



*La representación apocalíptica de la
violencia en la narrativa fílmica de Gabriel
García Márquez:
los guiones de El año de la peste y Edipo
Alcalde, y los argumentos inéditos Dios y yo
y Para Elisa.*

por Alessandro Rocco

En su famoso ensayo *Historia de un deicidio*, Mario Vargas Llosa analiza detenidamente la importancia y el alcance de la representación de la violencia en la obra de Gabriel García Márquez, enfatizando especialmente su conexión con el tema de la peste, recurrente en la obra del escritor colombiano. Según Vargas Llosa, la enormidad objetiva de la violencia que se desata en Colombia a partir de la fecha clave del 9 de abril de 1948 – cuando, tras el asesinato del político liberal Jorge Eliécer Gaitán, explota la insurrección conocida como el “Bogotazo”, al que García Márquez asistió personalmente (Martin 2009: 137-141) – produce una particular percepción subjetiva de la misma:



que en un período de pocos años sucumban más de trescientas mil personas por vías de hecho, que el número de heridos y damnificados de un modo u otro alcance todavía una cifra mayor, que departamentos enteros queden literalmente arrasados y que todo esto ocurra en un país que, oficialmente, no está en guerra, explica de sobra que las víctimas y los testigos asociaran inconscientemente la violencia con viejos mitos, con terrores religiosos ancestrales, que la imaginación colectiva tendiera irresistiblemente, como en los habitantes de una ciudad del siglo XVIII ante las epidemias devastadoras, a identificar en la violencia a una fuerza destructora sobrenatural. Esta noción, latente en el espíritu colectivo colombiano, contamina en una buena parte de su obra, la visión del hombre y de la historia de García Márquez y explica que *A Journal of the Plague Year* sea uno de sus demonios culturales. (Vargas Llosa 1971: 195-196)

De esta forma, un fenómeno político como el de la violencia colombiana se relaciona, en la imaginación narrativa de García Márquez, con fenómenos de otro tipo, como podría ser por ejemplo una epidemia de peste, ya que ambos se representan como eventos que rompen los límites humanos de comprensión, y sobre todo de control e intervención, para convertirse en una suerte de “manifestación del Mal” (Vargas Llosa 1971: 195). De hecho, en opinión de Vargas Llosa, la percepción de la realidad y de la historia en Colombia siempre conlleva cierta “concepción cataclísmica”, por su carácter “incomprensible y prodigioso” – como “la inesperada bonanza que trajo a la región la fiebre del banano” y “la súbita decadencia que significó la crisis del banano” (1971: 193) – y por la alta frecuencia de calamidades – “aguaceros, ciclones, tifones” (1971: 193) – y el carácter extremo del clima. Este tipo de visión histórica se expresa perfectamente a través de la significación simbólica de la peste, cuyas fuentes literarias más importantes para García Márquez son sin duda Defoe y Sófocles:

No fue la brillante reconstrucción ‘histórica’ de la peste lo que convirtió al libro de Defoe en un ‘demonio cultural’ de García Márquez, sino aquello en lo que la peste se había convertido en ese libro gracias a la maestría del narrador: en un complejo símbolo del mal, de la fatalidad histórica, del destino trágico de la condición humana. Quizá ahora se entienda mejor, también, el entusiasmo de García Márquez por Sófocles [...] (1971: 192).

No sorprende, entonces, que el “demonio histórico” de la violencia se configure como una “verdadera peste” en la imaginación de García Márquez, pues, como recuerda Vargas Llosa, todo discurso finalizado a representar o a explicar la violencia de aquellos años en Colombia, termina por revelar “un sentimiento de apocalipsis, de hecatombe, de conmoción bíblica” (1971: 194).

Peste y violencia política entonces, asociadas en base a su naturaleza de calamidades con carácter fatal, adquieren en la imaginación literaria de García



Márquez tintes y proporciones apocalípticos, pues se representan como eventos fuera de lo común, hiperbólicos en sus dimensiones, y capaces de producir la destrucción total de la realidad, ya sea en sentido material objetivo, como en el caso de la representación de la guerra o de las epidemias, ya sea en sentido simbólico y moral. Además, se trata de fenómenos que, no teniendo explicación lógica o racional posible, abren una brecha sobrenatural en la representación de lo real, con una fuerte carga de evocación metafísica.

En la obra de nuestro autor, la evocación de un “sentimiento de apocalipsis” que se da a partir de la desmesura de los eventos representados, ya sean epidemias, cataclismos, o la violencia, suele a menudo integrarse en la significación estructural del modelo del apocalipsis, pues, como escribe Lois Zamora: “García Márquez uses the patterns of apocalypse to structure and direct his temporal fictions, and to relate human time to the time of universe” (2007: 184). Específicamente:

The history of Macondo, presented whole by García Márquez in *One Hundred Years of Solitude* (1967), is a monumental fiction of succession and ending, of communal and narrative fulfilment. Much of the rest of García Márquez’s fiction is also impelled by a powerful eschatological impulse. In *The Autumn of the Patriarch* (1975), the apocalypse is political. Moral and social degeneration become a function of the political travesties of the general in this novel, his dictatorship an image of the last loosing of Satan, his prolonged domination suggestive of the reign of the Beast which in Revelation signals the end of time. In *Chronicle of a Death Foretold* (1981), the end is neither social nor political but individual, and wholly inevitable. (Zamora 2007: 183)

Más en general, según Zamora se da un uso de estructuras e imágenes apocalípticas en la ficción contemporánea en Estados Unidos y América Latina, cuyo efecto es una representación del tiempo en la que se funden el mito y la historia, pues:

The apocalypticist describes the broad strokes of history by which human beings are moved. Novelists who employ the images and narrative perspectives of apocalypse are likely, therefore, to focus less on the psychological interaction of their characters than on the complex historical and/or cosmic forces in whose cross-currents those characters are caught. (1989: 3)

En base a lo anterior, es posible afirmar que, en el caso de la obra de García Márquez, puntualizar sobre la especificidad de la representación apocalíptica – “Apocalypse is *not* merely a synonym for disaster or cataclysm or chaos” (Zamora 1989: 10) – no puede hacerse de manera estricta. Al contrario, parece más oportuno aceptar que en la representación de desastres y violencias presentes en la obra del escritor colombiano existe siempre una referencia, aunque sea en forma de evocación implícita, a la dimensión apocalíptica que se desarrolla cabalmente en las novelas mencionadas por Zamora.



Este tipo de situaciones, como nos recuerda Vargas Llosa, aparecen una y otra vez a lo largo de la obra de García Márquez, ya que en “casi todas las ficciones” de este “se describen ‘pestes’ o ‘calamidades’ que se abaten intempestivamente sobre la colectividad” (1971: 192); siendo evidente que, al hablar de “todas las ficciones”, el escritor peruano se refiere básicamente a los relatos y novelas de García Márquez. Sin embargo, resulta interesante ampliar el ámbito de lo que entendemos por “obra narrativa” de un autor, incluyendo en él, además de novelas, relatos y textos periodísticos, como suele hacerse en el caso de García Márquez, también los textos escritos para el cine. Verificando, entonces, la presencia de la peste y la violencia como ejes temáticos de la narración en el ámbito de la “obra fílmica” de García Márquez, podemos constatar la existencia de algunos textos muy significativos. Bien es sabido, por ejemplo, que García Márquez escribió dos guiones cinematográficos relacionados con el tema de la peste, en su conexión con la violencia política, basándose en la obra de los dos autores antes mencionados, Defoe (*A Journal of the Plague of Year*) y Sófocles (*Edipo rey*): *El año de la peste y Edipo Alcalde*.

El primero se filmó en 1978, bajo la dirección de Felipe Cazals, y con la colaboración para el guion y los diálogos de Juan Arturo Brennan y José Agustín. El guion, y así el film, cuenta la inexorable difusión de una epidemia de peste que alcanza dimensiones apocalípticas y termina por hacer colapsar la capital mexicana en época contemporánea. En una entrevista, el mismo García Márquez confirma el vínculo entre Sófocles y Defoe, en base al tema de la peste: “I’ve always been interested in plagues, beginning with *Oedipus Rex*. I’ve read a lot about them. *A Journal of the Plague Year*, by Daniel Defoe, is one of my favourite books” (Simons 1988).

Rodado en 1996 por el director colombiano Jorge Alí Triana, *Edipo Alcalde* es una adaptación de la obra de Sófocles actualizada a la realidad colombiana de la segunda mitad del siglo XX. “Durante muchos años pensé que la violencia política en Colombia tenía la misma metafísica que una peste”, declaró García Márquez en una entrevista en 1981 (García Márquez E. 2003: 304), otorgándole así, implícitamente, el carácter apocalíptico que nos interesa. Esto explica la operación narrativa realizada en el guion, que propone una trama con dos hilos narrativos autónomos pero entrelazados: uno, que relata un episodio del enfrentamiento entre la guerrilla y los terratenientes de una región, historia ejemplar, que representa los aspectos esenciales del conflicto colombiano; y otro que vuelve a contar la historia de Edipo, presentando la guerra en Colombia como equivalente de la peste de Tebas en la tragedia de Sófocles. Como Edipo, el Alcalde colombiano, cuyo objetivo frustrado es el de buscar la paz en medio de una guerra infinita, descubre la verdad de su condición y su destino personal, pero al mismo tiempo desvela la verdad del poder y de la guerra, ese enigma más difícil que el de la misma esfinge – “se trata de una violencia sin fronteras, sin límites... ¿quiénes la desatan? ¿Dónde se origina?” (García Márquez 1998: 110), definiendo el poder que le deja a Creontes no solo como absoluto, sino también como “castigo”, siendo el deseo del poder la verdadera raíz del mal:



El círculo se ha cerrado. *Ahora eres dueño del poder que todo lo puede.* Tienes al asesino de Layo. Tienes sus culpas purificadas por tu sangre y la mía, y por la de los muertos incontables de esta tierra de desgracias. Tienes las llaves que todo lo abren y todo lo cierran. Lo mismo las puertas de la guerra que de la paz. *¡Es tu castigo!*. (García Márquez 1992: 124)¹

Además de estos dos guiones, que sirvieron para la realización de sendas películas, García Márquez concibió algunos proyectos fílmicos que no llegaron a realizarse, cuyos argumentos inéditos presentan también aspectos claramente relacionados con la temática de una visión apocalíptica del conflicto colombiano y de la violencia política en general.

Uno de estos es *Para Elisa*, que relata una historia cuyo fuerte valor simbólico expresa la idea que el premio nobel colombiano tenía de la realidad de su país, prisionero de una violencia totalizante y sin sentido, de un destino trágico y absurdo. El texto parece ser una primera versión escrita del argumento, redactada en 1973 y muy poco conocida. Más se conoce en cambio el intento de realización del proyecto, que debía estar a cargo del gran director cubano Tomás Gutiérrez Alea, con un guion desarrollado por Eliseo Alberto Diego. La realización del film estaba prevista como una de las primeras producciones en el marco de las actividades de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, pero quedó frustrada por motivos diversos. Como recuerda Gutiérrez Alea, se hizo

la prefilmación en Colombia. Se escogieron las locaciones y el reparto y se confeccionó el plan de trabajo. Sin embargo, el proyecto fue interrumpido a solicitud del productor, porque hubo que anteponer la filmación de *Cartas del parque*, como parte de la serie *Amores difíciles* (Evora 1996: 159).

La historia, como la relata el texto del argumento, se desarrolla en un país que sufre atávicas injusticias sociales, gobernado por una aristocracia conservadora a la que se opone una guerrilla desordenada y violenta. Un potente patricio de la capital planea regalarle a la hija de siete años un piano de importación, para lo cual tendrá que atravesar regiones intransitables y controladas por la guerrilla. Podemos reconocer, en el planteamiento de esta situación, el procedimiento de descontextualización que coloca un precioso y refinado instrumento musical en un ambiente que le es ajeno, la selva tropical, y cuyo efecto inmediato es el de crear sorpresa y curiosidad en torno a una realidad inusitada. Pero a un nivel más profundo, el procedimiento apunta a provocar un efecto directamente político, pues el piano, a medida que avanza hacia el interior del país, “va adquiriendo el carácter de una presa

¹ Las cursivas son mías.



política simbólica en la cual va implícito el prestigio del gobierno y la eficacia de la oposición violenta y tenaz del liberalismo expulsado del poder” (1973: 2). El transporte del piano se convierte, entonces, “en una auténtica campaña militar” y el instrumento viaja “incólume, como un Arca de la Alianza, en medio del fragor de las batallas” (1973: 2). La representación de la violencia que asola a Colombia adquiere, como notaba Vargas Llosa, el tono peculiar de una visión cataclísmica, que en este texto se hace visible, de manera expresa, en el escenario de “aldeas incendiadas, campos arrasados, ejecuciones, delaciones, traiciones, emboscadas, unidos a los fenómenos naturales que por su intensidad adquieren proporciones de cataclismos geológicos”, imágenes de un “país que se desangra en guerra fratricida”(1973: 2).

Además, hay que subrayar la intención de García Márquez de evocar aquí la fecha clave de la violencia en Colombia, el 9 de abril de 1948, cuando en la capital estalla la rabia por el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. En el argumento, cuando el piano llega a la capital,

una piedra arrojada contra el instrumento parece ser la señal para que se organice el caos entre la multitud. Se oyen los primeros disparos y varios soldados caen muertos. El ejército abre fuego contra la muchedumbre, y se desencadena una auténtica revolución popular (9 de abril de 1948): saqueos de tiendas, incendio de iglesias, asesinato a sangre fría, etc. (1973: 3)

Se trata, pues, de una mención explícita del episodio histórico, en el marco del relato ficcional de esta absurda guerra del piano. El contraste entre el escenario de la revuelta y el valor y la función del objeto, alcanza aquí el máximo nivel, con toda su carga simbólica, capaz de expresar, en una perfecta síntesis visual, y por lo tanto filmica, la trágica e insensata realidad colombiana: “el piano, avanzando como una carroza siniestra, consigue atravesar aquel mar humano enfurecido y llegar a la casa del señor Holguín [el patricio que lo ordenó], cerrada a piedra y lodo, y protegida por frescos contingentes militares” (1973: 3). Todo ello para que, “instalado el instrumento en el salón principal de la residencia”, aparezca “la niña que, sin demasiada sorpresa, se sienta al instrumento e interpreta una tonadilla trivial” (1973: 3).

En resumen, el breve argumento *Para Elisa*, tal y como fue redactado en 1973, presenta la idea de un film en el que se fusionan de manera ejemplar la poética de lo insólito y extraordinario, y la profunda preocupación histórica de García Márquez, atormentada por el destino de su propio país. El intento es claramente el de representar la realidad colombiana de manera que queden desvelados tanto sus absurdos e inverosímiles contrastes, como la ineluctable imposibilidad de una solución de la violencia que la azota; lo que configura una perfecta expresión filmica de la visión apocalíptica de la historia que venimos rastreando en la obra para el cine de nuestro autor.



Finalmente, vamos a referirnos aquí a un texto prácticamente desconocido hasta hace muy poco tiempo, presentado por primera vez públicamente por Javier Herrera (Ruiz Mantilla 2011): el argumento *Dios y yo*, escrito en colaboración con el guionista y director Luis Alcoriza en 1965, y centrado en la representación del dictador latinoamericano, tema que años más tarde fue plasmado en la novela *El otoño del patriarca*.

Como es sabido, el mismo García Márquez aseguró en varias ocasiones haber interrumpido una primera redacción de la novela en 1962, de la que solo salvó el nombre del dictador (García Márquez 1982: 47). En el argumento de 1965, *Dios y yo*, se relata un episodio que también se encuentra, aunque con cambios relevantes, en la versión definitiva de *El otoño del patriarca*. Ello plantea una interesante cuestión, es decir, si el episodio había sido ya concebido para la redacción de la novela interrumpida en 1962, o si, al contrario, surgió como idea nueva, originalmente pensada para el cine, en 1965. Sea como sea, es notable la versatilidad del tratamiento de una idea en distintos géneros y formatos; y es de subrayar que, refiriéndonos a *Dios y yo*, no se trata de un elemento secundario de la imaginación del autor, sino de una de sus obsesiones más tenaces y profundas: la figura típica, casi mitológica, del dictador latinoamericano, que más tarde se plasmaría en uno de los textos claves con respecto a la visión apocalíptica de García Márquez, como recuerda Zamora:

The Autumn of the Patriarch presents the chaotic and violent ambience of a pre-apocalyptic world, a world without moral discrimination that is denied temporal coherence by the tyranny of political force. The nameless Latin American country where the novel is set is suffocating under the domination of an aging dictator, a political Antichrist; the wasteland that he creates with his brutality corresponds to the period just before the end of the world described in biblical Apocalypse (2007: 205).

Además, el episodio del argumento, la masacre de los niños por parte del dictador, ha sido visto precisamente como uno de los ejemplos más claros de la "irrupción apocalíptica" que caracteriza la escritura de *El otoño del patriarca*, donde "las acciones humanas se conciben como la continuación de una naturaleza desatada que arroja sobre el mundo elementos incontrolables" (Navajas 1987: 209).

Una lectura crítica de *Dios y yo* puede, por lo tanto, tener un doble objetivo: por un lado, permite observar el distinto tratamiento de una idea original en base al género, fílmico o novelesco, en que el autor decide desarrollarla; por otro lado, puede aportar datos interesantes sobre la evolución de la concepción de la novela del dictador entre la mitad de los años sesentas – tomando como referencia la fecha de redacción del argumento, 1965 – y su formulación final, casi diez años más tarde. Al respecto, el problema queda bien sintetizado en las palabras de Apuleyo Mendoza, cuando escribe:



Hacia años que trajinaba un primer manuscrito de *El otoño del patriarca* sin mayor suerte. Algo no cuajaba en aquel libro. El tratamiento realista de un tema tan desmesurado y mitológico como el del dictador latinoamericano, lo oprimía oscuramente, castigando su impulso natural hacia la hipérbole, la magnificación de la anécdota y las latentes posibilidades de un estilo que él, temiendo cualquier desenfreno retórico, vivía sujetando por las bridas.

Cuando descubrió que era posible hacer surgir hongos venenosos entre los libros de una biblioteca, que el mar podía ser vendido y su dictador vivir doscientos años, halló la clave de otro libro [...] (1984: 110)

En el argumento *Dios y yo* encontramos una primera parte en la que prevalece efectivamente un tono narrativo "realista", con contenidos expresamente políticos, que suponen un tipo de representación casi documental.

El texto se presenta dividido en siete partes, de extensión desigual, cuya separación está gráficamente marcada por una línea de asteriscos. La primera parte, de tres páginas, introduce la situación inicial de la historia y el objeto del relato: el secuestro de medio centenar de niños, medida represora "sin precedentes", llevada a cabo por el dictador de una indefinida nación caribeña para chantajear a la resistencia interna. Los rebeldes, reunidos en un sótano, deciden no doblegarse, y desafían al dictador a que ejecute realmente a los niños, poco antes de caer ellos mismos víctimas de un asalto en su guarida clandestina. Durante el desarrollo narrativo de la segunda parte, de cuatro páginas, el relato enfatiza la intervención de la prensa y de la opinión pública internacional, escandalizada por la inhumana crueldad del secuestro, lo que provoca fuerte turbación en el dictador. Pero este reacciona: niega las acusaciones y abre las fronteras del país a todo tipo de investigaciones y comisiones internacionales, para que disipen cualquier duda sobre su inocencia.

En el texto, es claramente reconocible la estructuración dramática del relato, que subraya los puntos de tensión e inflexión que, además de hacer avanzar la historia, encauzan la intensidad emocional. De hecho, la presencia de rebeldes clandestinos se introduce solo tras describirse el escenario de devastación provocado por la represión. Luego, la sucesión de golpes de efecto aumenta el ritmo de la narración: la increíble acción del dictador, que parece poner en jaque a los rebeldes, la sorprendente reacción de estos, y finalmente la redada que los extermina a todos. También la actuación de la presión internacional se describe de manera atenta a la gestión dramática del relato, pues crece y se afirma cada vez más, aumentando progresivamente la angustia del dictador, hasta que este, precisamente cuando parece no tener salida, reacciona de manera espectacular, logrando de golpe voltear la situación.

También cabe subrayar que, precisamente a partir de este tipo de construcción dramática, emergen ciertos elementos que contienen, en estado embrionario, aspectos fundamentales del pasaje a la nueva poética en que se sustenta *El otoño del*



patriarca en su versión definitiva. Pues la narración, concentrándose en el personaje del dictador en un momento de dificultad, se detiene sobre su sentir subjetivo, enfatizando el narcisismo de su manera de actuar: “en otras circunstancias la emoción de sentirse convertido en el centro del universo habría apenas colmado sus delirios de grandeza”(1965: 5). Son sus delirios de grandeza el punto débil del dictador, que le hacen sentir el fin de su poder absoluto como un derrumbe absoluto: “su régimen invulnerable, concebido por su febril imaginación como un reino sin límites que había de perdurar hasta el fin de los siglos, empezaba a tambalearse”(1965: 5).

Se configura, pues, un esbozo de mitificación de la figura del dictador y de su poder, que se origina en su propia imaginación, pero que puede también extenderse al punto de vista del narrador, convirtiéndose en una realidad objetivada en el discurso.

En la tercera parte, continúa el desarrollo de la historia, con el relato de lo que le ocurre a los niños. Inicialmente recluidos en una fortaleza cercana al palacio presidencial, son luego enviados secretamente hacia las regiones más remotas del norte del país, para hacer desaparecer cualquier rastro de su existencia. El tiempo de la historia aquí se dilata, ya que el viaje dura varias semanas, y la narración cuenta los imprevisibles sucesos de una situación ya de por sí inusitada, en que los soldados deben actuar como niñeras, mientras que los niños mayores empiezan a portarse como pequeños soldados. Los lanzamientos de provisiones y juguetes desde los aviones del gobierno en medio de la selva constituyen un buen ejemplo del procedimiento que crea situaciones insólitas jugando con yuxtaposiciones improbables. El episodio central de esta parte, sin embargo, es de tono macabro: el ahorcamiento de un Mayor que, vencido por el estrés, ha golpeado ferozmente a un niño. Por orden expresa del dictador, la ejecución se celebra con la presencia de todos los niños, quienes, contrariamente a lo que se podría pensar, reaccionan con indiferencia: los más grandes en posición de firmes, como si se tratara de una ceremonia más entre tantas, y los más pequeños sin dejar de jugar. Finalmente, con el objetivo de expresar la idea del viaje sin rumbo ni destino en que se pierde la expedición, la escritura adquiere tonos inconfundiblemente garciamarquianos: “el viaje proseguiría hasta el fin. Hacia un norte remoto que ahora no parecía ser un punto geográfico, sino un lugar inalcanzable en los confines del olvido” (1965: 13).

La cuarta parte, de dos páginas, prepara la resolución. La narración focaliza las preocupaciones del dictador, que sufre una indefinible inquietud, hasta que su joven concubina logra arrancarle el secreto de sus pensamientos – la intranquilidad por el destino de los niños –, y darle serenidad y fuerza para tomar una decisión. El dictador se dirige entonces a un oficial y le dicta la orden que pondrá fin a la situación.

En la quinta parte, de una sola página, el oficial al mando de la expedición de los niños recibe la orden de dirigirse hacia el este, en dirección al mar. Esto provoca una gran excitación, ya que parece que el viaje está llegando por fin a su destino. Pero, al conocer la orden completa el oficial “se estremeció, maldijo entre dientes la hora en



que su madre lo echó al mundo [...]” (1965: 16), y sin embargo se dispuso a obedecer. La tensión dramática aumenta aquí gracias al hecho de que el lector no se entera del contenido de la orden, pero empieza a sospecharlo, y a temerlo, por las reacciones de los personajes.

La sexta parte tiene menos de una página: el dictador recibe una llamada telefónica en que se le comunica que todo se está cumpliendo según las órdenes. Se debate entonces entre el alivio por la solución del problema y la angustia por el precio que le cuesta la tranquilidad. Es así que, para resolver el dilema, dicta una nueva orden: que sean fusilados los oficiales encargados de cumplir sus disposiciones en cuanto regresen de su misión, porque, como explica, “hay órdenes que no pueden cumplirse” (1965: 16).

Llegamos así a la última parte, también de menos de una página, en la que por fin se revela lo que el lector ya ha podido inferir. Los dos oficiales, sin ningún testigo presente:

embarcaron a los niños en la barcaza, hacinados como bestias en las oscuras bodegas, y cerraron las escotillas [...] remolcaron la barcaza mar afuera. Allí la embistieron varias veces [...] La desvencijada estructura de madera se hundió al tercer impacto. No se oyó un grito, ni siquiera un lamento: solamente el sordo y desmesurado bramido del agua [...]. (1965: 17)

A su regreso, los espera la orden de fusilamiento, como “tremenda condecoración por el deber cumplido” (1965: 17).

Como puede verse, el terrible impacto del final de la historia – el sacrificio de cincuenta niños inocentes – aumenta gracias al uso de una técnica de restricción de saber típicamente cinematográfica. Una información, conocida por los personajes, pero no por el lector-espectador, provoca en este una alternancia de esperanza y temor, la intuición de lo que está por suceder, y que poco a poco se va confirmando, hasta desembocar en la contemplación, tremenda, pero de la que ya es imposible apartarse, de la inconcebible masacre. Finalmente, con una inversión en la relación de saber, al lector-espectador se le prefigura el destino de los dos oficiales, que en cambio desconocen completamente lo que les espera.

Cabe destacar también el procedimiento de focalización directa de los sentimientos del dictador, en la cuarta parte del argumento, donde más claramente puede verse el tratamiento irónico del personaje, pero en el que se insinúa una imperceptible empatía, cuando la narración describe sus tormentos:

Pero la paz en el corazón del dictador era tan aparente como en las calle [...] No lograba dormir. Pasaba largas horas dando vueltas por los interminables corredores del palacio, ocupándose de asuntos inútiles, buscando un alivio imposible para su insomnio. [...]



Preocupada por aquel cambio de su viejo amante, la muchacha se propuso averiguar la verdad. Mediante sabias caricias, mediante fingidos desbordamientos pasionales, logró por fin abrir el polvoriento corazón del anciano, y conoció la verdad: el dictador no tenía un minuto de paz, atormentado por la situación de los niños.

[...] Por una parte, los niños no debían ser vistos. Por otra, no podían continuar indefinidamente en la selva, sometidos a un régimen despiadado. Era un callejón sin salida. Y mientras tanto, él, padre y protector de la nación por la gracia de Dios, sucumbía al insoportable tormento de aquella tremenda alternativa. (1965: 17)

Queda claro que, teniendo en cuenta la decisión final con la que el dictador resuelve su dilema, hay una evidente ironía en toda la exposición de sus razonamientos y de su estado de ánimo. Sin embargo, es este un procedimiento narrativo que se profundiza en la versión definitiva de *El otoño del patriarca*, donde la subjetividad del dictador se convierte en el elemento principal del episodio, con el tormento que sufre, a su manera por supuesto, por la condición de los niños.

El episodio se narra aquí en cinco de los característicos largos párrafos de la novela. Se inicia a mitad del primero cuando un "edecán distraído le comentó por error el problema de los niños" (García Márquez 1975: 109), problema del que hasta ese momento el dictador no tenía conocimiento; y ocupa los otros cuatro, terminando al final del quinto párrafo (García Márquez 1975: 109-116). Los sucesos sufren no pocas transformaciones, a partir del motivo del encierro de los niños – el truco de la lotería –, su número – alrededor de dos mil –, hasta el hecho de que la decisión de secuestrarlos no es del dictador, sino de sus oficiales, narrándose el episodio precisamente como ejemplo, en la reflexión del dictador, de los peligros que se corren cuando se confía demasiado en los colaboradores. Pero, entre los elementos que permanecen inalterados con respecto al argumento, además de la refutación oficial de la acusación de haber secuestrado a los niños, seguida por las investigaciones internacionales, tenemos la expedición hacia las remotas regiones del norte del país, y sobre todo, el tormento y el dilema del dictador sobre cómo resolver el problema.

La solución se configura como un intento de remoción: los niños son enviados a un viaje infinito, y de esta forma el dictador puede olvidarlos, para regresar a su rutina cotidiana. Pero durante la noche, como volviendo a emerger de su subconsciente, una canción cantada por un coro de niños penetra mágicamente por la ventana de la habitación del dictador, llevada por el viento, hasta que este cae en la cuenta de que se trata de una cuestión de sobrevivencia: "ya no más, carajo, gritó, o ellos o yo, gritó, y fueron ellos [...]" (1975: 115). También queda invariada la orden del dictador: exterminar a los niños en alta mar, así como la atribución de la culpa a los oficiales que la ejecutan, fusilados porque "hay órdenes que se pueden dar pero no se pueden cumplir, carajo, pobres criaturas" (1975: 116), con lo cual el dictador se descarga definitivamente la conciencia. Por ello, el párrafo siguiente empieza con una observación – "Experiencias tan duras como ésa [...]" (1975: 116) – cuyo carácter



irónico presenta ya cierta ambigüedad, pues se confunde con una inextricable empatía.

Así pues, en la novela, el episodio ha sufrido todas las transformaciones propias de la evolución de la poética de la escritura de García Márquez, que con el *El otoño del patriarca* alcanza uno de sus resultados más admirables, en términos de experimentación y complejidad estética y estilística. Sin embargo, algunos elementos presentes en el argumento *Dios y yo*, pueden ser reconocidos como esbozos de lo que va a madurar más adelante. En especial, se plantea la perspectiva narrativa por la cual el límite entre distanciamiento irónico e identificación empática se hace peligrosamente sutil, en la expresión de la subjetividad del dictador, pues, como escribe Canfield, es en la novela *El otoño del patriarca* donde "con mayor nitidez confluyen en la figura del déspota los roles contradictorios del padre protector y destructor" (1989: 965). Además, queda claramente indicada la vía de la mitificación de la figura del dictador, a partir de la manera en que él se concibe a sí mismo, y de la idea que tiene de su poder como falta de límites espaciales y temporales. También está parcialmente esbozado el pasaje del registro realista de la narración a la representación hiperbólica y sorprendente de lo insólito y extraordinario, que se vislumbra en el tratamiento del viaje de los niños. Elementos, estos, que demuestran cómo, al escribir para el cine, García Márquez intentaba proponer no solo temas que podían parecer adecuados, por ejemplo, a las exigencias de los productores, o a los gustos del público; sino que buscaba la creación personal, el relato fílmico de autor, en estrecha e inseparable relación con su universo poético y narrativo. Creación personal que, en todos los casos que hemos tratado aquí, implica la peculiar expresión fílmica de su visión apocalíptica de la violencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alí Triana J., 1996, *Edipo Alcalde*, 35mm, 99'.
- Canfield M., 1989, "Dos enfoques de *Pedro Páramo*", *Revista Iberoamericana*, 148-149, pp. 965-988.
- Cazals F., 1979, *El año de la peste*, 35 mm, 109'.
- Evora E., 1996, *Tomás Gutiérrez Alea*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid.
- García Márquez E., 2003, *Tras las claves de Melquiades*, Mondadori, Barcelona.
- García Márquez G. y Alcoriza L., 1965, *Dios y yo* (argumento inédito). Filmoteca de Madrid, 1965.
- García Márquez G., 1973, *Para Elisa*, Agencia Literaria Balcells, Barcelona.
- García Márquez G., 1975, *El otoño del patriarca*, Plaza & Janés, Barcelona.
- García Márquez G., 1982, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Bruguera, Barcelona.
- García Márquez G., 1992, *Edipo Alcalde* (guion inédito), Filmoteca de Madrid.



García Márquez G., 1998, *La Bendita Manía de contar*, Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero & Ramos, San Antonio de los Baños (Cuba) - Madrid.

Martin G., 2009, *Gabriel García Márquez, una vida*, Mondadori, Barcelona.

Mendoza P. A., 1984, *La llama y el hielo*, Planeta, Bogotá.

Navajas G., 1987, "Historia circular y nueva temporalidad en *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 16, pp. 205-214.

Ruiz Mantilla J., 2011, "Dios y yo, el otro film desconocido", *El País*, 30 Nov., en <http://elpais.com/diario/2011/10/30/cultura/1319925602_850215.html> (04/04/2012).

Simons M., 1988, "Garcia Marquez on Love, Plagues and Politics", *New York Times*, 21 Feb., en <<http://www.nytimes.com/1988/02/21/books/gabriel-marquez-on-love-plagues-and-politics.html?pagewanted=all&src=pm>> (08/05/2012).

Vargas Llosa M., 1971, *García Márquez, historia de un deicidio*, Barral, Barcelona.

Zamora Lois P., "The Myth of Apocalypse and Human Temporality in *García Márquez's Cien años de soledad* and *El otoño del patriarca*", en Bloom H. (ed.), 2007, *Modern Critical Views: Gabriel García Márquez*, Chelsea House, New York, pp. 183-216.

Zamora Lois P., 1989, *Writing the Apocalypse, Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge.

Alessandro Rocco (rokkoale@yahoo.com) es investigador en la Universidad de Bari. En el ámbito de la cultura hispanoamericana, se ha dedicado al estudio de las relaciones entre cine y literatura, de la comunicación intercultural, y de la teoría y la práctica de la traducción.

Ha publicado: *Il cinema di Gabriel García Márquez*, Le Lettere, Firenze, 2009 y *La scrittura immaginifica: il film-scritto nella narrativa ispanoamericana del Novecento*, Aracne, Roma, 2009. Ha traducido la novela de Ricardo Cano Gaviria, *Il passeggero Walter Benjamin*, Le Lettere, Firenze, 2007.

rokkoale@yahoo.com