

ISSN 0798-1570 (Impresa)
ISSN 2244-8438 (En Línea)

46

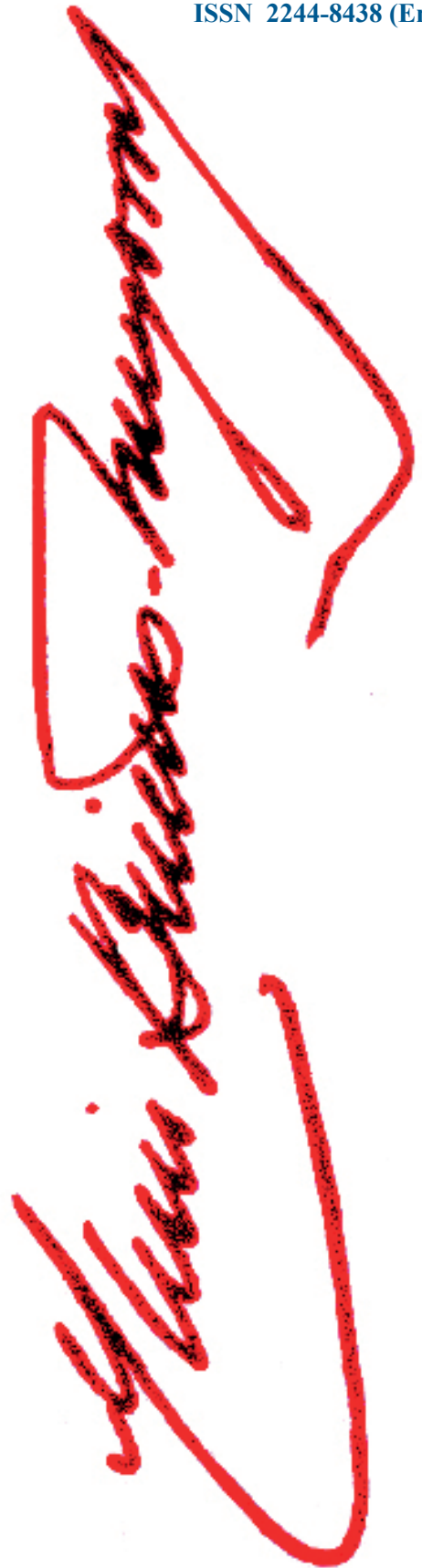
Número
Nueva Etapa
Julio-Diciembre 2022

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria,
Lingüística y Estudios Culturales

Universidad de Los Andes. Núcleo «Rafael Rangel»
y de las Artes. Vicerrectorado Administrativo de la Universidad
«Mario Briceño-Iragorry».

Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico
de Los Andes. Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
«Mario Briceño-Iragorry». Trujillo-Venezuela



Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Marío Briceño-Iragorry»
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> E-mail: cifranueva@ula.ve

Autoridades de la Universidad de Los Andes:

Rector: Mario Bonucci Rossini
Vicerrectora Académica: Patricia Rosenzweig
Vicerrector Administrativo: Manuel Aranguren
Secretario: José María Andréz

Autoridades del Núcleo «Rafael Rangel» - Trujillo:

Vicerrector: Hebert Lobo
Coodinadora Académica: Silvana Cardozo
Coordinador Administrativo: Rolando Adriani
Coordinador de Secretaria: Carmen Castillo

Editores de la Revista *Cifra Nueva*:

Editor-Jefe:
Juan José Barreto González (Universidad de Los Andes-Venezuela)
Editor-Adjunto:
Yherdyn Peña (Universidad de Los Andes-Venezuela)
Asistente Editorial:
Argenis Dario Valera Delgadillo (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Comité Editorial:

María E. Urrutia (Universidad de Los Andes-Venezuela); Carlos Baptista (Universidad de Los Andes-Venezuela); María Fé González (Universidad de Los Andes-Venezuela); Pedro Cuartín (Universidad de Los Andes-Venezuela); Isidoro Requena (Universidad de Los Andes-Venezuela); Víctor Vásquez Medina (Universidad de Los Andes-Venezuela); Alberto Villegas (Universidad de Los Andes-Venezuela); Irida García (Universidad del Zulia-Venezuela); Jesús Enrique Zuleta (Universidad de Los Andes-Venezuela); María de los Angeles Pérez López (Universidad de Salamanca-España); Andrés Martínez Lorca (Universidad Nacional de Educación a Distancia-España); Benjamín Valdivia (Universidad de Guanajuato-México); Hernando Motato (Universidad Industrial de Santander-Colombia); Lisiane Aguiar Machado (Universidad do Vale do Río do Sinos-Brasil); Gloria Favi Cortés (Universidad Internacional SEK-Chile); Marcela Garzón Gualteros (Universidad Antonio Nariño-Colombia); Nisia Martins do Rosario (Universidad do Vale do Río do Sinos-Brasil); Alexis Berrios (Universidad "Simón Rodríguez"-Venezuela); Abad Castañeda (Universidad Sudcolombiana-Colombia); Xiomara Escalona (Universidad de Los Andes-Venezuela).

Responsable de Canje:

Luz Marina Bastidas (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Consejo de Redacción:

Alberto Villegas (Universidad de Los Andes-Venezuela); Katuska Briceño (Universidad de Los Andes-Venezuela); Ivonne Ruza (Universidad de Los Andes-Venezuela).

Consejo de Arbitraje:

María E. Urrutia (Universidad de Los Andes-Venezuela); Isidoro Requena (Universidad de Los Andes-Venezuela); Naudy Lucena (Universidad de Los Andes-Venezuela); María Fé González (Universidad de Los Andes-Venezuela); Carlos Sandoval (Universidad Central de Venezuela-Venezuela); Rafael Angel Rivas (Instituto Universitario de Tecnología "Rodolfo Loero Arismendi" -Venezuela); Beatriz Méndez (Universidad Nacional Autónoma de México-México); Eva Guerrero (Universidad de Salamanca-España); Enrique Plata Ramírez (Universidad de Los Andes-Venezuela).

Traducción:

Evelyn Urbina y Daniel Castillo Araujo (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Diseño de Portada y Diagramación:

Argenis Valera (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Corresponsalías:

Argentina: Roberto Ferro. **Chile:** Gloria Favi Cortés, Leonidas Morales, Iván Carrasco. **Brasil:** Nisia Martins do Rosario, Floriano Martins, Lisiane Aguiar Machado. **España:** Francisco Vicente Gómez, Carmen Ruiz Bamonuero, María Angela Pérez López, Andrés Martínez Lorca, José Zúñiga. **Francia:** Francois Delprat. **México:** Josu Landa, Edgar Samuel Morales, S. Benjamín Valdivia. **U.S.A:** Daniel Balderston, Eduardo Chirinos, Pedro Emilio Carrillo. **Ecuador:** Raúl Vallejo. **Cuba:** Jorge Forret. **Colombia:** Marcela Garzón Gualteros, Hernando Motato, Abad Castañeda.

Financiada por:

El Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico Tecnológico y de las Artes de la Universidad de Los Andes.
Vicerrectorado Administrativo de la Universidad de Los Andes.

País de Edición: República Bolivariana de Venezuela

Indizada y Acreditada en:

CDCHTA (ULA)
REVENCYT: RVC009
LATINDEX: 20191

ISSN 0798-1570

ISSN Electrónico 2244-8438

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

Depósito Legal: P P92-0047

Depósito Legal Electrónico: ppi 201202ME4019

©Universidad de Los Andes.

Cifra Nueva, revista semestral, indizada, acreditada y arbitrada, editada por el *Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas "Marío Briceño-Iragorry"* perteneciente al Núcleo "Rafael Rangel" de la Universidad de Los Andes (Venezuela), revista de carácter científico y humanístico, cuyos objetivos son promover y desarrollar la crítica, la investigación y la divulgación de temas relacionados con la Literatura, la Lingüística y los Estudios Culturales. Publica estudios y artículos originales, resultados de investigaciones, ensayos teóricos y propuestas que amplíen la reflexión y comprensión en este dinámico campo, dirigida a investigadores, críticos, estudiantes y lectores especializados. Los trabajos publicados son responsabilidad absoluta de sus autores y pueden reproducirse total o parcialmente siempre que se señale al autor y a *Cifra Nueva* como fuente.

Cifra Nueva. Núcleo «Rafael Rangel», Casa Carmona. Avenida Isaías Medina Angarita. Sector Carmona. 4º piso. Trujillo Edo. Trujillo, Venezuela. Telefax: 0058-72-2366182. Apartado postal N° 46. ZP. 3102-A. E-mail: cill@ula.ve / cifranueva@ula.ve. Web: www.nurr.ula.ve/cill

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
Nº 46. Julio-Diciembre 2022. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 45

Tabla de Contenido

Table of Contents

Págs.

3 **Editorial**

4 **Estudios**

5-16 **Boussafi, Nawal**

Estudio y comparación de la novela *El coronel no tiene quien le escriba* y su adaptación cinematográfica.

Study and comparison of the novel *The colonel has no one to write to him* and its cinematographic adaptation.

22 **Artículos**

19-25 **Olvera Ponce, Andrés**

Nociones de lo sagrado en el poema *Lápida*, de Benjamín Valdivia.

Notion of the sacred in the poem *Lápida*, by Benjamín Valdivia.

27-36 **Araque Escalona, Juan Carlos; Riera Montenegro, Mayra Verónica; Riera Montenegro, Sandra Germania; Garzón González, Johana Anabel**

La alegría como fundamento ontológico de una bonanza pedagógica.

Joy as an ontological foundation of a pedagogical bonanza.

37-48 **Guedra, Riad**

Reformas del sistema educativo español. El protagonismo de María de Maeztu (1909-1936).

Reforms of the Spanish education system. The role of María de Maeztu (1909-1936)

49 **Dossier**

Mario Briceño Iragorry, vigencia de vida, obra y acción.

51-52 **Presentación**

53-57 **León González, Libertad**

Homenajes desde la oralidad en discursos académicos y tribuna patria e historia de Mario Briceño Iragorry.

Tributes from orality in academic speeches and homeland tribune and history of Mario Briceño Iragorry.

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
Nº 46. Julio-Diciembre 2022. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 45

Tabla de Contenido

Table of Contents

Págs

- 59-63 **Berrios Berrios, Alexi**
El vigor de la pedagogía histórica de Mario Briceño Iragorry.
The strength of the historical pedagogy of Mario Briceño Iragorry.
- 65-71 **Rojas Paredes, Alexis del C.**
Escritura reveladora e intrínseca de formación humana y nacionalista en *Mi infancia y mi pueblo* de Mario Briceño Iragorry.
Revealing and intrinsic writing of human and nationalist formation in my childhood and my people by mario briceño iragorry.
- 73-76 **Díaz Castañeda, Raúl**
Luces poéticas en la prosa iluminada de Mario Briceño Iragorry.
Poetic lights in the illuminated prose of Mario Briceño Iragorry
- 77-80 **Frailán, Pedro**
Mario Briceño Iragorry una palabra que viaja en el tiempo.
Mario Briceño Iragorry a word that travels in time.
- 81-85 **González Cruz, Francisco**
El corazón de Don Mario Briceño – Iragorry en su memoria a los 125 años de su muerte.
The heart of Mr. Mario Briceño – Iragorry in his memory 125 years after his death.
- 87-93 **Valera, Dalis Coromoto**
De lo sublime en la poética primigenia de Mario Briceño Iragorry.
Of the sublime in the primary poetics of Mario Briceño Iragorry.
- 95-99 **Peña, Yherdyn**
Mario Briceño Iragorry: un modelo para las nuevas generaciones.
Mario Briceño Iragorry: a model for the new generations.
- 101-103 **Barreto González, Juan José**
Prefacio del libro inédito: *Ir al futuro. Homenaje a Mario Briceño Iragorry*; “!Usted y sus razones Maestro!”
Preface of the unpublished book: *Go to the future. Tribute to Mario Briceño Iragorry*; “You and your reasons Master!”

EDITORIAL

En la revista *Cifra Nueva* nos sentimos complacidos por presentar a nuestros lectores el número 46.

Junto a Boussafi Nawal, de la Universidad Argel 2, con su “Estudio y comparación de la novela El coronel no tiene quien le escriba y su adaptación cinematográfica” participan en la primera parte de este número, Olvera Ponce, Andrés, de la Universidad de Guanajuato, con su artículo “Nociones de lo sagrado en el poema Lápida, de Benjamín Valdivia”; el grupo de trabajo integrado por Araque Escalona, Juan Carlos; Riera Montenegro, Mayra Verónica; Riera Montenegro, Sandra Germania; Garzón González, Johana Anabel con su interesante propuesta denominada “La alegría como fundamento ontológico de una bonanza pedagógica”, todos ellos de la Universidad Técnica de Cotopaxi. Extensión Pujilí, Ecuador. Cierra esta primera parte Guedra, Riad, de la Universidad Argel 2 con su contribución crítica sobre “Reformas del sistema educativo español. El protagonismo de María de Maeztu (1909-1936)”. En fin, tres Universidades, tres países, Argelia, Ecuador, México, nos dan a leer sus investigaciones que giran alrededor de textos, cultura, procesos e interpretaciones.

La segunda y última parte la dedicamos al epónimo de nuestro Centro de Investigaciones en su año jubilar: Mario Briceño Iragorry (1897/ 2022).

Queremos agradecer a la Doctora Libertad León González su excelente contribución en la organización del Dossier dedicado a nuestro universal Maestro trujillano. Y, por supuesto, a todos los que participan en la “escritura de reconocimiento y reactualización” con sus

contribuciones como alimento de las zonas de comprensión que el propio Mario Briceño Iragorry propone como espacio inminente de reunión creadora. De tal manera, nuestro agradecimiento a los participantes en esta segunda parte de este número 46, presentados por Libertad León González.

Finalmente, dejamos para su lectura, el Prefacio del libro inédito *Ir al futuro. Homenaje a Mario Briceño Iragorry*.

Como siempre, en nombre del equipo técnico y editorial de la revista *Cifra Nueva* agradecemos el apoyo de colaboradores y lectores. Seguir en esta andanza editorial sin ustedes sería imposible.

Desde *Cifra Nueva* y desde el Centro de Investigaciones Mario Briceño Iragorry, entre otros eventos, esperamos realizar el próximo año el XV Congreso Internacional “Presencia y Crítica” bajo el amplio tema “Hacia una teoría de lo venezolano: Cultura, Nación y Universidad”.

Les deseamos un buen año 2023.

Muchas gracias a todos.

Dr. Juan José Barreto González
Editor Jefe

ESTUDIOS:

ESTUDIO Y COMPARACIÓN DE LA NOVELA *EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA* Y SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

STUDY AND COMPARISON OS THE NOVEL *THE COLONEL HAS NO ONE TO WRITE TO HIM* AND ITS CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION

Boussafi, Nawal*
Universidad de Argel 2
Argelia

Resumen

En el presente artículo se analizará la adaptación para cine de la novela *El coronel no tiene quien le escriba*, escrita por el eminente autor colombiano, Gabriel García Márquez y llevada a la pantalla por el cineasta mexicano Arturo Ripstein. Indagando en las diferencias y semejanzas entre ambos textos, literario y filmico, se establecerá cómo funciona la transformación de una novela a una película, cómo un texto que utiliza el lenguaje escrito puede ser presentado en otro que utiliza el lenguaje audiovisual.

Palabras clave: Literatura, Cine, *El coronel no tiene quien le escriba*, Adaptación cinematográfica, Comparación.

Abstract

This article will analyze the film adaptation of the novel *The colonel has no one to write to him*, written by the eminent Colombian author, Gabriel García Márquez and brought to the screen by the Mexican filmmaker Arturo Ripstein. Investigating the differences and similarities between both texts, literary and film, will establish how the transformation of a novel to a film works, how a text that uses written language can be presented in another that uses audiovisual language.

Keywords: Literature, Cinema, *The colonel has no one to write to him*, Film adaptation,

*Doctora en Literatura Hispanoamericana y profesora titular en la Facultad de Lenguas Extranjeras en la Universidad de Argel 2. Correo: nawal.boussafi@univ-alger2.dz

Finalizado: Argelia, Abril-2022 / **Revisado:** Mayo-2022 / **Aceptado:** Mayo-2022

Introducción

Las adaptaciones de obras literarias son una constante en la historia del cine. Desde sus inicios, éste ha tenido una valiosa fuente de inspiración en la literatura a través de la adaptación cinematográfica; proceso por el cual un texto literario que tiene como punto de partida el lenguaje escrito, es llevado a la imagen con el cometido de dar cuenta de la misma historia. Tanto una novela como una película cuentan una historia: la primera con palabras, la segunda mediante imágenes. Ahora bien, ¿qué sucede cuando una novela está transformada en imágenes?, ¿se conserva el mismo argumento?, ¿se mantiene la fidelidad al texto original?, ¿qué cambios se efectúan?, ¿afectan dichos cambios el argumento de la novela-base? En estas páginas pretendemos responder a las citadas preguntas, comparando la novela *El coronel no tiene quien le escriba* del eminente escritor colombiano Gabriel García Márquez, con su adaptación cinematográfica, dirigida por el cineasta mexicano Arturo Ripstein. Para ello, partiremos, en primer lugar, del análisis argumental de la novela y de la película. En esta perspectiva, analizaremos y compararemos la estructura temática y narrativa de ambas obras subrayando las adiciones, las supresiones, las sustituciones y las redistribuciones de los acontecimientos. En segundo lugar, enfatizaremos las peculiaridades que adoptan, respectivamente, el espacio y el tiempo en la novela y la película. A continuación, equipararemos los personajes novelísticos y filmicos resaltando las transformaciones que se han operado en ellos. En definitiva, llegaremos a la conclusión de que hay una relación lógica entre las dos versiones de la misma historia aunque no se deben pasar de alto sus divergencias.

1. Estructura argumental de *El coronel no tiene quien le escriba*

1.1. La novela

La historia que Gabriel García Márquez relata en *El coronel no tiene quien le escriba*

se vertebra en torno a un coronel retirado. El título de la novela lo dice prácticamente todo. El coronel es un anciano que lleva quince años esperando una carta oficial concediéndole una pensión al que tiene derecho por haber arriesgado su vida para salvar la República. Todos los viernes se para ante el muelle aguardando la ansiada carta, pero... “el coronel no tiene quien le escriba”. El coronel vive en la indigencia junto a su esposa. Van subsistiendo como pueden vendiendo sus pertenencias, y con un cargo más, un prometedor gallo de pelea, herencia de su hijo, que necesita ser alimentado y que el coronel se obstina en mantener para ganar dinero por medio de las peleas de gallos.

Ésta, es en síntesis la historia narrada en *El coronel no tiene quien le escriba*. Sin embargo, lo que creemos ante todo, es que García Márquez se propone mostrar en esta novela la capacidad asombrosa del ser humano por vencer todas las dificultades en su lucha por la libertad y la justicia. En este caso, la lucha del coronel es por conseguir el justo reconocimiento a sus esfuerzos en favor de la República, así como las libertades democráticas para su pueblo. Creemos, asimismo, que la novela tiene mucho de denuncia social. En ella se denuncia la pobreza social, la violencia política, el estado de sitio, la censura política y religiosa, el toque de queda y la explotación económica. Se inicia, por ejemplo, con un acontecimiento aparentemente trivial: el funeral del “primer muerto de muerte natural” (García Márquez, 1999, p.12) que ha habido en el pueblo, que en realidad revela el clima tenso donde se desenvuelve toda la historia: el del estado de sitio, producto de tantas guerras civiles en una época de violencia, y por el que se prohíbe a la gente “pasar frente del cuartel de policía” (García Márquez, 1999, p.16), no obstante es el paso obligado hacia el cementerio.

Dispuesto en siete brevísimos capítulos sin numeración ni identificación por título alguno, el relato de García Márquez se estructura en el modelo clásico tripartito:

presentación (cap. I y II), nudo (cap. III, IV, V y VI) y desenlace (cap. VII). La novela se abre con un planteamiento inmediato: la triste situación del coronel, en la expectativa de un hipotético correo. Unos hechos, un ambiente, unos personajes y unas conductas se describen de tal modo que parece que van a conducir inexorablemente a un desenlace.

Los antecedentes de la historia se remontan a cincuenta y seis años “desde cuando terminó la última guerra civil” (García Márquez, 1999, p.7). Con la derrota del partido republicano, el coronel quedó retirado del ejército y desde entonces no ha hecho otra cosa que esperar la carta con la concesión de la renta. El coronel se casó, tuvo un hijo, en 1922, el cual fue muy aficionado a los gallos de pelea. Gracias al trabajo del hijo, el coronel y su mujer habían podido continuar viviendo decentemente en su humilde casa. Todas estas circunstancias constituirían el contenido del planteamiento.

Pero esa situación de relativa tranquilidad se rompe cuando, nueve meses atrás, el hijo muere acibillado por los disparos de la policía. Las consecuencias son terribles. Sin ningún medio de subsistencia pasan hambre y sufren física y moralmente su humillante situación. La mujer enferma desespera, pero el coronel no quiere aceptar la dura realidad y espera que un viernes llegue la carta y, además, tiene firme confianza en la victoria del gallo en el próximo enero. Este sería el contenido del nudo.

En cuanto al desenlace, el relato concluye con un final triste reflejando fielmente la cruda realidad, pues termina la historia sin que el coronel reciba la notificación de su pensión.

1.2. Análisis comparativo de la novela y la película

Tanto la novela como la película tienen una misma base argumental: un coronel jubilado que aguarda su pensión retrasada. Vive con su esposa y un gallo de riña, en cuyo futuro la pareja confía un bienestar que no tiene. Sobre este argumento, ambos discursos dialogan desde

perspectivas temáticas diferentes. Cuando se le preguntó a Paz Alicia Garciadiego en una entrevista con *Página 12* si “en su guión, ¿mantuvo el estilo narrativo del texto original?”, la guionista dijo:

Mantuve 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. Esta es la historia más simple de todas las que he escrito. Mantuve el ambiente. Alguien que espera una carta durante 18 años es pasivo. En la novela el personaje de la mujer está muy soslayado, ella acompaña al coronel en sus largas esperas y procura conseguir la comida. En realidad ella es la activa. En el cine el personaje creció a la altura del coronel, y ésa sería la mayor distorsión con respecto del texto (Bianco, 1999).

La narración se enmarca en la ausencia de la carta que anunciaría la llegada de la pensión a la que tiene derecho el coronel por haber servido a la patria. Por lo tanto, es esta promesa la que determina la existencia del coronel, en tanto espera y centraliza sus esperanzas en el correo que llega al pueblo cada viernes: “Durante cincuenta y seis años – desde cuando terminó la última guerra civil- el coronel no había hecho nada distinto de esperar” (García Márquez, 1999, p.7). Pero la pensión no llega, trayendo como consecuencia la desesperanza y dejando al coronel frustrado, inserto en un tiempo cíclico, ya que la novela comienza y termina sin algún cambio significativo en su vida. A pesar de todo, el coronel nunca pierde la esperanza. Así, mientras se cumple la promesa, deposita su esperanza en el gallo.

El paso de la novela a la película, protagonizada por Fernando Luján (el coronel) y Marisa Paredes (Lola) encontró de la mano del director de cine, Arturo Ripstein, no sólo un respetuoso traslado a las imágenes de la historia de ese coronel que espera durante años una pensión que nunca llegará. También una interesante adaptación que hace foco en la relación del coronel con su esposa, esas dos

almas que dependen la una de la otra, y cuyo amor está por encima de los rencores. Tal y como explica la guionista Garcíadiego (1999), “Cuando finalicé el guión 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”. En la película, el tema es la vida amorosa de la pareja que gira en torno a encontrar respuestas sobre la muerte de Agustín. Por lo tanto, el motivo de la carta queda relegado a un segundo plano. La muerte del hijo es tan importante que el gallo, en cierta medida, reemplaza la figura de Agustín, siendo tratado como un hijo por el coronel.

En el texto literario como en el fílmico se ve claramente aplicada la clásica división de la trama en tres partes: planteamiento, nudo y desenlace. En ambos se inician, desarrollan y culminan determinados acontecimientos siguiendo un orden cronológico. Al igual que la novela, la película posee una estructura claramente cerrada y sin otro final posible, el único hubiera sido la muerte del coronel y su mujer, pero ya no poseería el mismo significado. El coronel se nos presenta esperando la carta con la concesión de su anhelada pensión, y lleva así ya muchos años. Al acabar el relato aún no ha recibido noticia alguna y él sigue esperando, y por mucho que espere, sabemos que nunca llegará.

La comparación entre la estructura argumental de García Márquez y la de Ripstein demuestra que hay una relación lógica entre las dos versiones aunque no se deben pasar de alto sus diferencias. El cineasta mexicano y su guionista no buscaron la fidelidad al texto literario sino operar sobre él todos esos grandes y pequeños cambios (supresiones, sustituciones y añadidos) que siempre son ineludibles a la hora de convertirlo en otra cosa, en una cosa tan otra como lo es una película. Estos cambios podemos apreciarlos en los siguientes ejemplos:

La mujer se despertó.

« Y mientras tanto qué comemos », preguntó, y agarró al coronel por el cuello de franela. Lo sacudió con energía.

-Dime, qué comemos.

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. (García Márquez, 1999, p.99).

Figura 1



Fuente: Ripstein (1999)

89.INT. HABITACIÓN-NOCHE (Día 9)¹

Ante las protestas de su mujer, que alega la posibilidad de que el gallo sea vencido y no ganen un peso, y a la pregunta: “Dime, qué comemos”, el coronel responde: Mierda.

Como vemos, para la última escena de la novela y la película, las *marcas* son las mismas: en ambas se presenta la insistencia de la mujer (sobre todo a través del diálogo), la presión sobre todo lo que les pasa, la hipoteca, el gallo, el dinero, el hambre; y en los dos textos, la respuesta es espontánea y contundente: “Mierda”.

Sin embargo, el inicio de la película es diferente al de la novela. Ésta, comienza con el coronel preparando café:

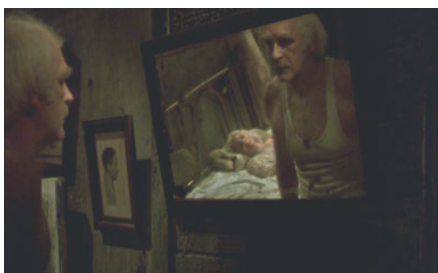
El coronel destapó el tarro del café y comprobó que no había más que una cucharadita. Retiró la olla del fogón, vertió la mitad del agua en el piso de tierra, y con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron

¹ Las mayúsculas son típicas de la tipografía de los guiones.

las últimas raspaduras del polvo de café revueltas con óxido de lata. Mientras esperaba a que hirviera la infusión, sentado junto a la hornilla de barro cocido con una actitud confiada e inocente expectativa, el coronel experimentó la sensación de que nacían hongos y lirios venenosos en sus tripas. (García Márquez, 1999, p.7).

Mientras en la película Ripstein inicia el relato con una escena en donde se describe la habitación del coronel y Lola, veamos qué pasa en algunos fragmentos de la primera escena:

Figura 2



Fuente: Ripstein (1999)

1 INT. HABITACIÓN – MAÑANA (Día 1)

La mañana apenas despunta. Dos ventanas con rejas de hierro...en el borde de cada una hay una botella con flores...paredes descascaradas que despiden humedad... dos espejos estropeados...cuadros viejos... muebles vetustos...una cama de hierro, enorme, sólida...El coronel se despierta. Su esposa Lola sigue durmiendo. Fuente: Ripstein (1999).

Es hasta la segunda escena cuando aparece la acción relacionada con la cocina y el café:

Figura 3



Fuente: Ripstein (1999)

2.INT. COCINA-MAÑANA (Día 1)

De una jarra el coronel toma agua. El coronel hierve el agua para preparar el café. Sobre una mesa está la olla del café. Rasca en la holla de café: media cuchara, es todo. Al escuchar el canto del gallo, el coronel va a verlo. Fuente: Ripstein (1999).

2. La descripción del espacio en el relato literario y filmico

El recurso fundamental del espacio literario y filmico es la descripción. Su “presencia hace expresar la relación, tan fundamental en la novela, del hombre, autor o personaje, con el mundo que le rodea: huye de él, lo sustituye por otro o se sumerge en él para explorarlo, comprenderlo, cambiarlo o conocerse a sí mismo” (La Fuente, 2002, p.103). Ésta puede ser una descripción *objetiva* o *subjetiva*, *dinámica* o *estática*. Es objetiva cuando se limita a describir un lugar con el mayor realismo posible y es subjetiva cuando el narrador transmite su propia visión de lo descrito, o se hace a través de las impresiones y los sentimientos de un personaje. Es dinámica cuando el punto de vista desde el que se describe se desplaza y es estática cuando el punto de vista del observador permanece inmóvil.

La descripción dinámica recibe también el nombre de descripción *cinematográfica* y es porque justamente esta descripción se asocia a una cámara filmadora, ya que el narrador va moviéndose según avanzan los hechos o cambian los escenarios de la acción y de esta forma va relatando lo que acontece. *El coronel no tiene quien le escriba* “tiene una estructura completamente cinematográfica (...). La novela se desarrolla con la descripción de los movimientos de los personajes como si los estuviera siguiendo una cámara” (como se citó en Rentería Mantilla, 1979). A manera de ejemplo, después de que sonaron las doce campanadas del padre Angel para avisar la calificación moral de la película, “la esposa del coronel contó doce campanadas” (García Márquez, 1999, p.6):

-Mala para todos –dijo-. Hace como un año que las películas son malas para todos. (García Márquez, 1999, p.24).

Y aquí comienza el movimiento de cámara:

Bajó la tolda del mosquitero y murmuró: «El mundo está corrompido». Pero el coronel no hizo ningún comentario. Antes de acostarse amarró el gallo a la pata de la cama. Cerró la casa y fumigó insecticida en el dormitorio. Luego puso la lámpara en el suelo, colgó la hamaca y se acostó a leer los periódicos.

Los leyó por orden cronológico y desde la primera página hasta la última, incluso los avisos. A las once sonó el clarín del toque de queda. El coronel concluyó la lectura media hora más tarde, abrió la puerta del patio hacia la noche impenetrable, y orinó contra el horcón, acosado por los zancudos. Su esposa estaba despierta cuando él regresó al cuarto. (García Márquez, 1999, p.24).

Es importante señalar que “la descripción del espacio en el relato literario plantea una dificultad de base, derivada de las características del discurso: la linealidad de los signos verbales, que se suceden en el tiempo, obliga a presentar sucesivamente lo simultáneo” (Neira Piñeiro, 2003, p.155). El narrador de un relato escrito no puede describir a la vez la acción y el cuadro en la que ésta tiene lugar, por lo que se ve obligado a interrumpir la narración para insertar las descripciones necesarias. “De ahí que la descripción implique normalmente una pausa en el relato o, cuando menos, una ralentización temporal” (Neira Piñeiro, 2003, p.155).

Esta característica de la descripción verbal no es aplicable en el caso de la narración fílmica. En el arte cinematográfico, los elementos narrativos y los elementos descriptivos se presentan simultáneamente. Es que “el cine dispone de un conjunto de códigos de significación que actúan simultáneamente en el discurso, frente a la unicodicidad de la narrativa verbal” (Pérez Pico, 2002, p. 51). En otros términos, no hace falta interrumpir la narración para describir el

espacio. “La representación espacial en cine, por muy minuciosa que sea, no implique necesariamente ningún tipo de pausa o ralentización temporal” (Neira Piñeiro, 2003, p.157).

Veamos:

En la escena “25.INT. OFICINA DEL ABOGADO-MAÑANA”, cuando el coronel pide al abogado el cese de funciones y la devolución de sus documentos, se nos presentan a la vez las acciones que constituyen la escena y el contexto en el que ocurren:

Figura 4

25.INT. OFICINA DEL ABOGADO-MAÑANA (Día 2)



Fuente: Ripstein (1999)

Mientras que en la novela el espacio narrativo en el que se realiza la misma escena, se nos presenta a través de descripciones que detienen la acción.

Leamos:

Así que el sábado en la tarde el coronel fue a visitar a su abogado. Lo encontró tendido a la bartola en una hamaca. Era un negro monumental sin nada más que los dos colmillos en la mandíbula superior.

Metió los pies en unas pantuflas con suelas de madera y abrió la ventana del despacho sobre una polvorienta pianola con papeles embutidos en los espacios de los rollos : recortes del « Diario Oficial » pegados con goma en viejos cuadernos de contabilidad y una colección salteada de los boletines de la contraloría. La pianola sin teclas servía al mismo tiempo de escritorio. El abogado se sentó en una silla de resortes. El coronel expuso su inquietud antes de revelar el propósito de su visita. (García Márquez, 1999, p. 39)

3. El tiempo literario y el tiempo filmico

3.1. El tiempo en la novela

Toda narración literaria se desarrolla en el tiempo. Aplicando una distinción que procede del campo de la narratología, podemos hablar de un tiempo externo, el de los hechos narrados, y un tiempo interno, el de la secuencia narrativa. El tiempo externo o histórico es la época o momento en que suceden los hechos narrados. Puede ser explícito o deducirse del ambiente, de los personajes, de las costumbres. El tiempo interno o narrativo es la duración de los hechos narrados.

Sabido es por las corrientes críticas ocupadas en el estudio de la temporalidad en la narración literaria, que dentro del tiempo narrativo se distingue un doble aspecto: el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Es lo que Gérard Genette (1989) en *Discurso del relato* estudia dentro de la categoría del tiempo de la narración, en la que propone la siguiente distinción: “el relato es una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa contada y el tiempo del relato” (p.89). El tiempo de la cosa contada o de la historia es el tiempo lineal, continuo de la historia, mientras que el tiempo del relato o del discurso, es la reestructuración de que éste es objeto en su configuración discursiva. La narratología ha dejado bien asentada la diferencia entre la historia -el conjunto de los hechos narrativos en el orden cronológico en que sucede- y el discurso o estructuración bajo la que aparece el material de la historia.

El paso del nivel de la historia al del discurso supone un proceso de transformación: selección de los sucesos, ordenación de éstos, adopción de un punto de vista, etc. No en vano señala Seymour Chatman (1990) que:

Los sucesos de una historia son transformados en una trama por el discurso, el modo de su representación. Su orden de presentación no tiene que ser el mismo que el de la lógica natural de la historia. Su función es dar énfasis o quitárselo a ciertos sucesos de la historia, interpretar algunos y dejar que se deduzcan otros, mostrar o contar, comentar o permanecer en silencio, concentrarse en este o aquel aspecto de un suceso o personaje. (p.45)

El tiempo del discurso también permite todo tipo de manipulaciones: alteraciones del orden cronológico, resúmenes, supresión de segmentos temporales, etc. Como indica Todorov (como se citó en Neira Piñeiro, 2003):

(...) el problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro (...). De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión « natural » de los acontecimientos (...) Pero la mayor parte de las veces, el autor no trata de recuperar esta sucesión « natural » porque utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos.

La sucesión “natural” de los acontecimientos puede aparecer modificada a voluntad del narrador –en tanto locutor y organizador del discurso– que crea lo que Genette (1989) denomina un *seudotiempo*, al que define como “un falso tiempo que equivale a uno verdadero” (p.90). Toda ruptura del orden lógico se conoce como *anacronía* y en ésta quedan desdoblados, al menos, dos planos narrativos (Genette, 1989). Si se introduce un acontecimiento que debiera haber sido

mencionado con anterioridad al orden lógico de la historia, la anacronía se conoce como *analepsis*. Si sucede lo contrario, es decir, se anticipa un acontecimiento que debería ser contado más tarde, lo que se produce es una *prolepsis* (Genette, 1989).

En general, podemos afirmar que en *El coronel no tiene quien le escriba* coinciden el orden cronológico de los hechos en la historia y su exposición en el relato. En ningún momento la narración se desvía para dar lugar a la exposición de un acontecimiento cronológicamente anterior (*analepsis*) o posterior (*prolepsis*), al menos no en una afectación estructural para el desarrollo de la narración. Es destacable, sin embargo, la presencia de expresiones que aparecen a lo largo del relato y nos remiten a un pasado concreto, a hechos ocurridos antes del período de tiempo en que se ubica la narración lineal. Dichas *analepsis* no significativas estructuralmente hablando, es decir, que no son más que pequeñas vueltas al pasado con la finalidad de aclarar un poco más los hechos narrados, están por ejemplo cuando la mujer del coronel dice sobre el muerto, en el primer capítulo: “Nació en 1922 –dijo-. Exactamente un mes después de nuestro hijo” (García Márquez, 1999, p.8).

Por lo que se refiere al tiempo de la obra *El coronel no tiene quien le escriba*, abundan los datos cronológicos con los que puede fijarse la época y momento en que se producen los hechos. Respecto al tiempo externo (hechos narrados), podríamos fechar con toda exactitud la época en que se producen los hechos: la acción se desarrolla en el año 1956, ya que en el periódico que lee el coronel aparece la noticia de la nacionalización del canal de Suez: “El coronel leyó los titulares destacados. Noticias internacionales. Arriba, a cuatro columnas, una crónica sobre la nacionalización de Suez” (García Márquez, 1999, p.23). Estamos ante una determinación temporal ubicada en el presente, un presente que debe corresponder a 1956, pues ésta es la fecha de la nacionalización del canal.

En cuanto al tiempo interno (secuencia narrativa), la historia del relato transcurre a lo largo de apenas tres meses. Se inicia a primeros de octubre y se extiende hasta el cinco de diciembre. Así lo dan a entender las observaciones del narrador: “Octubre era una de las pocas cosas que llegaba” (García Márquez, 1999, p.7), “Octubre se había instalado en el patio” (García Márquez, 1999, p.8).

Cada uno de los cuatro primeros capítulos corresponden a una semana de octubre, pues así se desprende de frases como las citadas anteriormente y otras como la indicada en el segundo capítulo: “en el curso de la semana” (García Márquez, 1999, p.19), y la que figura en el tercer capítulo: “en el curso de la semana siguiente” (García Márquez, 1999, p.33). El cuarto capítulo corresponde, en parte a la última semana, por las frases: “-¿A cómo estamos hoy? –27 de octubre” (García Márquez, 1999, p.45), y también a gran parte del mes de noviembre, por la observación que hace el narrador: “En la segunda quincena de noviembre creyó que el animal se morirá después de dos días sin maíz” (García Márquez, 1999, p.49).

El quinto y sexto capítulo corresponden a la última semana de noviembre, ya que la mujer del coronel dice: “estoy pensando que el muerto va a tener dos meses y todavía no he dado el pésame” (García Márquez, 1999, p.64). Como la muerte ocurrió a primeros de octubre, los dos meses se cumplirán a primeros de diciembre. El último capítulo corresponde a diciembre, como expresamente lo confirma el narrador: “no necesitó abrir la ventana para identificar a diciembre” (García Márquez, 1999, p.85). El último diálogo con que acaba el relato ocurre el cinco de diciembre puesto que el coronel dice a su mujer: “todavía faltan cuarenta y cinco días para empezar a pensar en eso” (García Márquez, 1999, p.99), es decir, para que se celebre la pelea del gallo, que según afirma el coronel “entonces ya será veinte de enero” (García Márquez, 1999, p.99). Y con este último dato se cierra el ciclo

temporal que cubre ese período de tres meses de la vida de nuestro personaje principal.

3.2. El tiempo en la película

Si en el texto literario el tiempo está señalado mediante referencias temporales que el narrador va indicando según avanza el relato, en el texto fílmico, es imposible determinar el tiempo que transcurre desde el inicio de la narración hasta su conclusión. La película posee un montaje por corte directo que empalma “in media res” el final de una escena con otra. Esto crea desconcierto y rompe la continuidad fluida del relato. Intuimos en qué momento transcurre la acción, pero nos mantenemos alertas buscando datos que nos lo confirman. Este mecanismo se refuerza, por ejemplo, con las reiteradas idas del coronel al correo que marcan una transición temporal confusa. Se desconoce, asimismo, la fecha exacta en que sucedió la historia de la película, mientras que la acción de la novela se desarrolla en el año 1956, la de la Película se ubica en los años 40, como señala la propia guionista: “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” (Bianco, 1999).

Así como la narración literaria, la narración fílmica se desarrolla en el tiempo. Se puede distinguir “un tiempo externo, el de proyección o visionado de la película y un tiempo interno al propio relato” (como se citó en Neira Piñero, 2003), “en el que hay que diferenciar el tiempo de la enunciación (...) y el tiempo del enunciado” (Sánchez Noriega, 2000, p.97). Una película “funciona exactamente igual que una narración literaria: gracias a la evolución de sus mecanismos expresivos, el cine ha adquirido la capacidad para estructurar libremente el tiempo en la narración” (Neira Piñero, 2003, p.181).

En efecto, el hecho de que una narración fílmica tenga un carácter temporal no implica que se tengan que narrar los hechos siguiendo necesariamente su orden temporal real. En realidad, y tal como en la narración literaria, el

narrador opta por mantener o alterar el orden lógico-temporal de los hechos por ciertos fines estéticos, especialmente mediante: el inicio “in media res”, es decir, ya avanzada la historia; los finales “truncos”, que no terminan de contar la historia en sí misma y dejan el final abierto y los saltos temporales hacia atrás (*flashbacks* o *analepsis*) o hacia delante (*flashforwards* o *prolepsis*). En este caso hablamos de relatos no lineales, en donde existen anacronías o fragmentos que rompen el orden cronológico de la historia. Los relatos lineales son aquellos “donde los acontecimientos se suceden cronológicamente, según un antes y un después, es decir, cuyo orden es respetuoso con el orden de la historia” (Sánchez Noriega, 2000, p.100).

Al igual que la novela, *El coronel no tiene quien le escriba* es una película contada en un orden cronológico. En ella el orden del relato es igual al orden de la historia, ya que no posee anacronías o fragmentos que rompen el orden cronológico de la historia. No obstante, existen pequeñas anacronías que no afectan de manera significativa la estructura narrativa de la obra. Unos personajes introducen relatos verbales en *flashback* sin que se visualicen los hechos correspondientes. Por ejemplo en la sexta secuencia (el recuerdo del hijo), en la escena de la gallera cuando el coronel y su esposa se acuerdan de la noche en la que murió su hijo: “Se lo dije bien clarito, se lo advertí. Cuando lo vi sabes tan pingón, tan perfumado me dije se va con ésa.. y con ésa se fue.. y por ésa y por ese gallo con el que estás tan acariñado lo mataron.. me lo mataron” (Ripstein, 1999), dice Lola a su marido.

4. Equiparación de los personajes

La presencia del personaje es fundamental en la novela y en la película. Lo mismo que no hay novela sin personajes, tampoco sería posible hablar de película en la que no salieran personajes. Pues, son ellos los que realizan los hechos de la historia. Como apunta Fernández Díez (1996), “Cuando menos, para que exista trama debe existir

un personaje, un protagonista de la historia, que ha de luchar para conseguir una meta” (p.29). De los personajes, hay generalmente el *protagonista* y el *antagonista*. Los demás son *secundarios*. El protagonista y el antagonista son los personajes *principales* que “llevan el peso de la acción y conducen la trama principal. Entre ellos existe un conflicto que es la esencia del drama” (Fernández Díez, 1996, p.29). El protagonista es el principal afectado por el conflicto. El antagonista es el que se encarga de intentar que el protagonista no logre su objetivo.

En la película *El coronel no tiene quien le escriba* Ripstein y Garcíadiego, crearon personajes, suprimieron otros y caracterizaron algún otro de una manera distinta a como estaba en el original. El protagonista es el coronel ya que lleva todo el peso de la acción dramática y conduce la trama principal, la de un coronel que lleva años esperando una pensión del ejército, que nunca llega. Tanto en la novela como en la película, el personaje del coronel aparece de modo igual: un hombre esperanzado, educado, idealista y con gran dignidad. Sin embargo, el coronel de García Márquez, fue tesorero de las fuerzas revolucionarias de Aureliano Buendía²; él de Ripstein participó en las Guerras Cristeras³ al lado de los federales. Al respecto Garcíadiego afirma:

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. En el cuento es un general

2 El Coronel Aureliano Buendía es uno de los personajes principales creados por Gabriel García Márquez para su obra *Cien años de soledad*, publicada en 1967. Durante la mayor parte de su vida, Aureliano Buendía se dedicó a luchar contra el gobierno colombiano.

3 La Guerra Cristera en México consistió en un conflicto armado que se prolongó desde 1926 a 1929, entre el gobierno de milicias de laicos, presbíteros y religiosos católicos que resintieron la aplicación de legislación y políticas públicas orientadas a restringir la autonomía de la Iglesia católica.

liberal de las guerras colombianas (Bianco, 1999).

Por definición, el protagonista de una obra dramática es el principal afectado por el conflicto. La mayor parte del tiempo, el conflicto está bien especificado. Es por ello que el protagonista posee un objetivo, generalmente uno solo, ante el cual encuentra unos obstáculos. El antagonista es una forma de obstáculo particular. Como el protagonista es omnipresente, tiene un objetivo general claro y único y define la acción. No obstante, no necesariamente cada obra ha de tener la presencia de un antagonista. En ocasiones no hay antagonista porque el protagonista se enfrenta a las fuerzas sociales, al destino o contra sí mismo. Pues en *El coronel no tiene quien le escriba* no hay, los antagonistas son los gobernantes y el destino que se ligan contra el coronel.

Además de los principales, muchos otros personajes pueden intervenir “que genéricamente clasificaremos como de apoyo, con funciones particulares en la historia” (Fernández Díez, 1996, p.29). Todos actúan, de una manera u otra, “como ayudantes u oponentes del protagonista y todos han de cumplir una función en la trama contribuyendo en algo al desarrollo de la historia” (Fernández Díez, 1996, p.31).

El gallo es la razón de ser de la película. Es el mundo alrededor del cual giran todos los acontecimientos. Como en la novela, el gallo tiene una fuerte simbología. En él se refleja nítidamente la esperanza de obtener de forma digna una ganancia que llenara las necesidades del coronel y su esposa. Es lo único que el coronel puede vender para subsistir pero se niega a hacerlo para conservar lo poco que le queda de su hijo Agustín. Éste murió en la galería por repartir octavillas contra el sistema establecido. De hecho el papel del gallo resulta reivindicativo. Su simbología hace referencia a un sentimiento de lucha contra el sistema político, la rendición y la degradación social.

Lola es un personaje que da lugar a una historia de amor inagotable, al que ni las miserias de la vida cotidiana, ni el dolor de la muerte de un hijo único han podido vencer, y que con la serenidad y la seguridad forma entre los dos viejos una unidad indestructible. En su texto, García Márquez se refiere a la esposa del coronel como su *mujer*, en la película, tiene un nombre: Lola. Pues, la nominación de los personajes es obligada por la representación cinematográfica. El hecho de llamarla “Lola”, le da mayor fuerza y participación activa a este personaje que, en la novela, simplemente es una especie de conciencia realista del coronel. Ambas presionan al coronel para deshacerse del gallo, pero Lola entiende mejor la importancia afectiva que éste tiene para que su marido sobreviva. Asimismo, tiene un protagonismo que no se presenta en la novela y que a nuestro modo de ver, se realiza con un objetivo específico: acentuar el drama en el dolor de la anciana por la pérdida de su hijo, dolor que no gravita tanto en la obra literaria. “En la novela el personaje de la mujer está muy soslayado, ella acompaña al coronel en sus largas esperas y procura conseguir la comida. En realidad ella es la activa. En el cine el personaje creció a la altura del coronel, y ésa sería la mayor distorsión con respecto del texto” (Bianco, 1999).

Los demás personajes de la película son personajes secundarios o de apoyo. Intervienen en la trama como ayudantes u oponentes del protagonista contribuyendo al desarrollo de la historia. Se relacionan entre ellos y se definen y redefinen en función de la compleja trama de acciones, encuentros y desencuentros.

En la película es diferente el tratamiento que reciben los personajes del cura, el médico y Jacinta, la esposa de don Sabas. En varias escenas se describe a través de acciones y diálogos, el conflicto con el cura del pueblo, mientras que en la novela su aparición es más sobreentendida. Incluso en una de las escenas de la película, la relación entre Lola y el cura se ubica como una de confidente/

amigo. Desde nuestro punto de vista, el padre Ángel aparece como soporte para vehiculizar una fuerte crítica a la Iglesia como institución. Pues es quien regula la censura en el pueblo y como todo buen censor es quien más disfruta viendo lo que prohíbe. También, aprovecha la mala situación del coronel y su esposa comprando su anillo de matrimonio, aún sabiendo que es el último recurso que tiene la pareja para poder comer.

Otro cambio importante respecto al personaje del Dr. Prado, es su situación “moral”. En la novela el médico se encuentra más cercano al coronel, en la película es un hombre casado y amigo del cura pero con una explícita inclinación homosexual. Don Sabás, es igual, obeso, diabético, aprovechado y ladino. El típico personaje que se ha hecho rico a cuestras de los demás; compadre del coronel porque bautizó a su hijo y más que ayudarlo, se aprovecha de él. Jacinta, su esposa presenta en la película una exacerbada codicia. Unos ejemplos de eso, cuando le saca la copa de la mano al coronel para tomarse su vino, o cuando quiere cobrarle la insulina para el gallo. Creemos que esta voluntad de oscurecer los personajes es un mecanismo que utiliza Ripstein para evidenciar aún más el conflicto social. En la película se incorporaron personajes nuevos como Julia, la amante de Agustín, el hijo muerto y Nogales, el supuesto asesino de Agustín. Con la incorporación de Julia, Ripstein pretende quizás presentarnos más claramente el sufrimiento de los padres debido a la pérdida del hijo.

Conclusión

La adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba*, como hemos visto, presenta divergencias con la novela en que se basa. Todas las decisiones con respecto a transformar la trama, los diálogos, las acciones, los personajes, así como las traslaciones de espacio y tiempo, obedecen a ajustar el mensaje y sentido que la obra literaria transmite para plasmarlo en el cine. Sin embargo, la intención de Ripstein ha sido la de una versión cinematográfica que respetase el texto original. Y esto es evidente en algunos

diálogos, que corresponden exactamente a los de la obra de García Márquez, en las escenas tomadas del texto original, aunque no siempre colocadas en el mismo orden que en la novela, y, sobre todo, en el modo en que ha logrado crear nuevas subtramas necesarios a la estructura de la película.

A pesar de los cambios efectuados, la película hace honor a la novela. El director y su guionista han logrado captar buena parte de las intenciones de la fuente original. Han captado ante todo la esencia de los personajes y del contexto que los rodea; la tragedia que envuelve la vida de los personajes principales y la dignidad con la que se enfrentan a ella. Ripstein y Garcíadiego han sabido expresar en la pantalla lo que el escritor relató en su novela. El propio premio Nobel ha reconocido la calidad de la película: “El coronel no tiene quien le escriba es un gran filme. Ripstein me ha hecho justicia y yo a él al seguir escribiendo 30 años después” (como se citó en Rentería Mantilla, 1979).

La adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba* pone de relieve la importancia que tiene la literatura en el desarrollo artístico del cine. En el caso particular de la novela, su importancia consiste en que comparte con el cine algunas estrategias cuya evolución suele tener manifestaciones similares. En otras palabras, el desarrollo de las estrategias narrativas y dramáticas específicas de cada lenguaje artístico (cinematográfico o literario) pueden llegar a formar parte de un clima en el que estos lenguajes artísticos pueden dialogar entre sí.

Bibliografía:

- De La Fuente, A. (2002). *El comentario de textos: La novela*,. Madrid, España: Editorial Universidad Complutense.
- Bianco, A. (1999). La guionista Paz Alicia Garcíadiego cuenta cómo adaptó a García Márquez. *El coronel sí tiene quien lo escriba*. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-01/99-01-03/pag29.htm>
- Fernández Díez, F. (1996). *Arte y técnica del guión*. Barcelona, España: Ediciones Universidad Politécnica de Catalunya.
- García Márquez, G. (1999). *El coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona, España: Editorial Plaza et Janés.
- Genette, G. (1989). Discurso del relato, en *Figuras III* (C. Manzano, Trad.). Barcelona, España: Editorial Lumen. (Obra original publicada en 1972).
- Neira Piñeiro, M.R. (2003). *Introducción al discurso narrativo filmic*. Madrid, España: Editorial Arco Libros S. L.
- Pérez Pico, S. (2002). *Espacio dramático y espacio filmico: La adaptación de Breve Encuentro*. Pico, Argentina: Editorial Universidad de Pico.
- Rentería Mantilla, A. (1979). *García Márquez habla de García Márquez en 33 grandes reportajes*. Bogotá, Colombia: Rentería Editores Ltda.
- Ripstein, A. (Director). (1999). *El coronel no tiene quien le escriba* [Película]. Coproducción México-España-Francia-Cuba.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona, España: Editorial Paidós Ibérica.