

El cine en los escritores del Boom latinoamericano

Julia Isabel Eissa Osorio

(Universidad Autónoma de Tlaxcala, México)¹

Resumen: El siguiente trabajo tiene por objetivo, el análisis de la importancia en el desarrollo de los mercados literario y cinematográfico, durante las últimas décadas del siglo XX, y la relación que establecieron como una herramienta para apoyar la consolidación de lo conocido como “literatura del Boom” en Latinoamérica. Así, realizo un breve recorrido entre los principales acontecimientos en ambas artes, desde mediados del siglo XX y, principalmente, en los años sesenta y setenta. Por último, me centro en el cine y la literatura en México, donde algunos autores representativos de la época, como Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, crean los guiones y las adaptaciones de algunas de sus obras más exitosas, aspecto que favoreció a ambos mercados.

Palabras claves: Literatura latinoamericana, Cine latinoamericano, Boom, Mercado editorial, Mercado cinematográfico.

Abstract: The following work aims to analyze the importance of literary and film markets in the development of the last decades of the 20th century, and the relationship they established as a tool to support the consolidation of what is known as “Boom literatura” in Latin America. Thus, I make a brief overview of the main events in both arts, since the mid-twentieth century and, mainly, in the sixties and seventies. Finally, I focus on film and literature in Mexico, where some representative authors of the time, such as Carlos Fuentes and Gabriel García Márquez, create the scripts and adaptations of some of their most successful works, an aspect that favored both markets.

Keywords: Latin American literature, Latin American cinema, Boom, Editorial market, Film market.

Recibido: 13 de abril. *Aceptado:* 13 de junio.

1. Julia Isabel Eissa Osorio es Maestra en Literatura Mexicana, y Candidata a Doctora en Literatura Hispanoamericana, por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Como parte de su doctorado, de 2018 a 2019, realizó una estancia de investigación con Beca de CONACYT, en la Universidad de Limoges (Laboratorio EHIC), bajo la dirección de Bertrand Westphal. Ha participado en diversos congresos en México, Estados Unidos, Francia, y Argentina, con temáticas sobre la literatura del norte, literatura erótica, literatura del Boom, y la geocrítica; de las cuales también cuenta con diversas publicaciones. Actualmente, es profesora en la Licenciatura de Lengua y Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Tlaxcala.

En las primeras décadas del siglo XX, comenzó a generalizarse una modernización en las artes, la cual se vería consolidada con el surgimiento de las vanguardias². En ellas, las proporciones clásicas son reemplazadas por configuraciones aparentemente arbitrarias, aleatorias y desordenadas. De igual forma, se pierden o se diluyen esos centros o puntos nucleares de organización que caracterizaban las creaciones artísticas hasta el siglo XIX. En el caso específico de la literatura pueden identificarse dos características principales, en general: por un lado la novela pierde sus vectores clásicos en las obras de James Joyce, Marcel Proust, y más tarde Franz Kafka y los narradores estadounidenses (Faulkner, Dos Passos); por otro lado, la poesía también se abre a formas de composición más libres. Así, es importante admitir que esa modernidad artística llega relativamente temprano a la institución cinematográfica, gracias al gran acercamiento que entabla con la literatura, y que la lleva a relacionarse con las vanguardias de los años veinte (el expresionismo, las vanguardias francesas, el abstraccionismo alemán, el movimiento soviético, ciertas tendencias documentalistas o realistas, etcétera), y más adelante con el existencialismo y el neorrealismo italiano, entre otras³.

Durante los años veinte, en la última década del cine mudo, se da un capítulo importante en la historia de este arte joven. Un cine de vanguardia que en países como Francia, Rusia, Alemania, Italia, etcétera, explora las posibilidades expresivas y poéticas del cinematógrafo. Se alimenta y recicla de las vanguardias artísticas modernas, a las que devuelve y aporta también sus novedosas técnicas y formas, realizando propuestas y obras que alimentarán la sed experimental de esos fructíferos años. (Durán 92)

Esos primeros contactos entre literatura y cine sólo serían los inicios de una alternativa, y por supuesto, de una búsqueda creadora que, con el tiempo, se fue afinando. Todavía en la actualidad la complejidad de los lenguajes literario y fílmico continúan generando discusiones y disputas, acerca de la validez o el acierto de una película que se ha inspirado en un cuento, una novela o una obra de teatro, porque se considera que han distorsionado el sentido lírico de las obras originales.

2. Para un estudio más amplio sobre el panorama de principios del siglo XX en relación con las vanguardias en Europa se pueden consultar algunos estudios como los de Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (1984); Sascha Bru y Peter Nicholls (dir.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (2009); y Béatrice Joyeux-Prunel *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale* (2016) y *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale* (2017); entre otros. Para un panorama general de las vanguardias en Latinoamérica recomiendo los estudios de: Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (1990); y el de Jorge Schwartz *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (1991). En lo que respecta a las vanguardias en México, también es importante considerar el texto de Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia* (2014), cuyo objetivo es mostrar la importancia que tuvo el estridentismo como base para las literaturas que se desarrollarían en las décadas posteriores hacia mediados y finales del siglo XX, en este país.

3. Para mayor información con respecto al proceso evolutivo del cine clásico al cine moderno, a partir de las vanguardias, se puede consultar el texto: León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima, Lima, 2013.

Sin embargo, no todo está perdido, ya que algunos cineastas han concentrado su creatividad y su experiencia en la desafiante y complicada empresa de la adaptación cinematográfica.

Y es que si algo hacía falta para que el resultado final de una película pudiera equipararse con la intensidad de una pieza literaria, acaso aquello era la colaboración de los escritores con los realizadores y al paso de los años, el cine comenzó a estrechar sus lazos con la literatura, cuando los narradores se lanzaron a la experiencia de escribir por y para las pantallas. (Ríos Gascón 29)

De esa forma, las cualidades narrativas que el cine ofreció a los ojos de los escritores, principalmente de los novelistas, favorecieron un acercamiento con los personajes y sus entornos desde otra perspectiva. Ejemplo de ello son algunos de los escritores del Boom como Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, quienes a partir del impacto que tuvieron algunas de sus obras, decidieron incursionar en este otro arte, al crear los guiones para cine de algunas de sus obras, y colaboraron muy de cerca en las adaptaciones, ya que a la par del auge literario de los escritores del Boom en América Latina y Europa, la apertura del mercado editorial con los grandes consorcios, la creación de varios premios literarios internacionales, y la consolidación de grandes figuras para las letras latinoamericanas; también se dio la consagración del cine latinoamericano con las industrias filmicas de Argentina y México, y la apertura a un cine moderno con el *Cinema Novo* de Brasil, aspectos que, al mismo tiempo, propiciaron el desarrollo de un gran mercado cinematográfico a nivel mundial. Así, ambas artes se conjuntarían, en varias ocasiones, para llegar a tener un mayor impacto en el público que gustaba de los “productos de moda” de los dos mercados, convirtiéndose, muchas veces, en un arte de masas que decaía en calidad. Es por ello, que al lograr conjuntar el trabajo de algunos de los grandes cineastas de la época con el de algunos de los literatos más destacados de esos años, se mejoró la calidad de las adaptaciones filmicas, sin cambiar el objetivo de comercialización en masa de una parte del cine y la literatura de esa época.

1. La complementación de dos mercados: el literario y el cinematográfico

El mercado editorial influyó mucho en la importancia del golpe generado por los escritores del Boom en el resto del mundo, ya que la traducción y buena comercialización publicitaria desempeñaron un papel fundamental en el éxito de estos escritores y de sus obras. De esa forma, agencias como la de Carmen Balcells y editoriales como Plaza y Janés, Seix Barral, Barral Editores o la Editorial Sudamericana, fueron de gran apoyo para la labor que desarrollaban grandes personalidades de la industria literaria como Carlos Barral y Carmen Balcells desde París y Barcelona, o Paco Porrúa y Antonio López Llausás desde Buenos Aires, al tratar de proyectar la nueva literatura latinoamericana a todo el mundo. Una enumeración parcial de las editoriales de los sesenta, así lo eviden-

cia: en Buenos Aires, Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora y tras ellas algunas más pequeñas del tipo de Jorge Álvarez, La Flor, Galerna, etcétera; en México, Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mórtiz; en Chile, Nascimento y Zigzag; en Uruguay, Alfa y Arca; en Caracas, Monte Ávila; en Barcelona, Seix Barral, Lumen, Anagrama, entre otras. De todas, sobresalen Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mórtiz, cuyos catálogos en los años sesenta mostraron una transformación del habitual material extranjero que los ocupaba a un porcentaje elevado de producción nacional o latinoamericana.

Estas casas editoriales realmente impulsaban a su propia literatura, principalmente con importantes concursos literarios, lo que ayudó a la legitimación de las diferentes obras ganadoras, ya que al tiempo que varias de ellas organizaban concursos internacionales con premios atractivos para los escritores, al mismo tiempo daban a conocer obras de calidad que el público recibía refrendadas por jurados calificados, con lo cual se les aseguraba una gran audiencia. Así, Losada descubrió a Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre*, 1960), Fabril Editora a Juan Carlos Onetti (*El astillero*, 1961), Sudamericana a Daniel Moyano (*Una luz muy lejana*, 1966), aunque la más exitosa fue Seix Barral cuyo premio, desde que en 1962 distinguió a *La Ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, reveló una tendencia a la narrativa latinoamericana con textos de la importancia de *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, y *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso. La boga de los concursos se acrecentó con el anual instituido por la Casa de las Américas, el cual se orientó al descubrimiento de los jóvenes valores emergentes (Rama 1984). La importancia de los premios a nivel mundial llegó a tal grado que dos de los escritores más representativos del Boom latinoamericano, tiempo después, obtuvieron el Premio Nobel de Literatura: Gabriel García Márquez en 1982, y más recientemente Mario Vargas Llosa en 2010.

En la última mitad del siglo XX, se dio una toma de control de América Latina por parte de los medios de comunicación, debido a la expansión del mercado de consumo interno, y al desarrollo de la clase media. Asimismo, inició la difusión de revistas de noticias en papel satinado, de la televisión, y de otras tecnologías de comunicación, entre las que por supuesto se encontraría el cine. No obstante, al igual que con el Boom de la literatura latinoamericana, no podemos decir que esta apertura en los medios de comunicación haya abarcado a toda Latinoamérica, ya que es claro que la industria cinematográfica de aquellos años, sobresaldría principalmente, en México y Argentina, países en los que podría decirse que se gestó el modelo del cine clásico latinoamericano.

Por lo pronto, las industrias se constituyen en esos dos países de habla hispana cuando ya el modelo clásico estadounidense estaba plenamente instalado y ejercía una fuerte influencia a nivel mundial. En México y Argentina no se propone

un modelo alternativo en términos estructurales, sino en todo caso una adecuación del modelo estadounidense (que se veía como el “modelo” por excelencia) a las condiciones y necesidades locales. Es decir, esos dos países reproducirían los cimientos básicos de la gran industria hollywoodense a nivel ciertamente más limitado. A su manera, México y Argentina fueron nuestros Hollywood del norte y del sur de América Latina, casi como dos filiales en castellano de una suerte de gran emporio único, que, claro, no lo era en absoluto la industria cinematográfica a nivel mundial, pese a la hegemonía estadounidense. (León s/p)

Así, al igual que las casas editoriales, las grandes producciones cinematográficas se centrarían en México y Argentina, principalmente; aunque también con un gran apoyo de España. De igual forma, hubo lugares en los que no tuvieron los recursos para desarrollar la tecnología ni para solventar los gastos de las grandes producciones cinematográficas ni para hacer los grandes tirajes de las obras de sus escritores, por lo que muchos países latinoamericanos se quedaron fuera y a la espera de lo que les llegaba de países como México, Argentina o Cuba, tanto para la literatura como para el cine.

En ese mismo sentido, es importante reconocer que, en Brasil, el *Cinema Novo* (Cine Nuevo) surgió a la par de esas otras grandes industrias fílmicas, es decir, a finales de 1950 y principios de 1960, y su objetivo era expresar y mostrar las contradicciones de la realidad, y a la vez ayudar a transformarla. Sin embargo, a pesar de que también tuvo un papel fundamental en la industria cinematográfica, desafortunadamente fue segregado de América Latina –al igual que sucede con la literatura de estos años y hasta con la de la actualidad, debido, principalmente, a la diferencia de la lengua y la cultura con respecto a la gran mayoría de los otros países latinoamericanos que son hispanohablantes; y por estar enfocado a un público principalmente europeo. Por lo que primero tendría que cobrar renombre en el extranjero para que, después, fuera reconocido con un mayor interés en Latinoamérica, y como parte fundamental para la transformación del cine nuevo latinoamericano.

Posteriormente, a finales de los años sesenta, al consagrarse la noción de nuevos cines latinoamericanos, no como una unidad sino como una diversidad de cines innovadores de esta parte del mundo, es como comenzarían a atraer la atención de la prensa estadounidense y europea, tal y como lo habían hecho anteriormente el *Cinema Novo* y el documental cubano, y entre otros que contribuyeron a formar una imagen de novedad en esas otras cinematografías americanas que habían estado reducidas al espacio complementario de la producción de Hollywood, o al exotismo de sus paisajes y personajes.

De esa forma, es comprensible que, a partir de ese momento y apoyado por el auge y éxito de la “nueva literatura latinoamericana” con los escritores del Boom, el cine latinoamericano comenzó a resurgir. Sin embargo, a pesar de ese acercamiento con la cultura, la prensa y, principalmente, la literatura; de todas formas el cine no tendría el

mismo auge que tuvo la literatura del Boom, esto debido a que, por ejemplo, las novelas de Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, entre otros, circularon por muchas partes, mientras que no podemos decir que haya sucedido lo mismo con las películas de esa época, de las cuales, en su mayoría, apenas y habían sido escuchados sus títulos, incluso en sus países de origen. También porque el prestigio de la literatura estaba más extendido en la prensa cultural y social, que el del cine, ya que era considerado, principalmente, como un mero entretenimiento de fin de semana, aunque posteriormente se vería que no era así.

2. El caso de México: de la llegada del cine a las adaptaciones del Boom

Desde la llegada del cine a la Ciudad de México en 1896, la sociedad experimentó una sensación de ambigüedad y escepticismo ante un invento que no comprendía del todo, ya que la noción de ilusionismo de la técnica, hacía desconfiar al espectador, por lo que la prensa sólo destacaba los aspectos curiosos o pintorescos de las funciones, salvo tres representantes del periodismo y la literatura de esa época: Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Amado Nervo, quienes más allá de la mera crónica de sus experiencias en los salones de proyección, llegaron a una interpretación y análisis de las “vistas” que eran publicados en periódicos como *El Universal* o *El Cosmopolita*.

De esas opiniones equidistantes entre quienes apoyaban estos nuevos espectáculos conocidos como “vistas”, y aquellos que las rechazaban con comentarios conservadores con respecto a las artes como la pintura realista, comenzó el surgimiento de un público exigente que ya no se conformaba con la incesante repetición de los programas, reclamando a los propietarios de los salones la renovación constante del material de proyección. Al igual que algunos intelectuales y escritores como Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Villela y José Martí, quienes consideraban que la pintura, la foto y el cine, debían servir para promover la historia y la belleza de la nación. Para lo cual era importante que cada una de estas artes, registrara la verdad de las costumbres populares, los paisajes y el sentimiento patrio. Elemento que años después se vería reforzado con los ideales de la revolución, además de que el cine tuvo un papel principal como medio informativo para dar a conocer las batallas y los dirigentes de todo el país y aun posteriormente para difundir “la importancia de la Revolución mexicana”, ejemplo de ello fueron las películas *Vámonos con Pancho Villa* de 1935 o *En tiempos de Don Porfirio* de 1939.

Años después, surgió la época de oro del cine mexicano con películas como *Salón México* de 1948 de Emilio “Indio” Fernández, y con actores reconocidos a nivel mundial como Dolores del Río, María Félix, Sara García, Ninón Sevilla, Pedro Infante, Jorge Negrete Pedro Armendáriz, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdoba, los hermanos Soler, entre muchos otros como en la comedia con Mario Moreno “Cantinflas”, Germán

Valdéz “Tin Tan”, Antonio Espino “Clavillazo”, Adalberto Martínez “Resortes”, quienes reinventaron el lenguaje, la identidad nacional y la vida urbana, pintando un mapa de los “cuadros costumbristas” que influyeron en el público mexicano, e inclusive en diversas regiones de América latina, porque el cine no fue sólo una opción para el entretenimiento, sino también una forma para tejer fantasías y proyecciones de las sociedades latinoamericanas. Este breve esbozo del cine mexicano, apenas delimita la vasta producción entre los años cuarenta y sesenta, que permitió la prosperidad de la industria y la consolidación de un *Star System*, similar al de Hollywood, en los Estudios Churubusco.

Hollywood intimida, deslumbra, internacionaliza, pero el cine de América Latina depende de la mimetización tecnológica y del diálogo vivísimo con su público que se da a través de lo nacional: afinidades, identificación instantánea con situaciones y personajes (la simbiosis de pantalla y realidad), forja el canon de lo popular. (Monsiváis 62)

En 1960 se buscó una renovación del cine mexicano y latinoamericano, la cual no intentaba romper los lazos entre literatura y cine, sino que tenía la finalidad de adecuar o transformar al cine de acuerdo con los nuevos intereses de una sociedad contemporánea, que se encontraba distante del regionalismo y la revolución (temáticas que habían sido centrales durante el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX), debido a que estaba marcada por una ambigüedad en su identidad nacional y continental. De esa forma, literatura y cine también encontraron, en los escritores del Boom, la unión en un mismo interés sobre una consciencia de lo latinoamericano, y del mundo contemporáneo en el que se estaban formando las nuevas sociedades. Debido a que estos escritores creían, al igual que Leon Tolstoi, que el cine tendría un gran poder ante los espectadores y los públicos de gran masa, por lo que a partir de entonces, cine y literatura se fundieron en una obra que buscaba una estética que condensara la armonía entre ambos lenguajes.

Así, entre los años sesentas y la primera mitad de los setentas, el cine mexicano tuvo producciones financiadas y controladas por el Estado, a partir del Banco Nacional Cinematográfico, patrocinando un laboratorio experimental para una serie de realizadores y guionistas independientes que pretendían poner sus inquietudes en una industria que pronto clausuró, debido a que perdió el apoyo del gobierno, por lo que entró al capital privado que, a finales de los setentas y durante la década de los ochentas, creó producciones de muy baja calidad y dirigidas a un público marginal. Dicho fenómeno sería conocido como “Cine de ficheras”. Sin embargo, durante el primer periodo antes mencionado es cuando surgió un gran acercamiento entre cine y literatura, de forma que en enero de 1961 se publicó el “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine” en un suplemento cultural del periódico *Novedades*. En ese texto, un grupo de cineastas, críticos y por supuesto algunos escritores, proponían el rescate del cine mexicano de las viejas estructuras para darle paso a un cine experimental y novedoso. Además fomentaban el surgimiento

de más cine-clubs, y reuniones críticas sobre este arte, para propiciar el surgimiento de espectadores y públicos más informados y críticos. Por último, anunciaban la publicación mensual de la revista *Nuevo Cine* y el interés por conseguir apoyos para la producción de películas experimentales en las que se pudiera observar esta nueva tendencia.

En este grupo sobresale la participación de Jomí García Ascot, quien con *El balcón vacío* obtuvo el premio Fipresci en el Festival de Cine Locarno en 1962, y el Premio Giano d'Oro del Festival de Cine Latinoamericano en Sestri-Levante en 1963.

Sin embargo, del Grupo Nuevo Cine no sólo Jomí García Ascot incursionó en la realización, pues Juan Manuel Torres, Manuel Michel, Alberto Isaac, Rafael Corradi y Paul Leduc mantuvieron una presencia activa en el cine mexicano, en tanto que Emilio García Riera y José de la Colina escribieron argumentos y guiones. (Ríos Gascón 53)

De esa forma, nacieron algunas otras películas y participaciones destacadas de escritores como Carlos Monsiváis con su aparición en *Tajimara*, dirigida por José Juan Gurrola, y escrita por Juan García Ponce y José Juan Guerra; *Un alma pura* en la que Monsiváis aparece como sacerdote y con sotana, dirigida por Juan Ibáñez y coescrita por Carlos Fuentes; o *En este pueblo no hay ladrones*, escrita por Gabriel García Márquez y dirigida por Alberto Isaac.

Para continuar con esos ideales y salvar del naufragio a la industria cinéfila, a mediados de 1965, se publicó la convocatoria del Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos, subvencionado por algunas instituciones de gobierno, en ella participaron 229 argumentos y guiones originales, una importante cantidad de concursantes, debido a que en las bases del certamen no existían restricciones temáticas ni literarias. En la lista de ganadores y menciones honoríficas surgieron nombres como Juan Tovar, Parménides García Saldaña, Inés Arredondo, Nancy Cárdenas, José Agustín y por supuesto Carlos Fuentes, quien ganó el primer lugar con el guion *Caifanes*, aspecto que sería de suma importancia para la recuperación del cine, debido a que Fuentes, para este momento, ya contaba con el respaldo de su nombre como escritor en México, Latinoamérica, y Europa (España).

Sin embargo, no fueron todos los escritores del Boom latinoamericano quienes presentaron ese interés, los casos más destacados son Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, y en quienes se pueden observar dos vertientes. En primer lugar, una gran participación directa en la creación de guiones y en la colaboración para adaptaciones literarias como en *Tiempo de morir* (1965) o *El gallo de oro* (1964) escritas en colaboración por ambos autores; o *Pedro Páramo* (1967), *¿No oyes ladrar los perros?* (1974), y *Las dos Elenas* (1964) adaptaciones literarias de Fuentes de la obra literaria de Juan Rulfo, en el caso de las dos primeras, y de su propia obra con respecto a la última. Al igual que

Gabriel García Márquez participó como guionista en *En este pueblo no hay ladrones* (1965), *Juego peligroso* (segmento "HO") (1966), *Patsy, mi amor* (1968), *Presagio* (1974), *María de mi corazón* (1979), y *Eréndira* (1983); además de las adaptaciones de las obras *El año de la peste* (1979) –del libro de Daniel Defoe *El diario de la peste*, *María* (1991) –del libro de Jorge Isaacs, *Edipo Alcalde* (1996) –basada en la obra *Edipo Rey* de Sófocles; y de sus propias obras *La viuda de Montiel* (1979), *Crónica de una muerte anunciada* (1987), *Un señor muy viejo con alas enormes* (1988), *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), *El amor en los tiempos del cólera* (2006), *Del amor y otros demonios* (2010), *Memorias de mis putas tristes* (2012). En segundo lugar, en sus obras narrativas trataron de incluir algunos efectos cinematográficos al realizar las descripciones de los lugares, como paneos de cámara (*La región más transparente*, *Aura*, *Crónica de una muerte anunciada*); una multiplicidad de diálogos y escenas sobrepuestas que tan sólo eran diferenciadas con el uso de letras cursivas (*El otoño del patriarca* y *La región más transparente*); o con la utilización de temáticas y personajes que tenían una presencia importante en el cine, como la prostituta (*El amor en los tiempos del cólera* o *La región más transparente*), o los thrillers (*La cabeza de la hidra*); entre muchos otros elementos que intentaron crear en sus obras y en sus películas para profundizar en la convivencia entre estas dos artes.

En cuanto a la creación de guiones y la colaboración para adaptaciones literarias, se puede decir que contribuyeron ampliamente a la difusión de sus obras como los productos novedosos y que todo el público esperaba ver en las pantallas, pero al mismo tiempo fomentaron la recuperación de escritores importantes y de algunos clásicos, no solo en México, sino que en Latinoamérica, aunque, desafortunadamente, no podemos decir que estas películas hayan tenido el mismo impacto, por lo que es obvio que no llegaron a ser conocidas en el mundo y a tener el mismo reconocimiento que las obras del Boom. En lo que respecta al uso de las técnicas cinematográficas en la literatura, y a la inversa, aunque no puede ser considerado como una novedad porque ya se había realizado en algunas obras de inicios del cine; sí es claro que renovaron los espacios y la forma de presentarlos, al igual que los diálogos y las temáticas, acercándose más a la vida de la época, es decir a la posmodernidad.

Finalmente, aunque hacia el final de sus carreras, estos dos escritores se alejaron un poco de las representaciones cinematográficas, es muy probable que ambos autores jamás dejaron de pensar en la pantalla grande como una fuente de inspiración y como un arte que dialoga perfectamente con la literatura, porque son recintos donde el hombre se encuentra con sus propios mitos, de forma que, incluso en algunas de sus últimas obras, todavía podían observarse esos elementos que los habían caracterizado al entremezclar al cine y la literatura.

Quizá [siguieron] inventando sus historias con la lente imaginaria que se vuelve palabra, frase, sonido, movimiento. Posiblemente [redactaron] sus obras como iluminado[s] por el verbo que construye y deconstruye empalizadas, que derriba muros y erige universos paralelos al concebir imágenes y escenas y secuencias ópticas, donde el lector, en clara, silente convivencia, se transforma, a su vez, en el protagonista/ espectador de la historia creada. [...]

Al fin y al cabo, dijo François Truffaut, “escribir es una manera de filmar sin cámara”. (Ríos Gascón 202)

De esa forma, la unión del mercado cinematográfico y del mercado editorial, logró reforzar las necesidades que tenían estas dos artes para posicionarse en el mapa internacional. El primero, el cine, marcando su diferencia y riqueza con respecto de Estados Unidos (Hollywood); y el segundo, la literatura, consolidándose y definiéndose independiente de Europa (España). Pero ambos con el ideal de figurar con una identidad propia, para responder a las necesidades de un público que comenzaba a formarse para lo que más adelante sería un capitalismo neoliberal, que respondería a una globalización cultural, más ligada a los principios económicos y políticos, que a los realmente artísticos y culturales.

Bibliografía citada

Bru, Sascha, y Peter Nicholls, directores. *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, De Gruyter, Berlin, 2009.

Durán Castro, Mauricio. *La máquina cinematográfica y el arte moderno. Relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2009.

Joyeux-Prunel, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*. Gallimard, Paris, 2016.

---. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*. Gallimard, Paris, 2017.

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama, España, 2000.

León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima, Lima, 2013.

Rama, Ángel. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios Ediciones, España, 1984. Digital.

Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. FCE, México, 2014.

Ríos Gascón, Iván. *El cine de Carlos Fuentes.*, Ediciones B / Penguin random House Grupo Editorial, México, 2017.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. FCE, México, 1991.

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. FCE, México, 1990.

Weisgerber, Jean, director. *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.