



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LINGÜÍSTICA

ADAPTACIÓN LITERARIA EN EL CINE.
DEL TEXTO LITERARIO AL GUION CINEMATOGRAFICO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LINGÜÍSTICA APLICADA

PRESENTA:

CONSUELO MÉNDEZ TAMARGO

TUTORA:

MTRA. MONIQUE VERCAMER DUQUENOY
CENTRO DE ENSEÑANZA DE LENGUAS EXTRANJERAS

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi amado Saúl,
compañero paciente
y cariñoso en todos mis proyectos.*

*A mis hijos Saúl y David,
que han sido y serán
mi motivación constante.*

ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN.....	5
1.	ESPACIO EPISTEMOLÓGICO.....	8
	1.1. Hipótesis	
	1.2. Objetivos	
2.	DIMENSIÓN ENUNCIATIVA Y DE GÉNERO TEXTUAL.....	17
	2.1. La novela	
	2.2. El guion y la película	
3.	AUTORES-ACTORES.....	31
	3.1. Gabriel García Márquez	
	3.2. Paz Alicia Garciadiego	
	3.3. Arturo Ripstein	
4.	SITUACIONES DE ENUNCIACIÓN.....	52
	4.1. Texto literario	
	4.2. Adaptación cinematográfica	
5.	INTENCIONALIDADES.....	57
	5.1. Intenciones de García Márquez	
	5.1.1. Intenciones de García Márquez al escribir <i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	
	5.2. Intenciones de Ripstein y Garciadiego	
	5.2.1. Intenciones de Ripstein y Garciadiego al adaptar <i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	
6.	TEXTOS EN ESPEJO	73

6.1. De la novela al guion	
6.2. Personajes	
6.3. Tiempo	
6.4. Espacio	
7. PROCESO DE INTERPRETACIÓN: ESENCIALIDAD Y APROPIACIÓN.....	109
7.1. Propiedades esenciales	
7.2. Indeterminaciones	
7.3. Actividad co-creadora	
8. CONCLUSIONES.....	123
BIBLIOGRAFÍA.....	129

INTRODUCCIÓN

La tradición de la adaptación literaria ha sido un antiguo recurso cinematográfico, desde sus inicios, una larga lista de obras de la literatura universal como *La Biblia*, *Santa*, *Drácula*, *Romeo y Julieta*, *Ana Karenina*, *A sangre fría* o *El halcón maltés*, entre muchas otras, han sido llevadas a la pantalla grande y en ocasiones, más de una vez. Sin embargo, la adaptación literaria al cine¹ sigue siendo polémica, su eficacia para trasladar un texto literario al lenguaje cinematográfico es constantemente cuestionada; la dificultad para lograr la “fidelidad” esperada ha sido motivo de innumerables reflexiones desde muy diversos puntos de vista. A pesar de que el cine es considerado el séptimo arte, cuando se vincula con la literatura parece no haber establecido una relación de igualdad, se continua presentando “bajo el presupuesto no cuestionado de la jerarquía de prestigio por la que el cine aparece subordinado con respecto a la literatura en su capacidad artística” (Sánchez Noriega, 2000: p. 48), cuando en realidad debería enfocarse en la calidad estética de la adaptación.

En esta relación histórica entre cine y literatura, centramos nuestro interés en las estrategias de interpretación, entre dos artes con diversos puntos de coincidencia y al mismo tiempo con grandes diferencias; entre dos formas de narrar, dos lenguajes, cada uno con

¹ En adelante usaremos adaptación para referirme a la adaptación literaria al cine.

estructura propia, que en la adaptación, de manera contradictoria, se reafirman y se diluyen a través de la actualización.

Cuando se adapta un texto literario al cine, la comunicación se da en diferentes planos; por una parte, se desplaza la mirada del escritor hacia los horizontes del guionista y del director; por otra, se actualiza el texto en un proceso creativo, cuyo reto es hacer algo diferente, encontrar la manera de, como dice Rushdie, “hacer una segunda versión de una primera cosa, [...] que siga siendo ella misma y aun así algo nuevo que todavía lleve en sí la esencia, el espíritu, el alma de la primera cosa, la cosa que uno mismo, o su libro, o poema, o película, o mango, o lima, era originalmente antes de someterse al encurtido” (2009: p. 2).

El primer capítulo lo dedicamos a exponer brevemente el espacio epistemológico en el que se desarrolla el trabajo; abordamos el tema de la intencionalidad en la adaptación desde la enunciación y tratamos de rescatar la presencia del sujeto en el discurso, para encontrar “al que habla en su habla” (Benveniste, 1977: p. 82) y a partir de las intenciones y las marcas de individualidad de los autores, mostrar el proceso de interpretación.

En el segundo capítulo, nos aproximamos a la dimensión enunciativa y de género textual: la novela y la adaptación. Describimos someramente cada texto y tratamos de sintetizar las múltiples opiniones que se han publicado sobre los mismos. A través de una breve reconstrucción de su recepción, mostramos brevemente el estatus de ambas obras, desde las críticas literaria y cinematográfica, como “instituciones humanas” que legitiman ese estatus y determinan, lo que Jauss llama, el “horizonte de expectativa social” (1987: 57 y 78), tratamos de rescatar la experiencia lectora que ha determinado su carácter artístico.

En el siguiente capítulo retomamos la noción de autor, para mostrar de manera muy breve quién habla, a los productores de los enunciados: Gabriel García Márquez, Paz Alicia Garciadiego y Arturo Ripstein. De manera sucinta, reseñamos la trayectoria artística de los

autores para mostrar su identidad. En el capítulo que denominamos: situaciones de enunciación, trato las condiciones específicas de las enunciaciones, del discurso literario y del cinematográfico; sin embargo, debido a que nuestro interés se centra en la comprensión de los procesos de interpretación, y no en el texto, incluimos el contexto de producción de ambos discursos.

En el quinto capítulo abordamos la intencionalidad para señalar la presencia del locutor en su enunciación, incorporamos algunas declaraciones de los enunciadores sobre su quehacer literario y cinematográfico, conservando las citas textuales, con el objetivo de escuchar sus voces, en primera persona. Una vez mostrados las intenciones de los enunciadores, en el sexto capítulo, colocamos los textos en espejo, con el objetivo de evidenciar los procesos de transposición de un texto a otro y develar las variaciones que surgen en la concretización y actualización de los textos.

En el último capítulo, analizamos los “puntos de indeterminación” que son actualizados y concretizados en la adaptación de *El coronel...* y las propiedades esenciales de los personajes principales, a partir de la propuesta sobre la cooperación textual de Eco (1981, p. 191). Al final, ofrecemos nuestra propia perspectiva en la discusión y conclusiones.

*...poner en duda nuestra voluntad de verdad;
restituir al discurso su carácter de acontecimiento;
levantar finalmente la soberanía del significante.*
Michel Foucault, 1970 (p. 43).

1. ESPACIO EPISTEMOLÓGICO

El problema de la adaptación ha sido tratado desde muy diversas perspectivas. En este trabajo queremos intentar un enfoque diferente, mostrar ese juego de desplazamiento y actualización, no a partir del análisis formal de los textos sino desde la intencionalidad de los autores. Por eso ubicamos nuestro objeto en la enunciación, en las realizaciones de los actos de habla, en “el empleo de la lengua” por encima “del empleo de las formas”, como propone Benveniste (1977), “en el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado”, para rescatar la imprescindible presencia del sujeto en el discurso. Benveniste define la enunciación como un proceso de apropiación individual de la lengua que “introduce al que habla en su habla”, donde la presencia del locutor es un componente de la enunciación, y cada acontecimiento del discurso crea “un centro de referencia interna. Esta situación se manifestará por un juego de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante con su enunciación”, en una “cierta relación con el mundo” (p. 82-85), de manera tal que en la escritura “el escritor se enuncia escribiendo” (p. 91).

Ricœur ilumina muy bien esta sustitución de hablante por escritor, donde, a partir de la inscripción del discurso, se sustituye la relación hablante-oyente, por una relación entre escritura y lectura; y al estar el discurso escrito, surge una autonomía de sentido en el texto, resultado de “la desconexión entre la intención mental del autor y el sentido verbal del texto, entre lo que el autor quiso decir y lo que el texto significa. La trayectoria del texto escapa al

horizonte finito del autor” (1995: p. 43). El significado del texto empieza a cobrar mayor importancia que la intención del autor al escribirlo. Aquí señala el problema de la interpretación, cuando sólo se aborda desde la intención del autor, sin considerar la autonomía semántica del texto o cuando se centra sólo en el texto mismo, olvidando que es “un discurso contado por alguien, dicho por alguien a alguien más acerca de algo”. Rescata así la presencia del sujeto en el discurso: “cuando el texto ya no responde, tiene entonces un autor y no un hablante” (*ídem.*). Introduce la figura del lector y la importancia que éste tiene para que el texto pueda tener reconocimiento, es el público el que lo hace significante; el texto literario, como texto abierto, tiene un número indefinido de lectores y, del mismo modo, una multiplicidad de interpretaciones. Las múltiples lecturas que ofrece el texto son “la contraparte dialéctica de la autonomía semántica del texto [...] El derecho del lector y el derecho del texto convergen en una importante lucha que genera la dinámica total de la interpretación” (1995: p. 44). Refiere la lectura como el polo complementario de la escritura, donde surgen la apropiación y el distanciamiento. Define *apropiar* como “hacer *propio*, lo que era *extraño*” y que debido a que tenemos una necesidad de “hacer nuestro lo que nos es extraño”, surge un problema de distanciamiento, distanciamiento como un rasgo dialéctico, como “el principio de una lucha entre la otredad que transforma toda la distancia espacial y temporal en una separación cultural y lo propio, por lo cual todo entendimiento apunta a la extensión de la autocomprensión”, el distanciamiento como contraparte dinámica de esa necesidad, donde la lectura y la escritura tienen lugar (1995: p. 55-56).

En este orden de ideas, intentamos mostrar la relación constante entre autor-enunciación, tanto en la novela como en la adaptación; hacer una especie de analogía de los componentes de la enunciación que señala Benveniste, para encontrar “al que habla en su habla”, a partir de las declaraciones de los autores, hallar sus intenciones y las marcas de su

individualidad en el discurso; la apropiación individual en la actualización del texto y la referencia interna en el proceso de interpretación.

Para comprender los procesos de interpretación en la adaptación, abordamos el problema a partir de la adaptación cinematográfica que realizan Paz Alicia Garciadiego y Arturo Ripstein de *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez. Lo hacemos desde un espacio epistemológico multidisciplinario, el cual construimos con elementos principalmente de la filosofía del lenguaje, que estudia la intencionalidad; de la teoría de la recepción, para abordar el proceso de lectura y, por último, de la teoría y análisis de la adaptación, para aproximarnos a la relación cine-literatura.

Desde las voces de los realizadores del acto lingüístico queremos proponer una visión que incorpore las intenciones de los enunciadore, para mostrar la dimensión pragmática en la adaptación. Nociones como emisor, destinatario, intención comunicativa, contexto, situación de enunciación y conocimiento de mundo, son factores extralingüísticos que me permiten analizar los procesos interpretativos que no se pueden estudiar desde un enfoque meramente gramatical o semántico.

Para realizar la analogía que propongo parto de estas nociones en un nivel transaccional, la novela, es un enunciado, de igual manera, el guion y la película, son enunciados. El escritor espera, como efecto o consecuencia de su creación literaria, la lectura e interpretación de su obra. A través de la lectura, el guionista y el director interpretan y actualizan el texto, se transforman en enunciadore y generan un nuevo discurso en la adaptación.

Para mostrar la intencionalidad coloco a los autores en relación constante con sus enunciacione, con el objeto de revelar sus “intencione de significar”, a través de sus propias

declaraciones, hacer evidente su presencia en el discurso y hallar así a quien habla a partir de su habla, como señala Benveniste (1977).

El contexto efectivo de la enunciación delimita la manera en que comprendemos un discurso, en este caso, la novela, desde la literatura y la película, desde el cine. La situación de enunciación o situación espaciotemporal, como “sistema de coordenadas abstractas asociadas a toda producción verbal” (Charaudeau y Maingueneau, 2005: p. 211), permite abordar aspectos relacionados con los roles de los participantes en el acto de habla, en este caso el escritor, el guionista y el director, así como las reglas que rigen su actividad autoral. Al centrar nuestro interés en la enunciación y no en el texto, nos remitimos a las instancias o situaciones de enunciación en que se produjeron los textos. Consideramos primordial conocer cuándo se generaron la novela, el guion y la película.

Si sabemos quién escribió la novela, cuándo y dónde, podemos comprender mejor a qué se está refiriendo el autor, sin que esto signifique que sólo así podemos entender un texto literario ya que, como mencionamos, el texto ha adquirido una cierta independencia de sentido, y parte del juego del escritor es dejar espacios en blanco, que el lector va llenando de acuerdo con su conocimiento de mundo. Pero para comprender esos procesos de interpretación en la adaptación —y esa es la hipótesis que planteo— es importante conocer las intenciones de los autores al emitir sus respectivos enunciados no para entender la película o el libro sino los procesos de interpretación. A diferencia de la pragmática literaria, que estudia el uso del lenguaje dentro del texto, proponemos un enfoque diferente, donde a partir de la información pragmática disponible se puedan conocer los universos individuales de los autores, sus opiniones, sentimientos y experiencias, para encontrar sus intenciones enunciativas en sus declaraciones.

Para Benveniste, la lengua es un discurso continuo, una institución social, puesta a funcionar por el individuo (1977: p. 52), sin el cual “no hay lenguaje posible” (p. 70); la presencia del sujeto permite establecer un sistema de referencias que identifican al enunciador. Esta existencia del individuo en el discurso ha sido tratada por Foucault desde la noción de autor:

... para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir ‘esto fue escrito por Fulano de Tal’, o ‘Fulano de Tal es el autor de esto’, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto... Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura (1990: p. 60).

Genette señala que “el nombre no es una simple mención de identidad,... es el medio de poner al servicio del libro una identidad, o más bien una “personalidad”, como bien dice el uso mediático “Este libro es obra del ilustre fulano de tal”..., es el de un responsable putativo, cualquiera que sea su función efectiva en la producción de la obra” (2001: p.38).

Por eso consideramos importante mostrar la identidad de los autores, saber quién habla, retomar la noción de autor para presentar, de manera muy breve, la trayectoria de los emisores de estos discursos. No es el objetivo introducir, ni sus biografías, ni sus trayectorias completas, sino resumir su papel de autores, papel que de alguna manera configura sus obras, porque han trascendido, no sólo en los ámbitos de creación que les corresponden, sino en las relaciones entre cine y literatura, por eso ponemos especial énfasis en recuperar esas facetas de su producción creativa.

Benveniste, define el discurso, como “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización... como el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del

enunciado” (1977: p. 83), y con esta distinción del discurso como acto individual, introduce la preponderancia del enunciador, “está primero, la emergencia de los indicios de persona (la relación *yo-tú*) que no se produce más que en la enunciación y por ella: el término *yo* denota al individuo que profiere la enunciación” (*idem.*).

Para Benveniste, en la producción del discurso, más que del significado del signo, se trata de “lo intentado, lo que el locutor quiere decir, la actualización lingüística de su pensamiento” (1977: p. 226). Entonces, si el significado del lenguaje se deriva de la intencionalidad original de la mente, de lo intentado, esperamos encontrar las intenciones de los autores en las actualizaciones lingüísticas que realizan de éstas, en sus declaraciones acerca de su quehacer literario y cinematográfico. Por esta razón tratamos de conservar las citas textuales, con el objeto de escuchar sus voces en primera persona, ya que al elegir sus palabras, eligen sus significados. Dice van Dijk: es en el nivel “en el que los actos de la lengua se hacen realmente conscientes en el mismo sentido de ser individualmente pensados y ejecutados” (1987: p. 280).

Para explorar esa dimensión pragmática de las intenciones en los universos de discurso, recurrimos a lo que Genette define como “mensajes paratextuales”, mensajes fuera de los textos, tales como entrevistas o declaraciones y dentro del texto, como en el caso de la adaptación, donde la introducción al guion, cumple la función de prefacio, con declaraciones de intención (2001: p. 188).

Las intenciones de García Márquez como escritor han quedado plasmadas en numerosas entrevistas y declaraciones publicadas en libros, prensa y videos. Cuando escribe *El coronel no tiene quien le escriba*, la intención de García Márquez es “relatar la historia de un viejo veterano de guerra, quien espera infructuosamente la llegada de la pensión prometida”. Para realizar este acto, elige como medio de expresión la escritura, en la forma del

género literario de novela corta. Más allá de esta intención inicial, ha hablado sobre su proceso creativo al escribir *El coronel...*, su fuente de inspiración y otros elementos que pueden ayudar a comprender mejor sus intenciones comunicativas en este caso específico.

Las intenciones de Ripstein y Garciadiego se encuentran en diferentes entrevistas donde hablan de sus personajes, del cine que hacen y de sus motivaciones para los temas que eligen. En este caso, las intenciones de Ripstein y Garciadiego son hacer la adaptación cinematográfica de la novela *El coronel no tiene quien le escriba*; para realizar este acto, ella utiliza la escritura, en el género guion; él, el medio cinematográfico en el formato de largometraje. Intentan recrearla en su propio mundo, tomar distancia con la novela y su autor; se proponen descubrir las posibilidades y valores ocultos de la novela, no sólo interpretar, sino crear su propio “mundo posible”, a partir del “mundo posible” que ha creado García Márquez, generar otro texto para ampliar el universo del discurso. Lo reinterpretan y cada uno encuentra diferentes motivaciones.

Una gran parte de los estudios sobre adaptación hacen análisis comparativos que muestran qué situaciones de la novela han sido trasladadas a la película y cuáles eliminadas, si los personajes tienen las mismas características físicas y de personalidad, si hay añadidos o eliminados. Este tipo de análisis resulta de utilidad para mostrar cómo han sido actualizados esos espacios vacíos que ha dejado el escritor al lector. El modelo propuesto por José Luis Sánchez Noriega permite “un mayor conocimiento de los textos literario y filmico en cuanto se analizan los elementos constitutivos del texto” y así hacer “un estudio de los propios mecanismos de adaptación, de las opciones que se llevan a cabo para transmitir la misma historia por medios diferentes” (Sánchez Noriega, 2000: p.18).

Los “niveles de cooperación textual” (1981: p. 103) que propone Umberto Eco, sirven como guía para situar el ‘juego’ semántico que surge de las intersecciones y tratar de encontrar

las “juntas” o “nudos”, donde se estimula la cooperación del lector-adaptador, porque consideramos que conjuga las nociones de las teorías que mencionamos con anterioridad.

Al considerar la adaptación como una lectura e interpretación de textos literarios, donde los lectores, cada uno en su momento y en su espacio creativo, actualizan el texto, las premisas de la teoría de la recepción nos sirven para encontrar los procesos de interpretación que buscamos evidenciar. Desde esta perspectiva espero mostrar las concretizaciones que surgen en las lecturas de la guionista y del director y cómo van llenando los “puntos de indeterminación” que señala Ingarden, con determinaciones más o menos diferentes, debido, precisamente, a que el escritor ha dejado sin suficiente saturación algunos aspectos determinados en la obra. Cada parte de indeterminación se puede llenar de diferentes formas, “en ‘concordancia’ con la capa de significado de la obra” y ser perfectamente admisibles, puesto que se trata de una obra de arte literaria y parte de su estructura así lo propone (*cf.* 1987: p. p. 32-35).

Sin embargo, en ocasiones, dice Ingarden, la obra de arte literaria exige cierta “moderación” al completar las partes de indeterminación, principalmente en atención a su captación estética, y no pueden llenarse de manera arbitraria, “una determinada manera de llenar puede convertir en banal y aplanar mucho la obra, mientras que otra manera la puede profundizar y hacer más original” (p. 37). Para saber hasta qué punto la adaptación recupera el valor estético de la novela sería necesario, primero, realizar el estudio analítico de la obra literaria, para encontrar las concretizaciones específicas en la adaptación, las cualidades estéticas que se actualizan y las que se generan, pero no es el objetivo aquí señalar lo admisible o no de las concretizaciones en la adaptación de *El coronel*, sino, desde la figura de lector-autor, comprender los procesos de interpretación.

En la teoría de la recepción, hay una visión del lector muy importante para nuestro enfoque, la idea de que a partir de la lectura el texto empieza a existir, y que existe de manera diferente cada vez, en cada lector, en cada lectura, debido a la adaptabilidad inherente al texto literario y la apertura que propicia la participación del lector; a través de los espacios vacíos o indeterminaciones, ofrece puntos de conexión que estimulan las ideas del lector para la “co-realización de su posible intención” (Iser, 1987: p. 107).

1.1. HIPÓTESIS DE TRABAJO:

Para comprender mejor el proceso de interpretación en la adaptación es necesario emprender el estudio de la intencionalidad de los enunciadore: escritor-autor y lector-autor.

1.2. OBJETIVOS:

- Develar la dimensión enunciativa de la adaptación,
- Mostrar la relación texto-lector y
- Mostrar la importancia de la presencia del sujeto en el proceso de interpretación en la adaptación.

*El arte no reproduce simplemente el mundo
con el automatismo inerte del espejo:
él convierte las imágenes del mundo en signos,
él llena el mundo de significados.*
Lotman, 1973, p. 21.

2. DIMENSIÓN ENUNCIATIVA Y DE GÉNERO TEXTUAL.

El enunciado es la expresión lingüística que produce el emisor, puede ser desde una simple oración hasta un libro entero. De esta manera, podemos considerar la novela y la película como enunciados, la primera pertenece a la institución “literatura” y la adaptación a la institución “cine”. Nuestro interés es el de mostrar brevemente el estatus de estas obras, reconstruir la recepción de ambas obras y escuchar diferentes voces. Sin pretender que la voz de la crítica signifique legitimidad o validez, buscamos rescatar la experiencia lectora que ha determinado el carácter artístico de estas obras, esbozar lo que Jauss llama el “horizonte de expectativa social” (1987: 57 y 78), por medio de su efecto en estos públicos. Intentamos crear una polifonía, desde el exterior de los textos, que abone en un conocimiento amplio y razonado de ambos enunciados y al mismo tiempo permita observar resonancias de las intenciones de los autores. Así pues, haremos una descripción somera de cada texto y trataremos de sintetizar las múltiples opiniones que se han publicado sobre las mismas.

No resulta fácil decir algo novedoso sobre la novela o la película. A través de una búsqueda en internet, dependiendo del buscador, en una fracción de segundo aparecen entre cuatrocientos diez mil y ochocientos treinta y siete mil resultados sobre la novela; cerca de cuarenta y cinco mil sobre la película y más de doscientas cincuenta mil reproducciones en *Youtub* de la misma. Esto permite dimensionar la importancia y repercusión de ambas obras.

El coronel no tiene quien le escriba, tanto en su versión literaria, como en la cinematográfica, relata la historia de un veterano de guerra retirado que ha esperado su pensión durante años. Cada viernes, acude inútilmente al muelle para ver si en el correo ha llegado la carta que le notifica el pago de su pensión. El coronel y su esposa viven en condiciones de hambre y pobreza, ella padece de asma; han tenido que vender casi todas sus pertenencias, sólo les queda una casa vieja, que han hipotecado para pagar el funeral de su único hijo, asesinado en una pelea de gallos, y un gallo de pelea, que heredaron del hijo muerto. Ella piensa que la solución a sus problemas sería vender el gallo. Él se aferra a la idea de que el gallo ganará la pelea y así resolverán su situación económica y recuperarán su orgullo y dignidad.

2.1. LA NOVELA

Se publicó por primera vez en 1958 en la revista colombiana *Mito* (Vargas Llosa, 1971: p. 58). Posteriormente, en 1961, la editorial argentina Aguirre Medellín la publicó como libro (*op. cit.*: p. 64). Se trata de una novela corta de noventa páginas, con siete apartados sin numeración. Al final está fechada por el escritor en *París, enero de 1957*.

A casi sesenta años de su aparición, es considerada una de las obras más célebres del autor, y el personaje del coronel como uno de los más entrañables de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Figura en la lista publicada por el periódico español *El Mundo* como una de las cien mejores novelas escritas en español el siglo pasado. Críticos y reseñistas coinciden en que se trata de una pequeña obra maestra, un material novelístico de hondo calado, con un lenguaje sencillo, escueto, sobrio, contenido, sin desperdicios, de frases cortas, con pocos diálogos y gran dominio e ingenio lingüístico.

Hoy no es fácil decir cuántas impresiones se han hecho de la novela. El ejemplar que poseo, de Editorial Diana, consigna que se trata de la trigésima primera impresión, publicada en 2006, y que la primera edición de esta casa editorial fue en enero de 1987, dieciséis años después de su primera edición en Argentina. Contiene la leyenda: “Derechos exclusivos para México únicamente. Prohibida su venta en los demás países del área idiomática de lengua castellana”. No registra el número de ejemplares impresos, pero se puede deducir que aproximadamente cada siete meses se lanza un nuevo tiro. No es el espacio para estudiar el impacto editorial de la novela, pero estos datos ilustran brevemente su trascendencia en el ámbito literario.

En el prólogo que José Manuel Caballero Bonald hace a la novela, dice:

[...] hay como una limpieza retórica muy especial, como si la poética de su autor no se hubiese perfeccionado todavía con el uso. La novela supone, en efecto, un acabado modelo de sencillez, de naturalidad discursiva y hasta de inocencia verbal. Montada sobre unos aparejos literarios extremadamente simples, todo queda sujeto a la pericia del narrador para dotar al texto de unas persuasivas recetas léxicas y sintácticas y mantener constantemente en vilo la atención del lector. Incluso se podría hablar de esa rara astucia de que se vale García Márquez en el suministro de sorpresas expresivas y en la escueta manifestación de lo aparentemente complejo (2001).

En la reseña de Itziar Artetxe, a la edición de Anagrama, Barcelona, refiere:

“Mediante esa técnica de la violencia sugerida, construye una atmósfera densa y asfixiante que envuelve a los personajes de principio a fin, remarcando la miseria en la que se ven obligados a vivir... El relato está lleno de impactantes y cautivadoras imágenes que ayudan a transmitir los sentimientos más profundos del coronel” (2009).

En su ensayo, *Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado*, el reconocido crítico literario Ernesto Volkening, especialista en la obra del escritor, descubre cómo su arte narrativo “se alimenta de una obsesión meteorológico—barométrica”, donde evoca el clima

del trópico, la presencia física del calor y la humedad, encuentra la presencia de estos elementos en la novela y la importancia que tienen para comprender al “coronel que no tiene quién le escriba”, y que es fundamental saber que:

[...] en octubre, mes de lluvia, experimenta la sensación desahucada de albergar en el vientre un gusano que sigilosamente le roe las tripas, y sólo en diciembre, cuando brilla otra vez el sol en las calles, retorna a una visión más eufórica del mundo, como la circunstancia de que está esperando, desde hace años, la carta que le anuncie el reconocimiento de su pensión por servicios militares prestados en la guerra de los mil días... De esta suerte logra el narrador, sin proponérselo ni recurrir a una fábula trabajosamente elaborada o al suspenso artificial, uno de los principales objetivos del cuentista: la fascinación del lector (1963).

Encuentra novedosa “la manera de evocar, sin retoques, ni ambages, una miseria cuyas raíces llegan hasta profundidades inaccesibles a los habituales procedimientos de sondeo”, de García Márquez y pone como ejemplo a *El coronel...*:

No importa desde qué ángulo se enfoque la condición del coronel y de su asmática cónyuge, siempre tropezaremos con un estado de pobreza que va pegado a su existencia como el caracol a su concha... desde la primera hasta la última página, el viejo sigue atando cabos y saltando matones, anclamos lejos de conocerlo, y poco sabemos de la situación abismal del sufrido personaje... Lo curioso es que el viejo, por muy terco que fuese, en el fondo del corazón sabe a qué atenerse o, si no lo supiera, debiera saberlo, ya que su cara mitad no se cansa de demostrarle, con argumentos de peso, la vanidad de su esperanza. Sin embargo, mi coronel va todos los días a la oficina de correos a reclamar la carta que nunca llega... (*op. cit.*, 1963).

Años después, en un ensayo sobre *El otoño del patriarca*, Volkening se refiere al estilo “clásicamente gabrielino” como “el lenguaje diáfano, parsimonioso y bien estructurado que culmina en la nunca superada obra maestra de Gabriel García Márquez, *El coronel no*

tiene quien le escriba, y cuyas postreras, ya lejanas resonancias vibran en *Cien años de soledad* que –échenme piedra, si quieren– no tengo por su obra cumbre” (1975: p. 255).

Más adelante, escribe sobre el memorable final de la novela: “El coronel... termina con un *mierda* tajante, rotundo, definitivo. Nada le falta ni le sobra a esa lacónica observación en la que resume el protagonista los resultados de 70 años de vida de un hombre honrado y paupérrimo por antonomasia” (p. 287).

En *García Márquez o la vigilia dentro del sueño*, Mario Benedetti se refiere a la novela como:

[...] un relato en tercera persona que transcurre casi en línea recta. La sobriedad expositiva es llevada al máximo; el narrador, que se prohíbe hasta los menores lujos verbales, contrae (y cumple) la obligación de no tomar partido por los personajes, y de exponer diversas (aunque no todas) etapas del expediente a fin de que el lector use su propia imaginación para crear los complementos y extraer luego sus conclusiones. La novela tiene un ritmo tan peculiar que, sin él, la historia perdería gran parte de la fascinación que ejerce sobre el lector. Para contar esas incesantes idas y venidas del coronel (del usurero al sastre, del correo al abogado, del médico al sacerdote, y siempre regresando donde su mujer y su gallo), para relatar ese tránsito cansino pero sostenido, es imposible imaginar otra prosa que no sea ésta, sustancial, despojada, precisa, sin un adjetivo de más ni una verdad de menos (1972).

Habla sobre el sutil compromiso político del escritor, que elige las treguas para detenerse sobre los hechos concretos y hacer un balance del estruendo que deja la violencia, por eso su mensaje político no es obvio:

[...] no intenta extraer consecuencias históricas, políticas o sociológicas; se limita a mostrar como son los colombianos (al menos, los hipotéticos colombianos de Macondo) entre uno y otro fragor, entre una y otra redada letal. El balance se hace espontáneamente, mediante las duras compensaciones de la vida que vuelve a transcurrir. Durante esas paces precarias, el coronel (que “no tiene quien le escriba” acerca de la pensión que reclama como ex-combatiente de la guerra de los mil días) reinicia su espera infructuosa, vuelve a sumergirse en su incurable optimismo, reactualiza el parco amor que lo une a su mujer.

No obstante, en la última línea reasume su belicoso desencanto, pronuncia la agresiva palabrota como una forma de sentirse vivo (1972).

Víctor Pozanco analiza la novela como una obra de arte que cosifica un universo estético, identifica en *El coronel*:

[...] la riqueza interpretativa de la poesía y, en perfecta coexistencia, una linealidad y un primer nivel de lectura que hace la obra asequible y enriquecedora para cualquiera... es una lección atemporal y actualísima a la vez, de cómo se hace una novela. La lógica interna del discurso narrativo es de tal naturaleza que permite un análisis que evidencia verdaderamente, hasta donde esto es posible y aceptable, las virtudes que se le asignan *in abstracto* (1978: p. 17-18).

La crítica literaria, en especial la colombiana, ha ubicado a esta novela dentro del género denominado “literatura de la violencia” y, desde su perspectiva, señalan que *El coronel*... marca una diferencia al ser la primera novela que hace una reflexión literaria sobre la violencia. Coinciden en que las primeras obras de este género “carecen de calidad artística”, y son, más bien, testimonios directos que describen las atrocidades de la guerra civil del 48, desde una perspectiva vivencial, tremendamente cruda y realista. Para Augusto Escobar: “la mayoría de las novelas que se publicaron antes de 1958... no van más allá de la mera clasificación de novelas testimonio, llamadas ‘de la violencia’, que coinciden de manera peculiar con la aparición de *El coronel*... en la revista “Mito”. Una buena parte de las que se editan luego abordan ese tema de una manera más crítica y reflexiva” (2011). Ángela Corredor, afirma que a finales de los años 50 y durante los que siguieron “comienza una nueva forma de abordar el tema que presenta obras fundamentales del género como *El coronel no tiene quien le escriba*” (1992). Manuel Antonio Arango dice: “no es posible comprender a fondo la temática de la obra de García Márquez, si no se tiene presente la violencia en Colombia como punto de referencia”. Sus primeras cinco novelas, “son novelas que con

diferentes maneras de narrar, enfocan ese tremendo drama nacional que ha sufrido Colombia a través de la historia” (1985: p. 17). José Luis Méndez, escribe:

Aunque García Márquez rechaza todo vínculo formal con el movimiento conocido como los novelistas de la violencia... en *El coronel...* la violencia es menos evidente, pero no está menos presente. Por el contrario, a partir de un argumento centrado en la historia de un coronel retirado, quien durante cincuenta y seis largos años espera tercamente su pensión de militar, García Márquez escribe la primera novela nacida de la violencia en la que ésta apenas se manifiesta de una manera explícita, a pesar de ser el fundamento de su importancia estética y sociológica y el elemento organizador de toda su significación (1989: p. 18-19).

No podemos dejar de incluir el muy reconocido estudio de Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), donde hace un análisis concienzudo de la obra del autor. En el tercer capítulo, titulado “El ‘pueblo’: el idealismo optimista. (*El coronel no tiene quien le escriba*)”, examina la novela de manera minuciosa, para encontrar las relaciones y continuidades con otras obras del autor; la ubica, refiriendo a Lukacs, dentro del esquema tradicional de novela, “como la búsqueda ‘demoniaca’ de valores auténticos que lleva a cabo un héroe en un mundo degradado”, que “opone a un individuo y a una sociedad, y es por eso, al mismo tiempo, una ‘biografía individual’ y una ‘crónica social’” (p. 295), y señala que, aunque no es válida para toda la novela clásica y menos para la moderna, “en el caso de *El coronel...* conviene recordarla pues esta ficción responde exactamente a ese esquema: su estructura es ‘clásica’ [...] En el relato se distinguen con nitidez esos dos componentes: una biografía individual y una crónica social (p. 296). Identifica la situación política del pueblo como tema central del relato, se insinúa en la narración, poco a poco se va dosificando, y aun cuando no es abordada de manera directa,

[...] el elemento más importante de esta sociedad no es el paisaje natural o urbano, ni las clases sociales, ni el dinero, ni las diversiones, sino la situación política. Es el factor que le imprime sus características

primordiales, el contexto sin el cual la anécdota de la ficción resultaría incomprensible (pp. 308-309). [...] Si la situación política es lo principal de la sociedad ficticia, la pobreza es el alma de la historia que ocurre en aquella sociedad. La materia de la ficción distribuye así esos dos temas: la situación política es la base de la ‘crónica social’ y la miseria la de la ‘biografía individual’ (p. 314).

Vargas Llosa no deja pasar el tópico del humor, tras un exhaustivo análisis, cierra el capítulo con este tema:

El humor en *El coronel no tiene quien le escriba* es pretexto para dotar de persuasión a los materiales de mayor patetismo y desmesura, o subterfugio para expresar –mediante una expresión casi mágica en la que el humor deja de ser humor– una visión de la realidad que no es risueña en ningún sentido (p. 343).

2.2. EL GUION Y LA PELÍCULA

La película *El coronel no tiene quien le escriba*, es un largometraje con una duración de 118 minutos, realizado en 1999; dirigida por Arturo Ripstein, con guion de Paz Alicia Garciadiego (sobre la novela de García Márquez). La fotografía estuvo a cargo de Guillermo Granillo, el montaje de Fernando Pardo, la música original es de David Mansfield y los intérpretes principales son: Fernando Luján, Marisa Paredes, Salma Hayek, Ernesto Yáñez y Rafael Inclán. Es una coproducción entre México, España y Francia. Por la parte mexicana fue participaron: el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Producciones Amaranta, Gardenia Producciones, Tabasco Films, el Gobierno del Estado de Veracruz y la Fundación de la Universidad Veracruzana, A. C.; por la parte española: Tornasol Films, Televisión Española (TVE) y Canal +; DMVB, Fond Sud y Canal +, por la francesa; fue distribuida por Alta Films.

Se estrenó en 1999, ese mismo año fue nominada a la *Palma de oro*, en la categoría de mejor película en el Festival de Cannes, Francia; al *Premio Goya*, de España, en la categoría de mejor guion adaptado, y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas la presentó como su candidata para el *Óscar* a la mejor película extranjera, aunque no logró conseguir la nominación. En el año 2000, resultó ganadora del *Latin America Cinema Award*, como Mejor película en el Festival de Sundance de Estados Unidos de Norteamérica (Fisher, 2010: [http](#)). Según fuentes periodísticas “el presupuesto para su realización fue de tres millones de dólares, pero en taquilla internacional logró recaudar más de ochenta y tres millones, por lo que, por algún tiempo ostentó el título de la película latina más taquillera” (Herrera, 2014: [http](#)).

La crítica cinematográfica ha otorgado diferentes comentarios a esta adaptación, Fila Siete, publica: “*El coronel...* es una película con empaque, muy bien hecha, con sólidas interpretaciones, buena fotografía y sabia dirección artística”; Pablo Silva escribe en Fotograma:

Un maduro, potente y narrativamente acertado Arturo Ripstein se apropia de las letras inmaculadas y las hace suyas... La adaptación de Paz Alicia Garciadiego, mujer y habitual guionista de Ripstein es fiel al original, pero le agrega algunos elementos que enriquecen el drama, incluida la prostituta compasiva jugada por Salma Hayek. Una atmosfera típica de Ripstein, con ese tablero donde el bien y el mal no tienen cabida, y sí el destino que lleva a los hombres por caminos impensados (1999).

En la reseña que Guillermo Ravaschino, publica en *cineismo*, descubre las intenciones de Ripstein y Garciadiego:

Esta película de Arturo Ripstein se beneficia de unas circunstancias que rara vez enmarcan a las versiones fílmicas de grandes obras de la literatura universal. En primer lugar, el director mexicano y su esposa y guionista de toda la vida, Paz Alicia Garciadiego, no buscaron la ‘fidelidad al texto’ sino operar sobre él todos esos grandes y pequeños cambios que siempre son insoslayables a la hora de convertirlo en otra cosa, en una cosa tan otra como lo es un film. En segundo lugar, la personalidad del escritor, traducida en los precisos rasgos de su prosa, parece haber obrado como agente moderador de otros rasgos no menos precisos, los del barroquismo y los excesos ripsteinianos. El resultado es asombroso: *El coronel no tiene quien le escriba* sugiere que los mejores frutos de los Ripstein están llamados a florecer al amparo de un formato mucho más *clásico* que el de, digamos, *Profundo carmesí* (1999: [http.](#)).

En *Criticalia*, Enrique Colmena opina que:

Autor de una de las más fascinantes filmografías de la presente década, Arturo Ripstein vuelve por sus fueros con esta telúrica versión de una de las obras cumbre de Gabriel García Márquez, la barroca y sugestiva ‘El coronel no tiene quien le escriba’, parábola de la paciencia. Ripstein y su inseparable guionista Paz Alicia Garciadiego, con buen criterio, adaptan el rico trenzado argumental del escritor colombiano a su horizonte conocido, el México de los años cuarenta, en una hermosa traslación de la que no se resiente en absoluto la credibilidad de la película... cuidada en todos sus detalles, sin por ello caer en el lamentable vicio de la ‘misericordia de diseño’, tal vez haya que poner a esta bella adaptación el ‘pero’ de su ritmo algo cansino, sobre todo hacia la mitad de su metraje, pronto recuperado para terminar otra vez pujante y en forma (2000: [http.](#)).

Desde un ámbito literario, la crítica colombiana tiene opiniones no tan positivas sobre la película. Leonardo Monroy, encuentra tres elementos que, desde su perspectiva, “pueden distanciar la novela de la película y que afectan la particularidad de cada una de sus propuestas estéticas”, considera que el cambio de lugar en donde se desarrollan los hechos altera la trama; “en el filme, los elementos que conforman las disputas entre los partidos tradicionales colombianos –que soterradamente se deslizan en la obra escrita– no son trabajados con la misma sutileza para el caso de Méjico (sic), pese a que en la cinta una buena parte del

conflicto principal enfatiza en las pugnas políticas”. Está en desacuerdo con el cambio en el tono, la eliminación del humor, “algunas expresiones de la obra impresa introducen la risa por momentos...la película no se permite, ni por instantes, esa intromisión de pequeños apuntes jocosos y mantiene ese tono serio en todas las escenas”; tampoco le agrada la adición de personajes, que a su parecer, distraen al espectador del foco en la novela, donde, dice,

[...] hay una suerte de unidad del conflicto –el galopante paso del hambre que no cede a las consideraciones afectivas ni políticas–, en la película este problema central está a la misma altura e incluso en ocasiones se subordina a otros... Con esa intromisión de personajes que ayudan a ampliar la trama, la tensión por el hambre se diluye un poco en la adaptación de Ripstein, y de alguna manera neutraliza el efecto logrado en el lector por el texto original (2009).

Por último, escribe:

Sin entrar en la defensa a priori del texto literario por encima del cinematográfico, considero que en este caso, y a pesar de lo entretenido de la película, Arturo Ripstein no alcanzó a lograr el impacto que perturba al lector hacia el final y que lo deja pensando en la suerte de dos ancianos aferrados a un gallo al que le faltan días por pelear y esperando una pensión que nunca llega (*op. cit.*, 2009).

Por su parte, Alejandra Laverde, en su artículo *Cine y literatura: Narrativa de la identidad*, escribe sobre la recepción de la película en Colombia:

La crítica cinematográfica de *El Coronel no tiene quien le escriba* plantea que se trata de una clara construcción visual y cinematográfica, otra, ‘aquí no estamos ante la adaptación párrafo a párrafo de una novela –casualmente escrita cámara en mano–, sino ante la re-creación de una historia. Sin limitaciones... la libertad del novelista es grande; la del guionista, casi nula.’...Sin embargo, la recreación cinematográfica no fue bien recibida en Colombia por el cambio entre personajes y acontecimientos no especificados en la obra literaria, incluso por su contextualización y ambiente que evidentemente hacen falta en la versión de los cineastas; en opinión de Víctor Gaviria haciendo referencia a *El coronel* de Ripstein y Garcíadiego, los colombianos tienen una información adicional sobre la obra, ya hay unos referentes establecidos, que se quieren ver reflejados en la película, pero el

director mexicano las modificó sin lograr los objetivos esperados (2010: p. 141).

La película también ha sido objeto de estudios especializados sobre adaptación, más allá del entorno latinoamericano. Stefano Tedeschi, de la Universidad de Roma, en su ensayo *El coronel no tiene quien le escriba: de la página escrita a la pantalla grande*, se pregunta si “nos encontramos frente a una reescritura que propone otros caminos interpretativos para la misma historia”, y responde:

No se trata aquí de volver a la vieja cuestión de la ‘fidelidad’ del cine respecto a la literatura, casi en una posición de subordinación, sino de descubrir cómo de una misma historia puedan nacer poéticas diferentes, diferentes miradas sobre el mundo, hasta llegar al punto de volverse contradictorias... En este sentido podemos decir que la labor de Ripstein produce de verdad una transposición, una transformación, para llegar al final casi a una ‘transgresión’, con el efecto de construir un texto nuevo con los mismos elementos del texto de origen (p. 194).

Encuentra “fuertes relaciones entre los dos textos”, a partir de la inclusión de las mismas temáticas, aunque, a su parecer, se tratan desde ángulos diferentes. Señala la aportación de dos elementos “muy presentes en la filmografía de Ripstein” y que “se repiten de manera casi obsesiva: la presencia de una increíble cantidad de espejos, y el hecho de que la acción se desarrolle especialmente en interiores y de noche” (p. 196). Señala también las diferencias, “el cambio en la ambientación histórico-geográfica”, induce al “necesario abandono de toda conexión a la actualidad del tiempo histórico en que se escribe la novela [...] el México de 1956 nada tiene que ver con la Colombia del mismo año”. En la película, “la biografía individual entra en ruta de colisión con la crónica social y se agudiza en particular el conflicto entre el coronel y el pueblo”; señala aspectos sobre el tratamiento del tiempo y cómo se diluye en la película, que imprime un tono nostálgico, volcado hacía el pasado y carente de esperanza.

Otro aspecto importante, que varios estudiosos han anotado, es la desaparición del recurso humorístico presente en la novela. Para Tedeschi (2010), “en Ripstein la realidad, mostrada a través de las imágenes, no necesita el recurso del humor para ser aceptada de parte del espectador: el patetismo, y de alguna manera la desmesura, pertenecen totalmente a la poética del director (y de su guionista favorita), sin necesidad de un escudo irónico de protección” (p. 199). La reflexión final del estudioso marca la diferencia más significativa hacia el final de ambas obras, donde “las aparentes identidades entre los dos textos... expresan en realidad dos poéticas casi opuestas, y los dos medios de expresión llevan a lector y espectador hacia territorios distintos” (*ídem.*).

Si la lectura de las últimas páginas de la novela [...] conducen al lector a un paroxismo del tiempo [...] los últimos minutos de la película, con el monólogo susurrado de Fernando Luján [...] consignan al espectador a la idea final de una resignación sin futuro. [...] Las diferencias entre libro y película se juegan entonces aquí no tanto a nivel de temas y motivos [...] sino al nivel más profundo y sutil de las técnicas narrativas. [...] si García Márquez había construido con *El coronel* no tiene quien le escriba su novela más ‘cinematográfica’, Ripstein en cambio ha montado, gracias al empleo de toda clase de artificios (música, actuación, movimientos de la cámara, uso del paisaje), con su *Coronel*, su película más ‘novelesca’ (p. 200).

Bernardo Figueroa intenta un acercamiento diferente, desde un enfoque psicologista, la aborda a partir de la lectura, y de “la forma como la volvieron a escribir para pintarla en la pantalla, retiene elementos fundamentales para desentrañar esa dimensión subjetiva ligada a la letra en esta historia” (2001: p.225). Considera que se mantienen fieles al mensaje del escritor, pero

mientras en la novela se insinúa la intervención de la causa política en el asesinato, ligada a las actividades clandestinas del hijo, [...] en la película las pinceladas de Ripstein dan más color a este elemento y se subraya de manera magistral su articulación con la escritura y la letra, rescatando en su interpretación otra faceta de ese ‘no tiene quien le

escriba'. ¿De qué escritura se trata? ¿Cuáles son las letras que no llegan? (p. 227).

Encuentra en “la letra” un eje de interpretación para Ripstein y Garcíadiego, el periódico, el cartel, el texto escurrido en el espejo, todo lleva “a las vicisitudes de la letra clandestina, de la letra cuya circulación está impedida por el Otro justamente porque denuncia esa diferencia, de la letra en sufrimiento, que no por desteñible pierde su efecto de fijación, porque a pesar de todo deja su marca en el cuerpo, con el subsecuente efecto mortífero” (p. 229).

La novela y la adaptación de *El coronel* claramente pertenecen a la clase de discursos que Foucault distingue de los discursos cotidianos, que “están en el origen de un cierto número de actos nuevos de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos, en resumen, discursos que, indefinidamente, más allá de su formulación, son dichos, permanecen dichos, y están todavía por decir” (1970: p. 21).

*...Relato o no, cuando abro un libro,
es para que el autor me hable.
Y, como todavía no soy sordo ni mudo,
a veces incluso le respondo.*
Gérard Genette, 1998: p. 70

3. AUTORES-ACTORES

En este apartado retomamos la noción de autor para mostrar de manera muy breve quién habla, a los productores de los enunciados, García Márquez, Garcíadiego y Ripstein. No es el objetivo introducir aquí ni sus biografías ni sus trayectorias completas sino resumir su papel de autores, porque poseen nombres importantes, nombres que han trascendido, no sólo en los ámbitos de creación que les corresponden sino en las relaciones entre cine y literatura. Por eso, ponemos especial énfasis en recuperar estas facetas de su producción creativa.

Para Benveniste, la lengua es un discurso continuo, una institución social, puesta a funcionar por el individuo (1977: p. 52), marca así, “la presencia de la persona sin la cual no hay lenguaje posible” (p. 70). Esta presencia del sujeto permite establecer un sistema de referencias que identifican al enunciador. Mencionamos con anterioridad la manera en que Foucault trata la existencia del individuo en el discurso desde la noción de autor y cómo ese nombre que antecede al texto determina la forma en que debe recibirse un determinado discurso y establece el estatuto de esa obra en una sociedad determinada y en el interior de una cultura (1999: p. 60).

De igual manera, Genette ha señalado la importancia del autor, porque identifica al responsable del discurso y lo dota de una cierta identidad (2001: p. 38-39). Así pues, aquí intento mostrar brevemente la identidad de los autores, para conocer más a quienes hablan.

3.1. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Nació el 6 de marzo de 1927 en Aracataca, Colombia y murió el 17 de abril de 2014, a los 87 años, en la Ciudad de México. Sus padres fueron, Gabriel Eligio García y Luisa Santiago Márquez Iguarán, hija del coronel Nicolás Márquez y de Tranquilina Iguarán, los abuelos con quienes vivió durante sus primeros seis años de vida, y quienes, según declaraciones de él mismo, fueron fundamentales para la producción de su obra literaria.

A lo largo de su vida publicó cincuenta y seis libros: once novelas, doce libros de cuentos, veintidós entrevistas y reportajes, diez guiones y sus memorias. Obtuvo diferentes distinciones y premios, entre ellos: el Nobel de Literatura en 1982, ese mismo año el gobierno de México lo distinguió con la Condecoración Águila Azteca, que otorga a los extranjeros notables; en 1981, el gobierno francés le concedió la Medalla de la Legión de Honor; en 1972, recibió del gobierno venezolano el Premio Internacional Rómulo Gallegos; obtuvo tres doctorados Honoris Causa, uno por la Universidad de Columbia, de Nueva York (1971), otro por la Universidad Autónoma de Santo Domingo (1993) y el último por la Universidad de Cádiz (1994); en 1985, recibió el premio Cuarenta años del Círculo de Periodistas de Bogotá, Colombia, entre otros. En las ciudades de Madrid,

Zaragoza y Los Ángeles, hay calles que llevan su nombre. En Bogotá hay un centro cultural con su nombre y en Aracataca, han convertido en museo la casa donde nació.

Cuando apenas tenía trece años lo enviaron a estudiar internado, en un Liceo en la cordillera de los Andes, lejos de su amado Caribe. El frío lo hizo refugiarse en la lectura y unirse al grupo de jóvenes poetas colombianos “Piedra y cielo”, en el que encontró su revelación literaria: “Si no hubiese sido por “Piedra y cielo” no estoy seguro de haberme convertido en escritor” (García Márquez, 1982: p. 43). En 1947 empezó a estudiar la carrera de Derecho en la Universidad Nacional de Bogotá, pero seguía interesado en la poesía, leía versos todo el tiempo. Una noche empezó a leer *La metamorfosis*, de Kafka. Después de las primeras líneas, “cerró el libro, temblando. ‘Carajo, pensó, de modo que esto se puede hacer’. Al día siguiente escribió su primer cuento y se olvidó de sus estudios” (*op. cit.*, 1982: p. 44). Desde entonces, nunca dejó de escribir.

En 1947 abandonó los estudios de derecho para iniciar su carrera de escritor. El diario *El Espectador* publicó su cuento “La tercera resignación”; en 1950, publicó su primera nota en la página editorial de *El Herald*, de Barranquilla, con la columna “La Jirafa”, que se publicaba diariamente. Firmaba con el seudónimo de *Séptimus*, en homenaje al personaje de la novela *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf. Permaneció dos años en ese diario, donde escribió “más de cuatrocientas jirafas” (García Márquez, 2002: p. 433 y 485). Formó parte de la familia literaria llamada “el Grupo de Barranquilla”. Durante muchos años ejerció el oficio de periodista, gran parte de su obra literaria, antes de *Cien años de soledad*, la escribió alternando tiempo con el periodismo.

Su relación con el cine inició en 1954, cuando el diario *El Espectador* “asumió el riesgo” de comentar los estrenos semanales de la cartelera cinematográfica. García Márquez fue designado para esa tarea, convirtiéndose así en el primer crítico de cine de la prensa colombiana. Relata que los exhibidores

mantenían sobre la prensa la amenaza de suspender los anuncios de cine –que eran un ingreso sustancial para los periódicos– como represalia por la crítica adversa. [...] Una precaución tomada por acuerdo común fue que llevara siempre mi pase de favor intacto, como prueba de que entraba con el boleto comprado en la taquilla. [...] Las primeras notas tranquilizaron a los exhibidores porque comentaban películas de una buena muestra de cine francés. [...] La luna de miel con los empresarios tampoco fue tan dulce como pensamos al principio. Cuando nos enfrentamos al cine comercial puro y simple, hasta los más comprensivos se quejaron de la dureza de nuestros comentarios (*op. cit.*: pp. 523-524).

En su columna “La Jirafa” había comentado dos películas, *Intruder in the Dust*, sobre la novela de Faulkner, dirigida por Clarence Brown, y *El retrato de Jenny*, bajo la dirección de William Dieterle, sobre la novela de Robert Nathan. Álvaro Cepeda” había sido su mentor en cuestiones de cine, había compartido con él todo lo que aprendió en los Estados Unidos. Gracias a él cambió su forma de ver al cine, “antes de conocerlo a él yo no sabía que lo más importante era el nombre del director,... para mí era una simple cuestión de escribir guiones y manejar actores, pues lo demás lo hacían los numerosos miembros del equipo” (*op. cit.*: p. 449). Por eso cuando se enteró de su columna sobre cine en *El Espectador*, le llamó una madrugada: “¡Cómo se le ocurre criticar películas sin permiso mío, carajo! –me gritó muerto de risa en el teléfono–. ¡Con lo bruto que es usted para el cine! [...] nunca estuvo de acuerdo con la idea de que no se trataba de hacer escuela sino de orientar a un público elemental sin formación académica” (*op. cit.*: pp. 523-524). Para Alessandro Rocco, en las críticas y reseñas

de aquellos años “reflexiona sobre el cine desde su posición de escritor, discutiendo cuestiones de poética y de construcción del relato fílmico, entendiendo el cine como un género narrativo estrechamente vinculado a la narración literaria” (2010: p. 3).

Así inició una larga relación con el cine. Su primera obra cinematográfica fue “La langosta azul”, que realizó con el Grupo de Barranquilla. En 1955, viajó a Europa como corresponsal de *El Espectador*, se matriculó en el Centro Experimental de Cinematografía. Le interesaba aprender a escribir guion; aunque no encontró lo que esperaba, pues los cursos eran principalmente sobre dirección. Ahí inició su aprendizaje sobre técnicas cinematográficas. Aprovechó su estancia en Europa para asistir como representante de la Cinemateca Colombiana, a la Reunión Anual de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos en Varsovia. Al año siguiente se trasladó a París, donde, como ya hemos comentado, permaneció en una situación económica precaria, mientras escribía *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba*.

Regresó a América, y en 1961 viajó a México con la ilusión de hacer cine. Colaboró en revistas como *Sucesos* y *La Familia*. Escribió publicidad para las agencias Walter Thompson y Stanton. Algunos de sus slogans publicitarios que más recordamos son: “Yo sin Kleenex no puedo vivir” y “Para pan, pan, pan, para pan, pan Bimbo”. Tuvo la oportunidad de asistir a la filmación de “*En el balcón vacío*, de Jomí García Ascot y María Luisa Elío”, una pareja de exiliados republicanos, con quienes entabló una entrañable amistad, al extremo de dedicarles *Cien años de soledad*. Asistir a ese rodaje le acercó a la producción cinematográfica” (cf. Castillo, 2010: p. 27).

Las aportaciones de García Márquez a nuestro cine no son pocas ni triviales. En 1963, el proyecto de Manuel González Casanova para crear el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en la UNAM fue fundamental para el desarrollo de un nuevo cine mexicano. El escritor formó parte del primer cuerpo docente del CUEC, al lado de José Revueltas, Carlos Fuentes y Jorge Elizondo, entre otros.

Ese mismo año, la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana lanzó el Primer Concurso de Cine Experimental de Largo Metraje. Participaron treinta y seis proyectos de los cuales se seleccionaron doce, el segundo lugar fue para *En este pueblo no hay ladrones* (1964), basada en un cuento de García Márquez. Fue dirigida por Alberto Isaac, quien también escribió el guion junto con Emilio García Riera. La película cuenta con “el mejor reparto de actores secundarios del cine latinoamericano: Luis Vicens, dueño del billar; José Luis Cuevas, billarista; García Márquez, taquillero de un cine; Luis Buñuel, cura del pueblo; Carlos Monsiváis y Abel Quezada como jugadores de dominó. Su director la define como ‘las ilusiones vicarias de mis amigos’ y Carlos Monsiváis la coloca ‘como la quinta esencia de la provincia mexicana’” (Bernal, 2010: p. 16). La reseña de Jorge Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano*, deja clara la importancia de esta obra cinematográfica:

Lo primero que sorprende en *Este pueblo no hay ladrones* es la humildad de su lenguaje directo... Una humildad que, lejos de ser falta de pretensiones, es conciencia abierta, narración sintética, conocimiento estricto de la razón de los actos mínimos. Quizá... pese a la vejez de su fotografía y a las deficiencias de su construcción dramática, sea la película mexicana más rigurosa desde la obra de Fernando de Fuentes... Todo suena verdadero... El director, basándose en el estilo grávido y progresivo de exploración social de García Márquez, identifica el apacible ritmo de su filme con el desesperante acontecer cotidiano de un mísero pueblo en el que... no pasa nada. [...] he aquí uno de los contenidos más inteligentes que

hayan sido expresados en el cine mexicano, acorde con el momento histórico del país... El equipo de Isaac y la actitud del director abren las puertas a uno de los cines con mayor futuro en Latinoamérica (1979: p. 308-310).

En 1964, hizo la adaptación del cuento de Juan Rulfo *El gallo de oro*, dirigida por Roberto Gavaldón, con la producción de Barbachano Ponce y las actuaciones de Ignacio López Tarso, Lucha Villa y Narciso Busquets, con fotografía de Gabriel Figueroa. Los diálogos, aunque fieles al universo de Rulfo, estaban “escritos en colombiano”, por lo que Carlos Fuentes fue contratado para “mexicanizarlos” (cf. Castillo, 2010: p. 27). El productor volvió a reunir al binomio Fuentes-García Márquez para adaptar *Pedro Páramo*, bajo la dirección de Carlos Velo, pero “la intervención de tantas manos tornaron el texto en un engendro devastador para todos los participantes en la aventura. [...] Por este tiempo García Márquez consiguió vender por primera vez los derechos cinematográficos de una obra suya: *El coronel no tiene quien le escriba*, pero la carencia de gancho para la taquilla del personaje central frustró la filmación” (*ídem.*).

En 1965 se encuentra por primera vez con Arturo Ripstein, hijo del dueño de la productora Alameda Films, Alfredo Ripstein, Jr. El joven director de apenas 21 años, estaba planeando su *opera prima*, quería filmar *El coronel no tiene quien le escriba*, obra de un escritor colombiano, que en ese entonces todavía no era muy conocido, pero los derechos de la novela ya estaban vendidos, García Márquez sugirió *Tiempo de morir*, “era su primer tema escrito expresamente para el cine... fue una idea cinematográfica largamente acariciada por muchos años... surgió con el título inicial de *El charro*” (Castillo, 2010: p. 28). El padre de Ripstein, productor de la película, aceptó el proyecto con la condición de que fuera un “western”, para hacerla comercialmente viable. En la película aparecen “algunas claves de ese tan definido como indefinible término de ‘lo garciamarquiano’. El escritor, bisoño guionista, se empecinó en

convertir en literatura las descripciones, pero por fortuna tuvo el privilegio de contar con personas capaces de traducirlas al lenguaje cinematográfico, como Ripstein y el fotógrafo Alex Phillips” (Castillo, 2010: p. 29). Esa huella literaria en el guion, hizo que Carlos Fuentes se incorporara como coguionista y dialoguista. En opinión de Ayala Blanco, literariamente es, “pese a sus giros de romance castellano y a sus ingenuas réplicas shakespearianas, un magnífico guion” (1979: p. 339).

Ese mismo año escribe el guion para *Cuatro contra el crimen*, “primera gran película inexacta y desfachatada, de Sergio Vejar” (Ayala, 1979: p. 379). El acierto de la cinta, dice Ayala Blanco, “consiste en volver emocionante aquello que hoy ya no es sino idea gastada, método y mecanismo”, gracias a sus tres autores: “García Márquez, que dio la ‘otra vuelta de tuerca’ al guion; Rosalío Solano, que obtuvo composiciones fotográficas de insuperable nobleza lírica, y Sergio Vejar, que supo reducir al mínimo la falsa seriedad de su empresa” (*op. cit.*: p. 377). Adapta un cuento de Juan de la Cabada en *Lola de mi vida*, dirigida por Miguel Barbachano.

El sesenta y cinco es un año importante y decisivo para el escritor, en octubre inició la escritura de su obra más reconocida, *Cien años de soledad*, a la cual dedicó más de un año, encerrado en su casa del Pedregal de San Ángel, en la ciudad de México.

Al año siguiente, en 1966, vuelve a colaborar con Ripstein, esta vez con el guion de la comedia *Ho*, que formó parte del largometraje *Juegos peligrosos*, integrado por episodios realizados por diferentes directores. En 1968 escribió el guion de *Patsy, mi amor*, dirigida por Manuel Michel. El éxito alcanzado por su novela *Cien años de soledad*, publicada el año anterior en Buenos Aires, lo mantuvo alejado del cine por un tiempo.

En los años setenta escribió, junto con Luis Alcoriza, el guion para *Presagio*, filmada en 1974, en la que “recupera toda la idiosincrasia de la violencia colombiana de los años cincuenta, [...] sus diálogos recuperan el mejor sentido de su literatura (Bernal, 2010: p. 17). Cuatro años más tarde escribe, junto con Juan Arturo Brennan, el guion para Felipe Cazals de *El año de la peste*, inspirado en la novela *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe, con diálogos de José Agustín. En 1979 le propuso una historia a Jaime Humberto Hermosillo, la historia de *María de mi corazón*, “con la esperanza de que la convirtiera en una película, [...] dos meses después... vino a decirme sin ningún anuncio previo que ya tenía el primer borrador del guion, de modo que seguimos trabajándolo juntos hasta su forma definitiva” (García Márquez, 2003: p. 130). Con un mínimo presupuesto, reunido con la contribución de todos los que participaron en la producción y una aportación de la universidad veracruzana de apenas “80,000 dólares, que, en términos de cine, no alcanza ni para los dulces” (*ídem*). Inició el rodaje de la película que se estrenó en 1981. García Márquez escribió: “Acabo de ver la película ya terminada, y me alegré de comprobar que no nos habíamos equivocado. Es excelente, tierna y brutal a la vez, y al salir de la sala me sentí estremecido por una ráfaga de nostalgia” (*op. cit.*: p. 131). Termina así la época más productiva de García Márquez como guionista, e inicia así una serie de adaptaciones de sus obras. Además de *María de mi corazón*, ese mismo año el chileno Miguel Littin, llevó a la pantalla la adaptación del cuento *La viuda de Montiel*, donde ya no intervino el escritor. El año siguiente, la directora sueca Solveig Hoogesteijn, adaptó el cuento *El mar del tiempo perdido*, “una de las obras más representativas dentro del contexto de adaptaciones cinematográficas suyas y la menos exhibida por problemas de derechos” (Bernal, 2010: p. 20).

En la década siguiente, en 1982, formó parte del jurado del Festival de Cine de Cannes y en octubre le otorgaron el premio Nobel de Literatura, a cuya ceremonia de entrega asistió ataviado como indio liquiliqui. Con apenas 55 años, después de Albert Camus, es el laureado más joven (www.cervantesvirtual.com)

En 1983 se filmó *Eréndira*, bajo la dirección de Ruy Guerra, con el guion que García Márquez había escrito diez años antes: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, “cuyo primer destinatario iba a ser la venezolana Margot Benacerraf... Sin embargo, el mundo de Ruy Guerra es el más cercano a las permanentes alegorías de Macondo, no en vano es el director que más obras de este escritor ha llevado al cine” (Bernal, 2010: p. 21).

Después vendrán una serie de adaptaciones de sus cuentos y novelas que reafirman los vínculos del escritor con el cine. En 1985 Jorge Ali Triana filmó una segunda versión de *Tiempo de morir*. En el ochenta y seis, Francesco Rosi dirigió *Crónica de una muerte anunciada*. Dos años más tarde, bajo los auspicios de la Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, Televisión Española produce la serie *Amores difíciles*, seis capítulos basados en cuentos de García Márquez con directores de diferentes países Iberoamericanos: *Milagro en Roma*, por Lisandro Duque de Colombia; *Yo soy el que tú buscas*, por Jaime Chávarri, de España; *Cartas del parque*, por Tomás Gutiérrez Alea, de Cuba; *Un domingo feliz*, por Olegario Barrera, de Venezuela; *El verano feliz de la señora Forbes*, por Jaime Humberto Hermosillo, de México y *Fábula de la bella palomera*, por Ruy Guerra, de Brasil. Ese mismo año, el cubano Fernando Birri, hace la adaptación del cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes*; en 1989, Ruy Guerra realiza *Me alquilo para soñar*, basada en una idea original de García Márquez con la participación de Eliseo Alberto Diego.

En 1986 publicó *Aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, donde hace una crónica de la filmación de la película *Acta general de Chile*, en la que el director “ofrece aspectos de la vida de los chilenos bajo la dictadura del general Augusto Pinochet”. La publicación de este libro ayudó a que la película tuviera “un lanzamiento mundial sin precedentes dentro del cine latinoamericano. El texto original apareció publicado en varios diarios como *El País*, de Madrid, *La Jornada*, de México, *El Espectador*, *El Herald*o y *El Mundo*, de Colombia. Su publicación al tiempo del estreno de la cinta hizo que se quemaran cerca de quince mil libros de García Márquez, por orden de la autoridad militar del puerto de Valparaíso” (Bernal, 2010: 19). Durante ese año escribió *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, su primera y única obra de teatro, la cual se estrenó en Argentina al año siguiente.

En 1990, Akira Kurosawa se interesó en llevar al cine su novela *El otoño del patriarca*, pero el proyecto no se llevó a cabo. En el noventa y uno, el grupo español *La Cuadra*, realizó la puesta en escena de *Crónica de una muerte anunciada*, con la que se inauguró el XIII Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia. En 1999 Ripstein y Garciadiego realizaron la adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba*.

En 2002 publicó el primer volumen de sus memorias en *Vivir para contarla*. En 2004 su última novela *Memorias de mis putas tristes*. Su influencia en el cine continuó en el nuevo siglo, en 2005, el mozambiqueño Ruy Guerra, “único director que ha adaptado cerca de cinco obras de García Márquez al cine y la televisión”, hizo la adaptación de *La mala hora*, “el título de esta nueva versión embriagadora y seductora es *O veneno da madrugada* (Bernal 2010: 24-25). En 2007, el productor Scott Steindorff, obtuvo los derechos para la adaptación de *El amor en los tiempos del cólera*, que dirigió Mike Newell. En 2009, Hilda Hidalgo hizo la adaptación

de *Del amor y otros demonios*, a cargo de la dirección y el guion, en una producción conjunta de Costa Rica, Colombia y México.

3.2. PAZ ALICIA GARCADIIEGO²

Nació el 4 de septiembre de 1949, en la Ciudad de México. Estudió Letras Españolas y Estudios Latinoamericanos en la UNAM. Durante 1978-1979 trabajó como especialista sobre América Latina en el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales. En 1981, obtuvo el segundo lugar en el *Primer Concurso Nacional de Historieta* de la Secretaría de Educación Pública, por el guion *Tiempo de adioses*. Ha sido profesora de Historia de América Latina en distintas universidades, así como de diversos cursos y talleres de guion cinematográfico, fue asesora del taller de guion del Sundance Institute (*Advisor in the Screenwriters workshop*).

Incursionó en la radio como guionista en el Instituto Mexicano de la Radio, en Radio Educación y en Radio UNAM. Trabajó en la Unidad de Televisión Educativa y Cultural, donde conoció a Arturo Ripstein.

En 1985 al director le habían solicitado hacer unos programas y él pidió que ella fuera la guionista. Aunque los programas no se llevaron a cabo él quedó complacido con los guiones. Seis meses después la llamó para que hiciera el guion de la película *El imperio de la fortuna* (Marés, 1996: p. 18B), adaptación de *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, de la que ya existía una primera versión de 1964, adaptada por García Márquez y dirigida por Roberto Gavaldón, cuyos diálogos “mexicanizó” Carlos Fuentes. Así, su primer guion

² Gran parte de los datos biográficos de Garciadiego están extraídos de la compilación que ofrece: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GARCIADIEGO_ojeda_paz_alicia/biografia.html

cinematográfico, fue una adaptación de Rulfo uno de los más grandes escritores mexicanos, después vendrán otros: Maupassant, Mahfouz, García Márquez, Seneca, Aub, Flaubert, Valdez.

En 1987 escribió también para Ripstein el guion de *Mentiras piadosas*, por la que obtuvo el *Círculo Precolombino de Oro* en el Festival de Cine Colombiano (1989), por “Mejor argumento y guion cinematográfico”. En 1990 escribió el guion de una de las diez historias que integran *Ciudad de ciegos*, dirigida por Alberto Cortés. Al año siguiente vuelve a trabajar con Ripstein, de quien ya no se separará. Adaptó *La mujer del Puerto*, basada en el cuento *El Puerto*, de Guy de Maupassant, donde “narra una relación incestuosa entre los personajes de un México profundo, ubicados en espacios verdaderamente miserables” (Sáez, 2010: [http](http://)). También es una segunda versión, la primera la realizó Arcady Boytler, en 1934. En 1993, adaptó la novela *Principio y fin*, del Premio Nobel Naguib Mahfouz, con la que ganó la *Concha de Oro* y el premio al “Argumento y Adaptación” en el Festival Internacional de Cine de Estambul (1994). Sobre esta película Vicente Leñero declaró: “La cinta tiene un nivel y una calidad poco comunes en el cine mexicano. No conozco la novela de Mahfouz, pero me parece que la adaptación de Paz Alicia al medio mexicano es excelente. Yo creo que Ripstein encontró en ella su guionista para siempre. Paralelamente, lo siento, ya que los escritores que trabajábamos con él quedamos desplazados, pero bien desplazados por una guionista de altísima calidad” (Robles, 1993: p. 30). En 1994 ganó el primer lugar en el Concurso Latinoamericano de Nuevo Cine para filmar el guion de *La reina de la noche*, basada en la vida de Lucha Reyes, una famosa cantante vernácula mexicana. También compuso las letras de las canciones por las cuales obtuvo, junto con Lucía Álvarez, el premio *Ariel* por “Mejor Música de Fondo”.

En 1996 escribió el guion de *Profundo carmesí*, basada en un hecho real acontecido en Estados Unidos en los años cuarenta. La misma historia ya se había filmado en 1969 con el título *The Honeymoon Killers*, bajo la dirección y guion de Leonard Kastle. Después de *Profundo carmesí*, en 2006, otro director americano, Todd Robinson, hizo una adaptación de la misma historia en *Lonely Hearts*. La adaptación de Garciadiego obtuvo el premio Osella de Oro en el Festival de Cine de Venecia de 1996 por “Mejor guion”. Ganó ocho premios Ariel y una mención de honor en la categoría de cine latinoamericano del Sundance Film Festival, además, fue elegida para representar a México en los Premios Oscar de la Academia de Estados Unidos, dentro de la categoría de “mejor película extranjera”, aunque no obtuvo la nominación. En opinión de algunos críticos, el guion de *Profundo carmesí*, “es una obra literaria a la altura de cualquier poeta o narrador de los llamados malditos...” (Coello, 2012: [http](http://)), es también, la película con la que se consolida la mancuerna Ripstein-Garciadiego.

En 1998 escribió el guion de *El evangelio de las maravillas*, una historia muy compleja basada en un caso real de los años setenta, sobre una secta religiosa llamada La Nueva Jerusalem. Después vino *El coronel no tiene quien le escriba* (1999). Garciadiego ha declarado que Arturo Ripstein se sintió plenamente identificado con el coronel y recuerda: “Me acosté a las nueve a dormir y lo dejé leyendo [a Arturo Ripstein]; al día siguiente me levanté, como a las siete y media de la mañana, él estaba despierto, estaba terminando de leer el guion y estaba llorando. La primera cosa que me dijo fue: yo no sabía que me querías tanto” (Rivera, 1998: p. 68).

En 2000 adaptó *Medea*, de Séneca, en *Así es la vida*. Al año siguiente escribió una comedia de humor negro que tituló *La perdición de los hombres*, como la frase de un famoso corrido mexicano que dice “la perdición de los hombres son las malditas mujeres...”

(filmaffinity). En 2002 escribió *La virgen de la lujuria*, basada en el cuento *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, obra poco conocida de Max Aub, publicada apenas en 2001 por la Fundación Max Aub y el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España (Pedregal, [http](http://)). En 2006 escribió el guion de *El carnaval de Sodoma* y en 2011 adaptó la obra de Gustav Flaubert, *Madam Bovary*, en su versión como: *Las razones del corazón*.

Varios de los guiones de Garciadiego han sido publicados, ha recibido diversos premios y reconocimientos por su labor como guionista y en 2013 recibió la Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico, que otorgan la Cineteca Nacional, la Fundación Salvador Toscano y la Academia Mexicana de Artes Cinematográficas. En honor a su trayectoria, recibió el Premio del Festival Madrid Imagen y del Programa Ibermedia.

3.3 ARTURO RIPSTEIN³

Nació el 13 de diciembre de 1943 en la Ciudad de México, hijo del productor cinematográfico Alfredo Ripstein Jr., hizo su debut como director de cine en 1965, nada más y nada menos que con *Tiempo de morir*, basada en el guion de García Márquez titulado “El charro”. Apenas tenía 21 años, su padre había comprado los derechos y le confió la dirección con la condición de que lo convirtiera en un western, aunque, según Ayala Blanco, en realidad, no lo fue, y dedica un capítulo entero a este asunto en su *Aventura del cine mexicano*:

La cinta que abre el fuego en este frente del cine nuevo ha corrido el riesgo de ser juzgada por lo que no es. Si bien los personajes han sido tejanizados a ultranza y llevan pistolas al cinto, la historia de

³ Gran parte de la filmografía de Ripstein fue extraída de la elaborada por Billy Fisher, en el sitio: <http://www.divxclasico.com>, no así los premios obtenidos, recopilados en diferentes sitios.

venganzas familiares que narra no origina un *western* latinoamericano propiamente dicho. Nada de coordenadas clásicas. Tanto las bases de sustentación del escritor colombiano, como la óptica del director, se sitúan en otros terrenos. [...] A nadie engañe, pues, la indumentaria de los hijos vengativos y del viejo expresidiario de *Tiempo de morir* (1979: p. 338).

Cataloga a Ripstein como uno de los jóvenes directores que rompen el círculo vicioso en que se encontraba el cine nacional en esas épocas, donde los mismos empresarios delegaban en los “*juniors* la realización de nuevos estropicios”, para él, Ripstein y Wallerstein son la excepción,

mantiene una actitud contraria a la de sus compañeros de generación y clase social. [...] Se rodean de algunos de los escritores y técnicos más preparados de México. Dirigen y patrocinan un cine mexicano ambicioso; plantean a un nivel verdaderamente profundo su problema generacional (p. 337).

Las opiniones de Ayala Blanco sobre la cinta esclarecen la relación que Ripstein refiere cuando habla de un círculo que se cierra y los vasos comunicantes entre las dos cintas:

Tiempo de morir no es una reflexión sobre la violencia y su inutilidad [...] La violencia está implícita, [...] es una obra silenciosa, distendida. [...] En *Tiempo de morir* un joven se interroga sobre la vejez, la serenidad y la muerte, y para ello ha tenido que apoyarse en un mundo literario preexistente. No hay traición de por medio. [...] Ripstein ha sido fiel al universo de García Márquez, lo cual no es poca cosa (pp. 39-340).

Inicia su carrera cinematográfica, estrechamente ligada a la literatura, aunque siempre leal al cine. En 1967 dirige una de las historias de la cinta *Juegos peligrosos*, con el guion *Ho*, también de García Márquez. En 1969 fundó, junto con Felipe Cazals, Pedro E. Miret y Rafael Castanedo, la productora “Cine independiente de Méjico”, lo que le permitió trabajar con mayor libertad. Aunque al año siguiente se disolvió, lograron producir tres cintas: *La manzana*

de la discordia (1968) y *Familiaridades* (1969), de Felipe Cazals y *La hora de los niños* (1969), de Ripstein con guion de Miret; después vendría la adaptación de la novela de Elena Garro: *Los recuerdos del porvenir*, donde vuelve a trabajar con Alex Philips en la fotografía.

En la década de los setenta se consolida como director, inicia una de sus etapas más fecunda durante la cual dirigió

tres de las cintas más importantes del cine mexicano contemporáneo: *El castillo de la pureza* (1972), *El lugar sin límites* (1977) y *Cadena perpetua* (1978). Las dos últimas lograron colocarlo en el selecto grupo de jóvenes cineastas mexicanos cuya filmografía comenzó a ser estudiada con detenimiento por especialistas nacionales y extranjeros (www.divxclasico.com).

El guion de *El castillo de la pureza*, lo escribió junto con el escritor José Emilio Pacheco. Basada en un hecho real de los años cincuenta, inspiró también la novela *La carcajada del gato*, de Luis Spota, y la obra de teatro *Los motivos del lobo*, de Sergio Magaña (<http://cinemexicano.mty.itesm.mx>). La cinta estuvo nominada en diez categorías del premio Ariel y obtuvo cinco premios. En *El lugar sin límites*, vuelve a trabajar con Pacheco, adaptando la novela del escritor chileno José Donoso; la cinta obtuvo el Ariel de Oro, el Ariel de Plata y para Arturo Ripstein un premio especial del jurado del Festival de San Sebastián y el Premio de la Asociación de Cronistas de Espectáculos.

Trabajó de manera continua con José Emilio Pacheco, en 1973 escribió el guion de *El santo oficio*, postulada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes. En el setenta y cinco, junto con A. L. Craig, escribió el guion de *Foxtrot*, una coproducción con Estados Unidos, donde actuaron Peter O'Toole, Charlotte Rampling y Max von Sydow. Rodó una versión en inglés y otra doblada al español. En 1976 dirigió *Lecumberri: El palacio negro*, otra vez con guion de Pacheco, ahora con Tomás Pérez Turrent.

En 1977 dirigió *La viuda negra*, basada en la obra de Rafael Solana: *Debiera haber obispas*, nominada en las categorías de mejor película y mejor dirección de los premios Ariel; después filmó *La tía Alejandra*, con guion de Sabina Berman. Con Vicente Leñero realizó *Cadena perpetua*, adaptación de la novela *Lo de antes*, de Luis Spota, con la cual obtuvo cuatro premios Ariel. En 1980 dirige *La Seducción*, basada en la novela de Henrich von Kleist escribe el guion con Carlos Castañón. Después rueda *Rastro de muerte*. Cuatro años más tarde, en 1984 filma *El otro*, con guion de Manuel Puig.

Su relación con la escritora Paz Alicia Garciadiego inicia en 1985 con el guion de *El Imperio de la fortuna*, segunda adaptación de *El gallo de Oro*, de Juan Rulfo, que en 1965 habían adaptado García Márquez y Carlos Fuentes; con esta película Ripstein obtuvo ocho premios Ariel, entre ellos los de mejor película y mejor dirección. También obtuvo la Diosa de Plata del Círculo de Periodistas de México. A partir de esta película, en su producción ya no habrá más guionistas que su esposa, Paz Alicia.

Se convirtió en su mancuerna más efectiva. [...] el binomio Ripstein-Garciadiego emprendió un viaje directo rumbo a la definitiva internacionalización de la filmografía ripsteiniana. España y Francia le rindieron tributo a través de muestras, exhibiciones y premios, y su nombre comenzó a mencionarse repetidamente junto al título de “el mejor director mexicano de nuestro tiempo (www.divxclasico.com).

Con *Mentiras piadosas* ganó cuatro Arieles, dos Círculos de Oro en el Festival de Cine de Bogotá. Además, Ripstein obtuvo una mención especial en el Premio San Jorge de Oro, en el Festival Internacional de Cine de Moscú.

En 1992 dirigió *La mujer del puerto*, basada en la obra *El Puerto*, de Maupassant, donde, en el más puro estilo ripsteiniano, “el juego del film le permite al espectador –que

permanece asqueado, no de la pobreza sino de la miseria, no de la suciedad sino de la mugre, no de la tristeza sino del patetismo— ver en su conjunto la historia como si la recorriera, cual escultura, en un plano tridimensional, bordeándola y reconociendo todos sus vericuetos” (Sáez, 2010), ganó los premios DICINE y FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica), en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara. En 1993 rodó *Principio y fin*, un film basado en la novela homónima del premio Nobel egipcio Naguib Mahfuz, adaptada por Garcíadiego. La película obtuvo varios premios, once nominaciones y siete Arieles, entre ellos el de Mejor película; el *Pitirre* en el Cinemafest de Puerto Rico; los premios *Ciudad de Nantes* y *Montgolfiere de Oro*, en el Festival de los Tres Continentes-Cine de África, América Latina y Asia. El director recibió: la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián; el Gran Coral y el FIPRESCI, en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana; el premio en el Festival Internacional de Cine de San Diego; los premios DICINE y FIPRESCI en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara y la estatuilla *India Catalina* al mejor director, en el Festival Internacional de Cine de Cartagena.

Alejándose un poco de la literatura, al año siguiente filmó *La reina de la noche*, sobre la vida de Lucha Reyes, una cantante mexicana muy popular durante los años treinta y cuarenta, quien se suicidó después de ser una estrella de la canción mexicana y llevar la música mexicana a Europa y Estados Unidos. La cinta ganó el Ariel a mejor película, estuvo postulada para la *Palma de Oro* en el Festival de Cannes y para el *Kikito de Oro* del Festival de Cine de Gramado, Brasil.

Dos años después, dirigió *Profundo carmesí*, considerada por la crítica como “su gran película”, tal vez porque es la que más premios ha ganado. Se trata de una segunda versión de *The Honeymoon Killers*, filmada en 1969 por Leonard Kastle, basada en un hecho real

acontecido en Estados Unidos en los años cuarenta y que, diez años después de Ripstein, Todd Robinson llevó a la pantalla como *Lonely Hearts* en 2006. Es una historia escalofriante que narra un amor psicótico y patético entre dos amantes asesinos de mujeres, la versión de Ripstein “ahoga la mirada en las profundidades de esta estética de la violencia sin límites que incomoda e increpa, que sacude y despierta, que implica una actitud moral y vital ante el cine, ante el arte” (Salinas, 2005). Fue nominada para el Oscar 96 como Mejor Película Extranjera; obtuvo ocho Arieles; fue reconocida con el Premio al Mejor Guion en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana; en la Muestra Internacional de Cine de Venecia recibió tres Ocelas de Oro; en el Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz obtuvo el Sol de Oro a la mejor película; el Premio de la Asociación de Cronistas del Espectáculo a mejor dirección; el premio *Turia* del público, que otorga la Comunidad Valenciana; una mención de honor en el Festival de Cine de Sundance. Al año siguiente recibió cuatro Diosas de Plata durante la XXX entrega de premios que otorgan anualmente los periodistas extranjeros a lo mejor del cine nacional hecho en México. La misma prensa concedió a Ripstein el premio *Glauber Rocha* en diciembre de 1996 por la coherencia y calidad de su obra cinematográfica en conjunto.

En 1997 filmó *El evangelio de las maravillas*, una historia sobre un pueblo michoacano llamado Nueva Jerusalén, por la que Ripstein recibió el Premio Mayahuel a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara y estuvo nominado por mejor dirección en los premios Ariel.

El noventa y nueve resulta un año emblemático para Ripstein: regresó a la literatura con la adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba*, por la que obtuvo el Premio al Cine de Latinoamérica en el Festival de Sundance y la nominación a la Palma de Oro en el Festival

de Cannes. El gobierno de México le otorgó el Premio Nacional de las Artes; el Consejo de Ministros de España le concedió la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio, en reconocimiento al mérito artístico; el gobierno francés lo distinguió como Caballero de la Orden de las Artes y la Letras, por su labor como difusor de la cultura, y en el Festival de Cine de San Francisco recibió el Premio Akira Kurosawa, por su trayectoria.

Después vendrán *Así es la vida*, una adaptación de la tragedia clásica *Medea* y *La perdición de los hombres*, la primera recibió el Premio especial del jurado y el premio de la FIPRESCI en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, y la segunda, obtuvo la Concha de Oro y el Premio FIPRESCI en el Festival Internacional de Venecia y dos premios Kikito de Oro, uno a mejor película y otro a mejor dirección. Un año más tarde realizó un documental sobre Juan Soriano.

En 2002 dirigió *La virgen de la lujuria*, una adaptación de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, de Max Aub, por la cual obtuvo la mención especial del premio San Marco en el Festival Internacional de Cine de Venecia y el Premio FIPRESCI a mejor película latinoamericana en el Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro.

En 2006 dirigió *El carnaval de Sodoma*, con guion de Paz Alicia Garcíadiego, inspirado en la novela homónima de Pedro Antonio Valdez. En 2011 realiza la adaptación de *Madam Bovary*, de Gustave Flaubert en *Las razones del corazón*. En 2014 recibió el Ariel de Oro por su trayectoria.

Ahora conocemos mejor a los autores, sabemos que quienes hablan han logrado un nombre y el reconocimiento tanto en la literatura como en el cine, sus obras van más allá de las sociedades y las culturas a las que pertenecen.

*Tener horizontes significa
no estar limitado a lo más cercano
sino poder ver por encima de ello.*
Hans-Georg Gadamer, 1987, p. 21.

4. SITUACIONES DE ENUNCIACIÓN

Como mencionamos, conocer las condiciones específicas de la enunciación permite la comprensión del enunciado. Cuando nos aproximamos a un texto de ficción, ya sea literario o cinematográfico, por hablar de los que aquí nos ocupan, activamos una adecuación de los actos de habla, “inferimos un mundo a partir de las circunstancias requeridas para esta adecuación” (Ohmann, 1972: p. 47). De alguna manera, debemos entrar al juego que proponen estos géneros discursivos para comprenderlos y ubicarnos en la situación de lectores y espectadores. Estamos ante un discurso literario y uno cinematográfico, y en esa situación comunicativa los encaramos. Sin embargo, para el propósito que persigo, centrado en la comprensión de los procesos de interpretación y no en el texto, considero importante conocer la situación de enunciación en que se generan estos discursos.

El espacio y el tiempo, el “aquí-ahora” que señala Benveniste (1977: p. 227), son determinantes para el sentido del enunciado en el habla y en la escritura, señala Ricœur (1995), median en su interpretación, de ahí la relevancia de conocer las circunstancias y el momento en que se escribió la novela, distantes y diferentes al momento en que se produce la película.

4.1. TEXTO LITERARIO

La novela se publicó por primera vez en 1958, en la revista colombiana *Mito* (Vargas Llosa, 1971: p. 58). Tres años después, en 1961, se publicó en Buenos Aires (*ibid.*: p. 64). García Márquez la escribió en París durante 1956-1957, cuando había sido enviado como corresponsal del periódico *El Espectador* a Europa con un doble objetivo, por un lado, para cubrir la conferencia de los Cuatro Grandes en Ginebra; por otro, para alejarlo de Colombia y así protegerlo del régimen de Gustavo Rojas Pinilla, después de que algunos de sus artículos habían provocado cierta animadversión en el gobierno. Su interés por el cine lo llevó a Italia, donde se matriculó en el Centro Experimental de Cinematografía. Quería aprender a escribir guiones, pero la formación del Centro estaba más enfocada a la dirección y producción cinematográfica, por lo que decidió trasladarse a París. Apenas había llegado cuando le informaron que la dictadura había clausurado el periódico y que estaba sin trabajo. El diario le envió dinero para su pasaje de vuelta pero él decidió quedarse. En un reportaje que le hicieron en Francia, evoca sus años de miseria parisina, cuenta las peripecias que pasó para sobrevivir: “Estuve tres años viviendo de milagros cotidianos. Esto me produjo unas amargas tremendas” (Vargas Llosa, 1971: p. 49).

En estas circunstancias empezó a escribir *La Mala Hora*, donde, uno de sus personajes empezó a crecer demasiado. La historia del coronel y su gallo se le estaban saliendo de la novela, confesó a su amigo Plinio que tuvo que contar su historia en otra novela, la historia de “un viejo coronel, veterano de la guerra civil, que espera eternamente una jubilación, que soporta la miseria con dignidad y que ha heredado un gallo de lidia de su hijo asesinado” (*op. cit.*: p. 47), quedó plasmada en *El coronel no tiene quien le escriba*.

García Márquez había salido de una Colombia que vivía lo que se ha denominado el “periodo de la Violencia”, que tuvo lugar entre 1948 y 1965. Se estima que, como resultado de las disputas regionales por el control de los cargos públicos entre liberales y conservadores, cerca de 200,000 colombianos perdieron la vida y otros dos millones más fueron desplazados de sus tierras. En 1953, con el golpe militar de Gustavo Rojas Pinilla, se agudizaron los ataques a las guerrillas, quemaron los periódicos de los partidos y decretaron la ilegalidad del Partido Comunista, reprimieron a las centrales obreras y atacaron las regiones campesinas organizadas. En 1957 los dos partidos tradicionales organizaron un plebiscito que culminó con movilizaciones de estudiantes, trabajadores y sectores cívicos que derrocaron la dictadura dejando en el poder a una junta militar (*cf.* Silva Losada; 2005).

El “periodo de la Violencia” ha sido el episodio más narrado de la historia colombiana, generó la corriente que distingue a su literatura, es el punto de referencia obligado de su narrativa. Para Laura Restrepo “no hay autor que no pase, directa o indirectamente, por el tema; éste está siempre presente, subyacente o explícito, en cada obra” (1985: p.117). Muchos críticos de la literatura colombiana han ubicado la obra de García Márquez dentro de este género de la violencia, señalan en particular al *El coronel* como la novela que “marca una diferencia entre la “literatura de la violencia” y la que hace una reflexión literaria sobre ella” (Escobar: 2011). Ángela Corredor afirma que a finales de los años 50 y durante los que siguieron “comienza una nueva forma de abordar el tema que presenta obras fundamentales del género como *El coronel no tiene quien le escriba*” (1992: p. 320).

García Márquez nació en 1928, en una Colombia violentada, apenas tenía dos años cuando inició el primer periodo de la violencia, en 1930; creció y vivió con la violencia, y aunque se ha desmarcado de este género, la violencia se inserta en su obra como una de las capas de sentido que se van sumando a los textos. En 1961, cuando se publicó la novela, la

censura generalizada, el toque de queda y las muertes a manos del gobierno que refiere en ella formaban parte de la vida diaria en Colombia.

4.2. ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

En 1996, cuando Ripstein y Garciadiego deciden realizar la adaptación de *El coronel*, el escritor ya había alcanzado fama y reconocimiento internacional, no sólo en el ámbito literario. Sino en el cinematográfico y en el cultural. Había publicado nueve novelas, cuatro libros de cuentos, tres reportajes, una entrevista y una obra de teatro. Se habían publicado cinco compendios de su obra periodística y tres de sus talleres de cine, además de los guiones y adaptaciones cinematográficas en las que había participado, se habían llevado al cine catorce de sus obras, incluyendo la adaptación no autorizada de *Cien años de soledad* en *Despedida del arca*, realizada por el japonés Shuji Terayama. El escritor había recibido el premio Nobel de Literatura, su novela cumbre había sido un boom literario, además de todos los reconocimientos que ya he mencionado.

Transcurrieron cuarenta y un años entre la publicación de la novela y la producción de la película. Las negociaciones para obtener los derechos tardaron dos años, García Márquez estipuló desde el principio que no participaría en la elaboración del guion. Garciadiego era ya la guionista de cabecera de Ripstein, habían filmado más de diez películas y adaptado a grandes escritores juntos. Transcurrieron treinta y cinco años desde que Ripstein había filmado su primera película con un guion de García Márquez; desde entonces, tenía la intención de adaptar *El coronel*, pero al escritor le había parecido aún poco maduro para tal empresa. Sin embargo, se quedó como “un pendiente”, dice el director:

[...] eran los años antes de *Cien años*. El viejo de *Tiempo de morir* estaba unido con vasos comunicantes con el Coronel. Los unía la

derrota y la dignidad. No era casual. Ambos tenían el mismo padre. Desde entonces el Coronel me ronda la cabeza. Me ronda con la misma obcecada paciencia con la que el Coronel espera la carta. El Coronel esperó a que yo envejeciera. Ahora, treinta y cinco años después, mucho más cercano en años al Coronel que al imberbe director debutante, me ha llegado el tiempo del reencuentro (Ripstein, 1999: p. 39).

La película se produce en una época en la que en México se estaba gestando una nueva generación de directores. En los noventa empezaban Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu, con *Cronos*, *Sólo con tu pareja* y *Amores perros*, respectivamente, quienes han logrado traspasar fronteras. Una década en la que las mujeres tuvieron una presencia importante en el cine mexicano, María Novaro, Guita Schyfter, Marise Sistach, Busi Cortés, Marcela Fernández Violante, todas talentosas directoras egresadas de las dos principales escuelas de cine del país, el CUEC y el CCC. Fue la época de *La mujer de Benjamín*; *Sexo, pudor y lágrimas*; *La ley de Herodes*; *Dos crímenes* y *Todo el poder*. Cuando no sólo los jóvenes brillaron, los viejos directores también dieron frutos. Jorge Fons dirigió *El callejón de los milagros*; Alfonso Arau, *Como agua para chocolate* y *Un paseo por las nubes* y Gabriel Retes, *El bulto* (cf. Romero, 2013). La dupla Ripstein-Garciadiego no fue la excepción, durante esa década filmaron seis cintas: *La mujer del puerto*; *Principio y fin*; *La reina de la noche*; *Profundo carmesí*; *El Evangelio de las Maravillas* y *El coronel no tiene quien le escriba*.

La película se filmó en Veracruz durante 1998-1999, con financiamiento de México, Francia y España, se estrenó en 1999, “logró recaudar más de ochenta y tres millones y por algún tiempo ostentó el título de la película latina más taquillera” (Herrera, 2014: <http://>).

*Ya no se trata, esta vez, del significado del signo,
sino de lo que puede llamarse lo intentado,
lo que el locutor quiere decir.
Émile Benveniste, 1974, p. 226.*

5. INTENCIONALIDADES.

En este apartado queremos mostrar las marcas de las intenciones de los autores en sus enunciados y observar la correspondencia, o no, entre el decir y el hacer. Para explorar la dimensión pragmática de las intenciones en los universos de discurso, recurro a lo que Genette define como “mensajes paratextuales” oficiales y oficiosos, en los ámbitos del “epitexto” y del “peritexto”, incluyendo mensajes en el exterior de los textos, tales como entrevistas y declaraciones, así como los situados en el texto mismo. Para observar los indicios de la “fuerza ilocutoria” de cada uno de los destinatarios.

La intención del enunciado ha sido abordada de diferentes maneras, Benveniste define la enunciación como discurso, como “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización... como el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado” (1977: p. 83), y con este distinguir al discurso como acto individual, introduce la preponderancia del enunciador:

La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de referencia interna. Esta situación se manifiesta por un juego de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación [...] Está primero la emergencia de los indicios de persona (la relación *yo-tú*) que no se produce más que en la enunciación y por ella: el término *yo* denota al individuo que profiere la enunciación, el término *tú*, al individuo que está presente como alocutorio (p. 85-87).

Considero importante incluir algunas declaraciones que han hecho los enunciadores sobre su quehacer literario y cinematográfico, no sólo sobre el caso que nos ocupa sino en general, como creadores que han trascendido en sus respectivos campos de acción. En la mayoría de los casos conservo las citas textuales, con el objetivo de escuchar sus voces, en primera persona, ya que “elegir nuestras palabras es elegir nuestros significados” dice van Dijk. Y, como actos ilocutivos, son actos de significado y muy probablemente es “en este nivel en el que los actos de la lengua se hacen realmente conscientes en el mismo sentido de ser individualmente pensados y ejecutados” (1987: p. 280).

5.1. INTENCIONES DE GARCÍA MÁRQUEZ

Las intenciones de García Márquez como escritor han quedado expuestas en numerosas entrevistas y declaraciones publicadas en diferentes medios como libros, prensa y videos. La copiosa información existente hace casi imposible reunirlos toda aquí. Sin embargo, se puede decir que a lo largo de su vida de escritor hay coherencia y consistencia en sus declaraciones. Así que, sin agotar el tema, recupero sólo algunas de las que considero más significativas.

En su diálogo con Vargas Llosa sobre la novela latinoamericana, habla sobre sus intenciones cuando escribe: “A mí lo único que me interesa en el momento de escribir una historia es si la idea de esa historia puede gustar al lector, y que yo esté totalmente de acuerdo con esa historia. Yo no podría escribir una historia que no sea basada en experiencias personales” (1988: p. 23). También habla sobre lo que él llama “la función subversiva de la literatura”, específicamente en la novela y el “novelista”, y sobre el conflicto que, él cree, todo escritor tiene con la sociedad y la manera cómo esto se refleja en su obra, no deliberadamente, pero sí inevitable, dice:

Cuando yo me siento a escribir un libro es porque me interesa contar una buena historia. Una historia que gusta. Lo que sucede es que yo también tengo una formación ideológica; creo que el escritor, todo escritor, tiene su formación ideológica; y si ella es firme y es escritor sincero, en el momento de contar su historia, [...] esta posición ideológica se verá en su historia, es decir, va a alimentar su historia y es a partir de ese momento que esa historia puede tener esa fuerza subversiva de que hablo (García y Vargas, 1988 [1967]: p. 22).

Habla así de su compromiso social como escritor, se manifiesta en contra de la literatura de evasión que escapa de una realidad concreta, histórica, convencido de que “toda gran literatura tiene que fundarse sobre una realidad concreta” (*op. cit.* p. 41). Al respecto dice: “yo creo que la gran contribución política del escritor es no evadirse ni de sus convicciones ni de la realidad, sino ayudar a que a través de su obra el lector entienda mejor cuál es la realidad política de su país o de su continente, de su sociedad y creo que esa es una labor política positiva e importante, y creo que esa es la función política del escritor” (*op. cit.* p. 45).

Cuando habla de la literatura y su labor como escritor, hay un tema recurrente: la realidad como eje central de su obra, su intención por reflejar siempre la realidad, la realidad versus la fantasía; la verdad, como la mejor fórmula literaria, versus la fantasía, como invención pura y simple, “uno no puede inventar o imaginar lo que le dé la gana, porque corre el riesgo de decir mentiras, y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real. Dentro de la mayor arbitrariedad aparente, hay leyes”. Dice: “creo que la imaginación no es sino un instrumento de elaboración de la realidad. Pero la fuente de creación al fin y al cabo es siempre la realidad” (García Márquez, 1982: p. 31). Cuando Plinio Apuleyo Mendoza le pregunta sobre sus declaraciones de que “toda buena novela es una transposición poética de la realidad”, responde: “creo que una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo. La realidad que se maneja en una novela es diferente a la

realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre con los sueños”. (*ibid.*, 1982: pp. 35-36).

En la película *La escritura embrujada*, comenta: “el compromiso del escritor no es sólo con su realidad, sino con toda la realidad”. Para él, como mencionó con anterioridad, existe una clara diferencia entre fantasía, imaginación y ficción: “la escritura de ficción es un acto hipnótico, uno trata de hipnotizar al lector para que no piense más que en lo que estás contando... Cuando uno atrapa a un lector, logra comunicarle un ritmo respiratorio que no puede romperse, porque se despierta” (Bills y Martínez, 2011).

Como recurso literario prefiere la narración sobre el diálogo, porque para él: “en lengua castellana resulta falso. Siempre he dicho que en este idioma ha habido una gran distancia entre el diálogo hablado y el diálogo escrito. Un diálogo en castellano que es bueno en la vida real no es necesariamente bueno en las novelas. Por eso lo trabajo tan poco” (1982: p.34).

En su libro *La bendita manía de contar*, aborda su acercamiento al cine, su labor creativa como guionista y las grandes diferencias entre éste y el novelista, aunque ambos cuenten historias. Reflexiona sobre el oficio del guionista y la humildad que requiere ejercerlo con dignidad, porque, “desde que uno empieza a escribir sabe que esa historia, una vez terminada, y sobre todo, una vez filmada, ya no será suya” [...] “El gran caníbal es siempre el director, que se *apropia* de la historia... para que se convierta finalmente en la película que vamos a ver. Es él quien impone el punto de vista definitivo” (1988: p. 18). Alerta sobre el compromiso del escritor: “uno puede escribir lo que le dé la gana siempre que logre hacerlo creíble. Si nadie se cree la historia que uno cuenta, no hay historia. Claro que no todo mundo

va a creer lo que uno cuenta, pero hay que esforzarse por lograr que lo crea la mayor cantidad de personas. Si no, lo menos que uno puede hacer es cambiar de oficio” (*ibid.*: p. 110). Sobre las diferencias entre el cine y la literatura, explica: “yo creo que quien lee una novela es más libre que quien ve una película. El lector de novelas se imagina las cosas como quiere –rostros, ambientes, paisajes...– mientras el espectador de cine [...] no tiene más remedio que aceptar la imagen que le muestra la pantalla” (p. 18). Habla sobre su lejana intención de dirigir cine, “allá por los años cincuenta”, y la complejidad del medio, la lucha constante que implica, con el equipo, los recursos, el tiempo, todo, y cómo se dio cuenta de esto cuando fue al *Centro Sperimentale di Cinematografia*, en Roma: “vi los recursos que se necesitaban para hacer cine –además de los financieros, quiero decir: todo aquel aparataje industrial, técnico, comercial...–, me dije: ¡Putá!, ¡qué bueno que tengo mi maquina de escribir!..., y me agarré a ella como el náufrago a la tabla, y me sentí feliz de saber que, para cumplir su función, no necesitaba más que cinta y papel” (p. 62).

5.1.1. INTENCIONES DE GARCÍA MÁRQUEZ AL ESCRIBIR *EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA...*

Al escribir *El coronel no tiene quien le escriba*, la intención de García Márquez es relatar la historia de un viejo veterano de guerra, quien espera infructuosamente la llegada de la pensión prometida. Para realizar este acto, elige como medio de expresión la escritura, en la forma del género literario de novela corta.

Más allá de la intención inicial de escribir una novela, García Márquez ha hablado sobre su proceso creativo en la escritura de *El coronel...*, su fuente de inspiración y otros elementos que pueden ayudar a comprender mejor sus intenciones en este caso específico.

En sus conversaciones con Mendoza, en *El olor de la guayaba*, dice: “es una novela cuyo estilo parece el de un guion cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara. Y cuando vuelvo a leer el libro, veo la cámara. Hoy creo que las soluciones literarias son diferentes a las soluciones cinematográficas” (1982: p. 33). Cuenta cómo suele inspirarse en una “imagen visual” para escribir:

Yo siempre parto de una imagen. Para *El coronel...*, el punto de partida es la imagen de un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla. La espera con una especie de silenciosa zozobra. Años después yo me encontré en París esperando una carta, quizás un giro, con la misma angustia, y me identifiqué con el recuerdo de aquél hombre (*op. cit.*: p. 26).

Sobre el lenguaje que utiliza en *El coronel...* dice: “es conciso, sobrio, dominado por una preocupación de eficacia, tomada del periodismo” (p. 63), que está inspirado en la realidad de Colombia, igual que sus primeros libros, cuya “estructura racionalista está determinada por la naturaleza del tema... constituyen un tipo de literatura premeditada, que ofrece una visión un tanto estática de la realidad... son libros que acaban en la última página” (1982: 60). Confiesa que: “antes de escribir *Crónica de una muerte anunciada* sostuve que mi mejor novela era *El coronel no tiene quien le escriba*. La escribí nueve veces y me parecía la más invulnerable de mis obras” (p. 64).

Vargas Llosa recupera algunas declaraciones del escritor donde, durante un reportaje que concedió en Francia en 1968, evoca sus años de miseria parisina y las peripecias que pasó para sobrevivir, cuando esperaba, igual que el coronel, una carta o un giro postal que trajera la ayuda económica que necesitaba para aliviar las carencias que estaba sufriendo, relata: “...Estuve tres años viviendo de milagros cotidianos. Esto me produjo unas amarguras tremendas” (1971: p. 49). Recuerda que su abuelo, el Coronel Nicolás Márquez, “pasó toda la

vida esperando el ‘reconocimiento de servicios’ como excombatiente, que le correspondía, según él, por ley” (*ibidem.*: p. 27). En *El olor de la guayaba* también recuerda al abuelo: “Cuando yo tenía ocho años, me relató los episodios de todas las guerras en que había participado. En los más importantes personajes masculinos de los libros, hay mucho de él” (p. 53).

Años después, en *Vivir para contarla* (2002), García Márquez retoma algunos de estos comentarios, donde queda más explícita la figura de su abuelo como inspiración para la novela: “Desde que se promulgó la ley de pensiones de guerra llenó los requisitos para obtener la suya, y tanto él como su esposa y sus herederos más cercanos siguieron esperándola hasta la muerte. Mi abuela Tranquilina, que murió lejos de aquella casa, ciega, decrepita y medio venática, me dijo en sus últimos momentos de lucidez: ‘Muero tranquila porque sé que ustedes recibirán la pensión de Nicolasito’” (p. 98). También ahí se pueden encontrar muchos trozos de realidad que están en la novela.

La violencia que se vivía en Colombia, desde su niñez hasta su madurez, está presente en toda su obra y *El coronel* no es la excepción, la violencia se inserta en su obra como una de las capas de sentido que ofrece, a veces nítida otras, velada.

5.2. INTENCIONES DE RIPSTEIN Y GARCADIIEGO

En diferentes entrevistas con los medios, ambos autores hablan de sus personajes, del cine que hacen y algunas de sus motivaciones para elegir los temas que eligen.

Ripstein ha declarado: “Las películas que yo hago son más bien condicionadas por lo que yo adivino, sé, conozco, intuyo o quisiera. El montón de personajes que he tratado tienen más o menos de punto en común el afán desesperado de la supervivencia. Todos son

supervivientes” (Calatrava, 2006: html). Los personajes que le gustan, dice: “son muy marginales, con sentido de la vida muy marginal. Me he dado cuenta a través de la experiencia que esos personajes me dan para hacer una mejor narrativa,... Me gusta mostrar que no vivimos en el mejor de los mundos posibles” (Otamendi, 2003: html). En la biografía que hace Guzmán Urrero del director, recupera de un folleto, las siguientes palabras del cineasta:

Con cierta frecuencia me preguntan (y me pregunto) por qué filmo lo que filmo, y cuál es el procedimiento que me lleva a escoger ciertos temas sobre otros. [...] Las reglas del juego son simples: me propongo temas que puedan convertirse en películas. [...] Casi todos son descartados inmediatamente. El tamiz de la conciencia los elimina sin cuestionamientos. Pero hay algunos que sobrepasan esta primera fase inquietante y difícil. [...] No sin desazón sé que el mundo en el que vivo propone y gusta sin disimulo de lo fácil, lo edulcorado, lo digerido; la satisfacción instantánea. Pertenezco a una generación que suponía que el valor último era la rebeldía, la destrucción de un orden. Por eso filmo lo que filmo (2008: html).

Gran parte de la obra cinematográfica de Ripstein está basada en la adaptación de obras literarias, por eso con frecuencia aclara su postura al respecto y cómo, con el tiempo, ha decidido “no respetar la fuente”. Dice, “no pretendo nunca ‘atenerme a la esencia de la obra’, como se dice con mucha frecuencia, que es un término misterioso, incomprensible. Tal vez al autor tampoco le interesa particularmente la película, porque la obra ya existe como tal” (Bustamante, 2006: p. 83). “No hay diferencia entre el cine y la literatura... porque en todo lo que uno emprenda el resultado puede ser deleznable, no el hecho de hacerlo” (Otamendi, 2003). “No ilustro ni calco historias... Cuando me preguntan qué es el cine, respondo que es lo que no es otra cosa. El único elemento absolutamente incontrovertible es la cámara. Mi trabajo es hacer que la cámara, escriba, defina, diga” (Ramos, 1999: p. 14).

Acerca de su labor como cineasta, se reconoce como un “hacedor de películas” [...] “Hacerlas me da miedo porque me enfrente una vez más al qué va a salir y qué quisiera yo que

saliera. Los abismos existen entre la idea que yo tengo y los resultados [...] Entre lo que yo quisiera haber hecho y lo que hice suele haber grandes diferencias”, declara: “Trato de ser coherente y tener un sentido, y sé que hay un espectador sentado que va a estar viendo, al que trato de seducir desde mi corazón. Pero trato de que sea el corazón de todos” (Calatrava, 2006: html). Entablan una batalla constante en contra del cine que imita el estilo hollywoodense, en un congreso internacional de la lengua española, Paz Alicia expuso su parecer sobre el cine en español:

Yo hago cine en español. Y defendiendo el cine en español. Y creo que el español va mucho más allá del idioma que hablan sus personajes. Es el cine que refleja, me retrata a mí y a los míos. Es un cine que da la cara por mí, porque tiene mi cara. Hago cine con nombre y apellido. Hago cine con entrañas. Hago cine de cara al futuro. Hago cine en español, por eso es un cine de todos, de todos los que hablamos español y de los que no lo hablan también, porque el cine con entrañas trasciende las fronteras lingüísticas (2011).

Ripstein se define como un director “pictórico”, “claustrofílico”, que se siente bien en los espacios cerrados; le gusta “que la música se vea; música rigurosamente visual; música de frente, que no de fondo”... “siempre calculo, estúpidamente, que si a mí me conmueve algo, conmueve a los demás. El espectador ideal soy yo, uno no hace las cosas para otras gentes... Practicar estos oficios es una de las formas más deliciosas de egoísmo” (Ramos, 1999: p. 14-15).

En una entrevista para la revista *Escritores del cine mexicano sonoro*, Garcíadiego, habla sobre su quehacer como guionista:

A mí me gusta contar cuentos, me gusta contar historias, creo que es lo que más se da para el cine. Porque el cine es finalmente una asociación de imágenes que reflejan acciones, el cine en torno a personajes es más literatura. [...] No sé si sea diferente escribir para el cine que escribir-escribir. A mí me gusta escribir para el cine: necesariamente tienes que

cerrarla en un lapso de tiempo, te obliga a tener una estructura más concisa que la novela, a mí me gusta eso. El cine es gregario, el cine es una experiencia compartida con todos los que trabajan conmigo (Escritores: 2001⁴).

Le gusta mantenerse en el ámbito de la escritura: “...lo mío son las palabras y me he mantenido a Dios gracias virgen de cualquier técnica cinematográfica, si algún día hago algo que no sea cine será novela”. Ve el guion cinematográfico como una forma de literatura, “...en tanto que es un relato con un principio, un desarrollo y un fin, con una dramática, una retórica muy precisa y muy propia basado en imágenes [...] Mis guiones parecen novelas, son muy detallados, muy descriptivos. Tienen descripción incluso de pensamientos, de cosas que jamás se van a ver en la pantalla” (Escritores: 2001).

De manera reiterada manifiesta un gusto especial por lo sórdido, “es un gusto individual [...] un tono de voz”, dice. Sus historias hablan de la miseria humana, “del momento trágico de la vida de la gente”; sobre la humanidad, ha declarado que la encuentra “donde hay ruptura del orden, del orden social tradicional. En esos momentos donde [...] el personaje tiende a desnudarse y se quita las ataduras [...] de la cotidianidad. [...] Cuando esa cotidianidad, esa tranquilidad se rompe, se destroza, tiene que salir, tiene que emerger la humanidad en carne viva” (Escritores, 2001). Sobre el reflejo de México en su obra aclara que, “uno escribe lo que escribe y en alguna medida, mama del lugar en que está, mama el medio ambiente, y por supuesto que mis películas son un cálido reflejo en muchos sentidos de la realidad mexicana” (García y Contreras, 2002).

⁴ http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GARCIADIEGO_ojeda_paz_alicia/biografia.html

Acerca de los personajes en sus guiones, dice: “cuando estoy construyendo un personaje, básicamente en lo que me fijo y lo que describo son sus defectos, sus pecados. Dejo de lado sus virtudes, no porque no existan, sino porque no me interesan, narrativamente hablando” (abc guionistas: 2008).

Cuando habla de su forma de adaptar obras literarias al cine, dice que “depende del tipo de historia que esté adaptando, hay historias que me obligan a cambiar, [...] hay historias que prefiero seguir al pie de la letra [...] O me alejo o me acerco, tiene mucho que ver con la historia” (García y Contreras, 2002). Para ella, lo más importante es el cine y “mantener la lealtad sólo con la película. Mientras más me gusta la historia que voy a adaptar, más tengo que traicionarla por el bien del film. Uno tiene que sacar fuerzas y realizar un acopio de soberbia y decirse a sí mismo: acá lo que se impone es mi criterio como guionista” (Bianco: 1999).

Comparte con Ripstein intenciones creativas: “tenemos una visión del mundo muy similar. No es la suma de dos visiones, hay una parte que es de él y otra que es mía y se combinan. A los dos nos interesan las mismas historias y tenemos el mismo tono para contarlas” (Vértiz, 2001: p. 71).

5.2.1. INTENCIONES DE RIPSTEIN Y GARCADIIEGO AL ADAPTAR *EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE*

ESCRIBA

Las intenciones de Ripstein y Garcadiiego son realizar la adaptación cinematográfica de la novela *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez. Para realizar este acto, ella utiliza la escritura; él, el medio cinematográfico. La recrean en su propio mundo y superan el miedo de adaptar a un premio Nobel, desde su postura de hacer cine.

Ripstein deja claro que no se trata de una película colombiana, “ni tiene nada que ver con Colombia. Es sotaventina en rigor. Rigurosamente veracruzana. Probablemente lo más mexicano que he hecho en mi vida. La mía es una historia intimista. De interiores, muy, muy de interiores, aunque combinada con exteriores”. La define como una película con tiempo de vals... romántica pero con un romanticismo muy distorsionado. “Una película agónica es lo que estamos tratando de hacer. Y con toques épicos porque el ser pobre no es un mérito, pero conservar la dignidad sí lo es” (Ramos, 1999: p. 14); “... no es una película sobre la espera de la muerte, sino más bien sobre la recuperación de la dignidad, sobre lo que en última instancia y un poco brutalmente podría llamarse la decencia” (Bernades, 1999).

A diferencia de sus películas anteriores, hay en *El coronel...* una mirada tierna y piadosa hacia los personajes, dice Ripstein: “es García Márquez el que mira de ese modo a los personajes. Y si nosotros elegimos esa historia y no otra, ¿qué sentido tendría darla vuelta como un guante? Si lo que queríamos era buscar una ferocidad que en la novela no está, hubiéramos buscado otra novela” (*op. cit.*, 1999).

Para Ripstein *El coronel...* “es un pendiente, un arraigo viejo”. Treinta y cinco años antes, en 1965, cuando apenas tenía veintiún años, hizo su primera película: *Tiempo de morir*, cuyo guion escribió precisamente García Márquez. También era la historia de un viejo que estaba unido al coronel por la derrota y la dignidad. Dice: “No era casual. Ambos tenían el mismo padre. Desde entonces el Coronel me ronda la cabeza. Me ronda con la misma obcecada paciencia con la que el Coronel espera la carta. El Coronel esperó a que yo envejeciera. Ahora, treinta y cinco años después, mucho más cercano en años al Coronel que al imberbe director debutante, me ha llegado el tiempo del reencuentro” (Ripstein, 1999: p. 39).

Ya desde aquellos años tenía la intención de filmar *El coronel*, pero García Márquez pensaba que el director aún no estaba listo, sin embargo, en una entrevista durante el rodaje de la película comenta que en 1995, en el Festival de Cine de Cartagena, el escritor le dijo: “bueno, como ya aprendiste, ya puedes rodar *El coronel*...”.

Para Garcíadiago, la adaptación de *El coronel* fue “como hacer un ejercicio de matemáticas, como un buen dulce, como una guayaba en almíbar que no necesita ni azúcar ni nada, que la pones en agua y queda deliciosa” (Rivera, 1998: p. 68). “Es la historia más simple de todas las que he escrito. Mantuve el ambiente [...] la elegancia de la simplicidad. Procuré no irme por las ramas. Creí en los personajes y los fui siguiendo en una historia que no necesitaba artilugios. Un argumento simple y sencillo se aguanta solo (Bianco, 1999)”. Arturo Ramos le pregunta cuántas posibilidades caben en una novela como la de García Márquez:

Quedaron muchas cosas de la novela...Quedó la trama. Es una trama con la que no tuve que pelearme... Para mí, probablemente porque me manejo mejor en el melodrama, pensé que funcionaba más una pareja que confronta la muerte de un hijo... que los deja en una soledad muy estricta, enfrentados el uno al otro por primera vez desde que nació el hijo. Y esa es la trama que me gustó más. Y me dije: por ahí voy. Y al tender por esa parte, surgió el personaje de la mujer... su mujer se convierte en el motor, en el elemento activo de la película (1999: p. 17-18).

En cuanto a la forma de narrar, en cine el flashback es un recurso frecuente. Sin embargo, para Ripstein no era propicio “si hubiéramos mostrado a Agustín de joven, se habría empequeñecido, perdiendo el carácter mítico que tiene para el coronel y su esposa. Pero además, en términos específicamente narrativos, de haber intercalado flashbacks hubiéramos interrumpido el flujo natural del relato, esa sensación de postergación, el tiempo de espera que define la película” (Bernades, 1999).

En diferentes entrevistas, Garciadiego ha declarado que para ella: “La única manera de adaptar la novela de la manera más honesta posible era olvidarme de ella en el momento en que empecé a escribir el guion; olvidarme de lo que significaba la novela culturalmente; olvidarme de la cara de García Márquez, de la voz del autor” (Ramos, 1999: p. 17). El interés por distanciarse de la obra lo manifiesta de manera constante, “la única forma que encontré para acercarme fílmicamente a la historia fue, paradójicamente, alejándome lo más posible de los entornos y los tiempos de García Márquez, así que dije adiós a Macondo, y la cultura que conozco es la que me transmitió mi abuela aquí en Veracruz, así que, para decirlo de algún modo, me vine para acá” (González, 1998: p. 21).

En el texto introductorio que escribe para la publicación del guion, insiste en el tema de la apropiación:

Tenía que arrebatarla a García Márquez, con amoroso y presuntuoso desrespeto, pero arrebatarla [...] Entonces la ubiqué en mi universo. En mi país: México; en mi región: el trópico veracruzano. [...] Cuando la hice mía, cuando el Coronel y su mujer hablaron con mi voz y con la de los míos, cuando arteramente me la apropié, la robé, comencé a escribirla. Pocas veces me había enfrentado a un trabajo tan suave, tan sencillo, tan natural, tan placentero [...] El coronel... es una historia que se cuenta sola. Tiene la naturalidad, la simplicidad y la elegancia de la perfección (Garciadiego, 1999: p. 41).

En una entrevista con Ana Bianco, habla sobre su proceso creativo en esta adaptación:

Empecé a leer la novela y escribí el guion de un tirón y completé justo las 97 páginas, medidas y calibradas. [...] Lo hice con mucho placer. Es un texto que tiene ritmo de cuerpo humano y te agarra. Me lo apropié y el truco fue convertir a la novela de García Márquez en un guion mío y en una película de Ripstein. [...] Me planteé recurrir a la emotividad, donde sé moverme mejor y empecé a escribir con esa óptica. [...] Cuando finalicé el guion y se lo di a Ripstein, hasta ese momento creí haber relatado una historia entre dos ancianos con una culpa muy grande del porqué se les murió ese hijo. En ese momento me di cuenta de que creé una historia de amor terminal (1999).

Encuentra en la novela “tres tramas paralelas”. Una: “la de un pueblo con divergencias políticas entre un cacique y sus habitantes”, la cual no le interesó; las otras dos: “la de un hombre que espera una pensión” y “el duelo por la muerte de un hijo”. Seleccionó esta última, “al elegir la muerte del hijo y al gallo (que es herencia del hijo) como eje dramático, elegí también a la podredumbre y al deterioro y no al hambre y a la carencia” (Ramos, pp. 17-18). Habla sobre las principales dificultades que encontró y cómo las resolvió:

En México no hay militares que reciban pensiones desde la época de la revolución, excepto los que participaron en la guerra cristera. Ubiqué la historia de un coronel retirado que peleó en el ejército regular durante la guerra cristera (1926 al 1929). La película está situada en el ‘49. [...] Es un librepensador, que estaba –al igual que mi abuelo- a favor de la educación socialista y de la educación sexual, y así resolví el escollo que se me presentaba con la cuestión militar. Es una novela de atmósfera. El encanto de la película está dado por el uso del tiempo real y lograr que no resulte pesado en pantalla. La dramaticidad la sostuve con el juego de amores y rencores del coronel y su mujer. Es un film sin grandes acontecimientos (Bianco, 1999).

Ripstein y Garciadiego coinciden en que “la historia que de manera más evidente nos viene a los lectores a la cabeza cuando recordamos al Coronel” es la de “un hombre agobiado por el hambre y la burocracia. Un hombre tenaz que espera y desespera en el muelle aguardando el barco que le debe traer la pensión prometida”. Pero, para Ripstein:

[...] debajo de esta historia se encuentran escondidas dos historias paralelas. Una de ellas era la historia de amor, un amor de viejos, que por años se han madurado rencores y reproches. [...] el tercer nivel de lectura, el Coronel es un utopista, un iluminado, un Quijote de traspatio y de corrales, aferrado contra viento y marea a una causa: su gallo de pelea, que le ha de devolver de la condición de mancillado y ultrajado al que lo ha sometido la pensión incumplida (Ripstein, 1999: p. 20).

Para Garcíadiego es “una historia de amor que nos había entremezclado García Márquez, entre esperas y peleas de gallos. Nos la había dejado ahí agazapada entre los pliegues de la trama. Yo me la topé sin saberlo, sin esperarlo” (*op. cit.*, 1999: p. 41). Confiesa que cuando le entregó el guion terminado a García Márquez, él no quiso leerlo, le dijo: “no te enojas, te tengo mucha confianza y no quiero meterme”, y que “puso como requisito amistoso no ver la película hasta que no estuviese completamente terminada y en pantalla, para no tener la tentación de meter la cuchara” (Bianco, 1999).

Director y guionista se proponen descubrir las posibilidades y valores ocultos de la novela, no sólo interpretar el mundo creado por García Márquez, sino crear su propio “mundo posible”, generar otro texto para ampliar el universo del discurso. Lo reinterpretan, y para ello cada uno encuentra diferentes motivaciones. El escritor entiende y está de acuerdo con la labor del guionista y el director.

Poco a poco vamos descubriendo los procesos de interpretación en la lectura que señala Ricœur (1995), cómo la autonomía semántica que adquiere la novela les permite encontrar aspectos que no estaban en la intención inicial de García Márquez, como puede ser la historia de amor que refieren. El distanciamiento y la apropiación, queda ampliamente explicitado en su intención de llevar la historia a sus horizontes, a su cultura, a su país. Pero García Márquez no es traicionado, su intención fue siempre narrar una historia abierta, y se esfuerza por crear esos espacios vacíos que propician la participación del lector.

*Que haya sueños es raro, que haya espejos,
que el usual y gastado repertorio
de cada día incluya el ilusorio
orbe profundo que urden los reflejos.*
Jorge Luis Borges

6. TEXTOS EN ESPEJO.

Como mencionamos al principio de este estudio, no es mi pretensión interpretar ni el texto literario ni el guion cinematográfico, sino tratar de mostrar los procesos de transposición de un texto a otro. Al colocar los textos en espejo espero encontrar evidencias de estos procesos y develar las variaciones que surgen en la concretización o actualización de los textos. Como mencioné, mi análisis permanece en el guion y no en el texto fílmico, de acuerdo con Ropars-Wuilleumier “no parece posible establecer una comparación de orden lingüístico entre la literatura y el cine, ya que no disponen de materiales comparables, la comparación puede, por el contrario, ejercerse a partir del momento en el que los materiales se encuentran organizados en un relato” (citado en: Sánchez Noriega, 2000: p. 33).

A través de las propuestas de la teoría y análisis de la adaptación de Sánchez Noriega, describo las características del guion dentro de las variedades del género y elaboro un somero análisis comparativo, por medio del cual confronto los textos, no con la intención de juzgar la adaptación sino para mostrar el proceso de apropiación y evidenciar las decisiones que ha tomado la guionista y las opciones que adopta con respecto al contenido del relato, los personajes, lugares y el tiempo.

De acuerdo con el criterio de fidelidad/creatividad, la propuesta de Garcíadiego es interpretativa, se debe al texto literario en cuanto a los aspectos esenciales y el tono narrativo,

pero intenta crear un texto autónomo, lo cual logra a través de la proyección de su propio mundo y una paráfrasis autoral (cf. Sánchez Noriega, 2000: p. 63-66). Esta apropiación se ve reflejada en el cambio que hace en el contexto histórico-cultural; a partir de una lectura personal, la lleva a su universo, a su región, esto queda claro en el prólogo al guion: “cuando la hice mía, cuando el Coronel y su mujer hablaron con mi voz y con la de los míos, cuando arteramente me la apropié, la robé, comencé a escribirla” (Garcíadiego, 1999: p. 41). Mantiene una coherencia estilística con la obra literaria, amplía la trama y añade algunos personajes. El tiempo de la narración es simultáneo a los hechos narrados.

6.1. DE LA NOVELA AL GUIÓN⁵

En la novela la instancia narrativa es ejecutada por un narrador heterodiegético, con la función de describir personajes, lugares y acontecimientos; comunicar lo que piensan y sienten los personajes, sin participar en los acontecimientos de la historia. En el guion, la narración está a cargo de la escritora, quien describe de manera minuciosa a personajes, lugares y situaciones en que se desarrollan las acciones, éstas serán la pauta para el equipo de producción, los actores y el director. En la película, la figura del narrador es elidida, utiliza recursos propios del medio, de manera transparente, el espectador se introduce en la ficción sin mediador alguno.

Conocemos ya la trama de la novela, el relato comienza *in medias res*, está dividido en siete apartados sin numeración. En el primero, el narrador introduce a los personajes

⁵ Las citas corresponden a la novela de García Márquez (1961). *El coronel no tiene quien le escriba*, México: Ed. Diana, [2006], el cual se consigna como GM y al guion publicado por Garcíadiego, (1999). *El Coronel no tiene quien le escriba. Guion cinematográfico*, México: Universidad Veracruzana, consignado como PAG.

principales: el coronel, su mujer, el hijo muerto y el gallo. Es octubre, el coronel ha esperado durante cincuenta y seis años, desde que terminó la última guerra civil. Su esposa es asmática, su único hijo, Agustín, está muerto y les ha heredado un gallo de lidia. El coronel se prepara para asistir al entierro de un joven músico, amigo de su hijo; el cortejo fúnebre no puede pasar frente al cuartel de policía debido a que existe restricción de reunión y toque de queda. En el sepelio encuentra a su compadre, Don Sabás padrino de su hijo muerto, quien se muestra interesado en el gallo y en la salud del coronel.

El guion inicia con la descripción de los espacios y las características físicas del coronel; un paneo sobre la ventana de la recámara, llueve, amanece, la acción inicia con una escena casi idéntica a la de la novela:

El coronel destapó el tarro de café y comprobó que no había más de una cucharadita. Retiró la olla del fogón, vertió la mitad del agua en el piso de tierra, y con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron las últimas raspaduras del polvo de café revueltas con óxido de lata... Su esposa levantó el mosquitero cuando lo vio entrar al dormitorio con el café. Esa noche había sufrido una crisis de asma y ahora atravesaba por un estado de sopor. Pero se incorporó para recibir la taza.

—Y tú —dijo. —Ya tomé —mintió el coronel—. Todavía quedaba una cucharada grande (GM, p. 7-8).

Guion:

INTERIOR. COCINA. AMANECER

La cocina —una estufa arrumbada en el único cuarto habitable de la otrora casona de trópico— está a oscuras. Una olla de barro reposa sobre la estufa. A su lado, sobre una mesa de palo, forrada de plástico brillante con motivos navideños, está un tarro de hojalata con residuos de café. El Coronel prende la estufa con un pedazo de periódico que tiene cortado y colgado de un clavo para tales

menesteres. Rasca en la olla de café. Media cucharadita, es todo. Ella da un trago corto. Se limpia las comisuras con los dedos. Habla con la voz sorda y aguda al mismo tiempo, propia de los asmáticos. Voz de ave agorera.

LOLA: ¿Y tú?

CORONEL: Ya tomé el mío. Alcanzó. Había una cucharada grande.

Él masculla con los labios cerrados. Es mal mentiroso y ambos lo saben, pero ambos saben que ella está dispuesta a aceptar cualquier mentira, incluso una mala (p. 46-47).

Conserva el topic⁶ del sepelio, también ha muerto un joven músico. Recupera algunas anécdotas como: los males que aquejan a la pareja, el asma de ella, las tripas de él; el día en que nació el hijo muerto, aunque no menciona el año; los niños que van a ver al gallo, que también se gasta de tanto mirarlo; el paraguas roto; el encuentro con el compadre Sabás y su interés por el gallo. Altera el orden de los eventos en la novela, ese día es viernes. Antes de ir al sepelio, el coronel va al muelle a esperar la llegada de la lancha con el correo. Agrega varias escenas: en una, el coronel habla con el gallo; en otra, ella pelea con los niños por el gallo (esta última escena se elimina en la película). En la novela, cuando el coronel está listo para el sepelio, en un diálogo con su mujer, refiere sutilmente la situación política que viven: “Estás como para un acontecimiento—dijo. —Este entierro es un acontecimiento —dijo el coronel—. Es el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años” (GM, p. 12). En el guion,

⁶ Usamos topic y no tema de acuerdo con Eco, que prefiere utilizarlo debido a que tema tiene el inconveniente de tener otras acepciones, refiere que “tal como lo utiliza Tomachevski (1928), se aproxima mucho al concepto de *fábula*”, en cambio “el topic es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector, mientras que la fábula forma parte del contenido del texto” (Eco, 1981: p. 125-126).

el músico también ha muerto de muerte natural, pero con esta anécdota introduce el tema de la causa de la muerte de Agustín, algunos, como Sabás, piensan que fue a causa de una riña por mujeres, “cosas de varón” (PAG, p. 53), el coronel va a sostener a lo largo de la trama, que lo mataron por defender sus ideales políticos. De regreso a casa el coronel encuentra un cartel que anuncia la llegada del circo el nueve de agosto. Cierra igual que el primer capítulo.

En el segundo apartado de la novela, es jueves, llueve, los compañeros de Agustín van a examinar al gallo. El coronel reafirma su deseo de conservarlo, a pesar de que no tienen qué comer y cuesta mantenerlo. Llega el viernes, el coronel va al correo, la carta que ha esperado durante quince años no llega esta vez, miente: “—No esperaba nada —...Yo no tengo quien me escriba” (GM, p. 23). Comenta las noticias en la prensa con el médico del pueblo. En casa, lee de punta a punta los periódicos que le prestó el doctor, no hay noticias sobre los pensionados. El médico examina a la mujer del coronel, le entrega los periódicos clandestinos. Suenan las campanadas que anuncian la censura cinematográfica religiosa, hace años que no van al cine, suena el clarín del toque de queda. Al día siguiente el coronel va a la sastrería, lleva la prensa clandestina a los compañeros de Agustín. Su mujer hace el milagro de confeccionar prendas de vestir de la nada. Tienen diferencias por el gallo.

En el guion, el coronel regresa del sepelio, habla con el gallo, le lee un periódico viejo, anuncia el otorgamiento de una pensión a excombatientes del ejército federal durante los conflictos religiosos. A Lola no le gusta que se desahogue con el gallo, él defiende su derecho a quejarse después de esperar veintisiete años, a diferencia de la novela, donde ha esperado quince. Lola es española, durante la cena hablan de su “hispanidad”; suenan las campanadas de la censura, contrario a la novela. Lola va a la función. Aun cuando la película está prohibida, ahí encuentra al padre Ángel supervisando quiénes asisten a la función, a pesar de la prohibición. Aunque en la novela la mujer del coronel no va al cine, la anécdota de la

supervisión del sacerdote está en el texto literario más adelante en el relato. Cuando regresa a casa, le recuerda al coronel que al día siguiente le toca ir al correo.

Es el segundo viernes en la película, el coronel va al correo, nada para él, encuentra al doctor Pardo, comentan las noticias y le entrega los periódicos. Igual que en la novela, los lee de principio a fin, tampoco hay noticias sobre los pensionados. La hipoteca de la casa vence en octubre, tienen dos meses para liquidarla, el gallo la pagará. Va a la sastrería a visitar a los compañeros de Agustín, hablan del gallo y del próximo palenque en noviembre.

En el tercer apartado de la novela la mujer del coronel supera una crisis de asma, el gallo está en forma. Es el segundo viernes, va al correo, el administrador de correos pronuncia la frase: “el coronel no tiene quien le escriba” (GM, p. 37). El tercer viernes, después de no recibir la carta esperada, a instancias de su mujer, decide cambiar de abogado, acude al despacho para solicitar los papeles y cancelar sus servicios. Habían transcurrido sesenta años desde la firma del tratado de paz y quince desde que se promulgó la ley que le otorgaba el derecho a pensión. Exige la devolución de los documentos y argumenta la importancia de los mismos. Hace la primera referencia implícita sobre la guerra en que combatió el coronel, menciona los tratados de Neerlandia.

El guion mantiene la anécdota del cambio de abogado de manera casi idéntica, incluye algunas frases de la novela, la actualiza con referencias explícitas a la guerra cristera donde combatió el coronel, a México y la burocracia mexicana. El segundo viernes había transcurrido con anterioridad.

En el cuarto apartado de la novela, el coronel redacta su solicitud para el nuevo despacho de abogados, esperan que la pensión llegue antes de dos años, cuando vence la hipoteca; para entonces habrá transcurrido un año desde la muerte de Agustín, terminará el luto y podrán ir al cine. Lluve pertinazmente, termina octubre. Contra la voluntad del coronel

el dos de noviembre, su mujer lleva flores a la tumba de su hijo. A mediados de noviembre, después de una crisis asmática, la mujer le pide venda el gallo, pero él argumenta que sólo faltan tres meses para la pelea y entonces lo podrían vender mejor. La mujer lo convence de vender el viejo reloj al sastre para quien trabajó su hijo; él lo lleva, pero no se atreve a ofrecerlo, miente diciendo que lo lleva a reparar. Germán lo arregla. El gallo pagará en enero la compostura. El coronel les ofrece el gallo, los muchachos no aceptan pero se harán cargo de su alimentación. Regresa con el reloj y la noticia de que ya no se quitarán el pan para dárselo al gallo.

El guion conserva la historia del reloj con pequeñas variantes; adelanta un cuadro que en la novela está en el siguiente apartado: la mujer pone a hervir piedras para que los vecinos no se den cuenta que tienen días sin poner la olla. Lola cuece col por la misma razón. Introduce brevemente al personaje de una prostituta que tenía amoríos con Agustín, siente compasión por el coronel y su esposa, compra algunas provisiones en la tienda donde Lola pide fiado.

En el siguiente apartado, ya transcurrió un mes desde que el coronel cambió de abogado, es viernes y debe ir al correo, pero a causa de la lluvia se resguardó en la casa del compadre Sabás; hablan sobre el entrenamiento del gallo y que lo inyectan. El compadre es rico, enfermo de diabetes, tiene a su alcance los mejores remedios, le propone venda el gallo por una muy buena suma, antes de que sea demasiado tarde, el coronel no responde. En el correo, no hay nada para él; regresa a casa, su esposa preparó “mazamorra” con el maíz que los muchachos llevaron para el gallo. La mujer da el pésame a la familia del muerto, regresa empapada por la lluvia, fue con el padre Ángel, le solicitó un préstamo sobre los anillos de matrimonio, no se lo concede porque es “pecado negociar con las cosas sagradas” (GM, p. 67). Peregrinó sin éxito por todo el pueblo tratando de vender lo poco que les queda, se queja,

explota y le reclama la larga espera. El coronel se entristece, recuerda cuando abandonó Macondo, la fiebre del banano, la rendición de Neerlandia. Despierta con la idea de vender el gallo a Sabás.

En el guion el coronel también visita al compadre Sabás, también trata los temas de su diabetes y el ofrecimiento de vender el gallo. Es el tercer viernes del relato, el coronel va al muelle. Antes de ir con Sabás, introduce una escena que no está en la novela: el gallo desfallece y Lola se preocupa, el coronel decide ir a casa de su compadre para pedirle insulina para el gallo. Retoma la escena de los anillos de matrimonio muy avanzada la historia, cuando necesitan devolver el anticipo del gallo, el sacerdote acepta a regañadientes las argollas, sólo por amistad: “El padre la mira a los ojos. Por unos segundos ambos se clavan la mirada, descubriendo la humanidad ajena. Finalmente el cura es vencido en el duelo de miradas. Ella le acerca el anillo. Es claro que el cura no lo regresa más... saca de una canastilla de limosnas... un montón de billetes... Se los pone en el regazo” (PAG, p. 126).

En el sexto apartado el coronel va a vender el gallo; está indeciso, Sabás está ocupado, lo espera más de dos horas, decide irse sin vender el gallo. En casa, la mujer se había preparado, solicitó un préstamo a cuenta, limpió la casa, preparó un almuerzo, le molesta la falta de determinación del coronel, discute con él, le pide que lleve al gallo. Finalmente regresa con Sabás, sin el gallo, la oferta bajó a menos de la mitad, el coronel acepta, le da un anticipo; el doctor ha sido testigo, reprueba el abuso de Sabás. Esa noche salen de compras, la mujer sugiere avise a los muchachos que el gallo se vendió, él insiste en que el gallo no estará vendido hasta que Sabás pague lo que falta. Encuentra a los muchachos en el billar, apuestan a la ruleta, le entregan una hoja clandestina de parte “de Agustín” (GM, p. 82). Hay una redada policiaca, por primera vez tiene en frente al hombre que disparó contra su hijo, temeroso por el papel clandestino en su bolsillo, reta al militar con la mirada, sale del salón, digno, seguro.

El guion introduce historias y personajes diferentes a la novela, alarga el relato, altera el orden de los eventos. El coronel va al billar, comenta el ofrecimiento de Sabás, los muchachos no confían en su compadre, le entregan un periódico clandestino “en el que escribía Agustín” (PAG, p. 81). Llega el asesino de su hijo, un trapealista de circo que ha llegado anticipadamente al pueblo, para hacerle “trabajitos sucios al gobernador” (*ídem.*), todos recriminan su presencia, el coronel le sostiene la mirada y sale del billar. Ahí se encuentra a Julia, ella le pregunta por su esposa; él le pregunta si era mujer de Agustín, si acaso tendrá un hijo de él. No, no lo tiene, a las prostitutas no les “da por tener hijos” (*op. ct.*, p. 83), pero le habría gustado tenerlo. Lola va a la función de cine, de regreso a casa encuentra a Julia, la amante de Agustín, le ofrece las provisiones. Lola no las acepta. Los de la hipoteca los buscan, el doctor Pardo revisa a Lola, más que asma es hambre lo que tiene. El coronel decide vender el gallo, lo lleva con Sabás, también rebaja la oferta inicial, le da un anticipo, el compadre se queda con el gallo. Sale de ahí acompañado por el médico. En la cantina, el coronel no apuesta, llega a casa con dinero para adelantar a la hipoteca y zapatos nuevos. En navidad será el palenque.

En el último apartado, es diciembre, el coronel está contento, optimista. Llegó el circo al pueblo. Es viernes, temprano para el correo. Recordó que iniciaban los entrenamientos, va a la gallera, ahí está su gallo, peleando; lo habían sacado de su casa sin autorización, sale victorioso, hay ovaciones, el coronel se lo lleva. Otro viernes sin carta. Cuando llega a casa, la mujer se queja de los muchachos, se llevaron al gallo sin su permiso, argumentando que les pertenece, que pertenece al pueblo. El coronel les da la razón y decide que el gallo no se vende. La mujer desespera, le pide recapacite, pero está determinado, devolverá el anticipo, todas las compras y conservará el gallo. La mujer no cede, insiste en que morirán de hambre, el coronel está cansado, no importa qué pase, el gallo no se vende. Pronto

llegaría enero y el gallo ganaría en la gallera, la mujer no lo cree así, lo acosa, quiere respuestas, una solución a su situación, el coronel trata de ser paciente, pero ella no cede, sólo faltan cuarenta y cinco días para la pelea, pero la mujer, siempre dura, está al borde del llanto, exasperada, lo acorrala. Qué van a comer cuando nada se pueda vender; “el coronel necesitó setenta y cinco años —los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto— para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder: —Mierda” (GM, p. 99). Fin del relato.

El guion alarga la historia, inserta varios cuadros que no están en el texto literario. Propone dos escenas del coronel triste por el gallo, en la película se sustituyen por una escena de él sentado en el muelle esperando la lancha del correo. Está triste, la mujer le propone que regrese al gallo; Sabás se lo presta, mientras llega el palenque. Los chiquillos entrenan al gallo. Lola pelea con ellos, una y otra vez; “es el gallo del pueblo” (PAG, p. 102), argumentan los chiquillos. En la película se eliminan varias escenas de discusión entre Lola y el coronel por el entrenamiento del gallo. Pide una gallina prestada para entrenarlo en el local del palenque, ahí lo encuentra Lola, donde mataron a Agustín, lo interroga sobre aquel día, ella culpa a Julia. Lola va al cine, se desahoga con el padre Ángel, recuerda la noche que mataron a su hijo. Les entregan el edicto de desalojo, el coronel pide una prórroga en la hipoteca, es inútil; va con Sabás por otro adelanto, no lo consigue. Lola encuentra al gallo desfallecido, corre bajo la lluvia a la casa del médico, no lo encuentra. El coronel va con Sabás, le pide una inyección de insulina para el gallo. El coronel saca de los zapatos mojados un periódico clandestino, las letras mal impresas están escurridas, lee al gallo las noticias sobre represiones obreras y huelgas. Lola lo ve enfermo, trae al médico, llega con el sacerdote, el coronel aclara por qué mataron a Agustín. Discuten largamente, le importa dejar claro que su “muchacho andaba en política. Tenía ideales, principios”,... que, lo “hicieron firmar en el acta de

defunción: riña de galleros. Como un borracho cualquiera”, para el sacerdote da igual, para el coronel, no, para Lola tampoco: “Él tiene razón, no da lo mismo porque matan al hijo de uno...” (*op. cit.*, p. 118-119). Después de tanta exaltación, están solos, solidarios, tranquilos. Llega el circo; es el cuarto viernes, el coronel va al correo, el administrador dice: “El coronel no tiene quien le escriba”. Igual que en la novela, en el segundo viernes, en la oficina de correos, el doctor pregunta: “— ¿Nada para el coronel?... El administrador se echó el saco al hombro, bajó el andén y respondió sin volver la cabeza: —El coronel no tiene quien le escriba” (GM, p. 36-37). Se arrepienten de haber dejado al abogado. El coronel decide quedarse con el gallo y devolver todo. La mujer acepta resignada, vende su argolla de matrimonio al sacerdote, él no pudo devolver los zapatos, pero vendió el reloj. Va con Sabás a deshacer el trato, mientras tanto los muchachos le arrebatan el gallo a Lola, cuando el coronel se entera sale a buscarlo; están en el circo, lo recoge cuando van a empezar las apuestas, los muchachos se disculpan, tenían que ponerlo a pelear, el Nogales los había retado. El coronel deja claro que el único que puede disponer del gallo es él; el Nogales se disculpa, le ofrece dinero por el gallo y sus contactos para arreglar lo de su pensión, para que nunca vuelva a esperar el correo. El coronel no acepta: “Ni por el arte de su magia, ni por sus conectes, ni por todo el oro del mundo. Ni por todas las pensiones” (PAG, p. 134). Retoma el hilo de la novela, el coronel atraviesa el pueblo, seguido por la chiquillada, determinado a conservar el gallo, “la noche es de él. Su destino también” (*ídem.*). La mujer le pide recapacite, pero, igual que en la novela, el gallo no se vende, es un gallo que no puede perder; lo acosa con preguntas y recriminaciones, qué van a comer, el coronel responde, tranquilo, inmutable, “Mierda...”, su voz “nunca ha sonado más firme, más serena, más contundente. La rabia de años y años. El viejo no mueve un músculo” (*op. cit.*, p. 136). La película termina con el mismo cuadro con

que inició: un paneo sobre la ventana de la recámara del coronel, llueve, es de noche, el día terminó, cierra así la elipsis.

6.2. PERSONAJES.

Los personajes de la novela son retomados en la película, algunos son sustituidos. Todos sufren transformaciones, en mayor o menor medida, tanto en rasgos físicos como en sus historias correspondientes; a diferencia de la novela, en el guion, todos reciben un nombre propio, a excepción del coronel, quien mantiene este mote. Se añaden personajes que no aparecen en la novela, con sus correspondientes historias, otros son sustituidos.

En ambas historias los personajes principales son: el coronel, su esposa, Agustín, hijo muerto del coronel, y el gallo. En el guion, el coronel funge como personaje-narrador, con una función explicativa, como narrador intradieético. A través de un monólogo-diálogo con el gallo, narra hechos del pasado que permiten al espectador contextualizar la situación del coronel y su esposa. Relata su participación en el ejército federal durante los conflictos religiosos; su larga espera, “años de guerra cristera y ni un peso de pensión, [...] todo siguió igual: los curas en las iglesias, la gente con sus creencias y yo espere que espere una pensión que no llega” (PAG, p. 54), que es su derecho, “aunque le cueste todos los viernes de su vida” (*op. cit.*, p. 55). Más adelante, otra vez con el gallo, narra las circunstancias en que muere Agustín, trata de dignificarlo, lo mataron por defender sus creencias políticas. Esta vez, también están presentes el padre Ángel, el doctor y su mujer.

6.2.1. EL CORONEL

El coronel de García Márquez es un hombre “árido, de huesos sólidos articulados a tuerca y tornillo”, gracias a la vitalidad en sus “ojos color de almíbar” no parece “conservado en formol” (p. 32-12). De pelo “color de acero”, rebelde, como de papagayo (p. 21). Con los huesos de las manos “ferrados por un pellejo lúcido y tenso, manchado de carate⁷ como la piel del cuello” (*op. cit.*, p. 11); usa botines de charol, pantalón blanco sin correa, renunció a la corbata y no usa sombrero para evitar quitárselo ante los demás (*op. cit.*, p. 78); aprieta los dientes cuando solicita crédito o pide un favor; hace “cada cosa como si fuera un acto trascendental” (*op. cit.*, p. 11); su manera de andar es “la de un hombre que desanda el camino para buscar una moneda perdida” (*op. cit.*, p.23); le duelen las articulaciones y tiene problemas intestinales durante el otoño; capaz de maravillarse ante los progresos de la humanidad; un hombre justo, solo, digno, “sin otra ocupación que esperar el correo todos los viernes” (*op. cit.*, p. 30), que al final, a los setenta y cinco años, se siente “puro, explícito, invencible” (*op. cit.*, p. 99).

García Márquez imagina a su “coronel particular”, sencillo, poco “imponente”, ni “tierno”, ni “cascarrabias”, con “simpatía natural, un estado de ánimo ligero” (p. 22), que inspire compasión, no lástima. Su coronel es

un jacobino, un librepensador. Es una rémora del México del XIX. Es un republicano derrotado como fue derrotada la República. Y su oponente ideológico es el cura, que es otro derrotado. El Coronel nunca se enfrenta ideológicamente con el cacique. Su oponente ideológico es tan remoto y tan *demodé* como él. Desfasados, están viviendo en el siglo pasado y no saben que se los llevó el tren (p. 26).

⁷ Mal de pinta, vitfligo.

Conserva muchos rasgos del coronel de García Márquez, también es un hombre de huesos sólidos, con una “calaca [que] se dibuja certera detrás de su piel”, parece “cuero de bota gastada”; a pesar de que “los años le han chupado la carne con impertinencia y sin recato”, aún muestra vitalidad a través de sus “movimientos rápidos y precisos”; de “cabeza erguida, encanecida, cabeza de pájaro... con pelo blanco, indomable”; alguien a quien “los años y los desvelos no han logrado doblegar”; meticoloso (*op. cit.*, p. 46); camina “con la solemnidad propia de los humillados” (*op. cit.*, p. 75); es “incapaz de controlar sus emociones, y más aún, su vergüenza”, le duelen las articulaciones a consecuencia del viejo y “magro colchón de estopa”, y no por las condiciones del clima como en la novela. Este coronel viste diferente, “saco blanco y arrugado”, que vio mejores días; siempre lleva corbata; usa sombrero, un “panamá de augustas y pasadas glorias”; porta todo el tiempo el paraguas roto colgado del brazo (*op. cit.*, p. 59). Garcíadiego retoma en su descripción muchos rasgos que no están explícitos en la novela; es “caballeroso”, cede la última taza de café a su mujer; su decencia y propiedad, le hacen sobresaltarse al escuchar malas palabras y apenarse por juzgar mal al abogado; es un “fiel convencido de la palabra escrita” (p. 111), conoce el “valor incalculable” (GM, p. 43) de los papeles y los recuerdos que conservan.

Para Ripstein, el coronel es “un utopista, un iluminado, un Quijote de traspatio y de corrales, aferrado contra viento y marea a una causa: su gallo de pelea, que le ha de devolver de la condición de mancillado y ultrajado al que lo ha sometido la pensión incumplida” (p. 40), en la cinta es caracterizado por el actor mexicano Fernando Luján.

En ambos relatos el coronel es un excombatiente jubilado que espera inútilmente la carta que le anuncia el otorgamiento de la ansiada pensión, ambos con convicciones políticas firmes, pero distintas: uno, contra el gobierno opresor, otro, contra la religión.

6.2.2. LA ESPOSA DEL CORONEL

La esposa del coronel es una mujer delgada, encorvada, con “ojos color de almíbar” (p. 32), cabello como “largas hebras azules... sostenidas con una peineta” (p. 33); enferma de asma, con “respiración pedregosa” a causa de los “trastornos respiratorios”(p. 8); con un “cerebro tieso como un palo” (p. 30), y la virtud de hacer milagros una y otra vez, sacando “prendas nuevas de la nada” y sosteniendo “la economía doméstica en el vacío” [...] “tan menuda y elástica que... parecía tener la virtud de pasar a través de las paredes”, antes de las doce recobraba “su densidad, su peso humano[...] su presencia desbordaba la casa” (cf. GM, p. 26-27); Una mujer con hambre, “hasta la coronilla de resignación y dignidad” (*op. cit.*, p. 68); profundamente religiosa, reza el ángelus a medio día y “mastica oraciones” (*op. cit.*, p. 96) a la menor provocación, acata la censura religiosa que prohíbe ir al cine; cansada de la miseria, dura de carácter, una mujer a la que aun “la muerte de su hijo no le arrancó una sola lágrima” (*op. cit.*, p. 95), que lucha por traer al coronel a la realidad.

Para Garciadiego, la esposa del coronel en la novela “es un personaje muy esquemático. Casi casi una sombra tirana sobre el pobre Coronel”. Su intención es crecer al personaje, convertirlo “en el motor, en el elemento activo de la película. Por eso cobró dimensión y personalidad. A ella la mueve la muerte del hijo y los une la necesidad de explicarse, de encontrar una justificación por la muerte del hijo” (p. 18). Sufre varios cambios con respecto a la novela, el primero fue llamarla Lola, hipocorístico de Dolores, un nombre con una fuerte carga semántica, la que sufre,⁸ sufre por la muerte del hijo. Es, además, uno de los nombres más populares en España, ya que la mujer es de nacionalidad española, una “dama madrileña”, con “el encanto y la discreción... [de] toda señorita de familia”, de “piel

⁸ Dolores es uno de los nombres místicos más usuales, hace referencia a uno de los siete dolores que sufrió la Virgen María, desde el anuncio de la Pasión hasta la muerte de su hijo en la cruz, el viernes de Dolores, deriva de la voz latina “doleo”, que se traduce por sufrir, la que sufre, sufriente.

blanca y pecosa” y “modales recatados”. Conserva el acento español, “pobre, pero europea. Una lépera jamás” (cf. PAG, p. 56).

Esta especial circunstancia, un poco incomprensible, de darle una nacionalidad extranjera, diferente al personaje fuente, puede encontrar una razón en el interés de buscar recursos de financiamiento internacionales y ampliar las fronteras de distribución. En un diálogo, el coronel la llama “señorita madrileña”, ella responde: “Dale con mi hispanidad... Y te fuiste a casar conmigo, tú tan nacionalista”, él responde: “para conquistar a los conquistadores...” (*ídem.*).

Aunque conserva los principales rasgos físicos y de personalidad de la mujer del coronel, “flaca y pálida... con el pelo entrecano... voz sorda y aguda al mismo tiempo, propia de los asmáticos” (PAG, p. 47), Lola sí va al cine, no reza, pelea con los chiquillos, con la tendera, con la amante de Agustín, con quien se deje. Para el director, la mujer del coronel está “tan quebrada por la vida y [es] tan sobreviviente como él” (AR, p. 40), mantiene un amor intenso, entregado, con unos “celos apasionados, aunque ahora el objeto de los celos sea un gallo, al que el viejo militar prodiga mimos y atenciones que la mujer reclama para sí. Le tiene celos de hembra, y reacciona con artimañas de hembra herida” (*ídem.*). En la cinta el papel es estelarizado por la actriz española Marisa Paredes.

6.2.3. AGUSTÍN

Agustín es el único hijo del coronel, nació un siete de marzo de 1922, oficial de sastrería, fanático de la gallera. Había muerto acribillado nueve meses antes, el tres de enero, lo asesinaron en la gallera por distribuir información clandestina, dejando a sus padres “huérfanos” de hijo (GM, p. 21). Les heredó una máquina de coser, cuya venta les ha permitido sobrevivir y un gallo de pelea. Al coronel, también le dejó un puñado de amigos, sus

compañeros de lucha clandestina, de la sastrería, donde el coronel se refugia desde que “sus copartidarios fueron muertos o expulsados del pueblo y él quedó convertido en un hombre solo” (*op. cit.*, p. 29).

El hijo de Lola y el Coronel también nació un siete de marzo, exactamente un mes antes que el muchacho muerto, también se llamaba Agustín. Era flaco, con nariz aguileña y sonreía “de ladito”, como su madre. También murió recientemente, en el pueblo dicen que tuvo “broncas de palenque... cosas de varón” (PAG, p. 53). Lola piensa que fue culpa de una prostituta con la que tenía amoríos, que “esa mujer y el gallo se lo mataron”; pero, el coronel sabe que a Agustín lo mataron por sus convicciones políticas, por llevar propaganda clandestina debajo de la camisa, porque “tenía ideales, principios”, porque andaba en política (*op. cit.*, p. 118).

6.2.4. EL GALLO

Es la herencia del hijo muerto, es un gallo de pelea (GM, p. 9), está en forma, “es el mejor del Departamento... vale como cincuenta pesos” (p. 20). Un día amarrado a la pata de la cama; otro, a un soporte de la hornilla; recibe los cuidados y mimos del coronel, quien piensa que se gastará si lo miran demasiado (p.10) y sufre porque está emplumando y tiene fiebre en los cañones, porque cree que morirá después de dos días sin maíz, porque hay que ponerle la inyección y entrenarlo para la pelea. La esposa piensa que es un gallo feo, que “parece un fenómeno: tiene la cabeza muy chiquita para las patas” (p. 19), que es “una ilusión que cuesta caro” (p. 20), que es pecado quitarse “el pan de la boca para echárselo a un gallo” (p. 50). Lo culpa de la muerte de Agustín: “Esos malditos gallos fueron su perdición,... Si el tres de enero se hubiera quedado en la casa no lo hubiera sorprendido la mala hora” (*ídem.*). Para el coronel es una ilusión, su esperanza, la solución a sus problemas económicos; admite que es el gallo

de todo el pueblo (p. 92), “es un gallo contante y sonante” (p. 64), “un gallo que no puede perder” (*op. cit.*, p. 99). El gallo simboliza todo lo que el coronel necesita, aún la historia de su expediente se parece “al cuento del gallo capón”, una historia infinita que comienza una y otra vez⁹.

En el guion es un gallo de lidia, pinto, con cresta muy roja, azafranado (PAG, p. 50), es el “güerito” del coronel (p. 94); si lo miran demasiado lo salan; le hace caricias y le habla con ternura, es su confidente, a menudo platica con él, como si fuera una persona, su amigo, su cómplice, la casa está triste sin el gallo; camina con él amarrado de un mecate cual si fuera un perro, es su gallo, pero también es el gallo de Agustín, el gallo del pueblo entero, aunque sólo el coronel pueda disponer de él, sabe que es lo único que les queda. Para Lola es un “malhadado” animal clueco arriba de su inodoro, le tiene celos; a la menor provocación le asesta pataditas para alejarlo; es culpable de todos sus males, “parece que mide fuerzas con el animal que le provoca sentimientos tan ambiguos” (p. 74); lo culpa de la muerte de Agustín, le cuesta pensar que sea el que los saqué de la miseria. Ripstein lo llama Tadeo, es objeto de los celos de la mujer, su agilidad y rapidez apenas le permiten escapar de las iras de su rival; el gallo del coronel es el “que le ha de devolver de la condición de mancillado y ultrajado al que lo ha sometido la pensión incumplida” (AR, p. 40).

6.2.5. DON SABÁS

Compadre del coronel, padrino de Agustín, “el único dirigente de su partido que escapó a la persecución política y continuaba viviendo en el pueblo” (GM, p. 15). Es “un hombre pequeño,

⁹ A través de la fuerte carga simbólica que encierra la figura del gallo, el escritor dota de importancia al personaje. En la tradición cristiana el gallo es símbolo de renacimiento, tiene el poder de la luz que ahuyenta las tinieblas, es protector vigilante y valeroso; en el medioevo era el símbolo del predicador que despierta a los adormecidos (Manns, 2002: p. 60); el gallo vencedor canta y camina, orgulloso, con la cabeza alta (Plinio (Nat. 10.47), en Macías), es símbolo de orgullo, con valor profético (Macías, 2012, pdf).

voluminoso pero de carnes flácidas, con una tristeza de sapo en los ojos” (p. 58); poseedor de un armario repleto de botas de montar, estribos, correas y más de media docena de paraguas; “una casa de dos pisos, con ventanas de hierro forjado”, insuficiente para guardar la fortuna que posee; con manos peludas “salpicadas de lunares pardos. Usaba una sortija de piedra negra sobre el anillo de matrimonio” (*ídem.*); diabético, usa unas pastillas milagrosas, de “azúcar, pero sin azúcar” (p. 59), para endulzar el café; “llegó al pueblo vendiendo medicinas con una culebra enrollada en el pescuezo” (p. 68) y ahora es el más rico, el único que puede comprar el gallo del coronel. A diferencia de la novela, en el guion, el compadre Sabás es un hombre que “destaca por su silueta enorme y flácida” (PAG, p. 51), gordo, de “carnes blancas”, con “mechas largas y plateadas... ojitos azules”, a la vez crueles, vivos, dulces; “su voz de terciopelo, suave, pegajosa, matizada, hace olvidar su cutis granuliento y su panza cebácea” (p. 52). También padece diabetes, es rico, mano peluda y cuajada de anillos, su casa “es descuidada y ostentosa al mismo tiempo” (p. 76). “es mal bicho... soplón del gobernador... esbirro a sueldo” (p. 64).

6.2.6. MÉDICO

El médico de García Márquez, es “joven con el cráneo cubierto de rizos charolados. Había algo increíble en la perfección de su sistema dental” (GM, p. 22). “A pesar del calor su traje de lino intachable exhalaba un hálito de frescura” (*op. cit.*, p. 27). En el guion, el doctor Pardo también es joven y tiene “ricitos acharolados en la frente y pómulos altos” (p. 60). Está casado, pero es homosexual, “borrachín y solitario. Demasiado sonrosado. Algunos en el pueblo murmuran de su hombría” (*ídem.*).

6.2.7. ADMINISTRADOR DE CORREOS

En la novela no hay una descripción específica del administrador de correos, es el personaje presente cada viernes, quien pronuncia dos frases contundentes en la trama: “El coronel no tiene quien le escriba” (GM, P. 37) y “Lo único que llega con seguridad es la muerte, coronel” (*op. cit.*, p. 63). En el guion, se llama Flavio, es un hombre calvo, de unos cincuenta años, chaparrito, con gorra y uniforme del servicio postal (PAG, P. 50), con el mismo papel que en la novela.

6.2.8. SACERDOTE

El padre Ángel es un personaje importante en la trama: contextualiza el relato. En el sepelio, a él le recuerdan que el entierro no puede pasar frente al cuartel de la policía a causa del estado de sitio; ejerce la censura cinematográfica y “vigilaba el ingreso para saber quiénes asistían al espectáculo a pesar de sus doce advertencias” (GM, p. 65). Es a quien la mujer le solicita un préstamo sobre los anillos de matrimonio. En el guion, el padre Ángel es un “viejo cura de pelos ralos y cutis amarillento” (PAG, p. 58), es un buen amigo de Lola, a diferencia de la novela, concede la presencia de Lola en el cine y le proporciona un préstamo sobre la argolla de matrimonio. Repudiado por el coronel, representa su antagónico ideológico. “Viste de civil. Trae suéter de lana... sólo lo distingue el collarín sacerdotal; tiene unos cincuenta años mal llevados, pelo casposo y barba crecida” (*op. cit.*, p. 57).

6.2.9. ABOGADO

Era un negro monumental sin nada más que los dos colmillos en la mandíbula superior (GM, p. 39), había llevado el caso del coronel durante quince años. En el guion, se apellida Lugones,

es “un gordo amulatado, con un diente de oro rotundo que le parte la sonrisa en dos... felino a pesar de sus kilos (PAG, p. 66).

6.2.10. AMIGOS DE AGUSTÍN

Álvaro, Germán y Alfonso, son los compañeros de Agustín en el taller de sastrería, ahora son los amigos del coronel. Álvaro, “era un muchacho de formas duras, angulosas, y ojos alucinados” (GM, p. 52); Germán, tenía unos “penetrantes ojos verdes” (*op. cit.*, p. 53). Los tres son cómplices del coronel en su aventura con el gallo, lo animan, le ayudan. En el guion, sólo son Álvaro y Germán, “ambos morenos,... peludos,... de mirada brillante, joven, veinteañera. Álvaro, un niño bonito de pestañas ensortijadas y boca de corazón [...] Germán, con rasgos cortados con hacha y un lunar grande en el cachete izquierdo, tiene cara de profeta, de iluminado” (PAG, p. 63), cumplen la misma función que en la novela.

6.2.11. MUJER DE SABÁS

“Era corpulenta, más alta que su marido, y con una verruga pilosa en el labio superior. Su manera de hablar recordaba el zumbido del ventilador eléctrico” (GM, p. 60), una mujer impertinente, sometida por su marido. En el guion, se llama Jacinta, es diferente físicamente, es delgada, de piel “obscura y carita angulosa, con el pelo sostenido por pasadores en una y mil anchoas que se le pegan al rostro. Las cejas maquilladas en un arco exagerado se le han comenzado a despintar con el calor de la tarde” (p. 77), igualmente impertinente y sometida por Sabás.

6.2.12. EL SIRIO MOISÉS

El dueño del almacén, “un oriental plácido forrado hasta el cráneo en una piel lisa y estirada, con densos movimientos de ahogado. Parecía efectivamente salvado de las aguas”, hablaba “una mezcla de árabe y español” (GM, p.87-88). La figura del tendero es modificada en el guion, en su lugar, están Doña Amalia, dueña de la tienda, una mujer “flaca sin cuello y nariz aquilina” y su nuera, Lidia, “una muchacha joven y bonita,... con pelo oxigenado y anchoas sobre la frente, tiene espíritu empresarial” (PAG, p. 68), atiende a la clientela y cumplen un rol más activo que el sirio.

6.2.13. HOMBRE QUE DISPARÓ CONTRA SU HIJO

Un hombre “pequeño, aindiado, de piel curtida, y exhalaba un tufo infantil” (GM, p. 83). El coronel lo vio por primera vez en el salón de billares, había caído en una redada policial, el “hombre que disparó contra su hijo. Estaba exactamente frente a él con el cañón del fusil apuntando contra su vientre... Se enfrentó a unos pequeños y redondos ojos de murciélago. En un instante se sintió tragado por esos ojos, triturado, digerido e inmediatamente expulsado” (*op. cit.*, p. 84). En el guion, el personaje cambia radicalmente, es un trapeceista de circo, se llama Eliseo Madrid, le apodan *El Nogales*, “tiene la piel bruñida, como plata limpia. Piel felina y ojos garzos, pómulos altos... es elástico, felino, rápido y sonrío de ladito. ...viste camiseta, pantalones aguados con tirantes y sombrero de copa, bigotito recortado y copete coquetón. Habla fuerte, está acostumbrado a ser el alma de la fiesta, la diversión de los pueblos” (PAG, p. 81). *El Nogales* también siente culpa, su encuentro con el coronel es en una escena que recuerda la escena de la novela, pero, él no trae fusil, invita una ronda de tragos,

[...] *de pronto, el viejo ha quedado de espaldas junto al Nogales.*

Todos se percatan. Se quedan quietos, silenciosos, a la espera de lo

que pueda ocurrir [...] El Nogales, sin fijarse, le ofrece un trago al viejo. El Coronel se da vuelta. Se miran un instante. El viejo con azoro: – Buenas noches. El Nogales se hace a un lado. Lo turba encontrar al viejo, al padre del que asesinó: –Pase Coronel. Buenas noches (op. cit., p. 82)

6.3. PERSONAJES AÑADIDOS EN EL GUION

6.3.1. JULIA

El personaje de Julia ayuda a alargar la historia, aparece en dos escenas fuera de la historia fuente. Fue amante de Agustín, es una prostituta joven, bonita, “con la melena larga y abundante detenida sobre la nuca en una cascada desarreglada” (PAG, p. 80), de frágil figura, piel brillante y hombros redondos, “piernas largas, morenas: torre de marfil, la cadera prieta, la cintura breve”. También tiene amoríos con El Nogales; Lola la culpa de la muerte del hijo: “cuando lo vi que se ponía tan pindongo y tan perfumado, me dije: se va con ésa. Y con ésa se fue... Y por ésa y por ese gallo [...] lo mataron. Me lo dijo doña Amalia: su hijo anda en amoríos con una de ésas... La mujer esa y el gallo me lo mataron” (op. cit., p. 108). El coronel guarda la esperanza de que haya tenido un hijo de Agustín, se lamenta de que se le murió la sangre, se acabó su sangre (cf. PAG, p. 83). El papel es protagonizado por la actriz Salma Hayek.

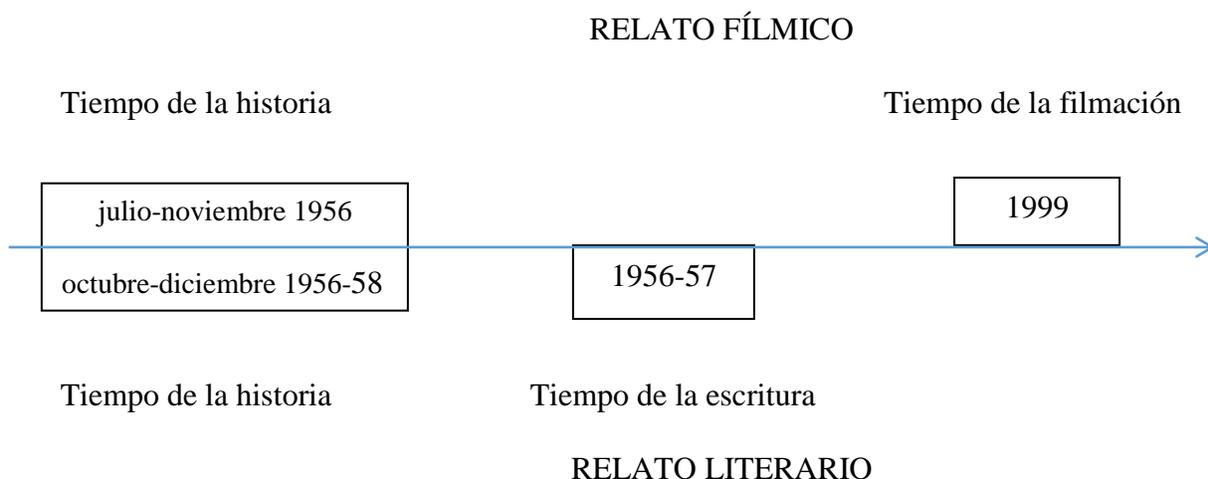
6.3.2. OTROS PERSONAJES

En el guion, además de la prostituta, se incluyen algunos personajes: Efraín, empresario del cine, “un hombre con traje oscuro y nuca redondita, sombrero de fieltro y aspecto de capitalino acalorado” (PAG, p. 57), aparece cuando Lola va a la función de cine. Belisario,

dueño del café de la plaza, donde juegan dominó, “un hombre de pelo rojizo y nariz de gancho” (*op. cit.* p. 95); Ligario y Tomás, “dos muchachillos de cerca de diez años, morenos, pícaros, malandrines. Todos mocos, harapos, ojos brillantes” (*op. cit.* p. 49), son los chiquillos que alimentan y entrenan al gallo. Sotero, el capataz de Sabás. Morales y sus acompañantes, encargados de la ejecución de la hipoteca. Y Matilde, la mujer del doctor. Ninguno con la importancia de Julia.

6.3. TIEMPO

He hablado ya del tiempo externo al relato, en el apartado destinado a la situación de enunciación, refiero ampliamente el tiempo de producción de la novela y el de la adaptación. Según el esquema para el tiempo del autor y el tiempo de la obra que propone Sánchez Noriega (2000: p. 99):



Se puede inferir que el tiempo del relato es paralelo al de la producción de la novela, fechada por el autor, dentro del mismo texto, en enero de 1957. Desde el inicio, en el segundo párrafo, escribe: “Era octubre. [...] durante cincuenta y seis años —desde cuando terminó la

última guerra civil— el coronel no había hecho nada distinto de esperar” (p.7), aunque resulta irrelevante saber de qué guerra se trata, se puede inferir que se refiere a la Guerra de los Mil Días, la cual tuvo lugar entre 1899-1902. La novela se publica por primera vez en 1958, sin embargo, todas las demás fechas remiten a que el relato se desarrolla durante 1956. El guion también ubica el relato en 1956, el coronel ha esperado la pensión durante veintisiete años, combatió en la Guerra Cristera que tuvo lugar de 1926 a 1929.

Ambas historias están narradas de manera lineal, los acontecimientos se suceden de manera cronológica, en un periodo aproximado de tres meses. Aunque pueden parecer atemporales, ambos autores mencionan fechas y acontecimientos que permiten ubicarlas en los años cincuenta del siglo XX. La novela transcurre en los meses de octubre a diciembre; en la adaptación, de julio a noviembre. Como mencioné, se trata de una novela corta, de apenas noventa y nueve páginas, por lo que la guionista decide alargar la historia. Lo hace a través de diferentes procedimientos: la adición del personaje Julia, amante de Agustín, a partir del cual se desarrollan escenas fuera del texto literario; de acontecimientos, como la afición de Lola por ir al cine, al cual asiste más de una vez, o el encuentro del coronel con El Nogales, donde sostienen un diálogo; y, con la repetición de secuencias, como la del coronel esperando en el muelle la cual se repite cada viernes.

En García Márquez el tiempo conforma el juego con el lector, sus imprecisiones son, paradójicamente precisas. La cuenta del tiempo está presente a lo largo de todo el relato. Es una constante, los meses, las semanas, los días, las horas, aun el clima, se recuperan permanentemente. La época en que vive el coronel está impresa en varias referencias intercaladas en la narración. Por ejemplo cuando el doctor lee el periódico: “a cuatro columnas, una crónica sobre la nacionalización del canal de Suez” (p. 23), el 26 de julio de 1956, Nasser nacionalizó el Canal de Suez en Egipto. El cine y la música enmarcan también el

período en que se desarrolla el relato, las campanadas que anuncian la clasificación de las películas retoman la censura católica al cine, que se dio de 1936 a 1955 en Colombia, además, hace referencia a dos películas: “La voluntad del muerto” (p. 47), filmada en 1930 y la película de Alejandro Galindo “Virgen de medianoche” (p. 65), filmada en 1941. Menciona a Rafael Escalona, compositor, pintor y novelista colombiano, considerado el más grande representante de la música vallenata, género musical de identificación regional, quien también participó en la Guerra de los Mil Días: “—Es como andar cargando el santo sepulcro — protestó—. Si me ven por la calle con semejante escaparate me sacan en una canción de Rafael Escalona” (p. 52); más adelante, “De pronto se interrumpieron las trompetas del mambo” (p. 82), el mambo surge en La Habana en los años treinta, pero, a nivel internacional, se populariza a mediados de los años cincuenta.

En el guion, el tiempo se señala en la estructura misma del género, que marca si la escena se desarrolla de día o de noche, de manera tal que, para el espectador, son transparentes; de igual manera, el clima es una pauta de producción o para la actuación, si llueve o hace mucho calor mínimas las menciones de fechas específicas, la hora o el clima. Los referentes de época están marcados por pequeñas menciones como “El monje loco”, serial radiofónico que se transmitía por la “XEW” en los años cincuenta, también utiliza el cine: “*la película de Esther Fernández, que invade un glamoroso cabaret de la imaginería del cine nacional... en esplendoroso blanco y negro*” (p. 58).

6.3.1. TIEMPO INTERNO A LOS RELATOS

En la siguiente tabla trato de colocar los textos en espejo, para mostrar cómo se refleja la novela en el guion, algunos acontecimientos coinciden, a veces con diferente fecha, otras, no se corresponden.

Comparación del tiempo de la historia

Texto literario	Guion ¹⁰
Era octubre. Una mañana difícil de sortear (p. 7)	<i>tiempo de aguas</i> (p. 43)
tantas mañanas como esa, durante cincuenta y seis años —desde cuando terminó la última guerra civil— el coronel no había hecho nada distinto de esperar. (p. 7)	
Octubre era una de las pocas cosas que llegaban. (p. 7)	
Nació en 1922... Exactamente un mes después de nuestro hijo. El siete de abril. (p.8)	Nació el 7 de abril, un mes exacto después que nuestro hijo (p. 48)
el jueves habría preferido permanecer en la hamaca. (p.19)... octubre concedió una tregua el viernes en la tarde (p. 20)	Es viernes (p. 49) <i>Es temprano en la mañana</i> (p. 50)
acribillado nueve meses antes (p. 20)	
hay peleas en enero (p. 20)	<i>El cartel dice 9 de Agosto...</i> (p. 53)
Quince años de espera (p. 21)	Veintisiete años esperando esa pensión (p. 55)
Si Agustín tuviera su año me pondría a cantar (p. 27)	Ya casi se cumple el año (p. 59)
Durante nueve meses habían gastado ese dinero (p. 31)	
el miércoles lo pesaron... El jueves en la noche (p. 34)	
Mañana viene el correo. (p. 34)	Mañana es viernes (p. 59)
El viernes siguiente volvió a las lanchas. Y como todos los viernes regresó a su casa sin la carta esperada	
...esperar una carta durante quince años” Diecinueve años antes,... se inició un proceso de justificación que duró ocho años. Luego necesitó seis años más para hacerse incluir en el escalafón. Ésa fue la última carta que recibió el coronel. (p. 38)	veintisiete años de retraso... Veintiséis... Ya viene agosto: veintiséis años, ocho meses (p. 62)
	esperaba que llegara el viernes y el correo... (p. 63)
	a finales de noviembre llegan los palenques (p. 64)
el sábado en la tarde el coronel fue a visitar a su abogado. (p. 39)	
Es lo mismo desde hace quince años (p. 39) “Hace quince años era más fácil”, (p. 40)	Han pasado años y nada.
al día siguiente del tratado de Neerlandia ¹¹ esperó durante tres meses... Casi sesenta años después todavía el coronel esperaba. (p. 41)	en la guerra cristera ¹² murió harta gente y había que andarse bautizando en los sótanos... Contra eso luché tres años cinco meses. (p.

¹⁰ Los diálogos están en redondas, las especificaciones de la guionista en cursivas

	67)
“Son veinte años de recuerdos”. (p. 42)	
había realizado un penoso viaje de seis días con los fondos de la guerra civil... Llegó al campamento de Neerlandia arrastrando la mula muerta de hambre media hora antes de que se firmara el tratado. (p. 43)	Yo luché tres años... tres años para que a los curas y a los beatos les entrara en la cabeza que ahora el país iba a ser laico, libre, racional (p. 72)
los últimos quince años han cambiado muchas veces los funcionarios... ha habido siete presidentes (p. 43)	Pero de eso hace añales, sexenios. Los tiempos son otros, de eso ya ni quien se quiera acordar
—Será cuestión de siglos. —No importa. El que espera lo mucho espera lo poco. (p.44)	Y siga esperando... Espero...
¿A cómo estamos hoy? —27 de octubre. (p. 45) —¿Qué día me incluyeron en el escalafón? —12 de agosto de 1949.(p. 46)	
Cuando se cumpla la hipoteca de la casa. — Faltan dos años — (p. 46)	el último plazo es octubre... El 24 de octubre, ni un día más ni un día menos... La fecha es inaplazable. (p. 63)
antes de enero ...Agustín habrá cumplido su año y podremos ir al cine —¿Cuándo fuiste al cine por última vez? En 1931 —dijo ella—. Daban “La voluntad del muerto” ¹³ . (p. 47)	
Fue una semana dura. Más dura que las cuatro semanas de octubre (p. 48)	
El dos de noviembre —contra la voluntad del coronel—, la mujer llevó flores a la tumba de Agustín. (p. 48)	
En la segunda quincena de noviembre creyó que el animal se moriría después de dos días sin maíz. (p. 49)	
Dentro de tres meses será la pelea (p. 49)	
Si el tres de enero se hubiera quedado en la casa no lo hubiera sorprendido la mala hora” (p. 50)	
	Mañana es viernes... (p. 74)
En enero paga el gallo (p. 54)	
Desde hace días tengo la impresión de que ese animal sé está muriendo”...en esta época el	Es por tres meses... El gallo ya está vendido. (p. 111)

¹¹ Los Tratados de Neerlandia se firmaron el 24 de octubre de 1902. La hacienda de Neerlandia estaba ubicada en la zona bananera del río Magdalena, cerca de Ciénega, en soporte digital: <http://facultadesociales.jimdo.com/historia-de-colombia/republica-de-colombia-1886-1930/tratados-de-neerlandia-y-wisconsin/>

¹² La guerra cristera tuvo lugar de 1926 a 1929, fue un conflicto armado en México entre el gobierno y milicias de laicos y presbíteros y religiosos católicos que se resistían a acatar la legislación marcada en la Constitución de 1917, en soporte digital: <https://es.scribd.com/doc/189670584/Jean-Meyer-La-Cristiada-Guerra-de-Cristeros>

¹³ Es la versión en español de *The cat and the canary* (1927), filmada en 1930, bajo la dirección de Enrique Tovar, guion de Baltasar Fernández, con intérpretes mexicanos: Andrés de Segurota, Antonio Moreno, Lupita Tovar, Roberto E. Guzmán

gallo está emplumando... El mes entrante estará bien... todavía faltan tres meses (p. 55)	
Había transcurrido un mes desde cuando cambió de abogado (p. 60)	
Los entrenamientos empiezan la semana entrante. (p. 61)	Ahora estoy pensando en entrenarlo, (p. 78)
Venda ese gallo antes que sea demasiado tarde... Nunca es demasiado tarde para nada (p. 62)	Venda ese gallo antes de que sea demasiado tarde...(p.79)
	¿Pelemos en la cristiada o no? ¿Envejecimos juntos o no? (p.79)
Dentro de cincuenta años nosotros estaremos tranquilos bajo tierra mientras ese pobre hombre agonizará todos los viernes esperando su jubilación. (p. 63)	
Nos dará para comer tres años. (p. 64)	
el muerto va a tener dos meses y todavía no he dado el pésame... Así que fue a darlo esa noche. (p. 65)	
El coronel comprobó que cuarenta años de vida común, de hambre común, de sufrimientos comunes, no le habían bastado para conocer a su esposa. (p. 67)	El circo no es hasta noviembre. (p. 82)
Veinte años esperando los pajaritos de colores que te prometieron después de cada elección y de todo eso nos queda un hijo muerto — prosiguió ella—. (p. 68)	
esperó diez años a que se cumplieran las promesas de Neerlandia... Era la fiebre del banano... Necesitó medio siglo para darse cuenta de que no había tenido un minuto de sosiego después de la rendición de Neerlandia. (p. 69)	
Soy la mujer que murió hace doce años en este cuarto”. —La casa fue construida hace apenas dos años. —dijo el coronel. (p. 72)	
	usté sí que no pierde un minuto... dos días después me cae con el mismito animal... Fueron más de quince. (p. 93)... un adelanto... y en diciembre, antes posadas, le termino el pago (p. 94)
Ella había dedicado la mañana a organizar mentalmente el programa de tres años sin la	Traigo en la mano tres años de pensión... (p. 97)

agonía de los viernes. (p. 75)	
Ya se podrá contar con esa plata dentro de cincuenta años. Pero en realidad el coronel había decidido vender el gallo esa misma tarde (p. 76)	Y vas a esperar otros treinta años a que te tome el pelo... Todavía tenemos el gallo (p. 90)
Si tuviera veinte años menos sería diferente. —Usted siempre tendrá veinte años menos — replicó el médico (p. 79)	
	después de los palenques... Por Navidad, despuesito del circo.
Se sentía bien. Diciembre había marchitado la flora de sus vísceras. (p. 86)	
esa tarde llegaría la carta... no llegaría sino el lunes... “Tarde o temprano tiene que venir” (p. 87)	
—Todo el año debía ser diciembre (p. 87)	
era el día fijado para iniciar los entrenamientos (p. 88)	
hacía mucho tiempo el pueblo yacía en una especie de sopor, estragado por diez años de historia. Esa tarde —otro viernes sin carta— la gente había despertado. El coronel se acordó de otra época.... los remotos domingos electorales. (p. 91)	
las campanas de la censura cinematográfica, y casi enseguida —tres horas después— el toque de queda. (p. 93)	
—No viene hasta el lunes. —Mejor —dijo la mujer—. Así tendrás tres días para recapacitar. (p. 93)	
	todavía no es Navidad (p. 114)
volvió a reconocer a diciembre en el horario de los alcaravanes. (p.94)	
	Hace años que no haces nada solo. (p. 117)
	Igual que esa noche... igual que, esa noche. (p. 117). Esa noche tampoco lo llamaron... Desde aquella noche cuál paz. Usté estaba esa noche. (118)
	Llegó y todavía no cae agosto (p. 121)
	Hoy es viernes. (p. 122)
	<i>Hace muchos, muchos años que doña Lola no entraba a la iglesia (p. 124)</i>
	<i>Es atardecer de noche de viernes. (p. 129)</i>

—Ya falta poco para que venga la pensión — dijo el coronel... Estás diciendo lo mismo desde hace quince años. (p. 94)	
endurecido todavía más por cuarenta años de amargura (p. 95)	
Toda una vida comiendo tierra, (p. 96)	
dormir de un tirón cuarenta y cuatro días y despertar el veinte de enero a las tres de la tarde, en la gallera y en el momento exacto de soltar el gallo, (p. 97)	Tengo cuarenta y cinco días para suponer eso. (p. 136)
Es la misma historia desde hace cuarenta años. (p. 97)	Llevas veinte años sin recapacitar. ...Entonces llevaré veinte más. (p. 136)
Estaba amaneciendo. La ventana se recortaba en la claridad verde del domingo... Entonces ya será veinte de enero —dijo el coronel... El veinte por ciento lo pagan esa misma tarde (p. 99)	
El coronel necesitó setenta y cinco años —los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto— para llegar a ese instante (p. 99)	<i>La voz del Coronel nunca ha sonado más firme, más serena, más contundente. La rabia de años y años.</i>

García Márquez es preciso con el tiempo, señala la hora y los minutos, en cambio, en el guion, hay muy pocas menciones específicas sobre la hora del acontecimiento:

Texto literario	Guion
Eran las siete y veinte cuando acabó de dar cuerda al reloj (p. 9)	<i>Es temprano en la mañana</i> (p. 50)
Empezaba a anochecer cuando llegaron (p. 23)	<i>Cae el sol de media tarde</i> , (p. 112)
poco después de las siete sonaron en la torre las campanadas... A las once sonó el clarín del toque de queda. (p. 24);	Ya es la hora del Monje Loco. (p. 78);
Durante media hora sintió la lluvia (p. 46)	Ya casi son las ocho, va a empezar el Monje Loco... (p. 116)
Al anochecer...Era una tarde desierta. (p. 57)	Llegué por el cuerpo como a las dos horas... (p. 118)
Había salido de su casa a las cuatro (p. 59)	<i>es la sacrosanta hora del Monje Loco</i> , (p. 128)
ya son las cinco y no se le ha puesto la inyección al gallo (p. 60)	
media hora de estar molestando (p. 61)	
En veinticuatro horas transformaron el pueblo... abandonó a Macondo... el miércoles veintisiete de junio de mil novecientos seis a las dos y dieciocho minutos de la tarde. (p. 69)	
sintió pasar los cinco segundos más largos de su	

vida (p.73)	
regreso dentro de media hora (p. 75)	
no vuelve hasta el jueves... quiso haber llegado una hora más tarde para no encontrar a don Sabás (p. 77).	
— un instante borrado en el horizonte de su memoria (p. 90)	
Cuando dieron las dos, todavía no había podido dormir... con dos horas de retraso (p. 94).	
Pasó toda la mañana en la sastrería. A la una volvió a la casa... Es hora del almuerzo —dijo. (p. 95)	

El clima, es otro elemento importante en la narración de García Márquez, para Ernesto Volkening, es el componente fundamental que provoca fascinación en el lector, “se alimenta de una obsesión “meteorológico-barométrica”, sin embargo, siendo un recurso literario apenas se recupera en los diálogos del guion.

Texto literario	Guion
el mes asiago (p. 8)	<i>La mañana apenas despunta... esa madrugada triste de tiempo de aguas</i> (p. 43)
Desde que empezó a llover hace una semana... Llovía despacio pero sin pausas (p. 9)	veo que sigue llueve y llueve (p. 48)
Escampó después de las nueve (p. 12)	<i>Llueve en el pueblo.</i> (p. 55)
Era una tarde lúcida. Los almendros de la plaza soltaban sus últimas hojas podridas. (p. 23)	<i>La noche callada y húmeda permite salir al corredor</i> (p.59)
La humedad fue sustituida por el sopor. (p. 33)	<i>El fresco de la noche y el airecito refrescan.</i> (p. 84)
Llovió toda la semana. (p. 48)	<i>La noche augura lluvia</i> (p. 84)
—La lluvia es distinta desde esta ventana —dijo—. Es como si estuviera lloviendo en otro pueblo... —La lluvia es la lluvia desde cualquier parte — (p. 57)	Desde las lluvias... (p. 112)
la lluvia lo obligó a refugiarse en la oficina de don Sabás. Aún llovía cuando pitaron las lanchas. (p. 59)	<i>diluvia una y otra vez. Es tarde de trópico. Tarde de aguas. Es la hora de la siesta en el pueblo.</i> (p. 114)
Llovía implacablemente.	<i>con la brisa de la tarde y del abanico de cartón de la vieja.</i> (p. 126)
hasta cuando estallaron truenos y relámpagos remotos. (p. 65)	Ya empezó a tronar. Seguro llueve.(p. 128)
“Nadie creía que fuera a llover tan temprano”. (p. 66)	<i>La tardecita fresca</i> (p. 128)
La interrumpió el relámpago. El trueno se	

despedazó en la calle, entró al dormitorio y pasó rodando por debajo de la cama como un tropel de piedras (p. 69)	
se hundió a pensar en una oscuridad cuarteada por los relámpagos (p. 69)	
Embotado por el calor (p. 71)	
Era un mediodía ardiente... Atormentado por el sopor (p. 72)	
con el fresco de la tarde (p. 80)	
Es el invierno (p. 80)	
El calor parecía más intenso a causa de las vibraciones del radio a todo volumen. (p. 82)	
En una mañana así dan ganas de sacarse un retrato. (p. 86)	
un espectáculo que no fue interrumpido a pesar de la lluvia (p. 91)	
el aire helado de la madrugada (p. 93)	
El viscoso aire de octubre había sido sustituido por una frescura apacible El coronel volvió a reconocer a diciembre en el horario de los alcaravanes (p.94)	
Cuando despertó, ya el sol estaba alto. (p.94)	

En ambos relatos esperan los viernes, día en que llega el correo, en la novela por la tarde, en la cinta por la mañana, y la temporada de pelea de gallos, en enero y en diciembre.

6.4. ESPACIO

6.4.1 ESPACIO GEOGRÁFICO

El espacio geográfico es muy importante en la adaptación, es una de las principales intenciones de la guionista, ubicarla en su universo, en México, su país, en el trópico veracruzano (*cf.* Garcíadiego, 1999: p. 41). A pesar de que García Márquez no menciona la Guerra de los Mil Días, refiere Neerlandia, la hacienda donde se firmaron los tratados de paz que dieron fin a esta guerra, está ubicada en la zona bananera del río Magdalena, cerca del

municipio de Ciénega, en Colombia. Deja saber que se trata de un país de América Latina, a través del diálogo del coronel con el doctor sobre la censura en los periódicos: “Lo mejor será que los europeos se vengan para acá y que nosotros nos vayamos para Europa. Así sabrá todo el mundo lo que pasa en su respectivo país... —Para los europeos América del Sur es un hombre de bigotes, con una guitarra y un revólver —dijo el médico, riendo sobre el periódico—. No entienden el problema” (p. 36); alude la fiebre del banano, la cual se dio en Colombia a principios del siglo XX, cuando la *United Fruit Company* se estableció en el Departamento de Magdalena, que tuvo el monopolio de la industria del banano y del ferrocarril hasta que estalló la huelga que dio origen a la masacre de las bananeras en 1928, que años después terminaría con la salida de la multinacional (Nullvalue, 2010).

El coronel estudió “en la escuela pública de Manaure” (p. 46), municipio del departamento colombiano de La Guajira, al sur del mar Caribe. El escritor habla de Macondo, aun cuando la novela se publicó años antes que *Cien años de soledad*. En el presente, se asocia a un lugar en Colombia, aun siendo un lugar ficcional. Otros referentes marcan de alguna manera el lugar geográfico del relato, como por ejemplo, la música de Escalona o la mazamorra, un plato colombiano que en Antioquia, es simplemente maíz muy cocido.

En el guion las referencias geográficas explícitas son pocas, en la escena con el abogado, menciona Jalapa y la ciudad de México (p. 45). En el cartel que anuncia la llegada del circo dice: “...*contorsionista internacional desde Nogales, Sonora*” (p. 53).

6.4.2 ESPACIO DRAMÁTICO

Los espacios dramáticos de la novela se recuperan casi completamente en el guion, con ligeras variantes y adaptaciones al ámbito mexicano.

Texto literario	Guion
Cocina (p.7)	INTERIOR. COCINA. AMANECER (p. 46)
A diferencia del dormitorio demasiado estrecho para la respiración de una asmática, la sala era amplia (p. 9)	INTERIOR. SALA. DÍA (p. 70)
Vivían en el extremo del pueblo, en una casa de techo de palma con paredes de cal desconchadas. (p. 12)	<i>la otrora casona de trópico</i> (p. 46)
fue al cuarto a vestirse para el entierro. (p. 10) en el dormitorio. (p. 24)	INTERIOR. RECÁMARA. <i>El cuarto de techos altos y paredes descascaradas que despiden humedad... cualquier recámara de trópico</i> (p. 43)
se dirigió al excusado (p. 26)	INTERIOR. BAÑO. AMANECER <i>un excusado, ...está ubicado en medio del recinto, a guisa de trono.</i> (p. 46)
Hasta donde alcanzaba su vista el pueblo estaba tapizado de flores. (p. 13)	EXTERIOR. CALLE DEL PUEBLO. DÍA <i>la calle llena de charcos.</i> (p. 52)
Entró directamente a la casa para dar el pésame a la madre del muerto (p. 13)... El coronel la acompañó a la casa del muerto (p. 65)	INTERIOR. CASA DEL MUERTO. DÍA (p. 51)
el cementerio. (p. 16)	Lo llevan al camposanto al mediodía (p. 48)
En la plaza comenzó otra vez la llovizna (p. 13)	EXTERIOR. PLAZA DEL PUEBLO. NOCHE (p. 94)
El correo. (p. 20)	INTERIOR. OFICINA POSTAL. DÍA (p. 50)
se dirigió al puerto antes de que pitaran las lanchas. (p. 21)	EXTERIOR. MUELLE DEL RÍO. DÍA (p. 50)
don Sabás... se despidió en la puerta de su casa un edificio nuevo de dos pisos, con ventanas de hierro forjado. (p. 16)	INTERIOR. SALA DE DON SABÁS. DÍA (p. 76)
el almacén del sirio Moisés. (p. 21)	EXTERIOR. ZAPATERÍA. NOCHE (p. 97)
el salón de billares (p. 13)	INTERIOR. BILLAR. NOCHE (p. 79)
consultorio del médico. (p. 34)	EXTERIOR. CASA DEL DOCTOR. TARDE (p. 114)
la sastrería(p. 52)	INTERIOR. SASTRERÍA. DÍA (p. 63)
en la tienda de la esquina(p. 16)	INTERIOR. ESTANQUILLO. DÍA (p. 72)
Salió al patio (p. 26)	EXTERIOR. PATIO DE LA CASA. DÍA (p. 50)
luego se dirigió al salón de cine (p. 65)	EXTERIOR. CINE DE PUEBLO. NOCHE (p.57)

Fue a visitar a su abogado... abrió la ventana del despacho (p. 39)	INTERIOR. OFICINA DEL ABOGADO. DÍA (p. 66)
la gallera (p. 55)	INTERIOR. PALENQUE CLANDESTINO. DÍA. (p. 106)
la oficina de don Sabás (p. 62)	INTERIOR. FÁBRICA DE TABACO. DÍA (p. 99)
despacho el padre Ángel (p. 65)	INTERIOR. IGLESIA. DÍA (p. 124)
	EXTERIOR. CINE DEL PUEBLO. NOCHE (p. 57)
	INTERIOR. CAFÉ. NOCHE (p. 95)
	EXTERIOR. CALLE DEL CIRCO. DÍA (p. 130)
	INTERIOR. CIRCO. DÍA (p. 130)

Los espacios dramáticos añadidos corresponden a los personajes y situaciones que no están en el texto literario, Lola asiste a la función de cine, por lo menos tres veces y el circo está ligado al personaje de *El Nogales*.

He consignado la primera página en que aparece el espacio dramático, ya que la idea es establecer la correspondencia de los mismos en uno y otro texto, queda sobrentendido que las escenas se suceden en esos espacios en diferentes ocasiones.

*El milagro de la comprensión consiste
más bien en que no es necesaria la congenialidad
para reconocer lo que es verdaderamente significativo.*
Hans-Georg Gadamer, 1987, p. 29

7. PROCESO DE INTERPRETACIÓN: ESENCIALIDAD Y APROPIACIÓN

Para abordar el proceso de interpretación, partiré del análisis de los “puntos de indeterminación” que son actualizados en la adaptación de *El coronel*. Ingarden los señala como elementos característicos y esenciales en toda obra de arte literaria, que algunos elementos del relato permanezcan indeterminados, produce propiedades que no son necesarias y, por tanto, variables. Esto, debido a que hay propiedades y estados de los personajes que son importantes y otros que el autor deja desdibujados y sólo los insinúa a grandes rasgos (*cf.* Ingarden, 1987: p. 34). Estas partes de indeterminación pueden ser leídas de diferentes maneras. En ocasiones el lector deja esas partes “en el estado de la vacuidad, para captar la obra en su estructura característica de ese estado” (*op. cit.*: p. 35). Pero la mayoría de las veces las partes de indeterminación no se distinguen como tales y se llenan de manera involuntaria, frecuentemente “con determinaciones para las que no nos autoriza el texto”. De esta manera, en diferentes puntos de la lectura se traspasa el texto, a veces, a sugerencia del mismo, esto debido a que “los objetos representados en las obras de arte literarias, por lo general, llevan en sí el carácter de la esencial realidad” (*ídem.*).

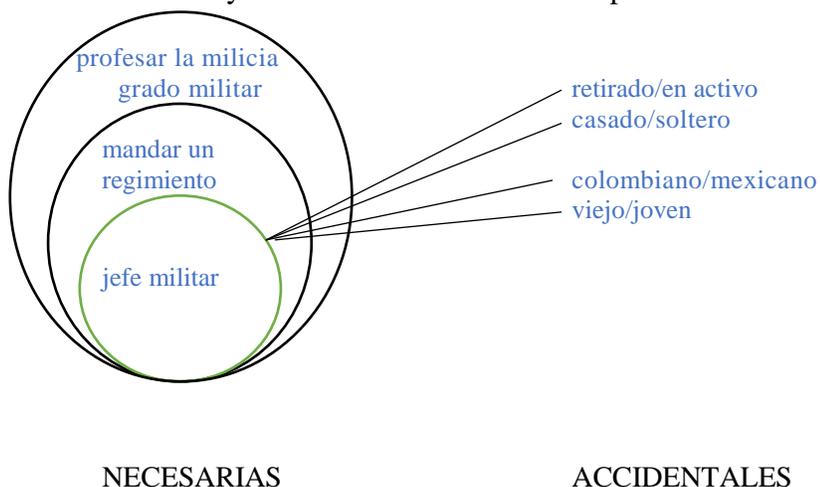
Para Ingarden, la “concretización” de los objetos representados se da cuando el lector lee “entre líneas”, y completa de manera inconsciente algunas de las partes de las objetividades representadas que no están determinadas en el texto. Ahí “se expresa la propia actividad co-creadora del lector; por iniciativa propia y con imaginación, el lector “llena”

diferentes partes de imprecisión con aspectos que, por así decir, son elegidos de muchos aspectos posibles o aceptables” (p. 36).

Intento pues, mostrar el proceso de interpretación en esta adaptación, a partir de las propiedades esenciales o necesarias de los personajes principales, siguiendo parte de la propuesta de Eco (1981, p. 191), sobre la cooperación textual. Después buscar las concretizaciones y actualizaciones que realizaron Garcíadiego y Ripstein, en ocasiones, de acuerdo con las indeterminaciones que ha dejado García Márquez en la novela, o bien, a iniciativa propia, como actividad co-creadora.

7.1. PROPIEDADES ESENCIALES

Como mencioné, los personajes principales son: el coronel, su mujer, el hijo muerto y el gallo. De acuerdo con el Diccionario del Español Usual de México, DEM, la definición de coronel “grado militar del que manda un regimiento.” Y define militar, en su segundo sentido, como: “Persona que tiene la milicia por profesión; miembro del ejército: *un militar de alta graduación, los militares mexicanos*.” De esta manera, la representación gráfica de las propiedades necesarias y accidentales de un coronel podría ser:



Sin embargo, de acuerdo con Eco, para describir las propiedades de un individuo en un mundo textual, es importante privilegiar las que resultan esenciales para los fines del t3pico discursivo, por sobre las necesarias en un mundo real (*ibid.*, p. 198); en este caso, en la historia de Garc3a M3rquez las propiedades esenciales del coronel ser3an: estar retirado, casado, tener un hijo muerto y poseer un gallo de pelea. Ahora, considerando el texto literario, como un mundo posible W^1 , y la adaptaci3n, como un mundo posible W^2 , donde W^1 es el referente de W^2 , el signo + significa que el personaje tiene la propiedad en cuesti3n, el signo – significa que no la tiene y los par3ntesis se3alan las propiedades esenciales (p. 200):

Propiedades coronel	W^1	W^2
retirado	(+)	(+)
casado	(+)	(+)
tener un hijo muerto	(+)	(+)
poseer un gallo de pelea	(+)	(+)
espera la pensi3n	(+)	(+)
colombiano	+	-
mexicano	-	+

Se puede observar que el coronel de Garciadiego, es una variante del prototipo de la novela, ya que s3lo difiere en una propiedad accidental y cubre todas las propiedades esenciales del coronel de Garc3a M3rquez, propiciando una “*identidad a trav3s de los mundos*” (Eco, p. 201).

Continuar3 s3lo con las propiedades esenciales de los personajes en W^1 y W^2 ; las propiedades esenciales de la mujer del coronel en la novela son: es asm3tica, de car3cter duro, madre de un muerto; siguiendo el mismo esquema:

Propiedades mujer del coronel	W¹	W²
asmática	(+)	(+)
dura de carácter	(+)	(+)
madre de un muerto	(+)	(+)
colombiana	+	-
española	-	+

Se repite la identidad a través de mundos, ya que sólo difieren en una propiedad accidental. Los casos del hijo muerto y del gallo, son personajes idénticos en ambos mundos, de lo que podemos concluir que, en relación a los personajes principales, la adaptación presenta una afinidad en la estructura de los mismos.

He señalado ya que la cantidad de personajes aumenta en la adaptación, todos son concebibles de acuerdo con la historia fuente. Resulta interesante observar que las propiedades del hombre que mató al hijo del coronel son modificadas sustancialmente, un personaje que no es esencial en W¹, se convierte en esencial en W²; el personaje añadido de Julia, es esencial en el relato de W², los demás personajes añadidos son accidentales.

Personajes	W¹	W²
Coronel	(+)	(+)
Mujer del coronel	(+)	(+)
Agustín (hijo del coronel)	(+)	(+)
Gallo	(+)	(+)
Don Sabás	(+)	(+)
Médico	(+)	(+)
Administrador de correos	(+)	(+)
Sacerdote	(+)	(+)
Abogado	(+)	(+)
Amigos de Agustín	+	+

Mujer de Sabás	+	+
El sirio Moisés	+	-
Doña Amaia y Lidia	-	+
Hombre que disparó contra su hijo (El Nogales)	+	(+)
Muchachos (Ligario y Tomás)	+	+
Julia (amante de Agustín)	-	(+)
Efraín (empresario del cine)	-	+
Belisario (dueño del café)	-	+
Sotero (capataz)	-	+
Morales y sus acompañantes	-	+
Matilde (esposa del médico)	-	+

En lo que corresponde a los personajes, hay una relación diádica y asimétrica. El análisis muestra cómo las propiedades esenciales de los personajes principales no son alteradas y los cambios no son relevantes para lograr una identidad entre mundos.

En la narración hay objetos que cumplen determinadas funciones: la carta representa la espera, significa el final de angustias, hambre e incertidumbre; la hipoteca de la casa, se relaciona con la muerte del hijo, ha servido para pagar su funeral; la prensa clandestina, es la causa de la muerte de Agustín, su lucha social; el reloj, es una de las pocas posesiones que aún conservan, que esperan vender para poder comer; el paraguas roto, implica la pobreza, la descomposición que vive la pareja, el recuerdo de mejores tiempos, tiene una función poética, es un paraguas que ya “sólo sirve para contar estrellas” (p. 11); los zapatos y el espejo, representan una parte de las cosas esenciales de las que carecían; el sombrero, que por negación significa dignidad, el coronel no lo usa, para no tener que quitárselo delante de nadie (p. 78). Todos los objetos aparecen en el guion con la misma función, sólo el paraguas y el sombrero cambian, el primero, igualmente roto, sirve al coronel para aparentar, siempre

colgado del brazo, es sólo un elemento de distinción en su vestimenta, junto con el sombrero, “un panamá de augustas y pasadas glorias” (p. 59), que calza todo el tiempo. El espejo, del que carece el coronel de García Márquez, aparece multiplicado en la cinta, hay espejos en la recámara, en el comedor y en el baño; en el billar, en la casa de Sabás, en el café. Los utiliza como elemento visual para componer unos planos, los personajes hablan con su reflejo, se espían a través del espejo, entrena al gallo con su reflejo y la tinta de los periódicos se escurre en el espejo. Reafirman la identidad entre mundos, con una relación mínimamente asimétrica.

Objetos	W¹	W²
Carta	(+)	(+)
Hipoteca	+	+
Prensa clandestina	+	+
Reloj	+	+
Paraguas	+	+
Zapatos	+	+
Espejo	-	(+)
Sombrero	-	+

7.2. INDETERMINACIONES

García Márquez deja en la vacuidad la guerra en que combatió el coronel, señala: “desde cuando terminó la última guerra civil, [hace] cincuenta y seis años” (p. 7), previendo que el lector dejará ese dato anestesiado, por el momento, puede ser cualquier guerra. Después, de una manera indirecta, informará al lector que se trata de la Guerra de los Mil Días, esto será casi a la mitad del relato, en el tercer apartado, cuando el abogado le dice que la ley de pensiones fue promulgada demasiado tarde, “esa historia la conocía el coronel. Había empezado a escucharla al día siguiente del tratado de Neerlandia cuando el gobierno prometió auxilios de viajes e indemnizaciones a doscientos oficiales de la revolución” (p. 40); con el tratado de Neerlandia se dio fin la Guerra de los Mil Días, el 24 de octubre de 1902. Volverá

al dato hasta el quinto apartado, cuando, en el sopor de una siesta, recuerda su salida de Macondo, durante la fiebre del banano, había esperado “diez años a que se cumplieran las promesas de Neerlandia” (p. 69). La alusión a la fiebre del banano y a Macondo ayudan a descifrar los datos, si la enciclopedia del lector es suficiente, sabrá que se trata de Colombia y tal vez que se refiere a la Guerra de los Mil Días.

Como mencioné, la guionista toma la decisión de cambiar el entorno geográfico del relato, este punto de indeterminación sirve para llenar ese vacío y determinar, desde el principio de su relato, que la guerra en que ha combatido su coronel es la guerra cristera. Como personaje narrador, el coronel lee al gallo el periódico donde se anuncia el otorgamiento de una pensión “a quienes combatieron en el ejército federal durante los conflictos revolucionarios, incluyendo los conflictos religiosos... Años de guerra cristera y ni un peso de pensión” (p. 54), actualiza así, una situación imprecisa en la novela, llevándola, de acuerdo con sus intenciones, a su horizonte conocido, al ámbito mexicano. Más adelante, durante un diálogo con Sabás, recuerdan sus tiempos de lucha juntos en la Cristiada (p. 79). En la misma situación que el texto literario, cuando el coronel decide cambiar de abogado, reafirma el dato geográfico: “tendría que cobrar un estipendio para pagar a un propio en Jalapa, o tal vez hasta en la ciudad de México... en la guerra cristera murió harta gente” (p.); después, en un diálogo con Sabás, el coronel le dice: “Cuando saliste de Tabasco eras un mocoso” (p. 79).

El cambio en el contexto, propicia un cambio en el periodo de espera del coronel, en el texto literario, ha esperado la carta durante quince años, pero su espera lleva más de cincuenta. Como mencioné, la cuenta del tiempo en el relato es precisa, desde que salió de Macondo “el veintisiete de junio de mil novecientos seis a las dos de la tarde con dieciocho minutos. [El coronel] Necesito medio siglo para darse cuenta de que no había tenido un minuto de sosiego después de la rendición de Neerlandia” (p. 69); esperó diecinueve años para

que se promulgara la ley, el proceso de justificación duró ocho más, seis para que lo incluyeran en el escalafón y han transcurrido quince años desde entonces. Garcíadiego, simplifica el dato: el coronel de su mundo, ha esperado veintisiete años la carta, luchó en la guerra cristera (1926-1929) “tres años cinco meses” (p. 67).

Otro punto de indeterminación puede ser el relativo al momento en que se desarrolla el relato. Sí la Guerra de los Mil Días terminó en 1902, y el coronel ha esperado cincuenta y seis años. La historia se puede ubicar hacia 1956-58, años del período de la Violencia en Colombia, circunstancia que García Márquez refleja de manera muy sutil, por medio de diferentes datos que confirman la situación que se está viviendo: la hora del toque de queda; del acontecimiento que significa la muerte del joven músico, el primer muerto de muerte natural que tenían en muchos años; de la prensa clandestina; la censura religiosa o la redada policiaca. Situación que la guionista decide descartar, ya que al llevar la historia a México no puede conservar el conflicto, sin embargo requiere de ese punto de tensión y elige la pugna obrera: en los años cincuenta intentaban integrar la unidad obrera para combatir el deterioro de los salarios y el aumento de desempleo. La guionista anota que los títulos de la prensa clandestina deben decir: “‘Vanguardia Obrera’, ‘El nuevo hijo del Pueblo’, ‘Comunicado a las causas trabajadoras’” (p. 60); pero en la cinta no queda claro el conflicto, se entiende que Agustín murió por defender sus ideales, pero no se habla claramente de cuáles eran sus ideales.

Igual que en la novela, la historia se desarrolla en los años cincuenta, época en la que en México también había censura religiosa al cine, las películas que mencionan son contemporáneas. En la novela, “Virgen de medianoche”, una película de Alejandro Galindo filmada en 1942; en el guion, una película protagonizada por Esther Fernández, donde la heroína es una muchacha “provinciana, con novio pelele, bobalicón... Llega a la ciudad... va a

terminar de cabaretera” (p. 58), también de los años cuarenta. Han luchado en diferentes guerras, el primero en la de los Mil Días, el segundo, en la cristera, habitan en diferentes latitudes, pero ambos están librando las mismas batallas, luchan contra el hambre, contra el terrible olvido de gobiernos envilecidos, burocracias de interminables trámites, caciques insensibles y por si fuera poco, luchan contra la tristeza por la muerte de un hijo; ninguno de los dos se rinde, ninguno acepta un destino tan amargo, ninguno acepta renunciar a su derecho, claudicar a la esperanza, ambos esperan.

7.3. ACTIVIDAD CO-CREADORA

Como actividad co-creadora Garciadiego propone algunos cambios en el tratamiento de los personajes. Uno de los más significativos es el de la mujer del coronel. Lola adquiere un rol diferente la “convierte en el motor, en el elemento activo de la película... la mueve la muerte del hijo... la necesidad de explicarse, de encontrar una justificación por la muerte del hijo” (p. 18). Es una española que cultiva su hispanidad, lo que la hace blanco de burlas e insultos por parte de los chiquillos. Crea escenas y situaciones exclusivas para ella: su gusto por el cine la lleva a quebrantar la censura. En tres ocasiones aparece durante la proyección de una película, platicando con el sacerdote. A pesar de su odio y celos por el gallo, a veces se muestra compasiva y habla con el animal, igual que el coronel, lo lleva a la casa del médico cuando éste desfallece; va al estanquillo a pedir fiado; en su encuentro con Julia, la amante de Agustín, Lola es la imagen de la dignidad y el orgullo. En todas estas escenas es la protagonista principal.

Como mencioné, la guionista decidió cambiar el contexto histórico y el espacio geográfico. Para explicar al espectador este cambio, dota al coronel del rol de personaje-

narrador, con una función explicativa, como narrador intradiegético. A través de un monólogo-diálogo con el gallo, narra hechos del pasado que permiten al espectador contextualizar la situación del coronel y su esposa, los años de espera y su participación en la cristiada. Más adelante, vuelve a tener esta función, otra vez con el gallo, explica la situación en que mataron a Agustín. Esta circunstancia del coronel, lo hace tener un enfrentamiento constante con el sacerdote y todo lo relacionado con la iglesia.

Crea una amante para Agustín, una prostituta guapa, siente compasión por los viejos y quería bien a Agustín; según Lola, es la culpable de su muerte, pues tiene amoríos con el asesino su asesino; imagina que al coronel le habría gustado tener un nieto, perpetuar su familia, su sangre, aunque fuera con Julia.

La figura del asesino de Agustín cambia radicalmente, Garcíadiego lo imagina como un trapealista de circo, llamado Eliseo Madrid, al que apodan *El Nogales*, (PAG, p. 81). Odiado por todo el pueblo, rival de amores de Agustín, Julia también es su mujer. Es un hombre corrupto, también siente culpa, ofrece resolver los problemas del coronel a través de sus influencias.

Sobre la interpretación de Ripstein, aunque bastante apegada al guión, quiero incluir un elemento de creación que lo aparta ligeramente de éste, para acercarlo al autor de la novela; se preocupa, por no decir que se obsesiona, con la imagen que inspira al escritor, la reproduce una y otra vez, cada vez que el coronel va al correo se ve la misma imagen, icono que el cineasta seleccionó para su película.

Ya he señalado que la imagen que inspira a García Márquez para escribir la novela es la de “un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla. La espera con una especie de silenciosa zozobra. Años después yo me encontré en París esperando una carta,

quizás un giro, con la misma angustia, y me identifiqué con el recuerdo de aquél hombre” (1982, p. 26).

García Márquez encuentra distintas formas de transmitir la angustia y el terror que le provoca esa zozobra que lo identificó con el personaje y sin alejarse por completo de la imagen que lo inspira, no la recrea ni una sola vez. En la novela, la primera vez que el coronel va al correo, “se dirigió al puerto antes de que pitaran las lanchas... Observó la maniobra de las lanchas desde el almacén del sirio Moisés se dirige al puerto y observa “la maniobra de las lanchas desde el almacén del sirio Moisés... La última fue la lancha del correo. El coronel la vio atracar con una angustiosa desazón (p. 21). García Márquez describe detalladamente la angustiosa espera del coronel y la indolente manera de actuar del administrador de correos, quien sin siquiera voltear a verlo dice:

—Nada para el coronel.

El coronel se sintió avergonzado.

—No esperaba nada —mintió. Volvió hacia el médico una mirada enteramente infantil—. Yo no tengo quien me escriba (GM: 23).

En la adaptación cinematográfica de Ripstein y Garciadiego, la escena del viejo esperando en el muelle introduce el tema de la espera. A diferencia de la novela, donde el pasaje del correo aparece hasta el segundo apartado, en la película y en el guión es la segunda escena. El espectador aún no sabe qué espera el coronel, la mujer sólo le ha dicho cuando salió de casa: “...Es viernes.” La guionista la describe de la siguiente manera:

EXTERIOR. MUELLE DEL RÍO. DÍA

Es temprano en la mañana y el muelle del río, lodoso y manso, se encuentra casi sin gente. El viejo espera que llegue la lancha y baje el

empleado postal con el correo, lo ve alejarse y camina por el pueblo hacia la oficina postal, entra y sin mediar pregunta, el empleado le dice:

Nada Coronel..., *el coronel responde:* No esperaba nada. Nomás pasaba por aquí. No tengo quien me escriba” (p. 50).

Esta última frase es eliminada por Ripstein, pero recupera la imagen inspiradora de la novela, el viejo parado en el muelle, mirando cómo se acerca la lancha del correo.

El siguiente viernes, el coronel de García Márquez espera la llegada de las lanchas “frente al consultorio del médico” (p. 34). Desde ahí vigila los movimientos del administrador de correos, después entrega la correspondencia, el médico pregunta:

— ¿Nada para el coronel?

El coronel sintió el terror. El administrador se echó el saco al hombro, bajó el andén y respondió sin volver la cabeza:

—El coronel no tiene quien le escriba (p. 36-37).

En el guión marca: “EXTERIOR. DÍA. ...*Se escucha la sirena de un barco* [en off se escucha la voz de Lola]: “Te toca.... *El barco se acerca de nueva cuenta por el río. El coronel espera*” (p. 59), indica corte al interior de la oficina de correos. Ripstein, en cambio, reitera la escena del coronel esperando en el muelle.

En la novela “El viernes siguiente volvió a las lanchas. Y como todos los viernes regresó a su casa sin la carta esperada” (p. 37). Garcíadiego, por primera vez esboza una imagen parecida, cuando describe la tercera visita al muelle, el tercer viernes del relato: Otra vez, en off, la voz de la mujer: “Te toca”, EXTERIOR. RÍO. DÍA. *El Coronel está paradito en*

el muelle, paraguas en mano. Una mujer a su lado, en cambio, se cubre el resplandor con el parasol. Sale el cartero. El Coronel, como es su costumbre, lo sigue a unos cuantos pasos” (p. 74). Ripstein nuevamente insiste en el hábito que conlleva la imagen de un hombre parado en un puerto, lo elocuente que puede ser para significar la espera.

En la novela, después de que el coronel cambió de abogado, vuelve al correo,

Había salido de su casa a las cuatro con el propósito de esperar el correo, pero la lluvia lo obligó a refugiarse en la oficina de don Sabás. Aún llovía cuando pitaron las lanchas (p. 60) ...En la oficina de correos se dirigió directamente al administrador:

—Estoy esperando una carta urgente —dijo—. Es por avión.

El administrador buscó en las casillas clasificadas... dirigió al coronel una mirada significativa (p. 62).

—Tenía que llegarme hoy con seguridad —dijo el coronel.

El administrador se encogió de hombros.

—Lo único que llega con seguridad es la muerte, coronel (p. 63).

En el guión no existe este cuarto viernes en el correo, sin embargo, Ripstein si lo incluye, esta vez el coronel ve cómo se marcha la lancha y se sienta desolado en el muelle.

El quinto viernes, el coronel de García Márquez está optimista, seguro de que esa tarde llegará la carta, primero espera la llegada de las lanchas en la oficina de Don Sabás, después en el almacén del sirio Moisés, la llegada del circo lo distrae y el inicio del entrenamiento del gallo lo hacen pasar de largo por la oficina del correo.

Garcíadiego tampoco lo lleva al muelle, el coronel está en la oficina de correos esperando el resultado del recurso de apelación, pero otra vez no hay carta. El administrador le dice que el coronel no tiene quien le escriba. Es la única vez que Ripstein tampoco lo lleva al muelle, realiza la escena de acuerdo con el guión.

A lo largo de la cinta la escena se vuelve reiterativa para Ripstein, cada viernes, el viejo va al muelle, se le ve ahí, solo, esperando el lanchón, como en la evocación de García Márquez, que en sus años de miseria parisina, vivió de “milagros cotidianos” que le producían

unas “amarguras tremendas” (Vargas Llosa, 1971: p. 49), que le hicieron sentir la angustia y la zozobra de aquel viejo en el mercado de Barranquilla, la misma que describe ampliamente en su novela.

Son otros tantos más los pequeños elementos que guionista y director introducen como actos co-creadores, pero considero que estos son los más significativos.

8. CONCLUSIONES

En la presente investigación he mostrado cómo la intención comunicativa de García Márquez, en su novela *El coronel no tiene quien le escriba* (1956), es interpretada en la lectura que Paz Alicia Garciadiego y Arturo Ripstein interpretan, actualizan y plasman en su versión cinematográfica (1999).

Uno de los problemas a los que me enfrenté, fue la falta de estudios sobre adaptación literaria al cine que trataran el aspecto de la intencionalidad, vista desde la enunciación y no desde el enunciado. Me interesaba encontrar una perspectiva diferente, que no tuviera como eje central la “fidelidad” o el análisis estructural del texto; intentar equiparar el cine y la literatura, reconocer la parte creativa que involucra una propuesta de adaptación, como arte, como experiencia estética, que altera la intención original, y que su “idealidad”, según Gadamer, “no puede determinarse por referencia a una idea, la de un ser que se trataría de imitar o reproducir; debe determinarse por el contrario como el ‘aparecer’ de la idea misma” (1977: p. 193).

Abordar el problema desde la intencionalidad en la adaptación no fue fácil, ya que no era mi objetivo conocer las intenciones de los autores para interpretar los enunciados, sino centrarme en la enunciación, en el acto mismo de enunciar, para rescatar la presencia del sujeto en el discurso, “al que habla en su habla” (Benveniste, 1977: p. 82), para,

partiendo de las intenciones y las marcas de individualidad de los autores, mostrar el proceso de interpretación.

A partir de los diferentes elementos que componen la enunciación, establezco una analogía con los actos de habla para identificarlos en la adaptación. Muestro la dimensión enunciativa y de género textual, a partir de “lo dicho”, la novela y la adaptación, que integran el corpus en el que descansa mi estudio.

La recopilación de una pequeña muestra de la crítica que han suscitado, tiene como objetivo revelar el estatus que las instituciones, literaria y cinematográfica, les otorgan y que, de alguna manera, influyen en su recepción.

Identifico a los actores del acto, “quién habla”, desde la concepción de Ricœur, de que “el acontecimiento es que alguien habla”, como señala Ricœur (1976: 27), el autor, como emisor no puede ser dejado de lado en un estudio sobre la intencionalidad, resulta imprescindible conocer a los sujetos del acto de habla, saber quiénes son, qué han escrito antes y después del enunciado en cuestión. Hacer evidente la importancia de los autores y su presencia en el discurso. En este caso queda clara la importancia y trascendencia de los tres autores y un cruce de intereses, por el cine, en García Márquez y por la literatura en Ripstein y Garcíadiego. De ahí la importancia de conocer a los autores y sus trayectorias.

Otro elemento importante es el contexto en que se produce la enunciación, ya que condiciona su comprensión, por un lado, establecer que se trata de un texto literario y de una adaptación cinematográfica, permite identificar la clase de discurso que se enfrenta. Por otro lado, siguiendo a Gadamer, reseño la situación de producción de los mismos con el objeto de considerar el distanciamiento del horizonte original de producción de la obra literaria con el de la lectura y recepción en la adaptación (1987). Es el aspecto que permite establecer la referencialidad y delimitar los horizontes desde los que se pueden ver los enunciados.

Por último, está la intencionalidad, que reconstruyo a través de diferentes declaraciones de los autores, para evidenciar la presencia del sujeto en sus discursos, desde su habla, para establecer así una relación escritor-autor y lector-autor. Si bien, según Searle, la intencionalidad del lenguaje se entiende a partir de la mente (p. 160-161), Benveniste erige a la lengua como el medio de expresar nuestros pensamientos, “la exteriorización gracias a la cual una impresión se trasciende y se convierte en una expresión” (Ricœur, 1995: p. 33). Como punto central de este estudio, trato de mostrarla desde las voces de los autores, hablando en primera persona del singular, para significar el acto mismo de enunciación, a partir de las cuales se puede establecer la presencia del locutor y la referencia interna que contienen los discursos.

Específicamente realizo un análisis que observa los procesos de interpretación que Garcíadiego utiliza, desplazando su mirada a otro tiempo y otro espacio, a través de analogías y mecanismos de significación que se pueden percibir cuando se ponen los textos en espejo. Colocarlos de esta manera, uno frente al otro, proporciona una imagen más clara de las coincidencias y diferencias en las actualizaciones. De acuerdo con la teoría y análisis de la adaptación de Sánchez Noriega, confronto los textos para mostrar el proceso de apropiación y evidenciar las decisiones que ha tomado la guionista y las opciones que adopta con respecto al contenido del relato, los personajes, los lugares y el tiempo. Esta forma de exponer las variaciones, hace evidentes las actualizaciones y concretizaciones que realiza y que ha señalado en sus intenciones. Como resultado podemos ver que las diferencias no son tantas, que son sutiles y mesuradas, logrando un equilibrio a través de la proporción.

Al concebir a la guionista y al director como lectores, su posición frente al texto, permite comprender cómo, guiados por las indeterminaciones que les presenta el texto

literario, van construyendo su horizonte de sentido (*cf.* Iser, 1987: p. 143); los vacíos, característicos de la obra de arte literaria, los estimulan a llenar esos espacios en blanco con sus propias proyecciones (*op. cit.*: p. 355). Para mostrar los procesos de interpretación retomo la propuesta sobre cooperación textual de Umberto Eco (1981, p. 191) para exponer las propiedades esenciales de los personajes principales, para examinar las concretizaciones y actualizaciones que realizaron Garcíadiego y Ripstein, en ocasiones, de acuerdo con las indeterminaciones que dejó García Márquez en la novela, y otras siguiendo su capacidad creativa.

La referencia interna de los autores se refleja de diferentes maneras, García Márquez ha mencionado su intención de reflejar siempre la realidad en su escritura, que no podría “escribir una historia que no sea basada en experiencias personales” (1988: p. 23), en la novela se refleja una vivencia propia que narra en sus memorias:

desde que se promulgó la ley de pensiones de guerra, [el abuelo] llenó los requisitos para obtener la suya, y tanto él como su esposa y sus herederos más cercanos siguieron esperándola hasta la muerte. [...] Cuando el gobierno estableció las pensiones para los veteranos de la guerra de los Mil Días. El abuelo en persona compuso el expediente, aun con excedente de testimonios jurados y documentos probatorios, y los llevó él mismo a Santa Marta para firmar el protocolo de la entrega. De acuerdo con los cálculos menos alegres, era una cantidad bastante para él y sus descendientes hasta la segunda generación (García Márquez, 2002: p. 98).

Su abuela Tranquilina, le dijo en sus últimos momentos de lucidez:

muerdo tranquila, porque sé que ustedes recibirán la pensión de Nicolasito. Fue la primera vez que oí aquella palabra mítica que sembró en la familia el germen de las ilusiones eternas, la jubilación. Había entrado en la casa antes de mi nacimiento, ‘No se preocupen –nos decía la abuela–, la plata de la jubilación ha de alcanzar para todo.’ El correo, que nunca fue algo urgente en la

familia, se convirtió entonces en un enviado de la Divina Providencia (*ídem.*)

Las intenciones de Garciadiego y Ripstein son muy claras, la recrean en su propio mundo, trasladan la historia a la geografía mexicana, a sus horizontes conocidos, a las condiciones históricas de México a mediados del siglo XX, que determinan el contexto de la narración cinematográfica: “no es una película colombiana ni tiene nada que ver con Colombia. Es sotaventina en rigor. Rigurosamente veracruzana. Probablemente lo más mexicano que he hecho en mi vida” (Ripstein, 1999: p. 5).

La trama principal queda casi intacta, conservan el principio y el final de la novela como elementos ancla con el texto fuente, en general el argumento es el mismo. En el tópico de la violencia se dan cambios importantes. Garciadiego deja clara su intención de descartar, el tópico del “pueblo con divergencias políticas entre un cacique y sus habitantes” y declara que su primera obligación era adaptarla a México. Renuncia así, al aspecto de la violencia, que Vargas Llosa señala como “el elemento más importante... el contexto sin el cual la anécdota de la ficción resultaría incomprensible” (p. 308), demostrando que las posibilidades de lectura de un texto son múltiples y que es posible descubrir las posibilidades y valores ocultos de la novela para crear otro mundo posible.

Considero que el estudio de la intencionalidad proporciona elementos válidos para comprender mejor el proceso de interpretación en la adaptación literaria al cine.

Como mencioné, la visión del lector en la teoría de la recepción es muy importante para mi enfoque, la idea de que el texto empieza a existir a partir de la lectura y que existe de

manera diferente cada vez, en cada lector, en cada lectura (Iser, 1980: p. 107), ofrece elementos importantes para comprender la interpretación en la adaptación.

Creo que el guionista de una adaptación es un lector, que desea interpretar el texto de acuerdo con la manera prevista por el autor, ser capaz de cooperar en la actualización textual, y moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente. Sin embargo, esta dialéctica no siempre se da, el guionista suele ser un lector, como cualquiera de nosotros, que “puede leer de muchas maneras, y no existe ninguna ley que le imponga cómo leer, porque a menudo usa el texto como un recipiente para sus propias pasiones, que pueden proceder del exterior del texto, o este mismo se las puede excitar de manera casual” (Eco, 1997: p.16).

Como conclusión, puedo decir que todo lo esencial de la novela está en el guion y en la película; que los añadidos, como actividad co-creadora, son posibilidades de interpretación que Ripstein y Garcíadiego introducen en vacíos que ha dejado el autor. No hay traición a la intención del autor de la novela y hay coherencia con las intenciones declaradas por los autores de la adaptación.

BIBLIOGRAFÍA

- Abc guionistas (2008). La comunidad Internacional del Guion, Red social en soporte electrónico: <http://www.abcguionistas.com/>
- Aceprensa, en soporte digital: <http://www.aceprensa.com/articulos/1999/jul/07/el-coronel-no-tiene-quien-le-escriba/>
- Arango, Manuel Antonio, (1985). *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México: Fondo de Cultura Económica, 167 p.
- Artetxe, Itziar (2009). Reseña de *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez. Compactos Anagrama; Barcelona; 1993, en soporte electrónico: <https://califragilistico.wordpress.com/category/literatura/>
- Austin, J. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Ayala Blanco, Jorge (1979). *La aventura del cine mexicano*, México: Era ed., 422 p.
- Barthes, Roland (1985). *La aventura semiológica*, España: Ediciones Paidós Ibérica [1993], 352 p.
- Becerra, Sergio, (2010). Introducción. ¿Literatura de imágenes, cine de palabras?, en: Cine y literatura, Cuadernos de cine colombiano, Bogotá, Colombia: Cinemateca distrital, en soporte digital: www.cinematicadistrital.gov.co www.fgaa.gov.co
- Bejarano, Teresa (2000). El sentido de Frege, estado mental de segundo orden: replanteamiento pragmático-cognitivo de algunas cuestiones fregeanas, en: *Revista de Filosofía*, 3.a época, vol. XIII núm. 23. Madrid: Universidad Complutense, p.p. 213-233.
- Benedetti Mario (1972). García Márquez o la vigilia dentro del sueño, en: *Letras del continente mestizo*, Arca, en soporte digital: <http://www.literatura.us/garciamarquez/index.html>
- Benveniste, Émile (1977). *Problemas de lingüística general II*, México: Siglo XXI Editores, 282 p.

- Bernal Jiménez, Augusto (2010). En el cuarto de Gabriel buscando textos del cine y la literatura de García Márquez, en: *Cuadernos de Cine Colombiano* 14B, Colombia: Cinemateca Distrital, p.p. 6-25, en soporte digital: www.cinematcadistrital.gov.cowww.fgaa.gov.co
- Bernades, Horacio (1999). 'El coronel...' habla de la recuperación de la dignidad, entrevista a Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego, Buenos Aires, Página/12, en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-11/99-11-16/pag29.htm>
- Beuchot, Mauricio (2001). *Elementos de semiótica*, México, Editorial Surge, S. A. de C. V., 307 p.
- Beuchot, Mauricio (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 207 p.
- Bianco, Ana (1999). *El coronel sí tiene quien lo escriba*. La guionista Paz Alicia Garciadiego cuenta como adaptó a García Márquez, en: *Página 12*, <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-01/99-01-03/pag29.htm>
- Bills, Ives y Martínez, Mauricio, directores (2011). *La escritura embrujada*, por: Especiales de Encuentro, en: *Youtube*, por videoculturaclub, 6 de mayo de 2011, consultado el 21 de junio de 2012.
- Borra, Arturo (2008), Comunicación y literatura: decir lo indecible, en: La Torre del Virrey: revista de estudios culturales, ISSN 1885-7353, N°. 6, 2008-2009, p. p. 39-50, en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=8196>
- Bustamante, Martín (2006). Ripstein y su carnaval de Sodoma. Entrevista con Arturo Ripstein, en: *Revista de la Universidad de México*, No. 30, p. p. 81-84, consultado en: <http://revistadelauniversidad.unam.mx/30006/pdfs>
- Caballero Bonald, José Manuel (2001). *Prólogo a El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez, en: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/el_coro.pdf
- Cáceres Sánchez, M. (1991). *Lenguaje, texto, comunicación. De la lingüística a la semiótica literaria*. Granada: Universidad, 56 p. p., consultado en 2011 en: https://www.researchgate.net/publication/31680335_Lenguaje_texto_comunicacion_de_la_linguistica_a_la_semiotica_literaria_M_Caceres_Sanchez

- Calatrava, Alejandro (2006). *Arturo Ripstein: "Somos demonios que aspiran a ser ángeles"*, consultado el 23 de agosto de 2006, en soporte digital: <http://alborde.com/cine/1118-arturo.ripstein-somos-demonios-que-aspiran-a-ser-angeles.html>
- Cañizares Fernández, Eugenio (2002). *El lenguaje del cine: semiología del discurso fílmico*, Memoria para optar al grado de doctor, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 231 p., en soporte digital: <http://eprints.ucm.es/3293/1/AH3038901.pdf>
- Carpio, Rocío (2008). Paz Alicia Garcíadiego: "Cuando escribo me interesan los pecados y no las virtudes de mis personajes". Entrevista en el *Diario El Telégrafo de Quito*, Ecuador. Consultado en: *abc guionistas*, el 21/07/2008
- Carrillo Canán, Alberto J. L. (2009). La secuencialidad de la experiencia en Christian Metz. Acerca del presupuesto de la narratividad cinematográfica. Parte I, en: *A Parte Rai* 62, *Revista de Filosofía*, consultado en soporte digital: <http://serbat.pntic.mec.es/AParteRai>
- Castillo, Luciano (2010). Filmar o no filmar el neorrealismo mágico: notas al filo de la imagen, en: *Cuadernos Colombianos* 14B, Colombia: Cinemateca Distrital, p. p. 26-45, en: <http://www.cinematecadistrital.gov.co/node/374>
- Cervantes, Cristina (2011). El Coronel si tiene quien le escriba. La adaptación/traducción: genotextos/endotextos, en: *Rev. Razón y palabra*, Num. 46, consultado el 03/10/2011 en: www.razonypalabra.org.mx
- Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (2005). *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 688 p.
- Chion, Michel (2002). *Como se escribe un guión*, traducción de Dolores Jiménez Plaza, Escaneado por Anelfer, Corregido por Leticia Quagliaro y Anelfer, en: <http://es.scribd.com/doc/2742448/Michel-Chion-Como-se-escribe-un-guion#scribd>
- Cobo Borda, Juan Gustavo (1992). *Para que mis amigos me quieran más. Homenaje a Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*, Selección y prólogo, Colombia: Siglo del Hombre Editores Ltda., 424 p.
- Coello, Jaime (2012). *Profundo carmesí*, en soporte digital: <https://jaimecoellomanuell.wordpress.com/2012/05/22/profundo-carmesi/>

- Colmena, Enrique (2000). *El coronel no tiene quien le escriba. Job en México*, en: <http://www.criticalia.com/critica-coronel-no-tiene-quien-escriba-75>
- Corredor, Ángela (1992). "Novela de la Violencia (1946-1955)" en: Cristina, María Teresa (Directora Académica) *Gran Enciclopedia de Colombia*. Temática. Bogotá: Círculo de Lectores, tomo 4. p. 320
- Damian Arcos, María Judith, Los usos retóricos entre el testimonio y la ficción en las crónicas de Gabriel García Márquez, en: *Las figuras del texto*, Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal, comp., México: IIFL-UNAM, p. p. 327-339
- Deleuze, Gilles, (2002). *Diferencia y repetición*, 1ª. ed., Buenos Aires, Amorrortu Editores, 464 p.
- Deleuze, Gilles (1983). *La imagen-movimiento*, Estudios de cine 1, España, Ediciones Paidós, 318 p.
- Deleuze, Gilles (1985). *La imagen-tiempo*, Estudios de cine 2, España, Ediciones Paidós, 390 p.
- Dijk van, Teun A. (1980). *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 357 p.
- Dijk van, Teun A. (1987). La pragmática de la comunicación literaria, en: *Pragmática de la comunicación literaria*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid: Arco, p. 171-194.
- Domínguez Caparrós, José (1978). Literatura y actos de lenguaje, en: *Pragmática de la comunicación literaria*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid: Arco, 83-121 p.
- Eco, Umberto, (1986). *La estructura ausente*, España, Editorial Lumen, 3ª edición, 379 p.
- Eco, Umberto, (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Editorial Lumen, 330 p.
- Eco, Umberto (1997). *Seis paseos por los bosques narrativos*, España: Ed. Lumen, 2ª. ed.
- Eco, Umberto (1976). *Signo*, Traducido por Francisco Serra Cantarell, Barcelona: Ed. Labor, 216 p.
- Eco, Umberto (1962) Cine y literatura: la estructura de la trama, discusión colectiva sobre *Arte e Técnica del film* de Luigi Chiarin (Laterza, Bari, 1962; trad. castellana Ed. Península, 1967), publicada en la revista "Film Selezione", p. p. 13-14.
- Eisenstein, Sergei (1974). *El sentido del cine*. México, Siglo XXI, 204 p.
- Eisenstein, Sergei (1949). *La forma del cine*. México, Siglo XXI [1986], 241 p.

- Escandell Vidal, M. Victoria (1993). *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ed. Anthropos, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993, 297 p.
- Escobar, Augusto (2011). *La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?* en: http://www.javeriana.edu.com/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.html
- Escritores (2001). En soporte electrónico: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GARCIADIEGO_ojeda_paz_ali_cia/biografia.html
- Espinel Correal, Francisco (2011). *Sobre la transversalidad y el génesis del sentido*, Colombia, Escuela de Diseño Industrial, Universidad Industrial de Santander, en soporte digital: <http://semiouis.blogspot.mx/2011/06/sobre-la-transversalidad-y-el-genesis.html>
- Figuroa, Mario Bernardo, (2001). El coronel de Arturo Ripstein o del hallazgo de la letra, *Desde el Jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis No. 1*, Colombia: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, p. p. 224-230, en soporte digital: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/11603>, consultado el 10/08/2011
- Fila siete, en soporte digital: <http://www.filasiete.com/criticas/el-coronel-no-tiene-quien-le-escriba>
- Fisher, Billy (2010). Arturo Ripstein (Director), Filmografía, en soporte digital: <http://www.divxclasico.com/foro/memberlist.php>
- Floréz Góngora, Miguel Ángel (2003). Análisis de *El coronel no tiene quien le escriba*, Bogotá, Terranova Editores, 84 p.
- Foucault, Michel (1990) *¿Qué es un autor?*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/La Letra Editores, S. A. de C. V., 75 p.
- Foucault, Michel (1970). *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets Editor [1973], 64 p.
- Frege, G., (1892). *Sobre sentido y referencia* (Publicado en *Zeitschrift für Philosophie und philosophische, Kritik*, Nueva Serie, n. 100, 1892, p. p. 25-50.)
- Frías Conde, Xavier (2001) Introducción a la pragmática, en: *Ianua. Revista Philologica Romanica*, 35 p., en soporte electrónico:

<http://www.romaniaminor.net/ianua/>

- Gadamer, Hans-Georg (1977). *Verdad y método I*, Salamanca, España, Ediciones Sígueme, 703 p.
- Gadamer, Hans-Georg (1987). Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica, en: *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall, comp., México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales; Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, p. p. 19-29.
- García-Carpintero, Manuel (sf), *Frege: Principios del contexto y composicionalidad; sentido y referencia*, 15 p., en soporte digital: <http://www.ub.edu/filosofia-del-llenguatge/dossiers/TEMA03.pdf>
- Garciadiego, Paz Alicia (1999). *El Coronel no tiene quien le escriba. Guion cinematográfico*, México: Universidad Veracruzana, 147 p.
- Garciadiego, Paz Alicia (2001) “El cine en mi idioma”, Congreso Internacional de la Lengua Española, Valladolid, España, en soporte digital: http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/el_espanol_en_la_sociedad/5_el_cine_en_espanol/garciadiego_p.htm
- García Márquez, Gabriel, (1961). *El coronel no tiene quien le escriba*, México: Ed. Diana, [2006], 99 p.
- García Márquez, Gabriel, (1982). *El olor de la guayaba*, conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, Colombia: Ed. La oveja Negra/Ed. Diana, 133 p.
- García Márquez, Gabriel y Vargas Llosa, Mario (1988). *Diálogo sobre la novela latinoamericana*, Perú: Editorial Perú Andino, p. 45
- García Márquez, Gabriel (1992). *Para que mis amigos me quieran más. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*. (Selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda), Colombia: Siglo del hombre editores, 422 p.
- García Márquez, Gabriel, (1998). *La bendita manía de contar*, España: Ollero y Ramos editores, Escuela Internacional de Cine y Televisión, 182 p
- García Márquez, Gabriel (2002). *Vivir para contarla*, México: Ed. Diana, 579 p.
- García Márquez, Gabriel (2003). *Notas de prensa. Obra periodística 5 (1961-1884)*, México: Ed. Diana, 634 p.

- García Márquez, Gabriel, (2010). *Obra periodística 1. Textos costeños (1948-1952)*, (recopilación y prólogo de Jacques Gilard) México: Ed. Diana [2010], 725 p.
- García Márquez, Gabriel, (2010). *Obra periodística 3. De Europa y América (1955-1960)*, (recopilación y prólogo de Jacques Gilard) México: Ed. Diana, 741 p.
- García, Natacha y Contreras, Eva M. (2002). *La sordidez como ideología*. Entrevista a Paz Alicia Garcíadiego, en: Biblioteca Babab, No. 13, mayo de 2002, www.babab.com
- Geduld, Harry M. (1981). *Los escritores frente al cine*, España: Indiana University Press, Editorial Fundamentos, 314 p.
- Genette, Gerard (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, España: Taurus [1989], 519 p.
- Genette, Gerard (1998). *Nuevo discurso del relato*, España: Cátedra, 117 p.
- Genette, Gerard (2001). *Umbrales*, México: Siglo XXI Editores, 366 p.
- Giménez, Carlos, *Tertulia astral con el coronel y otros amigos del letargo. Aproximaciones literarias a un análisis de: "El coronel no tiene quien le escriba" de Gabriel García Márquez*, en soporte digital: <http://www.panfletonegro.com/v/2010/03/09/tertulia-astral-con-el-coronel-y-otros-amigos-del-letargo/#ixzz1qRfuexfN>
- González Rubio, Javier (1998). El coronel sí tiene quien lo filme II, México: en: *La Jornada*. Sección cultura, 13 de septiembre, 21 p.
- Greimas, Algirdas J. (1976). *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, España: Ed. Paidós, 278 p.
- Grice, H. P. (1998). Presuposición e implicatura conversacional, en: *Textos clásicos de pragmática*, Madrid: Arco/Libros, S. L., p.p.105-124
- Grupo de Entrevernes (1982). *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría, práctica*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 239 p.
- Guerra Manzo, Enrique (2002), El fuego sagrado. La segunda cristiada y el caso de Michoacán (1931-1938), México: *Historia Mexicana*, octubre-diciembre, año/vol. LV 002, El Colegio de México, A. C., p. p. 513-575, en: <http://redalyc.uaemex.mx>
- Guerrero Ramos, Gloria (1995). La lingüística del texto y la pragmática lingüística, España, Universidad de Málaga, E. L. U. A., 10, p. p. 443-446.
- Guzmán Urrero (2008). *Biografía de Arturo Ripstein*, en: <http://thecult.es/Cine-clasico/biografia-de-arturo-ripstein.html>

- Herrera, Beto (2014). Gabriel García Márquez en el cine: El coronel no tiene quien le escriba, 1ª. FILA, en: <http://www.sexenio.com.mx/1fila/articulo.php?id=42067>
- Huamán, Miguel Ángel, *Elementos de pragmática de la comunicación literaria*, 48 p., en: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/literatura/lect_teoria_lit_ii/elementos.pdf
- Ingarden, Roman (1987). Concretización y reconstrucción, en: *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall, comp., México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales; Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, p. p. 31-54
- Iser, Wolfgang (1987). La estructura apelativa de los textos, El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético y A la luz de la crítica, en: *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall, comp., México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales; Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, p. p. 99-163
- Ivanovici, Víctor (2008). *Gabriel García Márquez y su Reino de Macondo*, Madrid, España: SIAL Ediciones, 196 p.
- Jauss, Hans Robert (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, España: Taurus Ediciones, 446 p.
- Jauss, Hans Robert (1972). *Pequeña apología de la experiencia estética*, España: Editorial Paidós [2002], 95 p.
- Jauss, Hans Robert (1987). Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria y Experiencia estética y hermenéutica literaria en: *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall, comp., México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales; Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, p. p. 55-58 y 73-87
- Julio, María Teresa y Muñoz, Ricardo (1998). *Textos clásicos de pragmática*, Madrid: Arco/Libros, 297 p.
- Kristeva, Julia (1978). *Semiótica 2*, España: Editorial Fundamentos, 230 p.
- Lázaro Carreter, Fernando (1976). *¿Qué es la literatura?*, en *La pragmática de la comunicación literaria*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid: Arco, p.

- Laverde Roman, Alejandra et al. (2010). Cine y literatura: Narrativa de la identidad, Cinema and Literature: identity narration. *Anagramas rumbos sentidos comun*, vol.8, n.16, consultado el 28 de mayo de 2011, p. p. 129-148, en soporte digital: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-25222010000100009&lng=en&nrm=iso ISSN 1692-2522
- López Díaz, Fabio E. *Los mundos posibles de U. Eco*, 20 p., en soporte digital: <http://www.docentes.unal.edu.co/felopezdi/docs/Los%20mundos%20posibles%20de%20Umberto%20Eco.pdf>
- Lorca, Óscar (2005). Arte, juego y fiesta en Gadamer, Santiago de Chile: *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, en: <http://serbal.pntic.mec.es/0/cmuno11/index.html>
- Lotman, I. M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 153 p. (Versión castellana del original ruso de José Fernández Sánchez y revisión general de Joaquim Romaguera i Ramió)
- Lotman, I. M. (1963). Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura, en: R. Barthes y otros, *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, [1970], p. p. 107-123.
- Lotman, Y. (2000). *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, p. p.
- Lotman, Y. y Escuela de Tartu (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 245 p.
- Lugo, Omar, (2008). *El mexicano Arturo Ripstein, uno de los directores más reconocidos de América Latina, se define como un cineasta invisible, que de vez en cuando es recordado en festivales de cine como el de Río de Janeiro*. Río de Janeiro, 08/10/2008, entrevista consultada el 9 de marzo de 2010 en soporte digital: <http://www.hoycinema.com/coronel-tiene-quien-escriba-1999.htm>
- Macías, Cristóbal (2012). El simbolismo del gallo y su reflejo en la obra de Picasso, en: *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, núm. 14, p. 329, en soporte electrónico: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/13.%20Mac%C3%ADAs.pdf>
- Magariños de Morentin Juan A. (1996). Los mundos semióticos posibles en la investigación social, Trabajo publicado, con pequeñas variantes, en *Los fundamentos lógicos de la*

- semiótica*. Buenos Aires: Edicial, en soporte digital: <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/MSP-fls.html>
- Manns, Frédéric (2002). Estudio Bíblico de la Flagelación, en: Revista *Tierra Santa*, núm. 755, p. 60, en soporte digital: <http://directoriocatico.blogspot.mx/2012/09/los-simbolos-de-la-biblia-el-simbolo.html>
- Marés, Emilio (1996). Quiero contar historias donde haya paradojas y el destino sea inexorable: Paz Alicia Garcíadiego, en: *La Crónica de hoy*. Sección espectáculos, 11 de noviembre, p. 18B, consultado en:
- http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GARCIADIEGO_ojeda_paz_a_licia/biografia.html
- Martín Jiménez, Alfonso (1992). *Aspectos temporales del componente imaginario del texto dramático*, España: Universidad de La Coruña, p. p. 69-79, en soporte digital: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136175.pdf
- Martin, Marcel (2002). *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa Editorial, 272 p.
- Martínez Méndez, José Luis (1989). *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, U. S. A.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 224 p.
- Martínez, María Ángeles (2004). La Paradoja de un Aparente Intercambio entre Culturas, en: *Cine y Comunicación Intercultural*. Número 37, España: Universidad Católica San Antonio de Murcia, en soporte digital:
- <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n37/mmartinez.html>
- Mayoral, José Antonio, (comp.) (1999). *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco, 222 p.
- Méndez, José Luis (1989). *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, Estados Unidos de América: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 224 p.
- Monroy Zuluaga, Leonardo (2009). *El coronel no tiene quien le escriba de Arturo Ripstein*, en: <http://leerliteraturacolombiana.blogspot.com/2009/01/el-coronel-no-tiene-quien-le-escriba-de.html>, consultado el 27 de abril de 2010
- Metz, Christian (1973). *Lenguaje y cine*, Barcelona: Ed. Planeta, 349 p.

- Monteagudo, Luciano (2006). *Entrevista con Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego, dos figuras indispensables de la cinematografía latinoamericana*, Buenos Aires, Argentina, miércoles, 2 de agosto, tomado de: www.pagina12.com.ar
- Nullvalue (2010). *La bonanza bananera*, 4 de septiembre de 2010, en soporte digital: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4126631>
- Ohmann, Richard (1972). El habla, la literatura y el espacio entre ambas, en Mayoral, José Antonio, (comp.) (1999). *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco, p. p. 35-57.
- Osorio, Óscar (2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva, En: *Poligramas 25*, Colombia: Universidad del Valle, junio, p. p. 85-108
- Otamendi, Araceli (2003). “Muestra Homenaje Directores Latinoamericanos”. Argentina: Reportaje público, Archivos del Sur. Consultado en soporte digital: <http://www.quadernsdigitals.net>
- Padrón, Frank (2010). Gabo y el cine: ¿un matrimonio disfuncional?, en: *Cuadernos de Cine Colombiano 14B*, Colombia: Cinemateca Distrital, p. p. 46-58 Consultado en: www.cinematecadistrital.gov.co www.fgaa.gov.co
- Panier, Louis (2003). *Análisis semiótico de un texto* (ficha técnica), Traducción libre con fines educativos de Horacio Rosales. El documento original en francés puede ser leído en el Portal de la Universidad de Lyon, en: <http://lesla.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc-232.pdf>
- Paz Gago, José María (2001). Teorías semióticas y semiótica fílmica, en: *Cuadernos*, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Argentina: Universidad de Jujuy, p. p. 371-387, consultado en: <http://redalyc.uaemex.mx>
- Pedregal Casanova, Ramón (2008). *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco. Mejor con humor*, en soporte digital: <http://www.fundaciondomingomalagon.org/en/la-verdadera-historia-de-la-muerte-de-francisco-franco>
- Peirce, Charles S. (1894). *¿Qué es un signo?*, Traducción castellana de Uxía Rivas (1999) MS 404. (Publicado parcialmente en CP 2.281, 285 y 297-302.)
- Peirce, Charles S. (1907). *Pragmatismo*, traducción castellana de Sara Barrena (2005)

- Peirce, Charles S. (1905). *Lo que es el pragmatismo*, Traducción: Norman Ahumada Gallardo, *The Monist*, 15:2 (Abril), p. p. 161-181. Consultado en: <http://members.door.net/arisbe/menu/library/bycsp/whatis/whatpragis.htm>
- Pérez Orozco, Carlos Enrique (2009). *Actos de significación y la perspectiva del sujeto*, en: <https://www.icesi.edu.co/blogs/semiosis/2009/11/09/actos-de-significacion-1/>
- Pérez Orozco, Carlos Enrique (2009). *Significado o referencia*, Publicado en julio 21, 5 p., en: <https://www.icesi.edu.co/blogs/semiosis/2009/07/21/significado-o-referencia/>
- Petőfi, Janos S., García Berrio, A., (1978). *Lingüística del texto y crítica literaria*, Alberto Corazón, editor, España: Comunicación, 361 p.
- Pimentel, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción*, México: Siglo XXI Editores/UNAM, 250 p.
- Pozanco, Víctor (1978). *García Márquez en "El coronel"*, España: Anthropos. Editorial del Hombre, 75 p.
- Rall, Dietrich, (comp.) (2008). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, IIS/CELE, 457 p.
- Ramos, Luis Arturo (1999). Chiacaltianguias en los tiempos del cine (Prólogo), en Garciadiego, Paz Alicia. *El Coronel no tiene quien le escriba. Guion cinematográfico*, México: Universidad Veracruzana, 1999, 147 p.
- Ravaschino, Guillermo (1999). *El coronel no tiene quien le escriba*, en: http://www.cineismo.com/criticas/coronel_no_tiene_quien_le_escriba_el.htm
- Restom Pérez, Marcela Patricia (2003). *Hacia una teoría de la adaptación. Cinco modelos narrativos latinoamericanos*, Tesis doctoral en Teoría de la literatura y literatura comparada, Filología española, Universidad Autónoma de Barcelona, en soporte digital: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=5105>
- Restrepo, Laura (1985). Niveles de realidad en la literatura de la "Violencia" colombiana, en: A.A. VV. *Once ensayos sobre la violencia*. (Ed. Martha Cárdenas). Bogotá: Centro Gaitán. Fondo Editorial CEREX, p. p. 117-169
- Ricœur, Paul (1995). *Teoría de la interpretación*, México: Siglo XXI, 112 p.
- Ripstein, Arturo (1999). *El coronel no tiene quien le escriba*, en: Garciadiego, Paz Alicia *El Coronel no tiene quien le escriba. Guion cinematográfico*, México: Universidad Veracruzana, 1999, 147 p.

Ríos Carratalá, Juan Antonio (2010). *Del escenario a la pantalla: modelos de adaptación y otras circunstancias*, España: Universidad de Alicante, consultado en noviembre de 2010 en soporte digital:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cine/12472844323470518876891/p0000001.htm#PagInicio>

Rivera J., Héctor (1998). El guion que hizo llorar a Ripstein: “El coronel soy yo”. México: en: *Proceso*. Publicación semanal, 6 de septiembre, p.68

Robles, Xavier (1993). Beneplácito de cineastas por el premio a Principio y fin. México: *La Jornada*. Sección cultura, 5 de octubre, p.30

Rocco, Alessandro (2010). El cine de Gabriel García Márquez, en *Hispanet Journal 3*, consultado en: <http://www.hispanetjournal.com/pdf>

Romero García, Luis E. (2013). *El cine mexicano en la década de los 90*, <http://es.slideshare.net/aritur2013/cine-mexicano-de-los-90>

Rushdie, Salman (2009). *Cine y literatura, amistades peligrosas*, en: www.abc.es/es/abcd/noticias.asp?id, consultado el 18 de octubre de 2009.

Sáez, Liliana (2010). Las flores del mal. *La mujer del puerto. Arturo Ripstein, México-EUA, 1991*, en: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/febrero-2010/criticas/la-mujer-del-puerto.php>. Consultado el 10 de abril de 2015.

Salinas, Sol (2005). *Profundo carmesí. Profundo y carmesí*, en soporte digital: <http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Cine/profundo-carmesi.htm>

Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, España: Ediciones Paidós, 238 p.

Sánchez Noriega, José Luis, (2001). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente, Huelva, España: en: *Comunicar*, octubre, número 017, Colectivo Andaluz para la Educación en Medios de Comunicación, p. p. 65-69. Consultado en: <http://redalyc.uaemex.mx>

Searle, John (1980). *Actos de habla*, Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 201 p.

- Searle John (1965). ¿Qué es un acto de habla?, en: Luis M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje*, España: Ed. Tecnos, [1991].
- Silva Losada, Germán (2005). Causas de la violencia y salida al conflicto armado, en: *La hojarasca*. Alianza de escritores y periodistas, ejemplar #11, consultado en 2011 en: <http://www.escriitoresyperiodistas.com/Ejemplar11/violencia.html>
- Silva, Pablo (1999). *La espera del coronel*, consultado el 22 de abril de 2010 en: <http://fotograma.com/notas/reviews/191.shtml>,
- Simanca Castillo, Orielly (2004). La censura católica al cine en Medellín: 1933-1955. Una perspectiva de la iglesia frente a los medios de comunicación, en: *Historia crítica*, número 028, Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes, p. p. 22, consultado el 22/09/2010, en: <http://redalyc.uaemex..mx>
- Sorela, Pedro (1988). *El otro García Márquez. Los años difíciles*, España: Ed. Mondadori, 333 p.
- Sulbarán Piñeiro, Eugenio (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica, *Rev. Opción*, Año 16, No. 31: p. p. 44-71
- Sperber, Dan (1987). *El simbolismo en general*, Barcelona: Promoción cultural, 187 p.
- Sperber, Dan y Wilson, Deirdre (1994). *La relevancia*, Madrid: Visor Dis, S. A., 322 p.
- Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*, Traducción del inglés al español por Florencia Talavera, México: Textos de Difusión Cultural / UNAM, 108 p. p.
- Talens, J. (1978A). Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión, en: *Elementos para una semiótica del texto artístico. Poesía, narrativa, teatro, cine*. Madrid: Cátedra, p. p. 17-60
- Tedeschi, Stefano (2010). *El coronel no tiene quien le escriba: de la página escrita a la pantalla grande*, Italia: Sapieza–Università di Roma, p. p. 191-201
- Torop, Peeter, (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica, *Rev. Cuicuilco*, mayo-agosto año/vol. 9, No. 025, México, D. F., Escuela Nacional de Antropología e Historia, 31 p., consultado en: www.redalyc.org
- Torop, Peeter, (2003). Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica, en: *Entretextos. Revista electrónica Semestral de Estudios semióticos de la Cultura* (mayo), Este artículo se publicó en Signa. Revista de la Asociación Española de semiótica 4

- (1995), p. p. 37-44. Traducción del ruso de Rafael Guzmán, consultado en abril de 2012, en soporte digital: entretextos.leon.uia.mx
- Trigos Carrillo, Lina Marcela (2010). Significado e intencionalidad, en: *Forma y Función*, vol. 23, núm. 1, enero-julio, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, p. p. 89-99., en soporte digital:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=21916690003>
- Truffaut, François (2007). *El cine según Hitchcock*, Cine y comunicación, España: Alianza Editorial, 383 p.
- Uña Juárez, Octavio (2008). Comunicación y lenguaje poético. El caso de Gadamer, España, en: RES n° 9, p. p. 87-106
- Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona y Monte Ávila Editores, Colombia, 1971
- Vértiz, Columba (2001). Ripstein busca a un responsable del filme sobre Soriano, México: Proceso. Publicación semanal, No. 1300, 30 de septiembre, p. 71
- Verwey, Antonieta Eva (1984). *Acto narrativo y punto de vista*, México: Universidad Autónoma de Querétaro, 195 p.
- Vitacolonna, Luciano (1991). *Los textos literarios como mundos posibles*. p. p. 189-212, en: Dialnet-LosTextosLiterariosComoMundosPosibles-136160.pdf
- Vital, Alberto, *et al.* (2014). *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, 343 p.
- Volkening, Ernesto (1975). El patriarca no tiene quien lo mate, en *Eco*, Revista de la Cultura de Occidente, Bogotá: Núm. 178, agosto de 1975, en: *Para que mis amigos me quieran más. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*. Selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Colombia: Siglo del hombre editores, 1992, 422 p.
- Volkening, Ernesto (1963). Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado, en *Eco*, Revista de la Cultura de Occidente, Bogotá: tomo VII/4, agosto, 1963, p. p. 273-293. Consultado en: <http://www.literatura.us/garciamarquez/volkening.html>
- Wilson, Deidre y Sperber, Dan (1998). Sobre la teoría de la conversación de Grice, en: *Textos clásicos de pragmática*, Madrid: Arco/Libros, S. L., p. p. 145-172
- Zavala, Lauro (2009). *Elementos del discurso cinematográfico*, Colección Libros de texto, México: UAM Xochimilco, 280 p.

Zumalde-Arregi, Imanol, (2011). La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 66. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, páginas 326 a 349, recuperado el 29 de noviembre de 2011, en soporte digital:

http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_Bilbao/15_Imanol.html