrecen nuevos contornos. La atención a la intermedialidad desemboca en observaciones sobre la creación metanarratológica, que repercuten en el personaje de Zavattini cuya importancia estriba en distinguir los géneros por sus efectos y resultados, pues a través de imágenes en movimiento el cine puede representar algo que otras artes no alcanzan.

Recordemos dos investigaciones sobre la imagen que ofrecen un punto de partida. En 1977 Susan Sontag publica una obra en la que discute los límites de la representación cinematográfica y que nos brinda una clave para entender “La santa”. García Márquez da una vuelta de tuerca a su trama cuando utiliza el cine para suplir la incapacidad de la novela para representar la historia. Como recuerda Sontag, a propósito de Luis Buñuel, la motivación central de un cineasta es “mostrar que éste no es el mejor de los mundos posibles”.²⁰ También Roland Barthes discute los límites de la representación cinematográfica en *La chambre claire* (1980). En dicho trabajo, considera que la experiencia de ver una imagen es, ante todo, fenomenológica: “yo quería profundizar [en la fotografía] no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso”.²¹ Si a Sontag le interesa destacar cómo la imagen puede sugerir otros mundos, a Barthes le intriga la función corporal del espectador que ve la imagen. Ahora bien, debo subrayar que la imagen fotográfica de la cual ellos escriben es autónoma de la imagen fílmica. Pero cuando Sontag se refiere a Buñuel, surge otra relación entre géneros artísticos: el cine y la fotografía. Debido a esa comparación, Sontag y Barthes posibilitan un punto de partida apropiado, pues a ambos les interesan las semejanzas y diferencias entre la imagen fija y la imagen en movimiento.

²⁰ Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (1977), Carlos Gardini, trad., México, Alfaguara, 2006, p. 27.

²¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1980), Joaquim Sala-Sanahuja, trad., Barcelona, Paidós, 1989, p. 52.

*La imagen-movimiento
y la escritura de García Márquez*

POR otra parte, Gilles Deleuze superpone el mundo de la imagen al de la fenomenología, lo que permite aproximarnos desde una nueva perspectiva al caso de “La santa”. El desarrollo de la teoría de la imagen durante estos años abrió el camino para una obra como *La imagen-movimiento: estudios sobre cine* (1983). A juicio de Deleuze, la cinematografía constituye esencialmente un “nuevo relato” que sustituye la imagen fija por imágenes en movimiento. Se opone a la idea que sobre el cine sostiene Henri Bergson, y parafrasea el análisis de dicho filósofo, al afirmar: “El cine procede, en efecto, con dos datos complementarios: cortes instantáneos llamados imágenes; un movimiento o un tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible o imperceptible, que está ‘en’ el aparato y ‘con’ el cual se hace desfilarse. El cine nos presenta, pues, un falso movimiento, es el ejemplo típico del falso movimiento”.²² Motivar una bifurcación en la teoría de Bergson quizás es lo más importante para Deleuze en su libro, pues pretende que el cine deje de verse como arte abstracto para considerarlo como un arte de materia. En esta vena, Deleuze demuestra que el cine es capaz de manifestar su propia presencia, que es todo menos “falsa”. El debate entre Deleuze y Bergson es importante para estudiar los tres textos de García Márquez antes mencionados. Por un lado, en “La larga vida feliz de Margarito Duarte”, el autor se pregunta si la novela es incapaz de contar la historia del cuerpo incorrupto, por el otro, en el cuento remarca que el arte que carece de representación es el cine. Sin embargo, es necesario ver hasta dónde lleva Deleuze este debate y cómo se vincula con los argumentos de García Espinosa y Steinberg antes de considerar la triada narrativa de García Márquez.

Además de Bergson, Deleuze pone en diálogo a dos críticos de cine que escribían durante la *nouvelle vague* no sólo para demostrar la tradición de dicho arte, sino también para subrayar que éste se autonomiza de otras representaciones del mundo. La falsedad, según Deleuze, propicia la narración cinematográfica debido a que no hace falta que el espectador imagine algo más, como sí tiene que hacerlo con otras artes.

²² Deleuze, *La imagen-movimiento* [n. 13], p. 14.

La observación de Deleuze refleja por una parte lo que André Bazin había concluido casi veinte años antes en su editorial *Cahiers du cinéma*.²³ Bazin hace hincapié en que el lenguaje cinematográfico es capaz de conmover al espectador cuando considera la fuerza mental requerida para comprender ciertas escenas. El salto constante de “lo imaginario a lo real” en el cine, para Bazin, apunta a la “necesaria irrealidad” de este arte.²⁴ Da, por ejemplo, la atención necesaria para entender una puesta en escena con una gran profundidad o un plano secuencia en comparación al montaje determinante. Por consiguiente Bazin está a favor del cine que “implica como consecuencia una actitud mental más activa” y pone en tela de juicio que en “el montaje analítico el espectador [deba] seguir tan sólo una dirección, unir la propia atención a la del director que elige por él lo que hace falta ver”.²⁵ Bazin explica que la imaginación del espectador se manifiesta según el lenguaje cinematográfico del director.

El crítico de cine Jean Mitry también profundiza en el estudio sobre la interacción entre el espectador, el director y la pantalla.²⁶ Al retomar el tema del montaje y el realismo que se produce por esta técnica cinematográfica, Mitry se hace eco de Bazin, “nos emocionamos más por lo que imaginamos que por lo que vemos”.²⁷ La edición de secuencias y el impacto afectivo en el espectador funcionan a nivel causal, pero Mitry —como recalca Deleuze— opina que esta teoría de la recepción no desemboca en algo real y tangible:

La imagen es la forma misma bajo la que el pensamiento aparece en [*sic*] la conciencia y se conoce como tal. Pero no es un contenido psíquico, una realidad inerte, un residuo de conciencia, algo de lo que el pensamiento se serviría y que existiría con anterioridad a él. Es una actividad del espíritu, un acto voluntario. En sí, la imagen no es nada.²⁸

²³ Véase André Bazin, *¿Qué es el cine?* (1975), José Luis López Muñoz, trad., Madrid, Rialp, 1990.

²⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁵ *Ibid.*, p. 95.

²⁶ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, 1. *Las estructuras* (1963), René Palacios More, trad., Madrid, Siglo XXI, 1986. El segundo tomo, *Las formas*, fue publicado en 1965 por la misma casa editora.

²⁷ *Ibid.*, p. 468.

²⁸ *Ibid.*, pp. 125-126.

El sentido psicológico de la imagen sirve como un punto de partida para Mitry e informa a Deleuze. Ambos esperan sacar a la luz la conexión entre el cine y la realidad o el mundo para capturar lo que Mitry llama un tipo de “visión mágica”.²⁹ Las diferentes voces de Bergson, Bazin y Mitry emergen en el análisis de Deleuze sobre la imagen-movimiento. Debatir la tradicional experiencia visceral, fenomenológica, de ir al cine permite a Deleuze explorar los medios auditivos y visuales para esclarecer los rasgos de la intermedialidad y los bocetos de los géneros.

Deleuze argumenta que Bergson se equivoca al afirmar que “el cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo mismo un irreal o un relato: con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo”.³⁰ La pregunta es, ¿cómo se diferencia el cine de otras artes? ¿La novela, el cuento e incluso la nota de prensa pueden convertir el mundo en un *irreal*? Deleuze opina que no. Sólo el cine considera el cuerpo como parte de una filosofía de la inmanencia y no de la trascendencia. En otras palabras, el cine ofrece su propia materia y no requiere trascender a este mundo para entender lo que hace. Por consiguiente, el cuerpo es clave:

Obsérvese que la fenomenología, en ciertos aspectos, sigue fijada a unas condiciones precinematográficas que explican su ambigua postura: ella confiere a la percepción natural un privilegio que hace que el movimiento siga todavía vinculado a las *poses* (simplemente existenciales en lugar de esenciales); de ahí que se acuse al movimiento cinematográfico de ser infiel a las condiciones de la percepción, pero también que se lo exalte como un nuevo relato capaz de “acercarse” a lo percibido y a lo percipiente [*sic*], al mundo y a la percepción.³¹

Deleuze admite que por un lado el cine repite *a priori* las *poses* de su campo, pero enfatiza, por otro, que pone en movimiento esas imágenes estáticas. Tanto para Deleuze como para Barthes, la percepción del cuerpo sirve como la bisagra que otorga al cine su excepcionalidad. Así Deleuze integra la relación entre el cine y las artes del mismo modo que García Márquez.

²⁹ *Ibid.*, p. 158.

³⁰ Deleuze, *La imagen-movimiento* [n. 13], p. 88.

³¹ *Ibid.*, pp. 88-89.

El trasfondo de la teoría sobre la imagen y el cine no solamente propicia una mejor comprensión de “La santa”: también revela que García Márquez participa en el movimiento naciente que conceptualiza la experiencia del cine. Es por medio del guionista italiano Zavattini que el colombiano perpetua el estudio sobre los parámetros del cine y avanza en la trama cuentista de un modo metaficcional. El personaje Zavattini muestra su conocimiento cinematográfico en “La santa”, y de esta manera García Márquez introduce teoría y crítica en el cuento, tanto en relación con la literatura como con el cine. El narrador de “La santa”, que suponemos es García Márquez, relata: “Trataba de enseñarnos no sólo el oficio, sino una manera distinta de ver la vida. Era una máquina de pensar argumentos. Le salían a borbotones, casi contra su voluntad. Y con tanta prisa, que siempre le hacía falta la ayuda de alguien para pensarlos en voz alta y atraparlos al vuelo”.³²

Si la expresión artística se limita a la palabra escrita ¿qué es lo que está en juego? De cierto modo Deleuze argumenta que el cine activa su propia realidad y suspende la duda del espectador. Es decir, el cine no espera representar una “irrealidad”, sino que, a partir de la imagen, busca ofrecer una realidad otra completamente autosustentable. La potencia del cine en este ejemplo se extiende más allá de la capacidad de mostrar un cuerpo incorrupto, pues los intentos políticos también resuenan en la producción. Es aquí donde la imagen en movimiento puede estudiarse desde un punto de vista filosófico en el contexto del cine nacional colombiano.

María Helena Rueda Gómez explica que la idea de Colombia como nación corrupta puede permear la literatura más fácilmente que el cine: “Apelar únicamente a la escritura para definirla es un procedimiento que muestra sus carencias y sus restricciones, cuando se hace evidente que al adoptar ese camino se está dejando por fuera todo aquello que se asume como nacional a partir de lo visual”.³³ Rueda Gómez hace eco al optimismo de Zavattini, para quien la cámara podría hacer que la resurrección de la niña resulte creíble. Para ella, el cine es capaz de prolongar la suspensión de incredulidad que las naciones arman, específicamente Colombia,

³² García Márquez, *Doce cuentos peregrinos* [n. 2], p. 23.

³³ María Helena Rueda Gómez, “Un combate desigual: la letra vs el cine en la conformación del imaginario cultural colombiano”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (CELACP), año 25, núm. 49 (primer semestre de 1999), pp. 231-248, p. 247.

y habilitar alternativas a una política en poder. En su autobiografía *Vivir para contarla* (2002) García Márquez personalmente lamenta el desdén por el cine cuando conecta la evolución de “La Santa” con su contexto geopolítico. Al recordar las reseñas para el periódico colombiano *El Espectador*, García Márquez explica: “Había en el país un público inmenso para las grandes películas de acción y los dramas de lágrimas, pero el cine de calidad estaba circunscrito a los aficionados cultos y los exhibidores se arriesgaban cada vez menos con películas que duraban tres días en cartel”.³⁴ Tanto en la opinión de Rueda Gómez como en la de García Márquez, un cine de calidad que entiende la importancia de lo visual puede aportar a la construcción de un imaginario nacional. Aunque García Espinosa llega a conclusiones parecidas en cuanto a la política, también es útil observar en qué medida el papel del cuerpo se acopla al del cine.

La evolución de “La santa” exhibe estas cuestiones fundamentales sobre la novela y el cine, puesto que si los narradores no pudieran representar el cuerpo de la niña, quizás los cineastas sí. Las palabras de Zavattini casi convencen a todos sus estudiantes de que la cámara puede resucitar a los muertos. Ahora veamos otros factores tan importantes como el audio y las imágenes, que hacen que la representación cinematográfica sea más verosímil que el mundo real. Por un lado, para analizar el movimiento cinematográfico, Deleuze sugiere el término *imagen-afección*.³⁵ Por otro, el espacio cinematográfico tiene su propio lenguaje filmico constituido por los movimientos de la cámara, por ejemplo el plano secuencia, las tomas largas, el plano contra plano y el plano de 360 grados. En el espacio cinematográfico se encuentra la “imagen-color” y nace una técnica que resulta factible sólo para el cine: “En oposición a una imagen simplemente matizada, la imagen-color no se relaciona con tal o cual objeto, sino que absorbe todo lo que puede [...] el color es el afecto [*sic*] mismo, es decir, la conjunción virtual de todos los objetos que el color capta”.³⁶ Mientras la pintura define sus

³⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Alfred A. Knopf, ed., Nueva York, Vintage, 2002, p. 523.

³⁵ “El montaje (en uno de sus aspectos) es la disposición de las imágenes-movimiento, y por lo tanto la interdisposición de las imágenes-percepción, imágenes-afección, *imágenes-acción* [...] En una película, al menos en sus características más simples, siempre hay predominio de un tipo de imagen: según el tipo predominante, corresponderá hablar de montaje activo, perceptivo o afectivo”, Deleuze, *La imagen-movimiento* [n. 13], p. 107. Las cursivas son mías.

³⁶ *Ibid.*, pp. 171-172.

objetos por medio del color, en el cine los objetos cambian según el movimiento rítmico de la cámara que captura el color.

De igual manera, Mitry yuxtapone la novela al cine para señalar cómo en este último el punto de vista es único. Pese a que el lector pueda especular sobre los personajes en una novela, “haga lo que haga, es siempre [el novelista] quien se pronuncia a través de ellos. Por auténtica y viva que sea, su psicología es siempre al fin de cuentas, una creación subjetiva”.³⁷ Mitry recalca que en el cine el personaje “encarna” a nivel mental: “por rudimentaria que a veces sea su psicología, siempre está ‘situada’. Los caracteres se dibujan a favor de las circunstancias y su evolución es siempre consecuencia de una realidad efectivamente vivida. Los seres son ‘en el mundo’; actúan y son actuados”.³⁸ Si el cuerpo en movimiento acierta al señalar que la vida es vivible en el cine, empezamos a entender con una nueva lente las escenas esencialmente garcíamarquecianas, por ejemplo, la llegada del cine a Macondo.³⁹

Asimismo, en *Milagro en Roma* el paso de la muerte a la vida explora la capacidad de la imagen cinematográfica. ¿El cine puede resucitar a la gente? Incluso el director mexicano Carlos Reygadas aprovecha una historia no tan distinta a la de García Márquez en su filme *Stellet Licht* (2007). Con el uso de tomas largas, la presencia de actores no profesionales y el color del rostro, Reygadas crea su propio “milagro”.⁴⁰ Recalco que lo “milagroso” de las historias de García Márquez y de Reygadas no consiste en que la persona en la pantalla resucite, sino en que el espectador lo vea como un “milagro” dentro de un realismo vivible.⁴¹

³⁷ Mitry, *Estética y psicología del cine*, 1 [n. 26], p. 152.

³⁸ *Ibid.*, p. 154.

³⁹ “Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de bocas de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente”, García Márquez, *Cien años de soledad* [n. 9], p. 270.

⁴⁰ Reygadas coincide con García Márquez en el tema de la muerte en el cine y la reacción del espectador, véase Carlos Reygadas, dir., *Stellet Licht* (2007), Mantarraya Producciones, 145 min.

⁴¹ Sheldon Penn, “The time-image in Carlos Reygadas’ *Stellet Licht*: a cinema of immanence”, *Bulletin of Spanish Studies* (Routledge), vol. xc, núm. 7 (2013), pp. 1159-1181, p. 1176. Penn explora más la reacción de resucitar a alguien frente a la cámara y se refiere al “milagro” del realismo que Reygadas mismo menciona en una entrevista, “The resurrection therefore, signifies not so much a disavowal of an organic reality but an affirmation of what Deleuze has termed, ‘the power of the false’, where the false is understood, not as a binary negation of truth but as a kind of irreducible otherness of the

Volviendo a “La santa”, uno de los estudiantes de Zavattini no confía en la representatividad del cine, lo cual, a juicio de Julio García Espinosa, no es sorprendente. En un análisis de 1976 el cubano expone que el cine todavía está en formación:

Debemos entender que su novedad principal es la perspectiva que tiene de articularse como un nuevo lenguaje. La novela, y hasta el propio teatro, pertenecen al lenguaje escrito. La escritura ha alimentado la reflexión en el hombre apoyada en un único sentido: la vista. El lenguaje audiovisual se apoya al mismo tiempo en la vista y el oído. Su misión parece ser no la de reforzar la reflexión por vía directa, como ya lo hace la escritura, sino la de auxiliarla reactivando, ampliando y equilibrando las posibilidades sensoriales del hombre. Esto permite suponer que es por completo artificial un antagonismo entre la escritura y el lenguaje audiovisual. Al contrario. Este último puede motivar considerablemente la lectura. Puede haber antagonismo, y hasta frustración, si se le exigen a estos medios las posibilidades que pertenecen a la escritura.⁴²

A diferencia de la novela, la expresión audiovisual tiene apenas cien años, no cuenta todavía con una terminología propia y pertenece a dos sentidos del cuerpo. García Espinosa se refiere a cómo lo audiovisual expande el tipo de expresión que se encuentra en el cine y explora diferentes géneros. Señala al igual que Deleuze la importancia de la fenomenología en la cinematografía, lo que la distingue de otras artes. Lo que él llama “posibilidades sensoriales” constituye el elemento que permite socavar las formaciones de sentido absoluto de este mundo. En esta vena, el cineasta concuerda con la conclusión de Deleuze en referencia al cine cuando pide “que el mundo pase a ser su propia imagen”. La “reactivación” que describe García Espinosa no queda al margen, pues el cine se interpone a las funciones del cuerpo.

El acercamiento fenomenológico al cine, que ambos autores comparten, se vincula al contexto de una cinematografía nacional. El marco teórico que parte de un enfoque corporal también considera factores sociopolíticos. Un artículo de García Espinosa muestra una perspectiva del cine nacional que se acerca a lo que

image. In this way, the miracle does not contradict the everydayness of the rest of the film; rather it exposes a strangeness that infects the naturalism”, *ibid.*

⁴² Julio García Espinosa, “Los cuatro medios de comunicación son tres: cine y tv” (1976), en *id.*, *Las estrategias de un provocador*, La Habana, Casa de las Américas, 2001, pp. 85-86, p. 86.

encontramos en la tríada de la nota de prensa, la película y el cuento: “¿Por qué la crítica, además de analizar las películas y hacer la promoción de aquellas producciones que más favorezcan los intereses de un cine nacional, no puede analizar y cuestionar la programación en su conjunto?”⁴³

“La santa” pone en práctica lo que García Espinosa pide de la crítica y expone el interés de García Márquez por brindar un gesto reflexivo, nuevamente a través de Zavattini y sus estudiantes que problematizan los límites de lo que puede capturar la cámara. Si García Espinosa pide que tengamos en mente la “programación” nacional en sí misma es porque el cine es capaz de afectar los sentidos y construir ideologías nacionales. “La santa” sirve como ese contrapunto que el cubano recomienda, según se aclara al ver algunas escenas de *Milagro en Roma*.

Rocco apunta que García Márquez tuvo una formación que abordaba la política y el cine simultáneamente, lo cual parece hacerlo pensar que “el esfuerzo de impulsar el cine latinoamericano es [...] parte de una gran batalla cultural, que se libra también en el ámbito de la creación audiovisual, y para la que se pretende aprovechar y valorizar tanto la historia política como la gran tradición cinematográfica”.⁴⁴ Ese interés artístico y político se manifiesta mejor al abordar en conjunto “La santa” y *Milagro en Roma*. Con respecto al cuento, el personaje Zavattini toma diferentes formas en la película y teje una visión nacional a través de la capacidad fenomenológica del medio. En una secuencia de *Milagro en Roma*, posterior al momento en que Duarte encuentra a su hija en Colombia, el espectador puede advertir por medio de la fuerza cinematográfica cómo es considerada la política cultural (véanse imágenes 2 y 3).

⁴³ Julio García Espinosa, “Cine latinoamericano: ¿realidad o ficción?”, en *ibid.*, p. 84.

⁴⁴ Rocco, “De la penumbra a la escuela” [n. 16], p. 149.

Imagen 2



La reportera entrevista a un señor que declara que el cementerio es tierra sagrada.⁴⁵

Imagen 3



La reportera entrevista al pastor que va a examinar el cuerpo incorrupto.⁴⁶

⁴⁵ Duque Naranjo, dir., *Milagro en Roma* [n. 15].

⁴⁶ *Ibid.*

A diferencia de las figuras en movimiento (imagen 1), las imágenes 2 y 3 ofrecen un vínculo distinto, si bien ligado al periodismo al capturar la cámara del noticiero, y como consecuencia gestiona una retórica no tan diferente a la *mise en abyme* conocida también como solución narrativa intempestiva o abrupta de una trama. La escena de unas imágenes frente a otras surge a partir de una cámara que graba a otra cámara. Dentro del cine la cámara enmarca figuras como la del curandero y el pastor, lo que perpetúa una autorreflexión sobre la identidad nacional. Asimismo, los colombianos aparecen como testigos de la historia de la niña y forman parte de la triada sujeto, camarógrafo, audiencia, presente en los primeros minutos de la película.

Aunque Rocco examina la banda sonora de *Milagro en Roma* (“De la penumbra”), pienso que también es importante advertir que la audiencia puede escuchar al curandero y al pastor, tal como se observa en las imágenes 2 y 3. Según recuerdan Deleuze y García Espinosa, lo sonoro y lo visual generan una experiencia más fenomenológica. Así, en términos sensoriales, para un espectador el cine resulta más potente porque la suspensión de incredulidad es más efectiva y prolongada.

Por ello, no es extraño que Julián David Correa y Nicole Ferrand remarquen que *Milagro en Roma* se incluye en el canon cinematográfico-audiovisual responsable de cambiar la representación de Colombia, pues sus espectadores empezaron a identificarse con otras películas y telenovelas que generaron una nueva visión del país, concepto estrechamente cercano a la “programación” subrayada por García Espinosa. Para Correa y Ferrand “el mercado audiovisual hace evidente que se ha dado un cambio en los intereses del público y muy probablemente en la imagen que éste tiene de sí”.⁴⁷ La representación identitaria colombiana, previamente instalada en la tradición cinematográfica, se bifurca con *Milagro en Roma* y su aparición promueve nuevas expectativas de cine nacional. García Espinosa añade otra complejidad a este paradigma: “Es sabido que una película por muy brillante que sea (y no se trata, desde luego, de subestimar su importancia) queda sujeta a los condicionamientos que provoca el resto de los filmes exhibidos simultáneamente”.⁴⁸ De esta manera la retórica nacional

⁴⁷ Julián David Correa y Nicole Ferrand, “Imagen en movimiento y memoria social en Colombia”, *Cinémas d’Amérique Latine* (Toulouse, Francia, Association des Rencontres des Cinémas d’Amérique Latine), núm. 10 (2002), p. 94.

⁴⁸ García Espinosa, “Cine latinoamericano: ¿realidad o ficción?”, en *id.*, *Las estrategias de un provocador* [n. 42], p. 84.

condiciona los parámetros del cine a un nivel formativo y limita la posibilidad de nuevos proyectos ajenos al debate nacional. La lectura de “La santa” de García Márquez permite reconsiderar *Milagro en Roma*, y ayuda a desvincular al cine de sus propias reglas sociopolíticas y retóricas.

Conclusiones

COMO hemos analizado, la teoría cinematográfica que problematiza a Latinoamérica también es significativa para la investigación sobre la imagen nacional. En otras palabras, en el presente análisis la inclusión de Gabriel García Márquez, Lisandro Duque Naranjo y Julio García Espinosa permite identificar un parámetro latinoamericano en el que, de acuerdo con Samuel Steinberg, el registro de lo acontecido en México en 1968 tiene tanta importancia a nivel fotográfico como ocurre a nivel audiovisual.

Al comparar *El grito* (1968), de Leobardo López Arretche, con *Rojo Amanecer* (1989), de Jorge Fons, Steinberg subraya que la fotografía es una “contemplación reprimida” que se archiva como si fuera evidencia verdadera⁴⁹ porque promete representar con realismo un movimiento estudiantil que sin ella simplemente no existiría; el valor de ese archivo estriba en que constituye la historia mexicana en imágenes. Sin embargo, la fotografía reprime la posibilidad de indagar más en lo ocurrido, ya que representa el hecho con tanto éxito que Steinberg, como antes Jacques Derrida, encuentra algo de fantasmal, “the event of photography stands [...] as the nonevent of a politics that haunts the contemplative mode”.⁵⁰ No es la política la que produce la constitución de un evento, sino que son las fotopoéticas las que sitúan la política en un instante histórico. Aquí Steinberg decide seguir la historia de la imagen, empieza con la fotografía y concluye con el cine para esclarecer cómo nuestra ideología política se manifiesta en conformidad con el medio audiovisual.

Al incorporar a su análisis el cine comercial mexicano del siglo xx, Steinberg se refiere a la responsabilidad del cineasta de actualizar las fotopoéticas para su audiencia. Afirmo que una manera de situar el cine actual es ver cómo aclara la expectativa de futuro

⁴⁹ Samuel Steinberg, *Photopoetics at Tlatelolco: afterimages of Mexico, 1968*, Austin, University of Texas, 2016, p. 49.

⁵⁰ *Ibid.*

y explica que los cineastas comerciales quizás acepten “the duty to represent for the viewing public the social order in which they lived and to project whatever future becoming of that order might seem credible”.⁵¹

Para añadir otro ejemplo al dado por Steinberg pensemos en los respectivos finales de *El grito* y *Rojo amanecer* que corren paralelamente a otras dos películas significativas en la historia del cine mexicano: *Vámonos con Pancho Villa* (1936) de Fernando de Fuentes y *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu. El tropo que se presenta al final de cada una de las cuatro películas es la fijación en un individuo y en su inseguro futuro. Para Steinberg, las fotopoéticas revelan una ideología política mexicana actual, por lo que falta recalcar que el individuo y el futuro simbolizan una época distinta en cada película. Algunos críticos opinan que el “residuo” de esta luz logra imprimir una imagen que socava la hegemonía de la nación; sin embargo, el cine también se desarrolla a la par de las influencias políticas. La vigilancia del Estado-nación puede determinar a diferentes niveles la representación foto y cinematográfica. Más específicamente, la función que desempeña el medio o el género señala las complejidades de una representación mexicana. De esta manera, al seguir un hilo latinoamericano como el de García Espinosa y Steinberg, es necesario comprender la variedad y especificidad de los géneros audiovisuales.

Al escribir “La santa”, García Márquez tenía una multitud de géneros de arte en mente: la nota de prensa, la novela, el cine y el cuento. La substitución de los cineastas por los novelistas entre “La larga vida feliz de Margarito Duarte” y “La santa” resalta la crítica literaria y cinematográfica de parte de García Márquez. La evolución del cuerpo intacto de la niña atraviesa estos géneros. Si a la narración novelística le faltan más dimensiones fenomenológicas para convencer a sus lectores, quizás el cine sería capaz de extender la suspensión de incredulidad para representar la resurrección de una persona. Retomemos la función del sentido psicológico del cine. En un ejemplo de la historia del cine, para pormenorizar el afecto del audio y de lo visual, Deleuze apunta que en su película *Images pour Debussy* (1952), Mitry aprovecha el uso del agua porque es “el medio ideal [debido a la] importancia óptica y sonora”.⁵² En otras palabras, el lenguaje cinematográfico

⁵¹ *Ibid.*, p. 138.

⁵² Deleuze, *La imagen-movimiento* [n. 13], p. 118.

posibilita una semiología tan verosímil del mundo real que sucede algo “un poco misterioso” entre la pantalla y el espectador.⁵³ Mitry mismo explicó que la superposición de los sentidos crea una aparente “hechicería” en la sala de cine: “Las fuentes [descansan] sobre todo un conjunto de automatismos psicológicos, fundados en reacciones mentales que afectan a la percepción y al juicio”.⁵⁴ En esta vena Deleuze subraya que el cine es inmanente porque es autosustentable. Así como la realidad del mundo termina siendo solamente una imagen más, el cine puede producir otros mundos con realidades igualmente estables.

Las repercusiones de deducir que nuestro mundo se establece a través del mismo sistema cinematográfico son radicales. Primero, la nueva vida del cuerpo de la niña sirve como un ejemplo de la inmanencia de la cual hablaba Deleuze, que es posible en el cine y no en la novela. García Márquez sugiere esto con la inclusión del guionista Cesare Zavattini en “La santa”, pero la aparición de Zavattini propicia otra conclusión aparte de las distintas capacidades entre géneros artísticos. Del mismo modo, he mostrado que Zavattini también llama la atención hacia la carga política del cine. Una vez que surge el énfasis político en las producciones audiovisuales latinoamericanas, es más evidente la aparición del énfasis sobre el medio: la ética y la retórica sobre el cuerpo. Ello puede advertirse, por ejemplo, en el Cinema Novo en Brasil en los años sesenta y setenta. La función fenomenológica del cine toma forma tanto en la filosofía de Deleuze como en la crítica de García Espinosa, y esta relación enseña que el cine modela su audiencia a un nivel epistemológico y ontológico por medio de las sensaciones del cuerpo. La interacción que el espectador tiene con la pantalla desemboca en una redefinición del ser mismo. Recordemos que Brian Massumi, mientras estudia el afecto de los medios y la política, escribe: “Media transmissions are breaches of indetermination [...] The need actively to actualize [them] is as true for reactive politics as it is for politics of resistance, and requires a new understanding of the body in its relation to signification and the ideal or incorporeal”.⁵⁵ En otras palabras, un nuevo conocimiento

⁵³ Mitry, *Estética y psicología del cine*, 1 [n. 26], p. 150.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Brian Massumi, “The autonomy of affect”, *Cultural Critique* (University of Minnesota), núm. 31 (otoño de 1995), pp. 83-109, p. 105.

abre camino para un nuevo ser, y García Espinosa revela que este nuevo conocimiento es el cine y el nuevo ser, una identidad política.

Puesto que García Márquez, un intelectual latinoamericano, es el autor de las tres variaciones, la encrucijada de géneros empieza a asumir ahora una influencia continental. La intermedialidad del campo latinoamericano se ejemplifica a otro nivel en estas obras de García Márquez cuando consideramos lo que Steinberg encuentra “fantasmal” de la fotografía. Al apuntar que la fotografía tenía la capacidad de “reprimir” el evento de Tlatelolco hasta que la imagen en movimiento del cine empezó a cuestionar el archivo histórico, se demuestra otro desarrollo genérico comparable al de “La santa”.⁵⁶ Por consiguiente, la significación del género latinoamericano que encontramos en las películas *Milagro en Roma* y en *Rojo amanecer*, demuestra cómo una ideología nacional puede revelar conexiones continentales y, eventualmente, cómo lo latinoamericano dialoga con lo mundial. El “mundo” de Deleuze no gira en torno a una ontología nacional, sino a una ontología mundial basada en la fenomenología. Dicho esto, moverse de un género a otro y la particularidad de lo latinoamericano evidencian la complejidad de representar un mundo, y García Márquez reflexiona en términos filosóficos y políticos en “La santa” cuando coloca el cuerpo de la niña en una triada genérica e intermedial. Asimismo, resulta clave recordar que no mucho antes del *Boom* García Márquez se dedicaba a escribir reseñas sobre cine, y desde esos años iniciales buscaba los límites y el afecto de la representación artística. Como resultado, las narrativas en cuestión se constituyen sólo donde la luz ilumina la pantalla y la página imprime la palabra. Lo que no se expone y no se escribe existe en las sombras y los márgenes, y desde allí vemos el movimiento de los géneros de arte.

⁵⁶ Steinberg, *Photopoetics at Tlatelolco* [n. 49], p. 122.

RESUMEN

Los estudios sobre la imagen de Gilles Deleuze y Jean Mitry facilitan una mirada al afecto literario e intermedial que se manifiesta en el cuento “La santa” (1981) escrito por Gabriel García Márquez. La narrativa literaria que desemboca en la representación en el cine latinoamericano indica cómo los géneros artísticos proyectan una estética fenomenológica a nivel nacional y mundial.

Palabras clave: teoría cinematográfica, géneros artísticos, narrativa latinoamericana, teoría sobre el afecto.

ABSTRACT

The studies on image by Gilles Deleuze and Jean Mitry are the framework used to revise literary and intermedial affections as manifested in Gabriel García Márquez’s short story “La santa” (1981). This literary narrative incarnated into a Latin-American movie reveals how artistic genres project a phenomenological aesthetics in both a national and an international level.

Key words: film theory, artistic genres, Latin-American narrative, Affects theory.