



Facultad de Arquitectura
Carrera de Cine

**REALISMO MAGICO LITERARIO Y SUS REPRESENTACIÓN
CINEMATOGRAFICA**

Límites y desafíos de la expresión del imaginario latinoamericano.

*Tesis para optar al título de Cineasta con especialidades en
Dirección de Cine y Libreto y Guion.*

RENATO IGNACIO NÚÑEZ OTÁROLA
Profesor Guía: Udo Jacobsen Camus

Valparaíso – 2012

A mí y a Mary

*“...Y desde el centro de la tierra volverá a surgir otra vez la vida
siempre mágica, imprevisible e irrefutable.”
La Danza del tiempo*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPITULO I: Marco Teórico.....	6
El Realismo Mágico.....	7
Las Vertientes del Realismo Mágico.....	12
Distinciones Generales: Lo Fantástico y Lo Maravilloso.....	16
Análisis Referencial Empírico: lo Fantástico, lo maravilloso y realismo mágico ..	25
Lo Fantástico: Narrador, Personajes y Lector en la “Caída de la Casa Usher”	25
Lo Maravilloso: Narrador, Personajes y Lector en “Aladino y la lámpara mágica”	26
Realismo Mágico: Narrador, Personajes y Lector en “Cien años de Soledad”	30
CAPITULO II: Diseño de Investigación.....	32
Tipo de investigación	33
Objetivos.....	33
Pregunta de Investigación.....	33
Unidad de Análisis.....	33
Descripción de las unidades de análisis	34
De la obra literaria.....	34
De la obra fílmica.....	36
Plan de Análisis	37
CAPITULO III: Análisis y Presentación de Datos.....	39
Análisis del Objeto Literario	40
Franz Roh – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Gabriel García Márquez)	40
Ángel Flores – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Gabriel García Márquez)	42
Luis Leal – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Gabriel García Márquez)....	45
Análisis de la relación del objeto Literario - Fílmico	46
Franz Roh – Un señor muy viejo con unas alas enormes (García Márquez - Birri)	46
Ángel Flores – Un señor muy viejo con unas alas enormes (García Márquez - Birri)	50
Luis Leal – Un señor muy viejo con unas alas enormes (García Márquez - Birri).....	55
Análisis del Objeto Fílmico	58
Franz Roh – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri)	58
Ángel Flores – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri).....	71
Luis Leal – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri).....	85
CONCLUSIONES Y REFLEXIONES DEL INVESTIGADOR.....	88
BIBLIOGRAFIA	92
FILMOGRAFIA	93
ANEXOS.....	94
Nº1. La Soledad de América Latina (Gabriel García Márquez)	94
Nº2. Un señor muy viejo con unas alas enormes (Gabriel García Márquez).....	99
Nº3. Escaleta de acciones y fotogramas de la película un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri, 1988)	104

INTRODUCCIÓN

En el marco de la asignatura de Seminario de título, contenida en el programa de estudios conducente a la formación de cineastas, me he propuesto desentrañar la complejidad conceptual que subyace tras la denominación de "realismo mágico" aplicado a categorizar obras literarias, con el propósito de proyectar esa claridad a la comprensión de dicho fenómeno en el cine.

En los últimos años, en mi condición de estudiante de cine, y de cineasta incipiente, me he cuestionado el estatus de dependencia de la obra cinematográfica con respecto a la obra literaria y de las definiciones para categorizar la obra cinematográfica con identidad propia. Dichas reflexiones me han llevado a indagar en las fronteras del lenguaje tanto literario como cinematográfico a fin de buscar la legitimación del lenguaje cinematográfico como único, tanto en su codificación y decodificación de las representaciones sociales contenidas en la obra literaria, procesos mediatizados por el narrador, los personajes y el espectador.

Es seductor aproximarse a descubrir la relación dialógica entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico, descubrir los atributos compartidos por ambos lenguajes y reconocer las particularidades que los definen como diferentes, a través de la huella construida para conceptualizar el género de realismo mágico con el que se identifican ciertas obras literarias.

En dicha aproximación, la complejidad, hasta hoy, radica en el nudo conceptual en que se encuentra el realismo mágico; con ese nudo, no se puede avanzar a la comprensión del fenómeno que se pretende describir a través de él. La trampa está en el carácter arbitrario de las distintas tendencias explicativas que coexisten para definirlo.

Las tendencias explicativas de realismo mágico no permiten por sí solas

explicar y/o definir el género, ya que todas tienen referencia obligada a lo fantástico y a lo maravilloso para definir sus deslindes y límites del fenómeno. Lo fantástico y lo maravilloso tienen a su vez su propia dinámica de evolución conceptual, cuadro que se resuelve a través de la acción reactiva e interpretativa de la triada: narrador, personajes y lector.

Lo señalado en el último párrafo me sitúa en el supuesto de que en la construcción de relatos de realismo mágico existe de manera codificada una confabulación de los personajes con el narrador en la construcción de mundos propuestos por la literatura, lo que conlleva a activar la capacidad de asombro del espectador en la construcción de mundos mágicos y reales.

Los resultados del trabajo investigativo se presentan a través de cuatro capítulos: **CAPITULO I “Marco Teórico”**, el cual contiene una revisión exhaustiva que contribuye a determinar el estado del arte del realismo mágico literario y delimitar conceptualmente, las distinciones que constituyen lo Fantástico y lo Maravilloso. **CAPITULO II “Diseño de Investigación”**, en él se presenta la ruta que conlleva a responder el objetivo de investigación y sus preguntas asociadas. **CAPITULO III “Análisis y Presentación de Datos”**. **CAPITULO IV “Conclusiones y reflexiones del investigador. Bibliografía, Filmografía y Anexos.**

Considero necesario precisar aquí que la ruta investigativa en lo referente a realismo mágico, no se agota a través del presente trabajo, sino que éste, genera nuevas interrogantes que le otorgan relevancia temática al estudio del realismo mágico principalmente orientado al análisis de obras fílmicas.

CAPITULO I: Marco Teórico

El Realismo Mágico

La crítica literaria hispanoamericana de las últimas décadas ha venido usando insistentemente el término "Realismo Mágico" para referirse a obras literarias que van más allá de lo meramente fantástico o meramente maravilloso. A su vez, el término se ha convertido en el centro de acaloradas controversias, al no existir hasta el momento acuerdos en los elementos constitutivos que definan el realismo mágico. En este sentido, el realismo mágico ha llegado a significar para algunos, un mero vacío teórico, un concepto ambiguo e innecesario en la crítica hispanoamericana actual.

Ángel Flores y Luis Leal, en artículos específicos, han intentado dar una definición del término. El artículo de Ángel Flores "Magical realism in Spanish American fiction", publicado en 1955 por *Hispania*, define básicamente el realismo mágico como una mezcla de realidad y fantasía. Para Flores, la literatura mágico-realista es aquella que se inspiró en la literatura europea de las primeras décadas del siglo XX. De esta forma, hacia la década de los treinta, hizo su aparición en Hispanoamérica un movimiento literario en el que la realidad, la fantasía y los sueños se mezclaban para formar un todo armónico.

En su artículo, Flores señala el año 1935 como el momento inicial del movimiento mágico-realista en Hispanoamérica. La publicación de la colección de cuentos de Jorge Luis Borges *Historia universal de la infamia*, marca un cambio importante en la narrativa hispanoamericana. En la década del cuarenta, según Flores, este movimiento alcanza su plenitud con la publicación de la obra de Borges *El jardín de los senderos que se bifurcan*; señalando además que esta colección de cuentos impone el realismo mágico en todos los rincones de Hispanoamérica. Aparece entonces según la interpretación de Flores una nueva generación de autores mágico-realistas tales como Mallea, Arreola, Rulfo, Onetti, Cortázar y Sábato entre otros; autores, que debido a la sutileza de sus obras no atraen el gusto popular. Entre los elementos considerados por Flores para identificar esta nueva generación de autores mágico-realistas se encuentran: la preocupación por el estilo, la mezcla de realidad e irre realidad, la suspensión del fluir temporal, la ambigüedad y la excelente trama argumental.

En 1967 apareció el artículo de Luis Leal titulado "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana" publicado por *Cuadernos Americanos*. En dicho

artículo, Leal revisa el estudio de Flores (1955) y expresa su total desacuerdo con él. Según Leal, Flores incluye autores que no pertenecen al movimiento, identifica el realismo mágico con la literatura fantástica, y señala una cronología inexacta para este movimiento literario. En opinión de Leal, todos estos hechos señalados por Flores tienen muy poco que ver con lo que se ha venido llamando realismo mágico.

Leal entiende básicamente el realismo mágico como una actitud ante la realidad. Dicha actitud, en vez de llevar al autor a la creación de mundos imaginarios, lo induce a penetrar profundamente en la realidad para desentrañar los misterios que están ocultos en ella. Lo principal según Leal en el realismo mágico es “el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y sus circunstancias” (Leal 1967, 232).

Leal añade: “el mágico-realista no trata de copiar (como lo hace el realista) o de vulnerar (como lo hacen los surrealistas) la realidad circundante, sino de captar el misterio que palpita en las cosas” (232).

El artículo de Flores, escrito doce años antes que el de Leal, define como realismo mágico todo el movimiento literario que, efectivamente, empezó a vislumbrarse en Hispanoamérica hacia la década del treinta. Este movimiento, rompió con la concepción tradicional de la novela, para enfrentarse a un concepto mucho más complejo de la realidad y del quehacer literario. Sin embargo, Flores señala que no todos los escritores del periodo dieron el mismo enfoque a sus obras. Mientras unos, como Borges y Arreóla, creaban mundos imaginarios impregnados de un hondo sentido filosófico, otros, como Rulfo y Asturias, firmemente anclados en su suelo nativo, partían de ese escenario para crear un mundo en el que una problemática y una mitología propiamente hispanoamericanas traspasaban los límites del regionalismo. Estos autores, haciendo amplio uso de elementos locales, dieron a sus novelas proyecciones universales a través de un gran refinamiento técnico, y más que todo a través de la transmutación poética de su propia realidad circundante.

Luis Leal, apoyándose en las teorías formuladas por Franz Roh, presenta una visión un poco más estructurada de lo que se ha venido llamando realismo mágico. Dentro de la nueva narrativa, escoge un número determinado de autores y enfoca la definición del realismo mágico en la actitud que dichos autores tienen

hacia la realidad. El escritor mágico-realista, dice Leal: “no crea mundos imaginarios en los que podamos refugiarnos para evitar la realidad cotidiana. En el realismo mágico, el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, para descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas” (233).

Para Luis Leal, el realismo mágico no debe ser identificado con la literatura fantástica, ni con la psicológica ni con el surrealismo. Hay que considerar tener presente que Leal cuenta con unos años más de perspectiva que Flores. Durante los doce años que separan la aparición de los dos artículos.

En 1925 Franz Roh publicó su libro *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)*, en Leipzig, 1925, y en 1927 en la *Revista de Occidente* publicó la traducción española con el título “Realismo mágico”. En este artículo, Roh hace un estudio del arte post-expresionista, arte que según él, creó un nuevo tipo de objetivismo oponiéndose así al expresionismo. Pero este objetivismo no era una mera copia de la realidad, sino una segunda creación, es decir, un objetivismo creado desde el sujeto. Roh señala: “no se quiere descubrir el espíritu, partiendo de los objetos, sino por el contrario, los objetos partiendo del espíritu... Este segundo mundo objetivo se parece entonces rigurosamente al primero, al existente, pero sigue siendo un mundo purificado, un mundo de referencia.” (Roh, 289)

Estos artículos de Flores y Leal son hasta el momento son algunas de las pocas investigaciones teóricas generales sobre el realismo mágico. Mientras tanto, la etiqueta sigue cobrando popularidad. En la actualidad, discutir sobre la semántica del término, o pretender que lo que en 1925 Franz Roh denominó bajo este nombre corresponda exactamente a lo que se viene llamando realismo mágico en Hispanoamérica, resulta una tarea un tanto inútil. Pues pese a todas las deficiencias del artículo de Flores, a quien se acusa de haber acuñado el término, y de los esfuerzos de algunos críticos por hacerlo desaparecer, el vocablo ha resistido estoicamente en los debates de la crítica y, en vez de debilitarse y desaparecer, cobra cada vez mayor fuerza.

El XVI Congreso del instituto internacional de literatura iberoamericana reunido en East Lansing, Michigan, en agosto de 1973, tuvo por tema central el realismo mágico. El discurso inaugural, titulado “Realismo mágico vs. Literatura

fantástica: un diálogo de sordos”, a cargo de Emir Rodríguez Monegal, constituyó uno de los más fuertes ataques lanzados contra el realismo mágico. Rodríguez Monegal trazó la historia del realismo mágico e hizo un minucioso escrutinio del artículo de Ángel Flores, y del artículo de Luis Leal. En seguida, mostró sus puntos débiles y concluyó que la etiqueta debería desaparecer para siempre.

Hasta el momento no se ha publicado ningún trabajo extenso que con argumentos convincentes niegue la validez del término. Los ataques se reducen a acaloradas discusiones en congresos y convenciones, como también a frases aisladas, de tono generalmente despectivo, que se incluyen en diversos artículos sobre la nueva narrativa. Luis González del Valle y Vicente Cabrera, en su libro *La nueva ficción hispanoamericana* (1972), proponen una revalorización del término y un cambio de nombre. Ellos piensan que el término “realismo artístico” sería más apropiado, ya que realismo mágico se refiere, según ellos lo entienden, a un tipo de literatura que sólo copia la realidad.

Según Roberto González Echeverría en su ensayo *Isla a su Vuelo Fugitiva: Carpentier y Realismo Mágico*, el realismo mágico aflora en tres momentos del siglo XX.

El primer momento es el de la vanguardia europea, cuando surge el término en el libro de Franz Roh y cuando los surrealistas, específicamente Breton en el “Primer manifiesto surrealista” (1924), proclaman lo maravilloso como categoría estética y hasta como modo de vida. Según González Echeverría de este primer momento solo queda en Hispanoamérica la brillante exposición de Borges en su ensayo “El arte narrativo y la magia” (1932).

El segundo momento pertenece a la Hispanoamérica de los años cuarenta, cuando el término ya había pasado de moda en Europa y había encontrado acogida tardía entre críticos de arte norteamericanos. Este brote ocurre en Hispanoamérica, alrededor de 1948, cuando Uslar Pietri y Carpentier, casi simultáneamente, sacan del polvo los postulados de Roh.

Uslar Pietri adopta la fórmula de Roh, aunque solo de pasada. Carpentier, por su parte, adapta la versión surrealista para crear el trinomio, “lo real maravilloso americano”. Lo que provoca en los años cuarenta la resurrección del venerable oxímoron:

1. Por una parte el impulso mundonovista, que lleva al intento de formular las bases de una literatura que sea auténticamente hispanoamericana
2. El deseo, por parte de escritores vanguardistas y a la vez de izquierda, de preservar el legado de la vanguardia contra los embates de otro binomio que había alcanzado vigencia en los años treinta, y que las corrientes neo-existencialistas, enroladas, de la segunda postguerra de nuevo esgrimían “el realismo socialista”

El tercer momento del realismo mágico, que pudiera denominarse crítico-académico, parte del artículo de Flores antes citado, pero alcanza vigor y difusión en los sesenta, cuando la crítica busca las raíces hispanoamericanas de algunas novelas del Boom y anteriores a éste, y trata de explicarse y justificar el carácter experimental de las mismas. Desde el artículo de Flores estos esfuerzos rara vez han pasado de ser descripciones de rasgos propios de la literatura de vanguardia, frecuentemente a modo de ser explicaciones de fenómenos literarios autóctonos de Hispanoamérica. En el caso de Flores encontramos sobre todo lo primero: en su artículo lo que se destaca son los rasgos más obvios de la literatura de vanguardia, y su asimilación por un grupo de escritores hispanoamericanos que rompen, según Flores a partir de 1935, con la tendencia nativista.

La difusión del concepto durante este tercer momento, como era de esperar, ha rebasado los límites de la crítica académica, y algunos escritores más recientes han aumentado la confusión invocándolo en declaraciones periodísticas. Gabriel García Márquez, por ejemplo, parece aludir al realismo mágico al referir en una entrevista entre otros sucesos “típicos” del continente la historia de unos pescadores argentinos que sacan en sus redes jirafas, leones y elefantes que una tempestad había arrancado el día anterior de un circo en Comodoro Rivadavia (Duran 1968, 31)

Las Vertientes del Realismo Mágico

Según González Echeverría, existen dos vertientes del realismo mágico, a veces distinguibles: la primera, el realismo mágico, que surge del libro de Roh, es la fenomenológica; la segunda, lo real maravilloso, de ascendencia surrealista, la ontológica. Es evidente que en la mayoría de las declaraciones recientes de la crítica, ambas aparecen confundidas bajo el mismo rótulo.

Aunque se le debe a Roh el haber creado el término realismo mágico, así como el haber logrado aislar una característica saliente de la vanguardia, la estética de lo minúsculo, su versión del concepto no es la que mayor fortuna tiene entre los escritores del nuevo mundo, a pesar de que su libro fue leído ávidamente en Hispanoamérica en la traducción diseminada por la *Revista de Occidente*. Carpentier recuerda el libro de Roh en su pronunciamiento de 1948 únicamente para crear el oxímoron "real maravilloso" y en algunos detalles marginales. En el artículo de Uslar Pietri, la huella de Roh, aparte del uso del término, es apenas visible.

En una reseña publicada a raíz de la aparición en castellano del libro de Roh, Antonio Espina hace algunas observaciones que permiten explicar por qué no tuvo más éxito entre los escritores hispanoamericanos la teoría del alemán (dejando aparte el simple hecho de que sus teorías se referían a las artes plásticas, específicamente a la pintura). La estética que define Roh, observa Espina, es:

"una estética media, en suma, situada resueltamente, entre el sensualismo informe y el esquematismo súper-estructurado. Se trata de un realismo idealista... Mágico en cuanto crea un nuevo espíritu que tiene su forma en lo sobrenatural, en lo súper-real. Y se llama precisamente mágico para evitar que salga nunca de la esfera neutra de la idealidad y el subjetivismo, caiga y pueda confundirse con el realismo religioso".
(1927,112-113)

El propio Roh, recordando años después la génesis del término, insiste sobre este punto: "In an article written in 1924 I coined the phrase Magischer Realismus (magic realism) -magic of course not in the religious sense of Ethnology." [En un artículo escrito en 1924 acuñé la frase Magischer Realismus

(realismo mágico) magia por supuesto no en el sentido religioso de la etnología.] (1968, 112-113)

La falla de Roh radica en querer sustraer del fenómeno que describe la vertiente trascendentalista y religiosa que posee, para evitar que ésta contamine su propia teoría. Así Las teorías de Roh no tienen mayor impacto sobre el escritor hispanoamericano porque el milagro que éste persigue no es neutro, sino que aspira mediante a fundirse en un orden trascendente, solo que ese orden no es ya el provisto por la tradición occidental.

Roh tiene que acudir a ese neutralismo porque no puede concebir otro orden trascendente que el que le brinda la tradición europea, y por ello acude a la fenomenología; es decir, a las diferencias en el acto de percepción, no a las diferencias en el observador. De ahí que su realismo mágico sea también denominado *Neue Sachlichkeit*, "Nueva Objetividad". De ahí también que utilice el término magia, para cubrir con un velo de neutralidad el aspecto trascendente, y dejar intacta la separación, el dualismo, entre el mundo observado y el artista. Porque, a pesar de la distinción que Roh quiere mantener entre su magia y la de la etnología, lo cierto es que magia es el término usado por los pioneros de la etnología a finales del siglo XIX y principios del XX para describir creencias religiosas y rituales de gentes primitivas en los que el investigador no creía. El término magia es un instrumento que sirve para distanciar al observador de lo sobrenatural que describe desde una perspectiva europea, y para la comprensión de europeos:

For nineteenth-century thinkers like Tylor (1871), McLennan (1865-1876), Spencer (1876-1896), and Lang (1901), the question of greatest interest was the origins of magic as related to the origins of religion. Their works were an attempt to understand how early man was led in the direction of superstition by faulty observation and reasoning. This line of inquiry led to Levy-Bruhl's famous work on primitive mentality (1910). Frazer (1890) was also working on evolutionary premises.... Frazer regarded magic as an earlier, primitive form of both religion and science. He observed rightly that primitive practice is often based on excellent observation of natural phenomena and involves a theory of causality. He therefore felt that there was a basic similarity between magic and science. The only difference was that for a variety of reasons *the mistaken assumptions and erroneous*

conclusions of magic were veiled from the observer and did not shake his beliefs. [Para el siglo XIX pensadores como Tylor (1871), McLennan(1865-1876), Spencer (1876-1896), y Lang (1901), la interrogante del mayor interés fue el origen de la magia con respecto a los orígenes de la religión. Sus trabajos eran una tentativa para entender como el hombre antiguo fue llevado por la superstición por una observación y razonamiento defectuoso. Esta línea fue propuesta por el famoso trabajo sobre la mentalidad primitiva de Levy Bruhl (1910). Frazer estaba trabajando también en una premisa sobre la evolución... Frazer observó la magia como una forma anterior, una forma primitiva de religión y ciencia. Observó que la práctica primitiva está basada a menudo en la excelente observación de fenómenos naturales e involucrados en la teoría de la causalidad. Por lo tanto sentía que había una semejanza básica entre la magia y la ciencia. La única diferencia por una variedad de razones era esa, las suposiciones equivocadas y las conclusiones erróneas de la magia fueron veladas desde el observador y éste no sacudió sus creencias.](1968, 521)

1

En cambio el escritor hispanoamericano prefiere instalarse del lado de allá de esa estética media o fronteriza que describe Roh; prefiere el lado del salvaje, el creyente, no en ese punto ambiguo donde el milagro se justifica por un acto de percepción reflexivo, en que la conciencia de la distancia entre el observador y lo observado, entre el sujeto y ese otro exótico, genera la extrañeza y el asombro. En el prologo de *"El reino de este mundo"* Carpentier afirma:

"Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe"

(Carpentier, 11).

La tendencia hacia esa fe, hacia lo trascendente que Roh intenta esquivar con el adjetivo mágico, se encuentra en la otra vertiente de pensamiento en que se apoya el realismo mágico, la ontológica, que es la que mayor fortuna ha gozado en Hispanoamérica.

¹Para una detallada introducción bibliográfica-crítica de estudios sobre la magia, ver el primer capítulo de la obra de Marcel Mauss, "Esquisses d'une théorie générale de la magie", en *Sociologie et anthropologie*, int. Claude Lévi-Strauss (Paris: Presses Universitaires de France, 1969,3-9). Además hay que considerar que la introducción crítica de Lévi-Strauss a este volumen es fundamental para una comprensión teórica del tema en términos modernos.

Es curioso descubrir que el modernismo europeo, banquet years, constituye la búsqueda de una visión del mundo diferente u opuesto a la de la cultura occidental.

Modernism coincides in significant fashion with primitivism. Gauguin's 'flight' to Tahiti en 1891 may not have produced his best work but it reveals the integrity of his desire for another vision. Anarchism itself can be seen as a form of political primitivism trying to return to an earlier stage of social evolution. What one can overlook most easily in all this demonstration is its stubborn purpose to change the aspect of both life and art. [El modernismo coincide significativamente en la moda con el primitivismo. El viaje de Gauguin hacia Tahití en 1891 podría no haber producido los mejores trabajos pero revelo la integridad de sus deseos por otra visión. El Anarquismo por sí mismo se puede considerar a sí mismo una forma política de primitivismo intentando volver a una etapa previa sobre la evolución social. Uno podría pasar por alto muy fácilmente todas estas demostraciones, es su propósito obstinado de cambiar el aspecto de la vida y del arte] (Shattuck, 24)

Las manifestaciones de esa búsqueda son bien conocidas: el Negrismo, el interés por la subconsciencia, la reacción contra el positivismo y el neo-kantismo, el auge del vitalismo bergsonian, el irracionalismo tanto en filosofía como en las artes, el redescubrimiento de Nietzsche, etc. Todas esas manifestaciones van acompañadas de un fenómeno muy significativo el inusitado desarrollo de la etnología, que tiende a descentrar el pensamiento, la historia y la estética de Europa, al describir por vez primera con lujo de detalles la riqueza de culturas primitivas hasta entonces vistas como bárbaras, lejanas y/o exóticas.

Todas esas tendencias tuvieron una difusión en extremo amplia en el mundo de habla española a partir de 1923, gracias a la Revista de Occidente, y a la labor de su director José Ortega y Gasset.

En *Las Atlántidas*, en 1924, Ortega hacia las siguientes observaciones:

En los últimos veinticinco años se ha ampliado gigantesamente el horizonte de la historia. Se ha ampliado tanto que la vieja pupila europea, habituada a la circunferencia de su horizonte tradicional de que ella era centro, no acierta ahora a encajar en una única perspectiva los enormes territorios súbitamente añadidos.

Si hasta el presente la «historia universal» había padecido un exceso de concentración en un punto de gravitación único, hacia el cual se hacían converger todos los procesos de la existencia humana -el punto de vista europeo-, durante una generación, cuando menos, se elaborara una historia universal policéntrica y el horizonte total se obtendrá por mera yuxtaposición de horizontes parciales, con radios heterogéneos que hacinados formaran un panorama de los destinos humanos bastante parecido a un cuadro cubista. (Ortega, 31)

Para concluir esta primera parte debemos señalar que las referencias y los estudios sobre el realismo mágico por parte de algunos autores carecen de una serie de conceptos teóricos que hace que cada crítico proporcione su propia teoría, lo que da por resultado una variedad de conceptos, en algunos casos contradictorios. Este es, precisamente, el hecho que ha venido a crear sobre el realismo mágico una atmósfera de sospecha y nebulosidad, que ha llevado a algunos críticos a dudar de la necesidad de este concepto.

Curiosamente, el término persiste y, específicamente, en relación con algunos autores se destaca una insistencia de querer encasillar las obras de determinados autores, dentro de una cierta corriente literaria que se ha dado en llamar realismo mágico (Flores).

Hasta ahora, lo que más comúnmente se ha dado en llamar realismo mágico consiste en una cierta penetración en la realidad, de parte de algunos autores, que hace que su cosmovisión sea más profunda, compleja y poética. Tal penetración en la realidad produce el desdoblamiento de ésta y se nos presenta entonces, no sólo el aspecto sensorial y objetivo de las cosas, sino también su lado oculto, ambiguo y misterioso.

Así llamaremos realismo mágico operativamente, para efectos del análisis del objeto de estudio de la presente investigación a la identificación en la obra de los criterios señalados por Roh, Flores y Leal.

Distinciones Generales: Lo Fantástico y Lo Maravilloso

La confusión acerca de la naturaleza del realismo mágico radica, precisamente, en que lo que intuimos por realismo mágico se mueve dentro de

términos tan nebulosos como lo fantástico, lo maravilloso y lo mágico. Por consiguiente, la mayor dificultad con que tropezamos reside en la definición de los términos. Es por ello reiterar que el interés de este trabajo no es solo aproximarse de lo que se pudiera llamar realismo mágico, sino deslindar éste (El realismo mágico del campo de la literatura fantástica y maravillosa) generando una descripción de sus características e intentar explorar su aplicación al lenguaje cinematográfico.

Las dificultades para definir lo fantástico las resume Louis Vax en su libro *Arte y literatura fantástica*. Vax señala: "No nos arriesguemos a definir lo fantástico" (Vax, 4)

Sin embargo, Tzvetan Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (el primer estudio sistematizado sobre el tema) expone una serie de proposiciones teóricas que tienen por finalidad delimitar el campo de lo fantástico y lo maravilloso en la literatura. A su vez, las teorías de Todorov pueden ser de gran ayuda para aproximarnos a una comprensión de lo que se ha venido llamando realismo mágico.

Para Todorov, ante todo, lo fantástico no debe ser poesía ni alegoría (Todorov, 64-66). En segundo lugar, lo fantástico está basado en la duda que siente quien sólo conoce las leyes naturales, cuando este se enfrenta a un hecho que es aparentemente sobrenatural. Para que se dé lo fantástico, es necesario que exista duda entre las explicaciones naturales y las sobrenaturales de los sucesos expuestos en la narración. Esta duda tiene que estar presente en los personajes, en el lector y también en el narrador. De aquí se deduce que el narrador de la literatura fantástica no puede ser un ser impasible y omnisciente, pues el mundo por él narrador le proporciona una serie de sorpresas que introducen en su mente la incertidumbre acerca de la veracidad de los hechos. Con respecto a lo anterior Vax argumenta que:

"La narración fantástica se deleita en presentarnos a hombres como nosotros situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real" (6).

La literatura fantástica se mueve, por lo tanto, en un ambiente de ambigüedad que impide que el lector y el narrador puedan darse una explicación

sobre el origen de sus percepciones. Lo fantástico deja de serlo en el momento en que el lector o el narrador optan por una explicación acerca de la procedencia de los sucesos narrados; la duda desaparece, y entonces abandonamos el campo de lo fantástico, así entendemos que para que se produzca lo fantástico, tiene que existir un fenómeno sobrenatural y un elemento de duda.

Vax y Caillois discrepan que los relatos fantásticos causan terror (Caillois, 28 y Vax, 6). Ambos defienden su propuesta enfatizando que el héroe del relato se enfrenta ante un evento inexplicable, del cual no tiene certeza alguna de su acontecer en su universo, es decir, es testigo de lo desconocido. Este enfrentamiento tiene su repercusión en el lector. Caillois también establece que la falta de certidumbre provoca un sentimiento de ambigüedad, lo que implica dificultad en realizar un juicio ante el acontecimiento que ha desconcertado y aterrorizado tanto al personaje como al lector; Caillois señala

“Muchas generaciones de escritores especularon con esta suerte de ambigüedad que, al dejar la elección al lector, lo fuerza a la embarazosa responsabilidad de negar o afirmar él mismo lo sobrenatural” (21).

Tzvetan Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica*, propone que una de las principales características que conforman el relato fantástico es la necesidad de justificar el evento inverosímil y la falta de encontrar dichas justificaciones bajo las normas de la razón del universo del lector.

“Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. (19)

Juan Herrero Cecilia en su libro *Estética y pragmática del relato fantástico*, citando la obra de Todorov señala:

“Los Relatos fantásticos concretos presentarán una estructuración diferente según el tipo de explicación que ofrezcan al lector y según la localización de ésta dentro de la configuración del relato. En efecto, para que se produzca y se mantenga la tensión suscitada por lo fantástico, la explicación deberá encontrarse hasta el final, esta podrá ser:

1. De tipo racional: estaremos entonces ante lo sobrenatural reducido. La visión lógica acabara imponiéndose y el lector podrá sentirse reconfortado en su racionalismo. Ejemplos: *Inés de las sierras* (Nodier); *La posada del Dragón Volador* (Sheridan le Fanu).
2. De tipo Sobrenatural: Los hechos misteriosos no pueden ser explicados racionalmente y solo una intervención de un orden otro o sobrenatural puede hacerlos comprensibles. Este tipo de explicación constituye un desafío al racionalismo del lector, y pretende suscitar su inquietud, desconcierto, fascinación, etc... por ejemplo "La muerte enamorada" y "Spirite" de Gautier; "El Familiar" y "Carmilla" (Sheridan le Fanu); "La muñeca" (Algernon Blackwood), etc.
3. Ambigua o doble: La explicación es ambigua cuando el lector tiene que optar entre dos interpretaciones opuestas (la racional o la sobrenatural) y el relato le deja en la incertidumbre sobre ambas permitiendo una doble explicación, ejemplos: "Apparition", y "Le horla" (Maupassant), *Otra vuelta de tuerca* (James); *La mujer Alta* (P.A. de Alarcón), etc.

El acontecimiento fantástico en una narración no responde a ninguna de las leyes de este mundo, ni de ningún mundo otro, por tal razón, se vuelve inexplicable, provocando esta vacilación en el personaje y evidentemente en el lector. Este último intenta decidir si el acontecimiento tiene una explicación o no, más que el sentimiento de terror o la sensación de extrañeza, Todorov arguye que la vacilación es el elemento primordial de lo fantástico. Lo fantástico es el resultado de la imposibilidad de decidir". (Herrero, 68)

Harry Belevan señala en un artículo que:

"Lo fantástico es la toma de conciencia de sí mismo, una toma de conciencia que al requerir una definición, un asidero -por parte del lector- no dura sino el instante mínimo de la vacilación, una suerte de tartamudeo reflexivo".(En línea)

Al igual que Todorov, Belevan establece la vacilación como el elemento que define a lo fantástico. El "tartamudeo reflexivo" implica la falta de certeza para poder explicar un evento sorpresivo en la narración. Una vez que la vacilación se pierde, lo fantástico se pierde también.

El problema que enfrentan Todorov y Belevan al asumir la vacilación como

la sensación que caracteriza lo fantástico es que hace más restrictiva la clasificación de ciertos textos. No todo relato considerado por la crítica en general como fantástico contiene la vacilación que pide Todorov, a pesar de que usualmente no se tiene la seguridad de las causas del hecho acontecido. Es evidente que una sensación más afín al fenómeno fantástico es la sorpresa. Existe un acontecimiento o un elemento en el texto que “choca” al personaje y al lector. Antes que nada, personaje y lector se sorprenden, se desconciertan ante un hecho inesperado en el relato (y en ciertas circunstancias incluyen al mismo narrador). Esta sensación puede llegar a provocar la vacilación o no. El acontecimiento se puede aceptar tal como lo presenta el relato, sin necesidad de eliminar la sorpresa. La vacilación o incertidumbre, si se genera, es a causa de un texto ambiguo que no puede ofrecer la suficiente información para creer o no creer en lo sobrenatural. Lo fantástico, pues, parte de la capacidad de provocar el extrañamiento en el personaje, en el narrador y en el lector a través de una transgresión de la realidad.

Ana María Barrenechea en su “Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica” hace una separación entre lo maravilloso y lo fantástico a partir de dos parámetros: por un lado, los hechos que se narran y, por otro, la forma cómo se presentan. De acuerdo con los códigos culturales que brinda el propio texto, o que da por creídos, esos hechos serán normales o anormales. Si el hecho se presenta como normal puede surgir alguna forma del cuento de hadas, de lo contrario, estaremos en presencia de un cuento fantástico. Barrenechea especifica su concepto de la problemática desvinculándola del juicio de certeza del hecho y asociándola con la posibilidad de originar una posición conflictiva en el lector o en el actante.

Barrenechea señala que Todorov plantea dos grupos que abarcan sin distinción lo fantástico, lo extraordinario y lo maravilloso, y los designa con los pronombres del dialogo: Yo y Tú.

1. “Los temas del Yo tienen como principio la puesta en cuestión de materia y espíritu. Este principio engendra temas fundamentales (causalidad particular, pandeterminismo, multiplicación de la personalidad, ruptura límite entre sujeto y objeto, transformaciones del tiempo y espacio, etc.) en una lista no exhaustiva. El Yo se caracteriza por las relaciones estáticas, la

percepción y las imágenes de la mirada. Es paralelo a la descripción del psicótico, el drogado y el niño.

2. Los temas del Tú tienen como punto de partida el deseo sexual y engendran relatos de lo excesivo, la perversión, la crueldad, la violencia, la muerte, el vampirismo, la vida después de la muerte, etc. Suelen ser más improbables o extraños que fantásticos. Se caracterizan por las relaciones dinámicas, la acción, las imágenes del discurso. Están más conectados con el deseo, el instinto y el inconsciente del hombre.

Si se observan un poco estas categorías de Todorov no parecen privativas de la literatura fantástica, sino aplicables a cualquier clase de literatura. Barrenechea propone en cambio, dos tipos de categorías del género fantástico en el nivel semántico

1. Nivel semántico de los componentes del texto:

- A) Existencia de otros mundos: dioses o poderes maléficos y benéficos; la muerte y los muertos; otros planetas o lugares; mundos de naturaleza indefinida.
- B) Relaciones entre los elementos de este mundo, que rompen el orden reconocido: tiempos; espacios; causalidad; distinción sujeto/objeto. Esta última distinción podría comprender los iconos o simulacros: los sueños los espejos y reflejos, y entre ellos el arte (literatura, teatro, pintura, escultura, fotografía, película); los dobles (desdoblamiento del sujeto, o confusión sujeto/objeto); la rebelión de la materia (inanimado contra inanimado), de los animales y de las plantas (humano contra no humano).

2. Semántica global del texto:

- A) La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo. No se duda de que seamos seres vivos, de carne y hueso, pero se descubre que hay fuerzas no conocidas que nos amenazan.
- B) Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia. Lo otro nos contagia de irrealidad".(Barrenechea, 400-401)

En el campo de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción especial, ni a los personajes, ni al narrador, ni al lector implícito. La actitud del narrador es la de una impasibilidad ante lo relatado. Pero esta actitud no es lo que caracteriza primariamente a lo maravilloso, sino, más bien, la naturaleza misma de los acontecimientos. En lo maravilloso, el lector ve la necesidad de postular nuevas leyes de la naturaleza para explicar los fenómenos.

Según Todorov (40), los cuentos de hadas pertenecen al ámbito de lo maravilloso, ya que los hechos narrados no provocan ninguna sorpresa.

El mundo que narra lo maravilloso está construido sobre una serie de leyes que, si bien pueden estar en conflicto con las leyes de nuestro propio mundo, no lo están entre sí. El lector termina aceptando como naturales ciertos hechos que en su mundo serían sobrenaturales. Vemos pues que, a diferencia de lo que ocurre en lo fantástico, el elemento de duda y sorpresa desaparece completamente, y el lector se sumerge dentro de un mundo que absorbe lo sobrenatural, lo extraño y lo sorprendente, dentro del fluir normal de sus leyes naturales.

Con respecto a lo anterior Ana María Barrenechea señala:

“Pensemos en los cuentos folklóricos y en los cuentos de hadas donde aparecen gigantes, enanos, brujas, ogros, pájaros y fuentes milagrosas, plantas que crecen y suben al cielo. Son los mitos o los herederos de los mitos que nacieron en un mundo no regido por la ley de la contradicción y han conservado de él la libertad imaginativa. Coincidimos con Todorov en considerar que éstos sí están fuera del género de lo fantástico y lo adscribimos al de lo maravilloso, pero no porque se los explique cómo sobrenaturales sino simplemente porque no se les explica, y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema.”(397)

Así Todorov se atreve a clasificar el género maravilloso:

1. Lo Maravilloso Hiperbólico: Se relatan fenómenos que son sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares (hipérbole). Así, en *Las mil y una noches*, Simbad el marino asegura haber visto serpientes tan gruesas y largas que hubieran podido tragarse un elefante (149).

2. Maravilloso Exótico: Se relatan acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales; se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente, no hay motivo para ponerlos en duda. El segundo viaje de Simbad (*Las mil y una noches*) proporciona algunos ejemplos excelentes. Se describe al principio el pájaro ruc, de dimensiones prodigiosas: su tamaño le permitía ocultar el sol, y “una de las patas del ave... era tan gruesa como un grueso tronco de árbol” (353). Es indudable que este pájaro no existe en la zoología contemporánea; pero los oyentes de Simbad estaban lejos de esta certeza y, cinco siglos después, el propio Galland afirma: “Marco Polo en sus viajes, así como también el Padre Martini, en su historia de China, hablan de ese pájaro”, etc. Un poco más adelante, Simbad describe de la misma manera el rinoceronte, que, sin embargo, nos es bien conocido: “En la misma isla hay rinocerontes, que son animales más pequeños que el elefante y más grandes que el búfalo; tienen un cuerno sobre la nariz, que mide aproximadamente un codo de largo; este cuerno es sólido y está hendido de un extremo al otro. En su superficie se ven trazos blancos que representan la figura de un hombre. El rinoceronte lucha contra el elefante, lo atraviesa con su cuerno por debajo del vientre, lo levanta y se lo coloca sobre la cabeza; pero como la sangre y la grasa del elefante caen sobre sus ojos y lo enneguecen, el rinoceronte cae a tierra y, cosa extraña [en efecto] el pájaro ruc se abalanza sobre ellos, y los toma entre sus agarras y los lleva de alimento a sus pichones (244-245). Este fragmento muestra, por la mezcla de elementos naturales y sobrenaturales, el carácter particular de lo maravilloso exótico. Evidentemente, la mezcla sólo existe para nosotros, lectores modernos, ya que el narrador implícito del cuento sitúa todo en el mismo nivel (el de lo “natural”).

3. Maravilloso Instrumental: Aparecen aquí pequeños gadgets, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero después de todo, perfectamente posibles. En la Historia del príncipe Ahmed de Las mil y una noches, por ejemplo, esos instrumentos maravillosos son, al principio, una alfombra mágica, una manzana que cura, un “tubo” largavista; en la actualidad, el helicóptero, los antibióticos o los anteojos largavista, dotados de esas mismas cualidades, no dependen en absoluto de lo maravilloso; lo mismo sucede con el caballo que vuela en la Historia del caballo encantado, o con la piedra que gira en la Historia de Alí Babá.

4. Maravilloso Científico: Esta categoría hoy se denomina ciencia ficción. Aquí, lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes

que la ciencia contemporánea no reconoce. En la época del relato fantástico, lo que pertenece a lo maravilloso científico son las historias en las que interviene el magnetismo. El magnetismo explica "científicamente" acontecimientos sobrenaturales, pero el magnetismo en sí depende de lo sobrenatural. Tales, por ejemplo, "El espectro novio" o "El magnetizador" de Hoffmann, o "La verdad sobre el caso del señor Valdemar" de Poe, o "¿Un loco?" de Maupassant. Cuando no se desliza hacia la alegoría, la ciencia ficción actual obedece al mismo mecanismo. Se trata de relatos en los que, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica. Poseen, asimismo, una estructura de la intriga, diferente de la del cuento fantástico. (40-42)

Sin embargo con respecto a lo anterior, Todorov señala:

"A todas estas variedades de maravilloso "excusado", justificado, imperfecto, se opone lo maravilloso puro, que no se explica de ninguna manera." (42)

Por lo tanto, ¿Podemos identificar el realismo mágico con lo fantástico o lo maravilloso?

Si tenemos en cuenta el significado que más comúnmente se atribuye al realismo mágico y que, hasta cierto punto, se deriva del concepto original de Franz Roh, creo que no vacilaríamos en adjudicarlo al campo de lo maravilloso. Para Roh el realismo mágico es, básicamente, un nuevo tipo de objetivismo que, al penetrar más profundamente en la realidad, roza misterios insospechados. Pero estos misterios no están fuera de la realidad sino que forman parte integrante de ella. Entonces, lo misterioso, lo sobrenatural, no entra en conflicto con la realidad sino que la complementa. Vemos, pues, que hay una gran correspondencia entre el realismo mágico de Roh y lo maravilloso de Todorov. Teniendo en cuenta estos criterios podemos concluir que realismo mágico y literatura fantástica se excluyen mutuamente, mientras que el realismo mágico y lo maravilloso muestran una gran correspondencia.

Con respecto a lo señalado por Todorov, podemos señalar ciertas triadas entre: El narrador, El lector y los personajes en lo maravilloso, lo fantástico y el realismo mágico

Análisis Referencial Empírico: lo Fantástico, lo maravilloso y realismo mágico

Lo Fantástico: Narrador, Personajes y Lector en la “Caída de la Casa Usher”

El narrador maneja la misma información que manejan los personajes generando así un statu quo entre los tres integrantes, nadie maneja mas información que otro integrante, (estamos juntos en esto y sentimos lo mismo), y de repente surge el elemento de duda, temor o extrañeza, nadie sabe la razón (ya que manejamos la misma información), se vive la vivencia Fantástica, hasta que se resuelve de manera verosímil; en ese preciso momento termina la vivencia fantástica y regresamos al realismo.

El narrador llega una noche a la casa, llamado por su amigo Roderick Usher quien le pide que lo acompañe durante un cierto tiempo. Roderick es un ser hipersensible, nervioso, que adora a su hermana, en ese momento gravemente enferma. Esta muere unos días después, y los dos amigos, en lugar de enterrarla, colocan el cuerpo en uno de los sótanos de la casa. Transcurren algunos días; durante una noche de tormenta, mientras los dos hombres se encuentran en una habitación en la que el narrador lee en alta voz una antigua historia de caballería, los sonidos descritos en la crónica parecen ser el eco de los ruidos que se oyen en la casa. Por fin, Roderick Usher se pone de pie, y dice, con voz apenas perceptible: “¡¡La encerramos viva en la tumba!!” (Poe, 11)Y, en efecto, la puerta se abre y la hermana aparece en el umbral. Roderick y su hermana se abrazan y caen muertos. El narrador huye de la casa, justo a tiempo para verla casa desmoronarse.

Lo fantástico tiene aquí dos elementos. La primera está constituida por coincidencias (tantas como en una historia en la que interviene lo sobrenatural explicado). La resurrección de la hermana y la caída de la casa sin embargo Edgar Allan Poe no deja de explicar racionalmente ambas circunstancias.

Acerca de la casa escribe lo siguiente:

“Quizás el ojo de un observador atento habría descubierto una hendidura apenas perceptible que se extendía en zigzag sobre el muro fronterizo, desde el techado hasta perderse en las lóbregas aguas del estanque” (16).

Y acerca de lady Madeline:

“La enfermedad de Madeline había burlado durante mucho tiempo la ciencia de sus médicos. Una apatía continua, una gradual decadencia de su constitución y frecuentes aunque pasajeras afecciones, de carácter cataléptico en su mayor parte, formaban la diagnosis habitual” (24-25).

Lo Maravilloso: Narrador, Personajes y Lector en “Aladino y la lámpara mágica”.

En el caso de lo maravilloso se mantiene el Statu quo entre Narrador, personajes y Lector se mantiene (al igual que lo Fantástico) la diferencia yace (como se ha señalado durante todo el trabajo) en que el equilibrio informativo es debido a las reglas que se propone en dicho mundo, no existe un elemento que genera una duda o algún misterio de alguna clase, al contrario todo es lo mas cotidiano para los tres elementos, un ejemplo de esta situación sería el caso de Aladino y la lámpara mágica, en las mil y una noches.

La historia trata de un joven pobre en una ciudad de China llamado Aladino, que es reclutado por un mago, haciéndose pasar por hermano de su fallecido padre, para que le ayude a recuperar una lámpara de aceite maravillosa de una cueva mágica que apresa a quien entra en ella. Después de que el mago intenta traicionarle, Aladino se queda con la lámpara y descubre que puede invocar a un hosco genio que está obligado a servir a la persona que posea la "lámpara mágica". Con su ayuda, Aladino se hace rico y poderoso y se casa con la princesa Badrulbudur.

El mago vuelve y logra hacerse con la lámpara engañando a la esposa de Aladino, quien ignora la importancia de la misma. Aladino descubre entonces que un genio menor y educado puede ser invocado con un anillo que le había prestado el mago pero que olvidó durante su traición inicial. Ayudado por este divino objeto, Aladino recupera a su esposa y a la lámpara engañando al mago.

Ejemplos específicos serían:

“aquel derviche, que venía del último confín del Maghreb, de las comarcas del interior lejano, era un insigne mago muy versado en la astrología y en la ciencia de las fisonomías; y en virtud de su hechicería podría conmover y hacer chocar unas con otras las montañas más altas.”(Anónimo, 389)

El personaje del maghrebín, es un mago, así lo describe el narrador (en este caso Schahrazada), así lo comprueba Aladino, y así lo asume el lector, ya que ese mundo existen magos, antes de la historia narrada, no es una situación fantástica sino un carácter normal.

“Entonces el maghrebín sacó del cinturón un eslabón, con el que hizo lumbre, y prendió fuego al montón de ramas y hierbas secas, que llamearon crepitando. Y al punto sacó del bolsillo una caja de concha, la abrió y tomó un poco de incienso, que arrojó en medio de la hoguera. Y levantóse una humareda muy espesa que apartó él con sus manos a un lado y a otro, murmurando fórmulas en una lengua incomprensible en absoluto para Aladino. Y en aquel mismo momento tembló la tierra y se conmovieron sobre su base las rocas y se entreabrió el suelo en un espacio de unos diez codos de anchura. Y en el fondo de aquel agujero apareció una losa horizontal de mármol de cinco codos de ancho con una anilla de bronce en medio.”(399)

El mago Maghrebín lanzando el hechizo para abrir la cámara secreta donde se encuentra oculta la lámpara mágica así lo describe El narrador (en este caso Schahrazada), así lo comprueba Aladino, y así lo asume el lector, ya que en ese mundo existen magos que pueden lograr proezas como abrir la tierra por medio de inciensos, hierbas secas y frases del viento

“Un agujero con un anillo de bronce se halla un tesoro que está inscripto a tu nombre y no puede abrirse más que en tu presencia! ¡Y ese tesoro, que te está destinado, te hará más rico que todos los reyes! Y para demostrarte que ese tesoro está destinado a ti y no a ningún otro, sabe que sólo a ti en el mundo es posible tocar esta losa de mármol y levantarla; pues yo mismo, a pesar de todo mi poder, que es grande, no podría echar mano a la anilla de bronce ni levantar la losa, aunque fuese mil veces más poderoso y más fuerte de lo que soy. ¡Y una vez levantada la losa no me sería posible penetrar en el tesoro, ni bajar un escalón

siquiera! ¡A ti únicamente incumbe hacer lo que no puedo hacer yo por mí mismo! ¡Y para ello no tienes más que ejecutar al pie de la letra lo que voy a decirte! ¡Y así serás el amo del tesoro, que partiremos con toda equidad en dos partes iguales, una para ti y otra para mí!"(408-409)

El mago Maghrebín le explica a Aladino, lo que va a encontrar en la cámara secreta, le señala que solo él puede entrar en la cámara gracias a un anillo mágico inscrito a su nombre. El narrador (en este caso Schahrazada), señala las virtudes extraordinarias del anillo que solo se aplican a Aladino, así lo comprueba Aladino, y así lo asume el lector, ya que en ese mundo existen cámaras secretas "mágicas", y anillos mágicos que proporcionan virtudes o habilidades extraordinarias.

"En la primera. sala verás cuatro grandes calderas de cobre llenas de oro líquido, y en la segunda sala cuatro grandes calderas de plata llenas de polvo de oro; y en la tercera sala cuatro grandes calderas de oro llenas de dinares de oro., Pero pasa sin detenerte y recógete bien el traje, sujetándotelo a la cintura para que no toque a las calderas; porque si tuvieras la desgracia de tocar con los dedos o rozar siquiera con tus ropas una de las calderas o su contenido, al instante te convertirás en una mole de piedra negra."(409)

Descripción de la bóveda secreta por parte del El mago Maghrebín a Aladino de sus precauciones, en primer lugar señala las cuatro calderas llenas de oro y plata (que si bien es algo increíble, no llega a ser maravilloso, porque podríamos compararlos en la actualidad con un fuerte Knox) sin embargo luego señala una trampa de la habitación, donde quien lo toca puede convertirse en una molde piedra negra. El narrador (en este caso Schahrazada) lo señala a través del mago, así lo considera Aladino al tener precaución en la aventura, y así lo asume el lector, ya que en ese mundo existen trampas que puede convertirte en piedra.

"Cuando el maghrebín hubo hablado así, se quitó, un anillo que llevaba al dedo y se lo puso a Aladino en el pulgar, diciéndole: "Este anillo, hijo mío, te pondrá a salvo de todos los peligros y te preservará de todo mal."(409)

El mago Maghrebín le confiere a Aladino un anillo mágico, para protegerlo de cualquier infortunio que le sucediera en la cueva, El anillo es realmente mágico como luego se narra en la historia con el surgimiento del Ifrit del anillo, Para el

magos y para Aladino la magia del anillo es real, para el narrador también (Schahrazada) por lo tanto y así lo asume el lector, como una normalidad.

“Al ver aquello, el maghrebín lanzó un grito de rabia, y en el límite del furor, pataleó y se convulsionó, arrancándose las barbas de desesperación por la imposibilidad en que se hallaba de correr tras de Aladino a la cueva vedada por los poderes mágicos”.(409)

El mago Maghrebín pierde el control de la situación y lo que más lo angustia es la imposibilidad de acceder al lugar donde se encuentra Aladino, ya que la cueva es una cueva mágica, por lo tanto la magia de la cueva es un hecho, tanto para los personajes, como al narrador (Schahrazada) y al lector.

“Porque como ya se ha dicho, el Maghrebín era un mago insigne venido del fondo del Maghreb, y no un tío ni un pariente cercano o lejano de Aladino. Y había nacido verdaderamente en África, que es el país y el semillero de los magos y hechiceros de peor calidad...” (409)

Aquí Schahrazada (la narradora de esta historia) nos informa del origen del mago Maghrebín, que es el África y lo describe como un lugar lleno de magos y hechiceros, por lo tanto ni para la narradora, ni para los personajes es rara la situación, sin embargo surge aquí un punto interesante, ya que estrechamente se refieren al mismo África que uno reconoce (uno de los cinco continentes), pero juega a favor de que uno como lector quizás (uno nunca sabe) no conoce el África, por ende no puede negar ni afirmar el enunciado, sin embargo la narradora se instala desde el conocimiento empírico, ella sabe del África y reconoce a los magos y hechiceros de origen africano (los de peor calidad) por consecuencia uno termina confiando (fe) en lo que enuncia la narradora.

“Y desde su juventud habíase dedicado con tesón al estudio de la hechicería y de los hechizos, y al arte de la geomancia, de la alquimia, de la astrología, de las fumigaciones y de los encantamientos. Y al cabo de treinta años de operaciones mágicas, por virtud de su hechicería, logró descubrir que en un paraje desconocido de la tierra había una lámpara extraordinariamente mágica que tenía el don de hacer más poderoso que los reyes y sultanes todos al hombre que tuviese la suerte de ser su poseedor”. (411)

Schahrazada (la narradora de esta historia), nos continua informado con respecto al mago Maghrebín, Señala los conocimientos que lo conforman como mago, entre ellos se mezclan disciplinas esotéricas como la alquimia, los encantamientos, con otros más complejos como la geomancia (un método de adivinación mediante la utilización de piedras, tierra o arena); sin embargo todas las disciplinas que señala, no las niega ni las cuestiona, más bien las abala; como un hecho provocando que le lector confié en el narrador; además es aquí donde señala a lámpara extraordinariamente mágica, que tiene el don de hacer poderoso a quien lo posea

“Y he aquí que, cuando el desesperado Aladino frotó, sin querer, el anillo que llevaba en el pulgar y cuya virtud ignoraba, vio surgir de pronto ante él, como si brotara de la tierra, un inmenso y gigantesco Ifrit, semejante a un negro embetunado, con una cabeza como un caldero, y una cara espantosa, y unos ojos rojos, enormes y llameantes, el cual se inclino ante él, y con una voz tan retumbante cual el rugido del trueno, le dijo: “¡Aquí tienes entre tus manos a tu esclavo! ¿Qué quieres? Habla. ¡Soy el servidor del anillo en la tierra, en el aire y en el agua!”(411- 412)

Aladino desesperado por la acción del mago, utiliza el anillo mágico, aquí la narradora hace la descripción de la criatura mágica, logrando transmitir el sentimiento de Aladino ante la aparición del Ifrit. Aladino ve a la criatura y la valida como existente, así como la descripción de la narradora (también lo valida) generando que el lector valide la existencia de criaturas mágicas como la descrita en ese mundo posible.

Realismo Mágico: Narrador, Personajes y Lector en “Cien años de Soledad”

En el caso del realismo mágico, se mantiene la estructura de statu quo de lo maravilloso (no de lo fantástico, ya que recordemos que este surge a partir de un elemento que genere duda o misterio) así la información “aparentemente” de la historia la manejan los tres elementos (El narrador, los personajes y lector), si embargo en la ejecución, este statu quo solo se mantiene entre el narrador y los personajes, excluyendo de la comprensión de los suceso al lector; Generando solamente en el lector un elemento de extrañeza y misterio que los personajes y el narrador no comparten, y además que no se resuelven (elemento que lo desliga

de lo fantástico planteado por Todorov). Ejemplo de esta situación (entre tantos otros) sería en la obra Gabriel García Márquez "Cien años de Soledad" la situación de Remedios que debido a una sábana vuela hasta el cielo:

"Remedios, la bella, se quedó vagando por el desierto de la soledad, sin cruces auestas, madurándose en sus sueños sin pesadillas, en sus baños interminables, en sus comidas sin horarios, en sus hondos y prolongados silencios sin recuerdos, hasta una tarde de marzo en que Fernanda quiso doblar en el jardín sus sábanas de bramante, y pidió ayuda a las mujeres de la casa. Apenas habían empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa.

¿Te sientes mal? -le preguntó.

Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.

- Al contrario -dijo-, nunca me he sentido mejor.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria.(García Márquez, 290-291)

El hecho recae en que realmente Remedios pudo volar hasta el cielo, pero ¿por qué?

No es por una máquina o una razón verosímil específica que permita justificar que las personas en Macondo puedan volar (justificación verosímil de la situación que genera duda, Lo fantástico) y tampoco es un mundo donde es posible normalmente volar, como en "Aladino y la lámpara maravillosa", un cuento de las Mil y una noches, donde Aladino puede volar gracias a su alfombra (En ese

mundo es posible que existan alfombras que vuelan, ahí no es nada extraño, Lo maravilloso)

Sin embargo este no es ninguna de esas dos situaciones, Remedios pudo volar por una brisa, la cual Úrsula pudo reconocer su naturaleza, (Ambas saben la razón o la manera en que puede suceder) sin embargo no la comparten con el lector el porqué de su volar sino lo que comparten con el lector es la importancia (del qué) de su volar.

CAPITULO II: Diseño de Investigación

Tipo de investigación

El nivel de investigación es un estudio de caso de nivel descriptivo.

Objetivos

1. Describir los elementos constitutivos que subyacen a la obra literaria de realismo mágico y la descripción de los elementos de la obra cuando ésta alcanza su expresión fílmica.
2. Distinguir el realismo mágico de lo Fantástico y lo Maravilloso enunciado por Todorov.
3. Identificar las similitudes y diferencias de la obra en su expresión literaria y fílmica en lo referente a los elementos identitarios de realismo mágico,

Pregunta de Investigación

1. Una obra fílmica basada en un cuento validado como una obra de realismo mágico ¿puede apropiarse del término “realismo mágico” por el solo hecho de ser basado en una obra literaria correspondiente a ese género?
2. ¿Se pueden aplicar las características de realismo mágico literario a un lenguaje cinematográfico? ¿y si fuera así la obra cinematográfica podría acuñar el concepto como tal?

Unidad de Análisis

El criterio de selección para el objeto de estudio fue escoger una obra literaria reconocida como perteneciente al género de Realismo Mágico y que exista en su representación cinematográfica.

El objeto de estudio seleccionado para este trabajo es un cuento llamado “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Gabriel García Márquez, escrito en 1968, (obra Literaria) y filmada por Fernando Birri en 1988 (obra cinematográfica); hay que destacar que este objeto cumple con otra particularidad y es que el autor del cuento, García Márquez, es también el responsable del guión de la obra fílmica de Birri. Por ende, las unidades de análisis son el cuento “Un señor muy viejo con alas enormes” y el film *Un señor muy viejo con alas enormes*

Descripción de las unidades de análisis

De la obra literaria

La obra literaria relata el pobre estado de un ser alado muy viejo y en estado deplorable, el cual suponen que era un ángel, después de una tormenta, es encontrado en la playa por un matrimonio, es dejado en el patio de una casa. Los propietarios de la casa, Pelayo y Elisenda, logran abusar de la paciencia de este ser increíble, y le llevan para un gallinero tratándolo como una atracción de circo. El visitante causa entre todos un gran revuelo; se forman largas filas de curiosos que pagan «cinco centavos» por ver al ángel. Los visitantes que observan el espectáculo creen que a través de sus milagros les podrá resolver sus vidas. Sin embargo, la aparición de un nuevo fenómeno, una mujer con cuerpo de araña, hace que todo el mundo se olvide del ángel, el cual sobrevive deambulando por el patio de la casa. Finalmente tras un duro invierno, le empiezan a nacer plumas nuevas, gracias a las cuales consigue abandonar la casa volando.

Gabriel García Márquez, nace el 6 de marzo de 1927 en Aracataca, departamento de Magdalena. Vive Allí, en casa de sus abuelos, hasta los 8 años. Su abuela, doña Tranquilina Iguarán, lo entretiene contándole historias sobre la gente de Aracataca y sus leyendas.

En 1947 ingresa a la universidad para estudiar Derecho, carrera que abandonaría, y publica el cuento: "La tercera resignación". En 1955 publica su primera novela, *La hojarasca*. Durante su permanencia en París, escribe, en 1958, la novela *El coronel no tiene quien le escriba*. En 1960 viaja a Cuba, donde trabaja como corresponsal en la agencia de noticias Prensa Latina. En 1967 publica en Buenos Aires su famosa novela *Cien años de soledad*, que al año siguiente gana el premio Chianciano, en Italia, y empieza a cosechar reconocimiento mundial. Entre 1967 y 1975 publica la colección de cuentos "*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*" y la novela *El otoño del patriarca*.

En 1975 vuelve a México, donde había vivido en la década de 1960, y, en 1981, publica *Crónica de una muerte anunciada*. En 1982 es galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Posteriormente publica las novelas *El amor en los tiempos de cólera* (1985) y *El general en su laberinto* (1985) y, más adelante, *Doce cuentos*

peregrinos (1992). En 1994 publica la obra dramática *Diatriba de amor contra un hombre sentado* y la novela *Del amor y otros demonios*. En 1996 da a conocer la crónica novelada *Noticia de un secuestro* y, en el 2002, el primer volumen de sus memorias bajo el título *Vivir para contarla*. En el 2004 publica la novela *Memoria de mis putas tristes*.

En la madrugada del 21 de octubre de 1982, García Márquez recibió en México una noticia que hacía ya mucho tiempo esperaba por esas fechas: la Academia Sueca le otorgó el ansiado premio Nobel de Literatura. Por ese entonces se hallaba exiliado en México, pues el 26 de marzo de 1981 había tenido que salir de Colombia, ya que el ejército colombiano quería detenerlo por una supuesta vinculación con el movimiento M-19 y porque durante cinco años había mantenido la revista *Alternativa*, de corte socialista.

La concesión del Nobel fue todo un acontecimiento cultural en Colombia y Latinoamérica. La ceremonia de entrega del Nobel se celebró en Estocolmo, los días 8, 9 y 10 de diciembre (1982).

Dos actos confirmaron el profundo sentimiento latinoamericano de García Márquez a la entrega del premio:

1. Fue vestido con un clásico e impecable liquilique (un tipo de guayabera formal que se usa en los llanos colombiano y venezolanos) de lino blanco, por ser el traje que usó su abuelo y que usaban los coroneles de las guerras civiles, y que seguía siendo de etiqueta en el Caribe continental.
2. Y el discurso "La soledad de América Latina" (Anexo N°1) leído el miércoles 8 de diciembre de 1982 ante la Academia Sueca, intentó por romper los moldes o frases gastadas con que tradicionalmente Europa se ha referido a Latinoamérica, y la denuncia ante la falta de atención de las superpotencias por el continente, dio a razonar cómo los europeos se han equivocado en su posición frente a las Américas, y se han quedado tan sólo con la carga de maravilla y magia que se ha asociado siempre a esta parte del mundo. Sugirió cambiar ese punto de vista mediante la creación de una nueva y gran utopía, la vida, que es a su vez la respuesta de Latinoamérica a su propia trayectoria de muerte.

El discurso es una pieza literaria de gran estilo y de hondo contenido americanista, una hermosa manifestación de personalidad nacionalista, de fe en los destinos del continente y de sus pueblos. Confirmó asimismo su compromiso con

Latinoamérica, convencido desde siempre de que el subdesarrollo total, integral, afecta todos los elementos de la vida latinoamericana.

Con motivo de la entrega del Nobel, el gobierno colombiano, presidido por Belisario Betancur, programó una vistosa presentación folclórica en Estocolmo. Además, adelantó una emisión de sellos con la efigie de García Márquez dibujada por el pintor Juan Antonio Roda, con diseño de Dickens Castro y texto de Guillermo Angulo, a propósito de la cual el Nobel colombiano expresó: "El sueño de mi vida es que esta estampilla sólo lleve cartas de amor".

De la obra fílmica



Ficha Técnica

Director: Fernando Birri

Intérpretes: Fernando Birri, Adolfo Llauradó, Asdrúbal Meléndez, Daisy Granados, Silvia Planas

Título en Versión Original: Un señor muy viejo con unas alas enormes

Año: 1988

Duración: 87 minutos

Clasificación: Sin definir

Color o en B/N: Color

Guion: Fernando Birri, Gabriel García Márquez

Dir. Fotografía: Raúl Pérez Ureta

Música: Pablo Millanes

(<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Un-senor-muy-viejo-con-unas-alas-enormes>)

Sinopsis:

Basada en un cuento fantástico de Gabriel García Márquez. Durante un ciclón cae en la costa, cerca de un rancho, un señor muy viejo con unas alas enormes. Allí viven Pelayo y Elisenda. El sale a tirar los cangrejos muertos que le invaden la casa. (Hawkenblues, en línea)

Fernando Birri es un cineasta y poeta argentino. Estudia dirección cinematográfica en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. En un principio su cine se inclina hacia la crítica social. Obtiene el reconocimiento internacional por su cortometraje *Tire die* (1958) y lo confirma con el largometraje *Los inundados* (1961) y *La pampa gringa* (1963). Se dedica a la enseñanza y la investigación teórica, escribe sobre la poética del cine latinoamericano. Junto a Glauber Rocha de Brasil y Julio García Espinosa de Cuba, es uno de los pilares del nuevo cine de Latinoamérica. Radicado en Cuba, dirige la Escuela de Cine del Tercer Mundo, en San Antonio de los Baños, escuela creada por iniciativa del escritor colombiano Gabriel García Márquez. Con argumento y guión de este gran novelista realiza *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1987). Le siguen *Diario de Macondo* (1988), *Fotoglifos. Espejismos del Caribe* (1990), *Rte.: Nicaragua (carta al mundo)* (1994), *Che ¿muerte de la utopía?* (1997) y *El siglo del viento* (1999)(en línea).

Plan de Análisis

La tarea analítica se abordó a través de una propuesta coreográfica que permitió estructurar los datos y comprender secuencialmente, por aproximaciones sucesivas, el contexto de lo fantástico, maravilloso y realismo mágico, a través del análisis de contenido de los textos y film en estudio.

Se determinaron dos momentos

1. Reflexiones durante la Inmersión inicial, con el propósito de distinguir el realismo mágico, lo fantástico y lo maravilloso. Los resultados se presentan en el marco de referencia empírico y se integran como contexto, a las reflexiones y análisis de la etapa siguiente.
2. Reflexiones durante la inmersión profunda en los datos de la obra literaria y fílmica y sus respectivos contextos. Con propósitos de responder las interrogantes en estudio.

CAPITULO III: Análisis y Presentación de Datos

Análisis del Objeto Literario

Franz Roh – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Gabriel García Márquez)

Recordemos que para Roh el realismo mágico es la capacidad de penetrar más profundamente en la realidad y rozar misterios insospechados. Pero estos misterios no están fuera de la realidad sino que forman parte integrante de ella.

Ejemplos de esta situación la encontramos en el texto "Un señor muy viejo con unas alas enormes" sería:

1. "El párroco tuvo la primera sospecha de su impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros."(García Márquez, 2)

El padre Gonzaga duda en validar la categoría de "Ángel" a la criatura que observa, ya que en su construcción de lo que es un ángel, existen elementos constitutivos básicos que la criatura no cumple, sin embargo la criatura posee el elemento primordial, ser un hombre y tener alas naturales; así comienza la curiosidad del personaje de El padre Gonzaga por descifrar este misterio. (Misterio para el Personaje)

2. "Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe: una pobre mujer que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaiquino que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer dormido las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad."(2)

Entre las consecuencias de la aparición del "ángel", surge toda esa histeria de las posibilidades que puede hacer un ángel por los seres humanos, entre esto curar y redimir los pecados. Así llegan a la isla (que solo señalan que es una entre tantas del Caribe) los enfermos de las otras islas, sin embargo las enfermedades que traen son un verdadero misterio, ya que son bacterias o virus letales sino, enfermedades como aquel que no puede dormir porque le molesta el ruido de las estrellas. (Un misterio para el lector)

3. "Al principio trataron que comiera cristales de alcanfor, que, de acuerdo con la sabiduría de la vecina sabia, era el alimento específico de los ángeles. Pero él los despreciaba, como despreció sin probarlos los almuerzos papales que le llevaban los penitentes, y nunca se supo si fue por ángel o por viejo que terminó comiendo nada más que papillas de berenjena."(2)

A pesar de que la vecina empoderada de su conocimiento cree tener la razón con respecto a la alimentación de los ángeles, y la gente del pueblo le hace caso (por respeto a ella y a la edad que representa, ¿por qué los ángeles deberían comer cristales de alcanfor? (Misterio para el lector) (el misterio podría generarse en el pueblo sin embargo la confianza y la fe a la vecina, anula cualquier misterio con respecto al tema)

4. "El tiempo se les iba en averiguar si el convicto tenía ombligo, si su dialecto tenía algo que ver con el arameo, si podía caber muchas veces en la punta de un alfiler, o si no sería simplemente un noruego con alas."(3)

Volviendo al padre Gonzaga en un curiosidad de resolver el misterio del ángel, sin embargo ahora con instrucciones claras desde su superiores de la iglesia. Lo interesante es que estos elementos (los que tiene que inspeccionar) para el mismo padre no son extrañas o misteriosas, pero para el lector sí lo son.

1. "Lo que más le asombró, sin embargo, fue la lógica de sus alas. Resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entenderse por qué no las tenían también los otros hombres."(4)

Este es el caso más evidente que puedo señalar con respecto a Roh, ya que el mismo personaje (el doctor) señala lo que Franz Roh propone como realismo mágico, una situación incomprensible para él y para el lector, pero con una completa naturalidad.

Ergo según lo planteado por Franz Roh con respecto al realismo mágico se cumple en la obra "Un señor muy viejo con unas alas enormes" de Gabriel García Márquez, su categorización validándola como tal una obra de Realismo mágica.

Ángel Flores – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Gabriel García Márquez)

Recordemos que Flores señala que una obra de realismo mágico es aquella que posee una preocupación por el estilo, la mezcla de la realidad e irrealidad, la suspensión del fluir temporal, la ambigüedad y la excelente trama argumental

Quizás la razón por la cual García Márquez es tan renombrado con los premiados es su habilidad de contar una historia de ficción como si fuera verdad, y puede hacer esto fácilmente porque los rasgos increíbles de su estilo le ayudan a crear historias ficticias con detalles específicos y exageraciones mientras el argumento parece verosímil.

Los detalles específicos que se atribuyen a los personajes parecen tan vivos y verdaderos que el lector puede asociarse con ellos, y sabe sus pensamientos y lo que ellos harían en ciertas situaciones, como decirlo, hay cosas que son actuales y realistas mientras que parecen mágicas e imposibles a la vez.

Gabriel García Márquez se empodera de los elementos constitutivos del realismo mágico que propone Ángel Flores y los convierte en su estilo único, la realidad o la irrealidad de lo cotidiano, el fluir del tiempo, la ambigüedad o lo extraño y el argumento, son el estilo de García Márquez, pero siempre bajo una armonía, ejemplo de esto en el cuento un señor muy viejo con unas alas enormes sería algunos personajes como el ángel que no saben si es un ángel o un noruego con alas, o simplemente una farsa; El personaje de la mujer araña que fue convertida en una Tarántula del tamaño de un carnero con la cabeza de una doncella triste debido a que se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile o los enfermos que vienen de otras islas a curar extrañas enfermedades como la pobre mujer que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, El jamaquino que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, o el sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer dormido las cosas que había hecho despierto; el lugar desde donde se narra la historia que se plantea es una isla del Caribe, sin embargo no sabemos cuál y puede tanto existir como no; El narrador que colabora con las descripciones, la carga dramática y poética de los eventos, generando las características verosímiles, ejemplo de estos elementos serían:

1. "El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos."(1)

García Márquez describe el cotidiano de las islas caribeñas (la realidad o la irrealidad de lo cotidiano)

2. "Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal." (1)

Descripción poética con respecto al ángel y a su futuro (desarrollo del argumento)

3. "Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar."(1)

Descripción del cotidiano de los personajes y los sucesos. (la realidad o la irrealidad de lo cotidiano)

4. "Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo."(2)

Información del pasado del personaje (desarrollo del argumento).

5. "El párroco tuvo la primera sospecha de su impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros."(2)

El desarrollo del misterio del ángel (la ambigüedad, la realidad o la irrealidad de lo cotidiano, desarrollo del argumento)

6. "Vinieron curiosos hasta de la Martinica."(2)

Descripción del contexto espacial de las acciones, dando a entender la ubicación cercana de la isla desde donde se narra los hechos (desarrollo del argumento, la ambigüedad)

7. "El tiempo se le iba en buscar acomodo en su nido prestado, aturdido por el calor de infierno de las lámparas de aceite y las velas de sacrificio que le arimaban a las alambradas."(2)

Descripción Poética del entorno en que vivía el ángel cuando era ovacionado por la multitud (la realidad o la irrealidad de lo cotidiano)

8. "Sucedio que por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres."(3)

Se plantea un espectáculo que no lo considera extraordinario sino uno interesante y curioso, como el hecho de la existencia de una mujer mitad Tarántula y mitad mujer. (La ambigüedad, la realidad o la irrealidad de lo cotidiano, desarrollo del argumento)

9. "porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar."(4)

El cierre de la obra literaria es un remate poético de la emocionalidad de la personaje de Elisenda en relación a todos los sucesos. (Desarrollo del argumento)

Si bien en la obra no podemos reconocer la característica de "la suspensión del fluir temporal", que apela a una manera de concebir el tiempo narrado; como un cambio de época, una estructura narrativa de eterno retorno, tiempo circular, movimiento pendular, comenzar con el final o por el medio de la obra, etc.; es indudable reconocer las demás características.

Con respecto al fluir temporal de la obra, si bien no existe una clara manifestación de la suspensión y/o pendularización del tiempo, estamos temporalmente en un presente sin determinar qué tiempo histórico es dicho presente, generando una abertura para la ambigüedad y la particular representación del cotidiano que quiere manifestar el autor, por ejemplo

10. "Los dueños de la casa no tuvieron nada que lamentar. Con el dinero recaudado construyeron una mansión de dos plantas, con balcones y jardines, y con sardineles muy altos para que no se metieran los cangrejos del invierno, y con barras de hierro en las ventanas para que no se metieran los ángeles."(3)

Se manifiesta una elipsis del presente hacia un presente futuro, sin embargo no se puede determinar específicamente cuanto tiempo es, si bien uno puede denotar por los elementos, una estimación del tiempo (el crecimiento del niño, la construcción y ampliación de la casa) nadie puede determinar el tiempo específico de la elipsis generando un indeterminismo temporal de la obra.

Por lo tanto según lo planteado por Ángel Flores con respecto al realismo mágico se cumple en la obra "Un señor muy viejo con unas alas enormes" de Gabriel García Márquez, su categorización validándola como tal una obra de Realismo Mágica.

Luis Leal – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Gabriel García Márquez)

Recordemos que Luis Leal considera al realismo mágico por sobre todas las cosas como una actitud ante la realidad y dicha actitud en vez de llevar al autor a la creación de mundos imaginarios, lo induce a penetrar profundamente en la realidad para desentrañar los misterios que están ocultos en ella; Lo principal según Leal en el realismo mágico es "el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y sus circunstancias".

Lo interesante al llegar a este momento del análisis es deslindar en qué lugar, espacio o momento se encuentra oculto esta actitud (en este caso) con lo Latinoamericano; es accesible reconocer por ejemplo, la localidad en que se sitúa la historia, porque estamos en el Caribe, pero precisamente no sabemos qué isla, por consecuencia, puede ser cualquier isla del Caribe, por que las circunstancias son entre las islas, ejemplo de esta situación claro está, no es la visita de un ángel de dudosa procedencia, pero si la visita de cientos de cangrejos que tocan a tu puerta por el temporal, quizás esta situación ante una mirada europea, puede tener un canon cómico mágico, sin embargo este cotidiano es la realidad de todas las tormentas tropicales del Caribe, situación que invita al lector a desentrañar misterios de tormentas, cangrejos y cotidianos(actitud con la realidad).

Otra situación sería la creación de personajes sociales y sus acciones, como la multitud que se acerca curiosa al ángel, multitud desprovista de una racionalidad que le permita cuestionar científicamente el permitiendo que el fenómeno del

ángel se desarrolle en el pueblo, es más se contagie a otras islas y por ende contagia al lector.

Es una realidad que se expresa con ciertos visos mágicos.

Ergo según lo planteado por Luis Leal con respecto al realismo mágico se cumple en la obra “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Gabriel García Márquez, su categorización validándola como tal una obra de Realismo Mágica.

Es aquí donde reconocemos a partir del marco teórico planteado y la obra analizada que “un señor muy viejo con unas alas enormes es una obra de realismo mágico.

Análisis de la relación del objeto Literario - Fílmico

Franz Roh – Un señor muy viejo con unas alas enormes (García Márquez - Birri)

Como hemos señalado reiteradas ocasiones, para Roh el realismo mágico es la capacidad de penetrar más profundamente en la realidad y rozar misterios insospechados. Pero estos misterios no están fuera de la realidad sino que forman parte integrante de ella.

Anteriormente a partir del análisis literario de un señor muy viejo con unas alas enormes, encontramos situaciones que evidenciaban desde el planteamiento de Roh la presencia del realismo mágico, sin embargo aquellas situaciones demostradas:

Al llegar a su representación cinematográfica se transforman o desaparecen perdiendo su cualidad que las conformaba como realismo mágico, me explico en el primer caso

1. “Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe: una pobre mujer que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaiquino que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer dormido las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad.”(2)

Recordemos que la importancia de este ejemplo, era la aparición de personajes que poseían enfermedades que eran un misterio en sí; esta condición en la obra fílmica desaparece, remplazándose por la presencia de fanáticos religiosos (Escaleta nº55)



O enanos que creen que las plumas del ángel se pueden convertir en algo valioso (Escaleta nº56)



Ambas situaciones carecientes del misterio interno de Roh.

En el siguiente ejemplo

2. "Lo que más le asombró, sin embargo, fue la lógica de sus alas. Resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entenderse por qué no las tenían también los otros hombres."(4)

Recordemos que señalamos era el ejemplo más evidente en el cual podíamos manifestar la presencia del misterio de Roh, con respecto a la obra, así también recordemos que la importancia de este ejemplo recae en que manifestaba una situación incomprensible para el doctor y el lector (que es la existencia física y fisiológica de un ángel) con una completa naturalidad

Sin embargo este ejemplo (que es la existencia física y fisiológica de un ángel) al alcanzar su representación cinematográfica por medio de Fernando Birri desaparece completamente, es más; recordemos que el personaje del ángel planteado en la obra literaria posee alas como lo demuestra el personaje del doctor; en cambio en la obra fílmica el personaje del ángel, no es un ángel sino un anciano con un disfraz de ángel (Escaleta nº44)



Acción que desmoraliza a los personajes de Pelayo y Elisenda (Escaleta nº45)



Y situación completamente careciente del misterio de Roh que si habíamos reconocido en la obra literaria.

Por lo tanto según lo planteado por Franz Roh con respecto al realismo mágico aplicado al paso de la forma literaria a la cinematográfica no se cumple en la obra "Un señor muy viejo con unas alas enormes" de Fernando Birri la denominación de realismo mágico, si validada en la obra Literaria. Ya que los misterios internos que propone la obra literaria no se encuentran en la obra fílmica.

Ángel Flores – Un señor muy viejo con unas alas enormes (García Márquez - Birri)

Como hemos señalado reiteradas ocasiones, para Flores el realismo mágico es aquello que posee una preocupación por el estilo, la mezcla de la realidad e irrealidad, la suspensión del fluir temporal, la ambigüedad y la excelente trama argumental

Anteriormente a partir del análisis literario de un señor muy viejo con unas alas enormes, encontramos situaciones que evidenciaban desde el planteamiento de Flores la presencia del realismo mágico, sin embargo aquellas situaciones demostradas como por ejemplo:

1. "Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal."(1)
2. "Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo."(2)
3. "Sucedio que por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres."(3)

Al llegar a su representación cinematográfica se transforman a un plano totalmente racional, delimitado y explicito perdiendo la cualidad que las conformaba como realismo mágico desde el planteamiento de Flores en la obra literaria, principalmente su carga poética, me explico...

En el caso de:

"Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal."(1)

La importancia de este ejemplo en el análisis literario recaía en que representaba una descripción del personaje del señor con alas, pero principalmente el carácter poético con respecto al futuro devenir de éste; En el film si bien existe la representación grafica de la descripción planteada (Escaleta nº12)



No manifiesta la densidad poética con respecto al futuro del personaje, quedándose solamente con la descripción fisiológica de este.

“Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo.”(2)

La importancia de este ejemplo en el análisis literario recaía en aportar a la construcción del personaje del Padre Gonzaga un oficio ecléctico en relación al oficio de sacerdote (desarrollo del argumento), sin embargo al llegar a su representación fílmica desaparece y se transforma de leñador a voyeurista(Escaletanº153)





“Sucedió que por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres.”(3)

La importancia de este ejemplo como señalábamos anteriormente plantea la existencia de una mujer mitad tarántula y mitad mujer, un evento posible y real, sin perder su carácter interesante, extraño y hasta sobrenatural, sin embargo al alcanzar su representación cinematográfica, pasa a convertirse en un espectáculo corriente de circo (Escaleta nº77)



La de una mujer joven disfrazada y maquillada como araña (Escaleta nº95)



Que puede hacer actos adivinatorios mediante trucos maquinados (Escaleta nº105-108)







Por lo tanto según lo planteado por Ángel Flores con respecto al realismo mágico aplicado al paso de la forma literaria a la cinematográfica no se cumple en la obra “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Fernando Birri la denominación de realismo mágico, si validada en la obra Literaria. Ya que los elementos constituyentes en particular los referidos a la ambigüedad y la mezcla de la realidad con la irrealdad reconocidos en la obra literaria no se encuentran en la obra fílmica.

Luis Leal – Un señor muy viejo con unas alas enormes (García Márquez - Birri)

Recordemos que Luis Leal considera al realismo mágico por sobre todas las cosas como una actitud ante la realidad y dicha actitud en vez de llevar al autor a la creación de mundos imaginarios, lo induce a penetrar profundamente en la realidad para desentrañar los misterios que están ocultos en ella; Lo principal según Leal en el realismo mágico es “el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y sus circunstancias”.

En el análisis anterior deslindamos que para el autor de la obra literaria, existe una actitud de representar un diario cotidiano en una isla caribeña, describiendo situaciones (como los cangrejos) y personajes (gente del pueblo); que si bien se expresa desde el autor y los personajes de la obra una normalidad en el diario vivir, la narración literaria le ofrece al lector los elementos que le permiten penetrar y profundizar en los misterios de la cotidianeidad de la realidad caribeña.

Al analizar la obra fílmica se constata la existencia de los elementos de la obra literaria que constituían según Leal elementos de realismo mágico, es decir en la

obra fílmica ofrece al espectador la descripción elementos que permiten describir la isla caribeña, también ofrece la construcción de personajes sociales y sus acciones; sin embargo los elementos no permiten al espectador sumergirse profundamente en la realidad ni desentrañar misterio alguno oculto en ella ya que la expresión que alcanza en el film es de una realidad acotada y definida. (Escaleta nº17, 21, 22, 23, 42, 67, etc.)







Por lo tanto según lo planteado por Luis Leal con respecto al realismo mágico, aplicado al paso de la forma literaria a la cinematográfica, no se cumple en la obra “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Fernando Birri la denominación de realismo mágico, si validada en la obra Literaria. Ya que si bien Birri ofrece al espectador la descripción de elementos que permiten describir la isla caribeña, personajes sociales y sus acciones; no permiten al espectador sumergirse profundamente en la realidad ni desentrañar misterio alguno oculto en ella, elemento si reconocible en la obra literaria.

Análisis del Objeto Fílmico

Franz Roh – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri)

Recordemos que para Roh el realismo mágico es la capacidad de penetrar más profundamente en la realidad y rozar misterios insospechados. Pero estos misterios no están fuera de la realidad sino que forman parte integrante de ella.

Al analizar la obra cinematográfica de Birri independientemente de la obra literaria encontramos el planteamiento de Roh en las siguientes situaciones

El filme plantea un personaje con alas que en un comienzo no saben describir que es realmente (misterio), lo más cercano al describirlo es la denominación de ángel, que se lo atribuye una vecina (Escaleta nº11 -14)







Luego avanzado el filme Pelayo junto a Elisenda descubren que precisamente no es un ángel, sino un hombre muy viejo con una especie de disfraz de alas (anulación del misterio, Escaleta nº44)



En ese momento superan la tristeza y la decepción con respecto al ángel

(Escaleta nº45)



Y deciden continuar con el engaño con el fin de convertir el fenómeno del ángel en un negocio hasta el punto de hacer una sesión fotográfica del ángel (Escaleta nº 54)





Sin embargo al avanzar la película y ya reconocido de que el personaje del ángel no es un ángel sino un hombre con un disfraz con alas surgen situaciones que nos hacen regresar al misterio que plantea Roh; ejemplos de esto serian, cuando le cambian el color de los ojos (rojo) al hombre con alas cuando lo someten a un fierro caliente (Escaleta nº68)



Provocando un vendaval; y a un color amarillo pardo (Escaleta nº87)



Al lograr un milagro fallido, el cambio de voz de una señora ciega.

Otra situación sería la aparición de fuego fatuos (surgimiento del misterio) en el cementerio (Escaleta Nº111)



Otro momento sería cuando Pelayo intenta hacer un hechizo con las monedas recolectadas y ante él aparece un personaje desconocido (surgimiento del misterio) (Escaleta Nº113)



Luego se define que este personaje misterioso en realidad es el asistente del hombre de bigote falso (desaparición del misterio Escaleta nº118)



Sin embargo luego se escucha un relato en off de dudosa procedencia (inicio del misterio) (Escaleta nº119)



Generando en el amanecer la aparición misteriosa de una cantidad de culebras (Escaleta nº120)



Otro ejemplo seria cuando Elisenda ve una cantidad enorme de hombres con alas en el comedor de su casa (Escaleta nº164)





Otro ejemplo sería la evolución increíblemente rápida de un flor ante la mirada del hombre con alas (Escalaleta nº 174)





Otro ejemplo es la muerte de la vecina, que sucede simultáneamente al vuelo del

ángel (escaleta nº195-nº197) (reapertura del misterio con respecto al personaje del ángel)





Por lo tanto según lo planteado por Franz Roh con respecto al realismo mágico, aplicado a la cinematográfica, se cumple en la obra "Un señor muy viejo con unas alas enormes" de Fernando Birri la denominación de realismo mágico; ya que es posible deslindar de éste nuevos misterios no existentes en la obra literaria.

Ángel Flores – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri)

Recordemos que para Flores el realismo mágico es aquello que posee una preocupación por el estilo, la mezcla de la realidad e irrealidad, la suspensión del fluir temporal, la ambigüedad y la excelente trama argumental

Al analizar la obra cinematográfica de Birri independientemente de la obra literaria encontramos el planteamiento de flores en las siguientes situaciones

En primer lugar, la ubicación temporal y geográfica de la obra, la película se sitúa en la zona del Caribe como lo demuestran los mapas citados en el filme (Escaleta nº35, nº37, nº39 y nº41)





Sin embargo no es posible definir con precisión el lugar específico de donde se relata el filme (Elemento de Ambigüedad)

Con respecto al tiempo también se pueden decodificar es ocurrido en el siglo xx ya que en un momento del filme se enuncia un cartel que cita a Diego Armando Maradona (Escalaleta nº73)



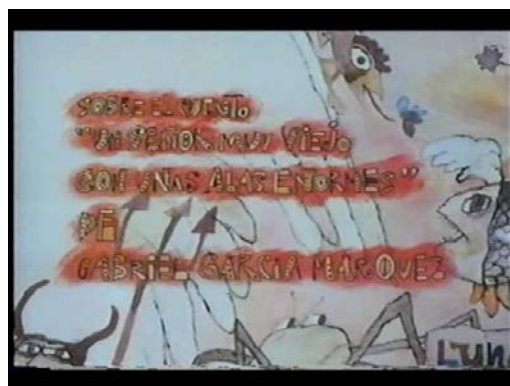
Y la utilización de maquinas de escribir (Escaleta nº60)



Sin embargo es imposible reconocer específicamente cuando se remite la historia (elemento de ambigüedad)

Otro elemento a destacar es la utilización de dibujos gráficos en los créditos introductorios donde se combinan elementos reconocibles como negros del Caribe y casas, mezclados con animales extraños (Escaleta nº10)

UN SEÑOR MUY
VIEJO
CON UNAS
ALAS ENORMES





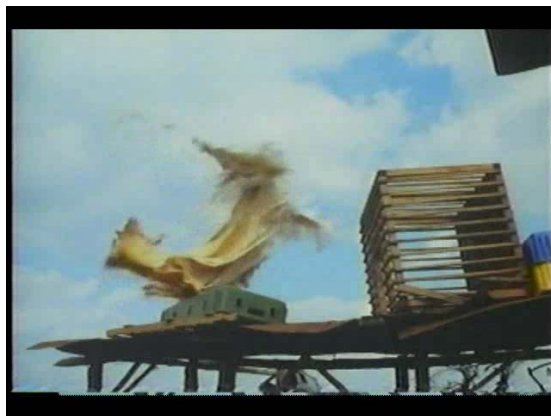
Un ejemplo peculiar es el momento cuando el padre Gonzaga al observar un cuadro, este se transforma antes sus ojos (realidad e irrealidad), generando la perturbación de este (Escaleta nº76)







Otro ejemplo seria cuando al final del filme, el señor viejo mediante la utilización de su disfraz con alas logra volar, desapareciendo en el horizonte (Escalaleta nº187, nº189, nº191, nº193, nº195, nº197, nº200, nº202 y nº204)











Otro ejemplo sería la capacidad de volar que tiene el hijo de Elisenda y Pelayo (Escaleta nº198 y nº201)







Por lo tanto según lo planteado por Ángel Flores con respecto al realismo mágico se cumple en la obra “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Fernando Birri, su categorización validándola como tal una obra de Realismo Mágico; ya que es posible reconocer en la obra fílmica personajes, situaciones y eventos; en los que destacan

Luis Leal – Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri)

Recordemos que para Luis Leal el realismo mágico es por sobre todas las cosas una actitud ante la realidad y dicha actitud en vez de llevar al autor a la creación de mundos imaginarios, lo induce a penetrar profundamente en la realidad para desentrañar los misterios que están ocultos en ella; Lo principal según Leal en el realismo mágico es “el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y sus circunstancias”.

Aun cuando el film no ofrece al espectador las posibilidades de penetrar profundamente en los misterios de la realidad que se ofrecía en la versión literaria, Birri en su obra ofrece nuevas situaciones que al ser analizadas con los criterios de Leal correspondería a realismo mágico.

Una situación propia de la expresión fílmica sería la fiesta religiosa realizada en honor al ángel, fiesta llena de simbolismos que seducen al espectador a penetrar con intención de desentrañar dicha realidad ofrecida (Escalaleta nº75)







Por lo tanto según lo planteado por Luis Leal con respecto al realismo mágico se cumple en la obra “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Fernando Birri, su categorización validándola como tal una obra de Realismo Mágico; ya que es posible reconocer nueva manifestaciones que permiten al lector a sumergirse profundamente en la realidad propuesta y desentrañar los misterios que subyacen a esta

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES DEL INVESTIGADOR

Cuando inicié la aventura de realizar esta investigación, mi motivación radicaba en la incertidumbre, un apego a mi propia curiosidad por permitirme averiguar aquello que me apasionaba, algo misterioso pero a la vez muy accesible: el realismo mágico. Sin embargo, al comenzar no imagine sus nudos conceptuales, los límites y paisajes conceptuales en los cuales éste se encontraba. A medida que pasaban los meses surgían nuevos senderos, nuevos problemas, para mí nuevas tentaciones que, no obstante, uno como investigador, y en el esfuerzo de autodisciplinarse, debía rechazar, ya que el fin de esta investigación era acercarme a comprender un poco más que ayer, un nudo específico: la representación del realismo mágico en la representación fílmica. Pero para llegar debíamos superar variadas complicaciones que exigía resolver el tema (principalmente alcanzar una definición instrumental y su distinción con lo maravilloso y fantástico).

Si bien resultaba un tanto ambicioso llegar a definir qué es realismo mágico y cuáles son los códigos que lo configuran como un lenguaje utilizable, a lo largo de estas páginas se ha intentado abordar el tema con la mayor objetividad y coherencia posible, tratando de guardar la distancia necesaria para no enfrascarnos en un diálogo de sordos, sino más bien en una conversación que permita hacer progresar la potencialidad de este tema. Espero que este intento haya logrado ser fructífero.

Con respecto a los objetivos planteados al inicio de esta investigación, describir los elementos constitutivos que subyacen a la obra literaria de realismo mágico y la descripción de los elementos de la obra cuando ésta alcanza su expresión fílmica, logramos deslindar un concepto útil a la instrumentalización del concepto literario. En sus elementos constitutivos integramos en primer lugar el planteamiento del misterio de Roh, el planteamiento estilístico de Flores y la actitud frente a la cotidianidad de Leal. Estos elementos se analizaron y reconocieron en la obra literaria de manera efectiva, validando la obra literaria como una obra de realismo mágico literaria. Luego se aplicaron los mismos elementos constitutivos de la obra literaria a la obra fílmica, con el esfuerzo de intentar reconocer en la obra fílmica los elementos que caracterizaban a la obra literaria como obra de realismo mágico. Sin embargo, al hacer el análisis descubrimos que la mayoría de los elementos habían desaparecido o sido transformados al plano de lo concreto. Finalmente se analizó la obra fílmica

autónomamente de la obra literaria y se reconocieron los elementos constitutivos validando la obra fílmica como una obra de realismo mágico.

Con respecto a distinguir el realismo mágico de lo fantástico y lo maravilloso enunciados por Todorov, se realizó un análisis referencial para explicar la relación de estos géneros en la tríada de Narrador, Personajes y Lector, provocando la diferenciación entre lo fantástico, lo maravilloso y el realismo mágico. El resultado fue que en lo fantástico y en lo maravilloso se plantea un statu quo informativo entre el narrador, los personajes y el lector. En el caso de lo fantástico es a partir de un componente de misterio o duda que se resuelve de manera ordinaria o extraordinaria (lo importante es la resolución de la duda); en el caso de lo maravilloso es a partir de un acuerdo previo que genera que cualquier situación surgente en lo maravilloso sea verosímil en dicha construcción de mundo. Sin embargo, en el caso del realismo mágico, este estado de statu quo entre las partes se rompe al existir una complicidad informativa entre el narrador y los personajes, excluyendo así al lector de la comprensión absoluta de los fenómenos narrados.

Y con relación a identificar las similitudes y diferencias de la obra en su expresión literaria y fílmica en lo referente a los elementos identitarios del realismo mágico, se identificaron los elementos que integraban la conformación del realismo mágico en la obra literaria y su presencia en la obra fílmica. Sin embargo, a pesar de reconocer los elementos en la literatura, al estudiarlos en la obra fílmica, los elementos desaparecen en su mayoría y los que restan pasan al plano de lo concreto y superficial (con respecto a los elementos en la literatura). A pesar de ello, al analizar la obra independientemente de la obra literaria (sin apegos), descubrimos que el autor fílmico propone nuevas representaciones que no subyacen a la obra literaria sino que son únicas del film, que satisfacen el análisis propuesto para denominarse una obra fílmica de realismo mágico.

Con respecto a las preguntas de investigación

Una obra fílmica basada en un cuento validado como una obra de realismo mágico ¿puede apropiarse del término “realismo mágico” por el solo hecho de estar basada en una obra literaria correspondiente a ese género?

La respuesta es no, ya que los componentes que validan a la obra literaria como una obra de realismo mágico al llevarse al plano fílmico tienden a entrar al plano de lo concreto y racional, desapareciendo las características que lo validaban, perdiendo de esta manera la posibilidad de apropiarse del término por el hecho de que se base en una obra literaria proveniente del género.

¿Se pueden aplicar las características de realismo mágico literario a un lenguaje cinematográfico? ¿Y si fuera así, la obra cinematográfica podría acuñar el concepto como tal?

La respuesta es sí. Anteriormente demostramos que una obra fílmica por el solo hecho de estar basada en una obra literaria validada por el realismo mágico no puede ser catalogada como una obra fílmica de realismo mágico. Sin embargo demostramos también en esta investigación que, al analizar la obra fílmica autónomamente de la obra literaria, el autor fílmico dispuso de nuevas representaciones que sí satisfacen la aplicación de las características de realismo mágico literario en la obra fílmica y representaciones no existentes en su representación literaria. En conclusión, bajo estas circunstancias, sí se puede acuñar a la obra fílmica el concepto de realismo mágico.

Ya cerca de despedirnos, es necesario mencionar quedan todavía bastantes interrogantes por resolver, y es que existe una serie de elementos que valdría la pena explorar cuidadosamente, tales como la presencia y la función de lo mítico, las técnicas, la temática y el lenguaje del realismo mágico (en un plano en megadetalle), las conexiones con otras corrientes literarias, la hierofanía, la territorialidad, la construcción de personajes y espacios en el realismo mágico, la narratología en el film de realismo mágico, el lector real y el lector implícito en la obra de realismo mágico, el Umheimlich, y otros autores cinematográficos como un Subiela o un Kusturica; pero siento que principalmente explorar todas aquellas áreas y disciplinas que vayan en busca del reencantamiento del mundo.

BIBLIOGRAFIA

ANÓNIMO. *Las mil y una noches*. México: Editorial Porrúa, 2011.

DURAN, Armando. *Conversaciones con Gabriel García Márquez*. Caracas: Revista Nacional de Cultura n°39, 1968.

FLORES, Angel. *Magical realism in Spanish American fiction*. New York: Hispania, 1955, 187-192.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Chile: Random House Mondadori. 2012.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La Soledad de América Latina*, Discurso de aceptación del Premio Nobel, <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmnobel.htm>, 1982.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. España: Grupo Editorial Norma, 1999.

GARCIA SANCHEZ, Franklin. *Territorios de Fantasía: El Realismo mágico y otras formas en narrativa, cine y pintura*. España: Ediciones Universidad de Navarra (Eunsa), 2009.

GONZALEZ, Roberto. *Isla a su vuelo fugitiva: Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.

HERRERO CECILIA, Juan. *Estética y Pragmática del relato fantástico*. España: Ediciones de Universidad de Castilla- La Mancha, 2000.

LEAL, Luis. *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos n°153, 1967, 230-235.

MENA, Lucila Inés. *Hacia una formulación teórica del realismo mágico*. México: Bulletin Hispanique, 1972, 395-407.

PIETRI, Uslar. *Nuevo Mundo, Mundo Nuevo*. Venezuela: Fundación Biblioteca

Ayacuch, 1998.

POE, Edgar Allan, *La caída de la casa Usher*. Santiago de Chile: Quimantú, 1973.

SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years. The Origins of the Avant Garde in France- 1885 to World War I*. New York: Vintage Books, 1968.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires, 1982.

VAX, Louis. *Arte y Literatura Fantástica*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

YALMAN, Nur. "Magic", *International Encyclopedia of the Social Sciences*. New York: Macmillan Reference USA, 1968.

FILMOGRAFIA

BIRRI, Fernando. *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. Cuba, Italia y España: ICAIC, TVE, 1988.

ANEXOS

Nº1. La Soledad de América Latina (Gabriel García Márquez)

“Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. Contó que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen.

Este libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbran los gérmenes de nuestras novelas de hoy, no es ni mucho menos el testimonio más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos. Los Cronistas de Indias nos legaron otros incontables. Eldorado, nuestro país ilusorio tan codiciado, figuró en mapas numerosos durante largos años, cambiando de lugar y de forma según la fantasía de los cartógrafos. En busca de la fuente de la Eterna Juventud, el mítico Alvar Núñez Cabeza de Vaca exploró durante ocho años el norte de México, en una expedición venática cuyos miembros se comieron unos a otros y sólo llegaron cinco de los 600 que la emprendieron. Uno de los tantos misterios que nunca fueron descifrados, es el de las once mil mulas cargadas con cien libras de oro cada una, que un día salieron del Cuzco para pagar el rescate de Atahualpa y nunca llegaron a su destino. Más tarde, durante la colonia, se vendían en Cartagena de Indias unas gallinas criadas en tierras de aluvión, en cuyas mollejas se encontraban piedrecitas de oro. Este delirio áureo de nuestros fundadores nos persiguió hasta hace poco tiempo. Apenas en el siglo pasado la misión alemana de estudiar la construcción de un ferrocarril interoceánico en el istmo de Panamá, concluyó que el proyecto era viable con la condición de que los rieles no se hicieran de hierro, que era un metal escaso en la región, sino que se hicieran de oro.

La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santana, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la

llamada Guerra de los Pasteles. El general García Moreno gobernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la plaza mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en París en un depósito de esculturas usadas.

Hace once años, uno de los poetas insignes de nuestro tiempo, el chileno Pablo Neruda, iluminó este ámbito con su palabra. En las buenas conciencias de Europa, y a veces también en las malas, han irrumpido desde entonces con más ímpetus que nunca las noticias fantasmales de la América Latina, esa patria inmensa de hombres alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda. No hemos tenido un instante de sosiego. Un presidente prometeico atrincherado en su palacio en Iltama murió peleando solo contra todo un ejército, y dos desastres aéreos sospechosos y nunca esclarecidos segaron la vida de otro de corazón generoso, y la de un militar demócrata que había restaurado la dignidad de su pueblo. En este lapso ha habido 5 guerras y 17 golpes de estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios lleva a cabo el primer etnocidio de América Latina en nuestro tiempo. Mientras tanto 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa occidental desde 1970. Los desaparecidos por motivos de la represión son casi los 120 mil, que es como si hoy no se supiera dónde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala. Numerosas mujeres arrestadas encintas dieron a luz en cárceles argentinas, pero aún se ignora el paradero y la identidad de sus hijos, que fueron dados en adopción clandestina o internados en orfanatos por las autoridades militares. Por no querer que las cosas siguieran así han muerto cerca de 200 mil mujeres y hombres en todo el continente, y más de 100 mil perecieron en tres pequeños y voluntariosos países de la América Central, Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Si esto fuera en los Estados Unidos, la cifra proporcional sería de un millón 600 mil muertes violentas en cuatro años.

De Chile, país de tradiciones hospitalarias, ha huido un millón de personas: el 10 por ciento de su población. El Uruguay, una nación minúscula de dos y medio millones de habitantes que se consideraba como el país más civilizado del

continente, ha perdido en el destierro a uno de cada cinco ciudadanos. La guerra civil en El Salvador ha causado desde 1979 casi un refugiado cada 20 minutos. El país que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América latina, tendría una población más numerosa que Noruega.

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. Tal vez la Europa venerable sería más comprensiva si tratara de vernos en su propio pasado. Si recordara que Londres necesitó 300 años para construir su primera muralla y otros 300 para tener un obispo, que Roma se debatió en las tinieblas de incertidumbre durante 20 siglos antes de que un rey etrusco la implantara en la historia, y que aún en el siglo XVI los pacíficos suizos de hoy, que nos deleitan con sus quesos mansos y sus relojes impávidos, ensangrentaron a Europa con soldados de fortuna. Aún en el apogeo del Renacimiento, 12 mil lansquenets a sueldo de los ejércitos imperiales saquearon y devastaron a Roma, y pasaron a cuchillo a ocho mil de sus habitantes.

No pretendo encarnar las ilusiones de TonioKröger, cuyos sueños de unión entre un norte casto y un sur apasionado exaltaba Thomas Mann hace 53 años en este lugar. Pero creo que los europeos de espíritu clarificador, los que luchan también aquí por una patria grande más humana y más justa, podrían ayudarnos mejor si

revisaran a fondo su manera de vernos. La solidaridad con nuestros sueños no nos haría sentir menos solos, mientras no se concrete con actos de respaldo legítimo a los pueblos que asuman la ilusión de tener una vida propia en el reparto del mundo.

América Latina no quiere ni tiene por qué ser un alfil sin albedrío, ni tiene nada de quimérico que sus designios de independencia y originalidad se conviertan en una aspiración occidental.

No obstante, los progresos de la navegación que han reducido tantas distancias entre nuestras Américas y Europa, parecen haber aumentado en cambio nuestra distancia cultural. ¿Por qué la originalidad que se nos admite sin reservas en la literatura se nos niega con toda clase de suspicacias en nuestras tentativas tan difíciles de cambio social? ¿Por qué pensar que la justicia social que los europeos de avanzada tratan de imponer en sus países no puede ser también un objetivo latinoamericano con métodos distintos en condiciones diferentes? No: la violencia y el dolor desmesurados de nuestra historia son el resultado de injusticias seculares y amargas sin cuento, y no una confabulación urdida a 3 mil leguas de nuestra casa. Pero muchos dirigentes y pensadores europeos lo han creído, con el infantilismo de los abuelos que olvidaron las locuras fructíferas de su juventud, como si no fuera posible otro destino que vivir a merced de los dos grandes dueños del mundo. Este es, amigos, el tamaño de nuestra soledad.

Sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida. Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte. Una ventaja que aumenta y se acelera: cada año hay 74 millones más de nacimientos que de defunciones, una cantidad de vivos nuevos como para aumentar siete veces cada año la población de Nueva York. La mayoría de ellos nacen en los países con menos recursos, y entre éstos, por supuesto, los de América Latina. En cambio, los países más prósperos han logrado acumular suficiente poder de destrucción como para aniquilar cien veces no sólo a todos los seres humanos que han existido hasta hoy, sino la totalidad de los seres vivos que han pasado por este planeta de infortunios.

Un día como el de hoy, mi maestro William Faulkner dijo en este lugar: "Me niego a admitir el fin del hombre". No me sentiría digno de ocupar este sitio que fue suyo si no tuviera la conciencia plena de que por primera vez desde los orígenes de la humanidad, el desastre colosal que él se negaba a admitir hace 32 años es ahora nada más que una simple posibilidad científica. Ante esta realidad sobrecogedora

que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.

Agradezco a la Academia de Letras de Suecia el que me haya distinguido con un premio que me coloca junto a muchos de quienes orientaron y enriquecieron mis años de lector y de cotidiano celebrante de ese delirio sin apelación que es el oficio de escribir. Sus nombres y sus obras se me presentan hoy como sombras tutelares, pero también como el compromiso, a menudo agobiante, que se adquiere con este honor. Un duro honor que en ellos me pareció de simple justicia, pero que en mí entiendo como una más de esas lecciones con las que suele sorprendernos el destino, y que hacen más evidente nuestra condición de juguetes de un azar indescifrable, cuya única y desoladora recompensa, suelen ser, la mayoría de las veces, la incompreensión y el olvido.

Es por ello apenas natural que me interrogara, allá en ese trasfondo secreto en donde solemos trasegar con las verdades más esenciales que conforman nuestra identidad, cuál ha sido el sustento constante de mi obra, qué pudo haber llamado la atención de una manera tan comprometedora a este tribunal de árbitros tan severos. Confieso sin falsas modestias que no me ha sido fácil encontrar la razón, pero quiero creer que ha sido la misma que yo hubiera deseado. Quiero creer, amigos, que este es, una vez más, un homenaje que se rinde a la poesía. A la poesía por cuya virtud el inventario abrumador de las naves que numeró en su Iliada el viejo Homero está visitado por un viento que las empuja a navegar con su presteza intemporal y alucinada. La poesía que sostiene, en el delgado andamiaje de los tercetos del Dante, toda la fábrica densa y colosal de la Edad Media. La poesía que con tan milagrosa totalidad rescata a nuestra América en las Alturas de Machu Pichu de Pablo Neruda el grande, el más grande, y donde destilan su tristeza milenaria nuestros mejores sueños sin salida. La poesía, en fin, esa energía secreta de la vida cotidiana, que cuece los garbanzos en la cocina, y contagia el amor y repite las imágenes en los espejos.

En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación, y por su permanente victoria

contra los sordos poderes de la muerte. El premio que acabo de recibir lo entiendo, con toda humildad, como la consoladora revelación de que mi intento no ha sido en vano. Es por eso que invito a todos ustedes a brindar por lo que un gran poeta de nuestras Américas, Luis Cardoza y Aragón, ha definido como la única prueba concreta de la existencia del hombre: la poesía. Muchas gracias. “

Nº2. Un señor muy viejo con unas alas enormes (Gabriel García Márquez)

“Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era a causa de la pestilencia. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos. La luz era tan mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas. Asustado por aquella pesadilla, Pelayo corrió en busca de Elisenda, su mujer, que estaba poniéndole compresas al niño enfermo, y la llevó hasta el fondo del patio. Ambos observaron el cuerpo caído con un callado estupor. Estaba vestido como un traperero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal. Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar. Entonces se atrevieron a hablarle, y él les contestó en un dialecto incomprensible, pero con una voz de navegante. Fue así como pasaron por alto el inconveniente de las alas, y concluyeron con muy buen juicio que era un náufrago solitario de alguna nave extranjera abatida por el temporal. Sin embargo, llamaron para que lo viera a una vecina que sabía todas las cosas de la vida y la muerte, y a ella le bastó con una mirada para sacarlos del error.

-Es un ángel - les dijo-. Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo que lo ha tumbado la lluvia. Al día siguiente todo el mundo sabía que en casa de

Pelayo tenían cautivo un ángel de carne y hueso. Contra el criterio de la vecina sabia, para quien los ángeles de estos tiempos eran sobrevivientes fugitivos de una conspiración celestial, no habían tenido corazón para matarlo a palos. Pelayo estuvo vigilándolo toda la tarde desde la cocina, armado con su garrote de alguacil, y antes de acostarse lo sacó a rastras del lodazal y lo encerró con las gallinas en el gallinero alambrado.

A media noche, cuando terminó la lluvia, Pelayo y Elisenda seguían matando cangrejos. Poco después el niño despertó sin fiebre y con deseos de comer. Entonces se sintieron magnánimos y decidieron poner al ángel en una balsa con agua dulce y provisiones para tres días, y abandonarlo a su suerte en alta mar. Pero cuando salieron al patio con las primeras luces, encontraron a todo el vecindario frente al gallinero, retozando con el ángel sin la menor devoción y echándole cosas de comer por los huecos de las alambradas, como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo. El padre Gonzaga llegó antes de las siete alarmado por la desproporción de la noticia. A esa hora ya habían acudido curiosos menos frívolos que los del amanecer, y habían hecho toda clase de conjeturas sobre el porvenir del cautivo. Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la Tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del Universo. Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo. Asomado a las alambradas repasó en un instante su catecismo, y todavía pidió que le abrieran la puerta para examinar de cerca aquel varón de lástima que más bien parecía una enorme gallina decrepita entre las gallinas absortas. Estaba echado en un rincón, secándose al sol las alas extendidas, entre las cáscaras de frutas y las sobras de desayunos que le habían tirado los madrugadores. Ajeno a las impertinencias del mundo, apenas si levantó sus ojos de anticuario y murmuró algo en su dialecto cuando el padre Gonzaga entró en el gallinero y le dio los buenos días en latín. El párroco tuvo la primera sospecha de su impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros. Luego observó que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insoportable olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres, y nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. Entonces abandonó el gallinero, y con un breve sermón previno a los curiosos contra los riesgos de la ingenuidad. Les recordó que el demonio tenía la mala

costumbre de recurrir a artificios de carnaval para confundir a los incautos. Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavilán y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles. Sin embargo, prometió escribir una carta a su obispo, para que éste escribiera otra a su primado y para que éste escribiera otra al Sumo Pontífice, de modo que el veredicto final viniera de los tribunales más altos. Su prudencia cayó en corazones estériles. La noticia del ángel cautivo se divulgó con tanta rapidez, que al cabo de pocas horas había en el patio un alboroto de mercado, y tuvieron que llevar la tropa con bayonetas para espantar el tumulto que ya estaba a punto de tumbar la casa. Elisenda, con el espinazo torcido de tanto barrer basura de feria, tuvo entonces la buena idea de tapiar el patio y cobrar cinco centavos por la entrada para ver al ángel. Vinieron curiosos hasta de la Martinica. Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélago sideral. Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe: una pobre mujer que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaiquino que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer dormido las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad. En medio de aquel desorden de naufragio que hacía temblar la tierra, Pelayo y Elisenda estaban felices de cansancio, porque en menos de una semana atiborraron de plata los dormitorios, y todavía la fila de peregrinos que esperaban turno para entrar llegaba hasta el otro lado del horizonte. El ángel era el único que no participaba de su propio acontecimiento. El tiempo se le iba en buscar acomodo en su nido prestado, aturcido por el calor de infierno de las lámparas de aceite y las velas de sacrificio que le arrimaban a las alambradas. Al principio trataron que comiera cristales de alcanfor, que, de acuerdo con la sabiduría de la vecina sabia, era el alimento específico de los ángeles. Pero él los despreciaba, como despreció sin probarlos los almuerzos papales que le llevaban los penitentes, y nunca se supo si fue por ángel o por viejo que terminó comiendo nada más que papillas de berenjena. Su única virtud sobrenatural parecía ser la paciencia. Sobre todo en los primeros tiempos, cuando lo picoteaban las gallinas en busca de los parásitos estelares que profilaban en sus alas, y los baldados le arrancaban plumas para tocarse con ellas sus defectos, y hasta los más piadosos le tiraban piedras tratando que se levantara para verlo de cuerpo entero. La única vez que consiguieron alterarlo fue cuando le abrasaron el costado con un hierro de marcar novillos, porque llevaba

tantas horas de estar inmóvil que lo creyeron muerto. Despertó sobresaltado, despotricando en lengua hermética y con los ojos en lágrimas, y dio un par de aletazos que provocaron un remolino de estiércol de gallinero y polvo lunar, y un ventarrón de pánico que no parecía de este mundo. Aunque muchos creyeron que su reacción no había sido de rabia sino de dolor, desde entonces se cuidaron de no molestarlo, porque la mayoría entendió que su pasividad no era la de un héroe en uso de buen retiro sino la de un cataclismo en reposo. El padre Gonzaga se enfrentó a la frivolidad de la muchedumbre con fórmulas de inspiración doméstica, mientras le llegaba un juicio terminante sobre la naturaleza del cautivo. Pero el correo de Roma había perdido la noción de la urgencia. El tiempo se les iba en averiguar si el convicto tenía ombligo, si su dialecto tenía algo que ver con el arameo, si podía caber muchas veces en la punta de un alfiler, o si no sería simplemente un noruego con alas. Aquellas cartas de parsimonia habrían ido y venido hasta el fin de los siglos, si un acontecimiento providencial no hubiera puesto término a las tribulaciones del párroco. Sucedió que por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres. La entrada para verla no sólo costaba menos que la entrada para ver al ángel, sino que permitían hacerle toda clase de preguntas sobre su absurda condición, y examinarla al derecho y al revés, de modo que nadie pusiera en duda la verdad del horror. Era una tarántula espantosa del tamaño de un carnero y con la cabeza de una doncella triste. Pero lo más desgarrador no era su figura de disparate, sino la sincera aflicción con que contaba los pormenores de su desgracia: siendo casi una niña se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuando regresaba por el bosque después de haber bailado toda la noche sin permiso, un trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el relámpago de azufre que la convirtió en araña. Su único alimento eran las bolitas de carne molida que las almas caritativas quisieran echarle en la boca. Semejante espectáculo, cargado de tanta verdad humana y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba mirar a los mortales. Además los escasos milagros que se le atribuían al ángel revelaban un cierto desorden mental, como el del ciego que no recobró la visión pero le salieron tres dientes nuevos, y del paralítico que no pudo andar pero estuvo a punto de ganarse la lotería, y la del leproso a quien le nacieron girasoles en las heridas. Aquellos milagros de consolación que más bien parecían entretenimientos de burla, habían quebrantado ya la reputación del ángel cuando la mujer convertida en araña terminó de aniquilarla. Fue así como el padre

Gonzaga se curó para siempre del insomnio, y el patio de Pelayo volvió a quedar tan solitario como en los tiempos en que llovió tres días y los cangrejos caminaban por los dormitorios. Los dueños de la casa no tuvieron nada que lamentar. Con el dinero recaudado construyeron una mansión de dos plantas, con balcones y jardines, y con sardineles muy altos para que no se metieran los cangrejos del invierno, y con barras de hierro en las ventanas para que no se metieran los ángeles. Pelayo estableció además un criadero de conejos muy cerca del pueblo y renunció para siempre a su mal empleo de alguacil, y Elisenda se compró unas zapatillas satinadas de tacones altos y muchos vestidos de seda tornasol, de los que usaban las señoras más codiciadas en los domingos de aquellos tiempos. El gallinero fue lo único que no mereció atención. Si alguna vez lo lavaron con creolina y quemaron las lágrimas de mirra en su interior, no fue por hacerle honor al ángel, sino por conjurar la pestilencia de muladar que ya andaba como un fantasma por todas partes y estaba volviendo vieja la casa nueva. Al principio, cuando el niño aprendió a caminar, se cuidaron que no estuviera muy cerca del gallinero. Pero luego se fueron olvidando del temor y acostumbrándose a la peste, y antes que el niño mudara los dientes se había metido a jugar dentro del gallinero, cuyas alambradas podridas se caían a pedazos. El ángel no fue menos displicente con él que con el resto de los mortales, pero soportaba las infamias más ingeniosas con una mansedumbre de perro sin ilusiones. Ambos contrajeron la varicela al mismo tiempo. El médico que atendió al niño no resistió a la tentación de auscultar al ángel, y le encontró tantos soplos en el corazón y tantos ruidos en los riñones, que no le pareció posible que estuviera vivo. Lo que más le asombró, sin embargo, fue la lógica de sus alas. Resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entenderse porqué no las tenían también los otros hombres. Cuando el niño fue a la escuela, hacía mucho tiempo que el sol y la lluvia habían desbaratado el gallinero. El ángel andaba arrastrándose por acá y por allá como un moribundo sin sueño. Los acaban a escobazos de un dormitorio y un momento después lo encontraban en la cocina. Parecía estar en tantos lugares al mismo tiempo, que llegaron a pensar que se desdoblaba, que se repetía a sí mismo por toda la casa, y la exasperada Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles. Apenas si podía comer, sus ojos de anticuario se le habían vuelto tan turbios que andaba tropezando con los horcones, y ya no le quedaban sino las cánulas peladas de las últimas plumas. Pelayo le echó encima una manta y le hizo la caridad de dejarlo dormir en el cobertizo, y sólo entonces advirtieron que pasaba la noche con calenturas delirando en trabalenguas de noruego viejo. Fue

ésa una de las pocas veces en que se alarmaron, porque pensaban que se iba a morir, y ni siquiera la vecina sabía había podido decirles qué se hacía con los ángeles muertos. Sin embargo, no sólo sobrevivió a su peor invierno, sino que pareció mejor en los primeros soles. Se quedó inmóvil muchos días en el rincón más apartado del patio, donde nadie lo viera, y a principios de diciembre empezaron a nacerle en las alas unas plumas grandes y duras, plumas de pajarraco viejo, que más bien parecían un nuevo percance de la decrepitud. Pero él debía conocer la razón de esos cambios, porque se cuidaba muy bien para que nadie los notara, y para que nadie oyera las canciones de navegante que a veces cantaba bajo las estrellas. Una mañana, Elisenda estaba cortando rebanadas de cebolla para el almuerzo, cuando un viento que parecía de alta mar se metió en la cocina. Entonces se asomó a la ventana, y sorprendió al ángel en las primeras tentativas de vuelo. Eran tan torpes, que abrió con las uñas un surco de arado en las hortalizas y estuvo a punto de desbaratar el cobertizo con aquellos aletazos indignos que resbalaban en la luz y no encontraban asidero en el aire. Pero logró ganar altura. Elisenda exhaló un suspiro de descanso, por ella y por él, cuando lo vio pasar por encima de las últimas casas, sustentándose de cualquier modo con un azaroso aleteo de buitre senil. Siguió viéndolo hasta cuando acabó de cortar la cebolla, y siguió viéndolo hasta cuando ya no era posible que lo pudiera ver, porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar.”

Nº3. Escaleta de acciones y fotogramas de la película un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri, 1988)

1. Se ven algunos cangrejos caminando por la casa



2. Un palo de madera que intenta aplastarlos junto al llanto de un bebé.



3. Elisenda y Pelayo en una habitación sometida por la lluvia, Elisenda coge al bebe mientras Pelayo continua aplastando cangrejos



4. Los cangrejos siguen entrando a la casa



5. Elisenda coge al niño llorando y le da unas compresas frías en la frente



6. Pelayo sale afuera de la casa con un balde lleno de cangrejos



7. Pelayo bajo la tormenta, camina hasta el mar con el balde



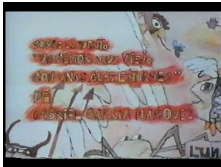
8. Pelayo llega al muelle y arroja los cangrejos al mar sin embargo estos les llegan a un hombre con alas



9. El hombre con alas abrazado a una roca



10. Aparece el título de la película: UN SEÑOR MUY VIEJO CON UNAS ALAS ENORMES, mientras se ven los créditos se observan dibujos ilustrados, del personaje de señor con alas, sirenas, hombres negros caribeños en sus pueblos, el diablo con un tridente, pájaros gigantes con pies de humanos, payasos saliendo de huevos, un hombre gritando por un megáfono...



11. Pelayo le señala a su esposa Elisenda que venga a observar lo que encontró en el muelle, la mujer camina bajo la lluvia hacia Pelayo



12. Se ve a un hombre viejo con alas abrazado a una roca en el mar;



13. Elisenda desde el muelle pica con una rama al hombre con alas, e intenta presentarse diciendo que ella es E-LI-SEN-DA y el es PE-LA-YO.



14. Se ve una señora de edad saliendo de su casa, luego en el muelle señala que ese hombre con alas es un ángel y que seguro venía por el niño además advierte que hay matarlo a palos enseguida



15. Pelayo señala que el no lo va a matar



16. La señora sola en el muelle expresa: se van a arrepentir.



17. Se ve a Pelayo esperando afuera de su casa desde el amanecer hasta el anochecer.



18. Pelayo con una linterna camina hasta el hombre con alas y lo lleva hasta el gallinero



19. En el gallinero le amarra los pies.



20. En la casa, Elisenda le da un beso a su hijo, que ya no llora, Pelayo entra a la habitación, Elisenda le dice que ya se le quito la fiebre, Pelayo señala que la vecina no sabe ningún carajo de ángeles, Elisenda atribuye que fue el hombre con alas el que le quito la fiebre al niño



21. Mientras Pelayo mata unos cangrejos, éste señala que mañana liberaran al hombre con alas



22. Es de día y existe un conglomerado de gente afuera de la casa



23. Una señora señala que es el fin del mundo



24. Un señor señala que cayó una bandada de ángeles



25. Un joven señala: Si es un Ángel, Yo soy Elvis Presley



26. La gente le tira basura al ángel



27. Desde el interior de la casa Elisenda se despierta y reconoce que hay gente y se levanta para ir a ver que esta sucediendo



28. La vecina señala a la multitud que ella lo vio con sus propios ojos y que cuando bajo del cielo se lleno todo de nubes, la sobrina de ella le complementa y les dice dígame lo de la trompeta madrina, si se escucharon trompetas



29. Elisenda aparece y les grita a todos que se larguen; Pelayo les ayuda a que se retire la gente.



30. Se ve a un cura con lentes rezando y leyendo una biblia en una especie de cúpula, se acerca una señora diciéndole que están todos allá... viendo al ángel.



31. El cura ve una estatua de ángel



32.El cura en el patio de Elisenda y Pelayo, solicita que le abran la reja para ver al ángel



33.El cura ingresa caminando, y comienza a hablar en latín, cuando se encuentra al hombre con alas lo compara con los textos de una pequeña biblia que porta, y niega con la cabeza; camina de regreso a la reja y advierte gritando a la multitud que el demonio tiene la mala costumbre a recurrir a artificios de carnaval, en eso Elisenda lo interrumpe y le dice que basta, y que se retire de su casa, El cura la acusa de hereje y señala que “eso” es un impostor





34. El cura exclama que escribirá una carta al obispo para que este escriba al archiobispo para que este a su vez escriba al papa



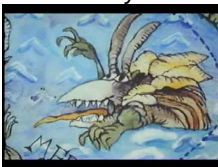
35. Se ve un mapa que se ve desde México, Honduras, Nicaragua, hasta Guatemala



36. En Guatemala, dos temporeros del cultivo del plátano, hablan sobre como a uno de ellos su prima de Huehuetenango le conto como un tremendo angel se el apareció en persona, el compañero lo niega.



37. Se ve un mapa que se ve desde Guatemala, el mar (aquí aparecen monstruos y demonios marítimos) hasta panamá





38. En panamá, dos marinos escuchando la radio que señala una de las historias mas espeluznantes de este siglo, parece ser una vampiro viejo albino, creer o reventar? Un marino le señala al otro: no te lo dije



39. Se ve un mapa que se ve desde Colombia, Venezuela, El mar (mas monstruos y demonios), Jamaica, Boriquén (puerto rico)



40. En puerto rico, dos mujeres hablan en una plaza, una le señala a la otra que le conto su vecina que la hija le escribió de Miami, y que vio en la televisión que por aquí había caído un marciano. Si, son marcianos que se preparar para invadir el caribe. La otra mujer se ríe,



41. Se ve un mapa desde Boriquen, el golfo de México, el mar (unos monstruos comiéndose barcos) y se amplifica hasta mostrar todo el mapa



42. Una gran multitud queriendo entrar al patio de Elisenda, una escolta armada se acerca a caballo e impone el orden



43. Un albañil poniendo paredes de cemento para proteger el jardín y Elisenda cobrando por la visita al ángel, hay una gran fila.



44. Pelayo sale dormitando afuera de la casa, orina, y descubre al hombre con alas, sin las alas, desnudo en el gallinero, mientras su traje de alas se encuentra colgado.



45. Pelayo llama a Elisenda para que vea al hombre sin las alas, Elisenda al verlo se acerca, toma del brazo a Pelayo y comienza a llorar



46. Rápidamente Pelayo y Elisenda traen unas sabanas y cubren el gallinero



47. En la llanura gente caminando



48. En el gallinero, la vecina le tira pelotas de alcanfor y señala que el alcanfor es el alimento preferido de los ángeles y que comiendo alcanfor pueden vivir hasta 333 millones de años.



49. La gente caminando desde zonas industrializadas



50. Es de noche, el cura afuera de la casa señala que ya recibió la carta, exclama que revisen si el cautivo tiene ombligo, si sus plumas son del ave del paraíso y si es hermafrodita



51. Elisenda hace que la gente que esta acampando se retire



52. Elisenda junto a Pelayo ingresan a la gallinera y obligan al hombre a ponerse el traje de ángel a la fuerza en contra de la voluntad del hombre



53. Es de mañana, la vecina junto a su nieta cosen un traje para el ángel



54. El ángel en un especie de puesta en escena para tomar unas fotografías de su imagen como santo; se escucha a un fotógrafo indicándole las poses para la fotografía



55. Afuera, una gran multitud de gente cantando gritando, unos cargando cruces, unos caminando de rodillas.



56. Un enano se acerca al ángel y le quita unas plumas



57. Pelayo corta unas sandias mientras Elisenda sirve vasos de jugo



58. El cura hablando en latín e insiste hablando de elementos para reconocer al ángel.



59. Gente caminando por caminos con banderas de Jamaica y república dominicana



60. El cura escribiendo una carta al reverendo en una maquina de escribir, lo pone en un sobre y lo sella con cera.



61. El cura junto a su sacristán caminan por las calles del pueblo, el padre grita a Pelayo y se acomoda en el muro de la casa, le pide a Pelayo que acerque al hombre con alas, cuando se acerca el sacristán se arroja sobre el hombre con alas y forcejean, Elisenda se altera por la situación, El padre exclama: averiguar si no será un noruego con alas.





62. Gente rezando canticos caribeños, un hombre le arroja una tapa para que el ángel se muestre, el hombre aparece levanta las alas y la multitud lo alaba, el hombre con alas ingresa a la gallinera y enseguida la gente comienza a lanzarle cosas



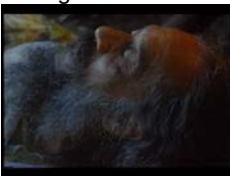
63. El padre durmiendo se despierta y comienza a estudiar con respecto al ángel,



64. Pelayo y Elisenda, durmiendo



65. El ángel durmiendo en gallinero mientras los pican unas gallinas



66. Una señora exclama que el ángel se ha muerto, y surge un caos en la población presente. La gente exclama, ha muerto que vamos a hacer'





67. Un hombre trae la gallinera un fierro caliente para marcar animales, y lo tocan al ángel



68. Al hombre con alas se le ponen los ojos rojos y comienza a abatir sus alas provocando un gran ventarrón



69. Es de noche y la gente hace una procesión hacia la casa del ángel



70. El ángel encerrado en una especie de jaula, el padre hablando en latín y diciendo cosas contra el hombre con alas (como: vade retro satanás)



71. Elisenda y Pelayo juntando las monedas del negocio por el ángel, el niño comienza a llorar mientras Pelayo termina de contar las monedas, Elisenda y Pelayo felices, Elisenda exclama que esta cansada de los comentarios del Padre Gonzaga



72. El padre Gonzaga comienza a golpear la jaula del hombre con alas y coloca un vinilo de canticos religiosos cristianos





73. Es de día y la gente tiene carteles en especial uno que dice: viva el ángel, viva Maradona



74. Elisenda sigue cobrando por la entrada (25 centavos), existe una gigantesca fila que desea ver al ángel.



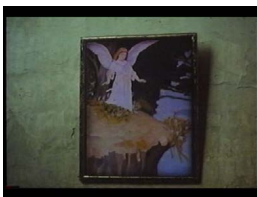
75. Se genera una especie de carnaval, un trovador canta en un escenario, mientras la gente baila y reza.





76. En la habitación del padre Gonzaga, éste observa un cuadro donde están un niño y una niña custodiados por un ángel; de repente el cuadro se transforma en un niño con una niña custodiados por una especie de demonio que arroja a los niños a un barranco; el demonio se vuelve a transformar en un ángel quedando ahora solo en el cuadro. El padre rompe el cuadro y comienza a rezar





77. En las calles, una caravana de la mujer araña



78. una hermosa joven camina por las calles



79. Se ve a un hombre conduciendo la caravana y bebiendo alcohol



80. La muchacha seduce a un lugareño y se sube a su bicicleta



81. Al hombre que conduce se le cae el bigote y vuelve a ponérselo.



82. El conductor le pregunta a Elisenda si es aquí donde se encuentra el ángel, Elisenda lo ignora



83. La caravana recorre el pueblo





84. Una ciega toca la guitarra y comienza a cantar con una voz muy aguda



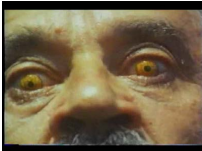
85. Un hombre entre la multitud comienza a pedir un milagro



86. La ciega con insistencia intenta tocar al ángel



87. Al hombre con alas se les cambia el color de los ojos a amarillo pardo



88. La ciega se toca los ojos



89. La gente queda consternada ante el evento



90. La ciega comienza a cantar con una voz grave



91. La gente abuchea, comienza a gritar y pedir que le devuelvan el dinero



92. El hombre del bigote falso comienza a exhibir y promover el show de la Spider Woman un show que ha estado en roma, new york y es traído directamente desde Moscú; además es 5 centavos mas barato que el del ángel



93. Ante el comentario Elisenda hace un shh, y cierra su caja registradora.



94. La gente comienza a entrar a la carpa de la spider woman



95. En el interior de la carpa, comienza el show, y es la cabeza de la joven muchacha que vimos anteriormente con un disfraz de araña, luego muestra un video con una performance en danza y croma, con una música cantada en ingles.





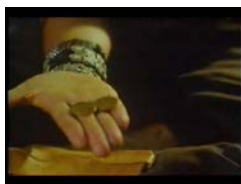
96. el hombre de bigote entra tras bambalinas, le baja los calzones a la mujer araña y comienza a tener relaciones sexuales con ella



97. Luego el hombre del bigote reconoce a Pelayo en el publico y le ofrece un abanó.



98. Pelayo ebrio bebiendo con el hombre del bigote, señalando que ahí Pelayo es autoridad, mientras el hombre se ríe y le muestra afiches de la mujer araña, una mujer negra comienza a leerle la mano a Pelayo, pero se detiene y le exige dinero para continuar, el saca una moneda que la coge el hombre de bigote que con unos movimientos de mano la hace desaparecer y hace aparecer dos monedas



99. es de día y Pelayo esta terminando de pintar la pared de concreto, que anuncia y promociona al ángel a 25 centavos



100. Se ve como la caravana de la mujer araña se promociona por las calles y señala que además tendrán una rifa



101. La caravana de Spider woman se detiene en el puesto del ángel, Elisenda se dispone a prohibirles el ingreso, la muchacha ingresa de todas maneras.



102. Afuera de la tienda del ángel, la caravana queda en pana, Pelayo le ayuda arreglando la camioneta, en agradecimiento el hombre de bigote le deja una tarjeta en el bolsillo de la camisa, el padre Gonzaga le retira la tarjeta, ve penetrantemente al hombre de bigote y le tira la tarjeta en su cara



103. La muchacha caminando para ingresar a su carpa se encuentra con un anciana de edad, la muchacha que interpreta a la mujer araña le pregunta que numero tiene de la rifa, la señora responde el 33, y luego orina sobre la tarjeta.





104. La mujer araña ya en su show, tiene una venda en los ojos y señala que ve un cuchillo, la gente aplaude, luego aparece un niño y el asistente de la mujer araña le clava un cuchillo en el cual se ve la sangre, luego destapa la sabana y se ve a un niño atravesado por el cuchillo, la gente reacciona asustada, nuevamente el asistente lo cubre con una sabana y el niño ya no tiene el cuchillo



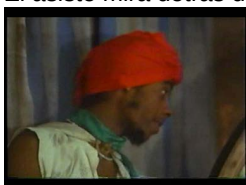
105. la gente comienza a solicitar la rifa, el asistente señala que ahora la mujer araña va a adivinar la rifa



106. comienzan a girar la rifa, y la mujer araña señala que el numero será la edad de cristo (33).



107. El asiste mira detrás de la tómbola



108. Dos niños detrás de la carpa manipula la tómbola con una vara para que salga el numero 33



109. Elisenda entre el público señala que es un fraude, el público presente la abuchea



110. De noche en el cementerio, Pelayo y un hombre caminan entre las tumbas



111. Aparecen unos fuegos fatuos junto al aullido de unos perros



112. Pelayo se saca el sombrero y toma unas monedas con su mano



113. Aparece una mujer cubierta con una sábana, que se acerca a los hombres que ahora están asustados



114. La mujer deja una pala, el hombre que acompaña a Pelayo comienza a excavar



115. Pelayo deja las monedas en el hoyo realizado



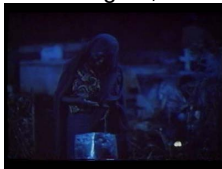
116. Se ve la luna llena



117. La mujer se retira mientras el hombre termina de tapar el hoyo



118. La mujer se destapa y se reconoce que ella es una acompañante del hombre de bigote, ella se ríe de la ingenuidad de los dos hombres.

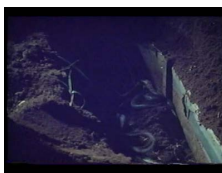


119. Pelayo solo en la tumba, se escucha una voz en off: dentro tumba... volverse dos monedas de oro.





120. Se ve a Pelayo en el cementerio en el amanecer, el hoyo esta lleno de serpientes.



121. De noche, una multitud con antorchas y oraciones cargan a una mujer muy enferma



122. La mujer comienza a empujar con un bastón al ángel, hasta que este se encuentra cerca de unas velas



123. El ángel se comienza a quemar



124. Elisenda le pregunta a Pelayo que esta sucediendo



125. Pelayo trae un balde de agua



126. La señora suelta sus bastones y comienza a gritar: milagro, milagro



127. Se ve al hombre con bigote presentado a la Spider woman



128. La mujer que ahora se encuentra sana debido al milagro, comienza a moverse velozmente

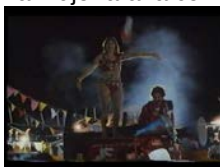




129. El Ángel continua quemándose mientras el padre Gonzaga le arroja agua bendita para apagar el fuego



130. La mujer araña comienza a hacer un baile



131. Comienza a haber caos en el lugar con sonidos mezclados de fuegos artificiales con el bullicio de la gente





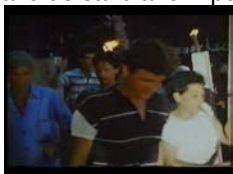
132. Se rompe la pared de concreto



133. La mujer araña comienza a desnudarse



134. La gente comienza a huir del caos mientras el padre Gonzaga se come un pedazo de sandia feliz por el caos.



135. La mujer araña se desnuda completamente, mientras la gente comienza a entrar en la carpa de la mujer araña





136. Elisenda se dirige a la caravana para quitarle el micrófono al hombre de bigote, con quien comienza una pelea



137. En el cielo aparece un helicóptero



138. En el helicóptero un hombre le señala a otro que tiene una cámara en su hombro que donde esta la luz es donde se encuentra el ángel.



139. Comienza a haber una pelea entre: Pelayo, el hombre de bigote, Elisenda, el padre Gonzaga, la mujer araña, la compañera de el hombre de bigote y una enana





140. el vendaval que genera el helicóptero, provoca el caos máximo haciendo que se corte la luz



141. De noche el hombre con alas comienza a quejarse de dolores, la señora comienza a señalar que es una molestia





142. Pelayo con una linterna lo va a ver y lo coge del abrazo mientras Elisenda señala que el hombre se va a morir pronto



143. Pelayo grita a su vecina



144. Elisenda y Pelayo lavando los pies del hombre con alas con agua caliente



145. La vecina exclamando que ella les advirtió que se iban a arrepentir



146. De día, la caravana avanza por el pueblo hasta pasar por enfrente de la casa de Elisenda y Pelayo.



147. Un hombre y una mujer arrojan basura en la entrada de la casa.



148. Elisenda junto a una multitud cogen la basura y se las arrojan devuelta, gritando que se larguen



149. Se ve un grupo de la caravana que les levantan el dedo del medio.



150. Un hombre le arroja una sustancia asquerosa color amarillo mostaza a un indefenso hombre con alas



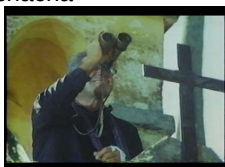
151. La caravana se marcha de la ciudad



152. Gente del pueblo con camisetas de la mujer araña bailando por las calles



153. El padre Gonzaga con unos binoculares mirando las tetas de una muchacha



154. Gente bailando por las calles al son caribeño



155. En el interior de una camioneta de la caravana la muchacha que interpreta a la mujer araña tiene relaciones sexuales con un muchacho





156. Pelayo arroja un cigarrillo a una canasta con fuegos artificiales que comienza a explotar al instante



157. La mujer araña desnuda se baja de la camioneta y comienza a correr



158. La caravana se marcha



159. Se ve al hombre con alas manchado completamente con la sustancia viscosa



160. Es de noche, se ve el tejado de la gallinera sometida a una gran tormenta, luego se ve el mismo tejado pero derrumbado por la tormenta



161. se ve el mismo tejado después de un tiempo, se ve detrás de la gallinera una edificada reja de metal.



162. Se ve un titulo que señala: 6 años después



163. El ángel en el piso de la casa, abre la puerta Elisenda con su hijo ya de unos 6 años, ella viste muy bien al igual que el niño



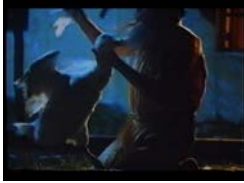
164. Elisenda ve múltiples hombres con alas en el interior del livingde la casa



165. El hombre con alas persiguiendo unos ganso para rebatarle unas plumas



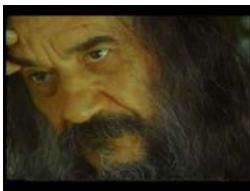
166. El hombre con alas persiguiendo unos gansos



167. El hombre con alas reparando sus alas, aparece el niño con una mesa de ajedrez



168. El hombre con alas jugando ajedrez con el niño



169. El niño sonríe y logra un jaque mate



170. El hombre con alas se sorprende



171. El hombre con alas creando una especie de anemómetro para ver la dirección del viento



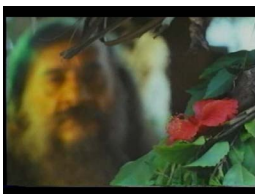
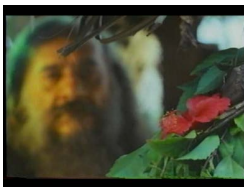
172. Las alas con plumaje nuevo



173. El hombre con alas meditando junto a sus alas



174. El hombre con alas observando una flor que crece de manera asombrosa



175. El niño avisándole a Elisenda que el ángel desea volar, la vecina señala que podrían cortar las alas



176. De noche, el hombre con alas se pone el traje de alas y comienza a hacer sus primeros intentos de vuelo



177. Se ven las estrellas de forma magnánimas en la noche



178. El hombre con alas salta para iniciar el vuelo sin embargo falla y cae en una tina con gansos





179. Elisenda sale de la casa, le tira agua con un balde incluido



180. De día, Elisenda llorando y cortando cebollas



181. Pelayo vestido semi formal y el niño cargando un animal



182. Elisenda continua cortando cebolla y llorando



183. Pelayo camina junto al niño y recorren el patio



184. Pelayo le entrega al hijo a un anciano padre Gonzaga para una reunión de canto



185. El hombre con alas comienza un intento de vuelo



186. Elisenda al verlo e intenta salir con una escoba, sin embargo se detiene debido a que se quema con una olla



187. El hombre con alas continúa con su intento de vuelo



188. En la cocina comienza a generarse un vendaval debido a los aleteos del ángel



189. El hombre con alas comienza a volar



190. Elisenda lo ve desde la cocina



191. El hombre con alas continua volando



192. Los niños exaltados señalan al cielo e incitan al padre Gonzaga a vea con ellos



193. El hombre con alas continua volando



194. Una señora lo ve boquiabierta



195. El hombre con alas continua volando sobre la multitud



196. La sobrina de la vecina, le señala que el ángel se esta marchando, sin embargo cuando la toca se da cuenta que la vecina se encuentra muerta



197. El hombre con alas continua volando observando los paisajes del sector



198. El hijo de Pelayo y Elisenda comienza a flotar moviendo sus manos



199. El hijo de Pelayo y Elisenda le sonríe al hombre con alas



200. El hombre con alas continua volando



201. El hijo de Pelayo y Elisenda gira volando para ver al ángel



202. El hombre con alas continua volando



203. Elisenda cortando cebollas, llora, observa por la ventana y solloza



204. Se ve como el hombre con alas se pierde volando por el horizonte bajo el paisaje del mar.





205. Créditos

