

## **ADAPTACIÓN LITERARIA AL CINE. DEL TEXTO LITERARIO AL GUIÓN CINEMATOGRAFICO**

Consuelo Méndez Tamargo

Mayo, 2010

Quisiera presentar brevemente algunos avances en mi proyecto de tesis para la Maestría en Lingüística Aplicada: *Adaptación literaria al cine. Del texto literario al guión cinematográfico*, en la cual abordo el tema a partir de la adaptación cinematográfica de la novela *El coronel no tiene quien le escriba*, desde un enfoque pragmático, sobre las intenciones de Gabriel García Márquez, autor de la novela, Paz Alicia Garciadiego, guinista y Arturo Ripstein, director; y con un enfoque semiótico: la novela, el guión y la película.

Una gran parte de los estudios sobre adaptación cinematográfica se han centrado en el problema de la “fidelidad”, la película debe ser fiel a la novela, el espíritu, la esencia, o el sentido, sigue siendo el foco central de innumerables reflexiones desde muy diversos puntos de vista, pero no es esta la perspectiva que me interesa, sino explorar los mecanismos de interpretación entre el libro, el guión y la película; en el marco de una investigación con una metodología constructivista, intentar develar cómo funcionan estos mecanismos y cómo se relacionan intención y realización, ya que toda adaptación implica una interpretación, que se encadena con un conjunto de reinterpretaciones que se van conjugando en el lenguaje cinematográfico.

Para Salman Rushdie la adaptación es “el proceso mediante el cual una cosa evoluciona y se transforma en otra, mediante el cual una forma o manifestación pasa a ser otra diferente, es un fenómeno común en la actividad artística. Los libros se convierten en obras teatrales y películas constantemente”.<sup>1</sup> Para otros autores, como Sánchez Noriega, la adaptación es “el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene mediante sucesivas transformaciones en la estructura

---

<sup>1</sup> <sup>1</sup> Rushdie, Salman, *Cine y literatura, amistades peligrosas*, en [www.abc.es/es/abcd/noticias.asp?id](http://www.abc.es/es/abcd/noticias.asp?id), 30 de marzo de 2009, consultado el 18 de octubre de 2009.

(enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes, en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.<sup>2</sup>

Pero si pensamos en la adaptación como una experiencia estética, podemos entender que se presenta como una realidad autónoma, que altera la intención original, y que su “idealidad”, haciendo una analogía con la obra de arte como señala 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”.<sup>3</sup>

Considero que en una adaptación cinematográfica se realiza un desplazamiento de la mirada del texto original, al menos en un sentido interpretativo, como dice Eco, se actualiza, hace un uso libre -desde sus propios términos- intencionalmente “aberrante”, “propone otro texto, un texto con alteridad, para descubrirle posibilidades y valores ocultos al texto original, -porque- un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, sí no ‘legítimas’, legitimables. Cualquier otra forma de usar libremente un texto corresponde a la decisión de ampliar el universo del discurso. La dinámica de la semiosis ilimitada no lo prohíbe sino que lo fomenta”.<sup>4</sup>

Como interpretantes, Garcíadiego y Ripstein, se proponen descubrir esas posibilidades y valores ocultos en la novela, no sólo interpretan, sino crean un “mundo posible” propio, a partir del “mundo posible” creado por García Márquez; generan otro texto, lo usan libremente para ampliar ese universo de discurso, para esto cada uno encuentra diferentes motivaciones e intenciones.

Una manera de explorar los procesos de interpretación es la perspectiva pragmática, que nos permite ver relaciones entre el decir/hacer, o sea, identificar relaciones entre intenciones, realización y efectos producidos. Después, dentro de un marco semiótico más amplio, ver los mecanismos de significación cuando se ponen los textos en espejo.

Ahora bien, si toda adaptación implica una interpretación y el universo de sus interpretaciones, es necesario construir los universos de discurso, para lo cual en este caso he recurrido a lo que Genette define como “mensajes paratextuales”,<sup>5</sup> oficiales y oficiosos, en los ámbitos del “epitexto”, que incluye los mensajes en el exterior del libro y del

---

<sup>2</sup> Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000, p.42

<sup>3</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Vol. I, Ed. Sígueme, Salamanca, 1977, p.193

<sup>4</sup> Eco, Humberto, *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Ed. Lumen, España, 1981, p. 86

<sup>5</sup> Genette, Gérard, *Umbrales*, Ed. Siglo XXI, México, 1987, p.10

“peritexto”, situados en el texto mismo. De esta manera pienso recuperar la “fuerza ilocutoria” de cada uno de los destinadores, para confrontarlos con el libro, el guión y la película.

Las instancias o situaciones de enunciación en que se produjeron éstos distan mucho en tiempo y en espacio. Por un lado, la novela fue escrita por García Márquez en París, durante 1956/1957, apareció por primera vez en 1958, en la revista colombiana *Mito*,<sup>6</sup> y fue publicada como libro en Buenos Aires, Argentina, en 1961.<sup>7</sup> Es importante señalar que entre la escritura de la novela y el boom literario que representó la publicación de *Cien años de soledad* en 1967 hay 10 años de distancia, y otros 15 transcurrieron para que el escritor recibiera el premio Nobel de Literatura, en 1982. El guión y la película, se produjeron en México durante 1998-99, 42 años después que el libro, y a 16 años del Nobel, fue una coproducción México, España y Francia, filmada en escenarios naturales de Veracruz.

Para acercarme a las intenciones de García Márquez, las citas de Mario Vargas Llosa en su libro “García Márquez: historia de un deicidio”,<sup>8</sup> y las conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, publicadas en el libro “El olor de la guayaba”,<sup>9</sup> recuperan declaraciones del escritor sobre la novela, las cuales brindan un amplio panorama al respecto. En el caso de Garcíadiego y Ripstein, los escritos que acompañan la publicación del guión,<sup>10</sup> y las entrevistas que les hace Luis Arturo Ramos en el Prólogo, ilustran claramente sus intenciones, además de otras entrevistas publicadas en la Web.

Como mencioné, García Márquez escribió *El coronel no tiene quien le escriba* en París, Vargas Llosa relata que en 1955 el escritor había viajado a Ginebra como corresponsal del periódico *El Espectador*, estuvo ahí una semana, después lo mandaron a Italia, a fin de año decidió mudarse a París, pero a los pocos días de haber llegado, se enteró

---

<sup>6</sup> “Mito”, Revista Bimestral de Cultura, Bogotá, año IV, N. 19, mayo- junio de 1958, pp. 1-38, como nota 48 en: Vargas Llosa, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona y Monte Ávila Editores, Colombia, 1971, p. 58

<sup>7</sup> Vargas Llosa, *Op. cit.*; *El coronel no tiene quien le escriba*, Medellín Aguirre Editor, 1961, 90 pp. (Impreso en Buenos Aires, Argentina, por Américalee) p. 64

<sup>8</sup> Vargas Llosa, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona y Monte Ávila Editores, Colombia, 1971.

<sup>9</sup> García Márquez, Gabriel, *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. “El olor e la guayaba”*, Ed. Diana, México, 1982, 135 pp.

<sup>10</sup> Garcíadiego, Paz Alicia, *El Coronel no tiene quien le escriba, Guión cinematográfico*, Universidad Veracruzana, México, 1999. 136 pp.

que la dictadura había clausurado el periódico y que estaba sin trabajo. Aunque el diario le envió dinero para su pasaje de vuelta, él decidió quedarse, estaba escribiendo la novela *La Mala Hora*, de donde salió el personaje 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”. García Márquez confesó a su amigo Plinio “la historia del coronel y su gallo se me sale de la novela”,<sup>11</sup> así surgió *El coronel no tiene quien le escriba*.

En sus conversaciones, Plinio pregunta a García Márquez cuál es para él el punto de partida de un libro, a lo que éste responde: “Una imagen visual. En otros escritores, creo, un libro nace de una idea, de un concepto. Yo siempre parto de una imagen. El punto de partida para *El coronel*... 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”.<sup>12</sup> En un reportaje concedido en Francia en 1968, dice Vargas Llosa, evocó sus años de miseria parisina, cuenta las peripecias que pasó para sobrevivir, relata: “...Estuve tres años viviendo de milagros cotidianos. Esto me produjo unas amarguras tremendas”.<sup>13</sup> García Márquez 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. Y a su muerte, doña Tranquilina siguió esperando la quimérica pensión. Ya ciega, su abuela exclamaba: ‘Espero que después de mi muerte, cobren la jubilación’”.<sup>14</sup>

Estas son sólo algunas muestras de las referencias que pueden ilustrar las intenciones de García Márquez al escribir *El coronel no tiene quien le escriba*.

La guionista Paz Alicia Garciadiego le cuenta a la periodista argentina Ana Bianco cómo se gestó la escritura del guión: “*El coronel*... tuvo dos etapas. Una, la obtención de los derechos. Fueron dos años de negociaciones con Carmen Balsells, agente literario de García Márquez, que de entrada dejó claro que no iba a hacer él ese trabajo. Con la firma del contrato empecé a trabajar. Estaba asustada. Recordé que giraba en torno de una trama

---

<sup>11</sup> Vargas Llosa, *Op. cit.*, p. 47

<sup>12</sup> García Márquez, Gabriel, *Op. cit.*, p. 26

<sup>13</sup> Vargas Llosa, Mario, *Op. cit.*, p. 49

<sup>14</sup> *Ibidem.*, p. 27

muy chiquitita. Mi preocupación principal, mi angustia durante esos dos años era saber si me alcanzaba para escribir un largo. En *La mujer del puerto*, el flashback forma parte de la estructura misma del relato. En *El coronel...*, como funcionaba como alargue, lo deseché. Otra posibilidad consistía en ampliar el cosmos social del coronel y meterme en las vidas de los otros integrantes del pueblo, pero finalmente la descarté porque tenía la sensación de estar haciendo una película menos mía<sup>15</sup>. Escribí el guión a ojos cerrados en el '96. Uno no termina de escribir un guión hasta cuando se está filmando... el truco fue convertir a la novela de García Márquez en un guión mío y en una película de Ripstein<sup>16</sup>.

Luis Arturo Ramos, le pregunta ¿Cuántas posibilidades caben en una novela como la de García Márquez? Ella responde: “Si hubiera calculado los riesgos no lo hago. 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 guión; olvidarme de lo que significaba la novela culturalmente; olvidarme de la cara de García Márquez, de la voz del autor. Una vez hecho esto, la novela se convierte en materia prima, en auténtica materia prima. Tienes que hacerla tuya y faltarle absolutamente al respeto. Convertirla en tuya, tuya, tuya. Cuando lo logras, ya no cuesta tanto trabajo. Además sabía que mi primera obligación era adaptarla a México”.<sup>17</sup>

En el texto introductorio que escribe para la publicación del guión reitera el tema de la apropiación: “Tenía que arrebatarla a García Márquez, con amoroso y presuntuoso desrespeto, pero arrebatarla. Porque el cine no admite dos lealtades. Es un Dios de mandante y presuntuoso. Y yo hago cine. Entonces la ubiqué en mi universo. En mi país: México; en mi región: el trópico veracruzano. En mis olores y sabores de la infancia: los pequeños pueblos ribereños de los años cuarenta. Era el mundo que mi abuela me contaba, el mundo doméstico y familiar que —como la novela— está encarnado en mis entrañas. Cuando la hice mía, cuando el Coronel y su mujer hablaron con mi voz y con la de los

---

<sup>15</sup> Bianco, Ana, *El coronel tiene sí quien lo escriba. La guionista Paz Alicia Garciadiego cuenta cómo adaptó a García Márquez*, p. 2, en *Página/12 WEB*, Buenos Aires, Argentina, domingo 3 de enero de 1999. Consultado en <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-01/99-01-03/pag29.htm>

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> Luis Arturo Ramos, *Chacaltanguis en los tiempos del cine*, prólogo en *El coronel no tiene quien le escriba, Guión cinematográfico*, Garciadiego, Paz Alicia, *Op. cit.*, p. 17

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”.<sup>18</sup>

Para Paz Alicia “la novela tiene tres tramas paralelas. Una es la de un pueblo con divergencias políticas entre un cacique y sus habitantes. Eso no me importaba. Después venían las otras dos: la de un hombre que espera una pensión; la otra era el duelo por la muerte de un hijo. Y ésta era la trama que me gustó más. En la novela su mujer es un personaje muy esquemático. Casi, casi una sombra tirana sobre el pobre Coronel. Pero el cine es acción y el Coronel por definición es un hombre pasivo. Por lo tanto su mujer se convierte en el motor, en el elemento activo de la película. Por eso cobró dimensión y personalidad. Es una historia de amor viejo, no de enamoramiento.” “Se dan cuenta que la muerte del hijo es una traición cometida por la vida. Y luego viene la segunda traición: cuál de los dos se va a morir primero, quién va a ser el hijo de puta que va a dejar al otro solo. A partir de ahí hay una historia de amor que a mí me parecía muy conmovedora y que está soterrada en la novela. 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”.<sup>19</sup>

Para Ripstein *El coronel*...es un pendiente, un arraigo viejo, en su texto incluido en la publicación del guión escribe: “Hace treinta y cinco años (en 1965) filmé mi primera película: *Tiempo de morir*. Fue un acto de audacia. Tenía yo veintiún años. Era la historia de un viejo. La escribió Gabriel García Márquez. Era el pasado remoto. 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”.<sup>20</sup>

Cuando Ramos le pregunta si no le da miedo meterse con un premio Nobel, Ripstein responde: “No, porque ni ilustro ni calco historias... Cuando me preguntan qué es el cine,

---

<sup>18</sup> *Idem.*, p. 41

<sup>19</sup> Garcíadiego, *Op. cit.*, pp. 17-18

<sup>20</sup> Ripstein, Arturo, en: Garcíadiego, *Op. cit.*, p. 39

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”. “No resulta sencillo montarse en una historia para desdecirla o reubicarla o sacar a flote emociones y sentimientos ocultos. Esta 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. La mía es una historia intimista. De interiores, muy, muy de interiores, aunque combinada con exteriores”.<sup>21</sup>

Ripstein, al igual que Garcíadiego, encuentra: “tres estadios, tres lecturas, tres tonos de voz, tres memorias”. En la primera coinciden, “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. Es la historia que de manera más evidente nos viene a los lectores a la cabeza cuando recordamos al Coronel”. Pero para él “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. Es un amor recatado, prudente, sereno. Un amor que mantiene, a su vez, la misma intensidad, la misma entrega, los mismos 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”. “...en el caballero recatado de antaño, encuentro los vasos comunicantes con 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”.<sup>22</sup>

Al igual que con García Márquez, estas son apenas una muestra de los universos de discurso de Ripstein y Garcíadiego, pero creo que ilustran suficiente mi idea de poner los textos en espejo para encontrar las evidencias de las relaciones entre la fuerzas locutoria e ilocutoria, para lo cual he iniciado un estudio con estudiantes que harán el ejercicio de encontrar las evidencias de las intenciones de García Márquez en el libro, y de Ripstein y Garcíadiego, en la película.

Otro nivel de exploración que me interesa es el de la perlocución, es decir, qué respuesta producen en los receptores estos textos, porque creo que ahí puede haber una

---

<sup>21</sup> Garcíadiego, Paz Alicia, *Op. cit.*, p. 14

<sup>22</sup> Garcíadiego, *Op. cit.*, p.

respuesta al desencanto que en ocasiones provocan las adaptaciones, principalmente enfocándome a la referencia, pienso que puede haber una marcada diferencia si el referente es el libro o es la película, quien ha leído el libro ha realizado su propia interpretación, en cambio quien ve primero la película puede ajustar la interpretación del cineasta a su lectura. Para esto haré otro estudio con dos grupos, uno se someterá primero a la lectura del libro y después verá la película y el otro hará a la inversa, para ver qué resultados arroja.

Creo que otro campo de estudio interesante pueden ser los otros epitextos, tales como las reseñas que narran el contenido de la novela, o las opiniones sobre la película; he encontrado, por ejemplo, que a los colombianos les molesta que en la película se haya cambiado la guerra de los mil días por la guerra cristera; para los españoles, resulta interesante la forma de hablar de los personajes, muy mejicana, pero por el momento no están contemplados en mi investigación.