

## **CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA. LECTURAS ENTRECRUZADAS: NOVELA Y PELÍCULA**

Sorina Dora Simon  
Universidad de Bucarest, Rumanía

### **Introducción**

Llevar a la pantalla una novela conocida siempre es una empresa sujeta a críticas diversas y es, en sí misma, un reto, ya que los lenguajes artísticos son distintos y utilizan recursos diferentes o la interpretación y la lectura del guionista y del director no coinciden con las del autor o de la crítica. Asimismo, si las producciones pertenecen a espacios culturales diferentes, todo se complica aún más y se notan, a veces, las incongruencias inherentes a causa de las percepciones distintas de los fenómenos o de las cosas, de los gestos y de las actitudes.

Para acercarnos a las dos producciones –literaria y cinematográfica– utilizaremos, como método, el análisis retórico-general propuesto por Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico, análisis abarcador que no desatiende ninguna de las operaciones retóricas: la *intellectio*, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* (operaciones *poiéticas*) y las operaciones *noéticas* (la *memoria* y la *actio* o *pronuntiatio*). Gracias a este tipo de análisis, podemos partir de las intenciones de cada autor y ver cómo se transforman ellas en realidad y como conforman o hacen patentes los temas, es decir, los elementos inventivos, las macroestructuras, eso es, los elementos dispositivos, a través de elementos microestructurales o elocutivos, como elementos concretos y materiales de los cuales empieza la descodificación el lector o el espectador, es decir, los esquemas materiales que hacen posible el acceso a los esquemas imaginarios profundos de las creaciones.

Nuestro objetivo declarado desde el principio consiste en identificar, analizar, comentar e interpretar los recursos retóricos de cada uno de los discursos artísticos, que se hallan en una complementariedad potenciadora, en nuestra opinión, dado que la novela y la película versan sobre el mismo drama contemplado desde puntos de vista subjetivos y el corpus está representado por la novela y película homónimas. Al mismo tiempo, cabe señalar que, a pesar de las libertades que se pudieran tomar el director y el guionista de la película, existe un esquema rígido al que tuvieron que someterse, y el mencionado esquema es la preexistencia de la novela misma, como guía y armazón que hay que tener siempre presente. Por lo tanto, en el caso mismo de la película, hablamos de unas libertades creadoras e interpretativas limitadas, pero, de todas formas, de posibilidades de desviarse, de suprimir, de contaminar o hasta de ampliar algunas sugerencias o agregar elementos que no pertenecían a la novela.

La novela *Crónica de una muerte anunciada* fue publicada en 1981 –un millón y medio de ejemplares en total– y el mismo día que se ponía a la venta simultáneamente en Colombia, Argentina y España, la Editorial Bruguera vendió 35 000 ejemplares, es decir, un verdadero récord de lanzamiento (Bedoya 1982). El año siguiente, Gabriel García Márquez iba a ser el primer premio Nobel de literatura colombiano para su novela *Cien años de soledad* y siempre la crítica se fijaba más en sus novelas complejas y no en las más sencillas o cortas, como *El coronel no tiene quien le escriba* o *Crónica de una muerte anunciada*.

Pero hay una lista larga de cuentos o novelas del Nobel colombiano llevados a la pantalla y, además, hay una relación muy estrecha entre el escritor y el cine: *En este pueblo no hay ladrones* (1964), *La viuda de Montiel* (1979), *Eréndira* (1983), *Un señor muy viejo con unas alas enormes*

(1988), *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), *La mala hora* (2004), *El amor en los tiempos del cólera* (2007), *Del amor y otros demonios* (2009), *Memoria de mis putas tristes* (2012) (IMDb.com). Netflix, este año, ha anunciado que llevará a la pantalla, en una serie, *Cien años de soledad*, novela para la que no faltaron las ofertas de los productores o directores de cine, pero el escritor se negó a permitirles hacerlo, ya que muchas de las películas desilusionaron. Márquez tiene su actividad de guionista, su afición al cine y hasta a la actuación, pero, desgraciadamente, a pesar de sus propias contribuciones al guion de algunas películas, los resultados concretos no se situaron a la altura de las expectativas. García Márquez fue uno de los columnistas cinematográficos más reputados de Colombia y luego de América Latina y junto a sus dos condiscípulos del Centro Experimentale di Cinematografía, y apoyados por el Comité de Cineastas de América Latina, fundó en 1986 la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, en Cuba. A esta institución le dedicó su tiempo y su dinero para apoyar y financiar la carrera de cine de jóvenes provenientes de América Latina, el Caribe, Asia y África. A pesar de todo esto, la mayoría de los proyectos cinematográficos de obras de Gabriel García Márquez llevaron a la decepción a la mayoría de los críticos, al público y hasta al autor. Las películas, independientemente de lo prestigioso del elenco o de lo ambicioso del proyecto, no lograron convencer o satisfacer a sus encarecidos lectores de todo el mundo (v. Centro Gabo). No es fácil convencer a los gabolatras ávidos de poesía y mezclas inefables de mitos y realidades extrañas y acostumbrados a todos los trucos técnicos exquisitos y extravagantes del maestro.

La película que lleva a la pantalla su novela *Crónica de una muerte anunciada*, con su título original *Cronaca di una morte annunciata*, del año 1987, una coproducción de Italia-Francia-Colombia, bajo la dirección de Francesco Rosi y un guion de Francesco Rosi y Tonino Guerra, música de Piero Piccioni y fotografía de Pasqualino de Santis, tiene un reparto internacional: Anthony Delon, Rupert Everett, Lucia Bosé, Ornella Muti, Gian Maria Volonté, Irene Papas, Sergi Mateu, Carlos Miranda, Rogelio Miranda, Alain Curry, Vicky Hernández (IMDb.com). A pesar de ser nominada a Palma de Oro de Cannes de 1987, la película fue mal recibida tanto por el escritor como por la crítica: “Fallida adaptación de la novela de Gabriel García Márquez”, según Augusto Torres, en *El País* (Filmaffinity.com.es). Fue galardonada con el Efebo de oro en 1987, pero las críticas son poco favorables, en general, exceptuando Hispanoamérica. Al lado de nombres conocidos y reconocidos, aparecen otros que dan brillo al vestuario o calidad a la música o a la escenografía. Pero de este modo, destaca un tipo de mosaico de la película del cual surge su desigualdad, en compararla con la novela, lo que desde el principio Luisa, Laura y Morando Morandini, en *Il Morandini* de 2008, afirman, refiriéndose a un óptimo Gian Maria Volonté, a una bella foto de Pasqualino de Santis, a dos o tres momentos altos, mas no suficientes para rescatar la película, ya que falta la dimensión de la fatalidad tan presente en la novela de Márquez. Lo que se le reprocha al director es, sobre todo, la tentación de la espectacularidad y del final melodramático y su incapacidad de crear la atmósfera propia de un fanatismo fatalista. Por eso, se pierde lo trágico, seco y apretado, lo que lleva al fracaso de la película que está lejos de la tragedia, y, por esta misma razón, no convence y el espectador no empatiza con ella, una vez que es más melodrama que tragedia. Solo sobresalen algunas secuencias logradas, la fotografía espléndida, la actuación de Gian Maria Volonté, entre cordial y terca, y la música adecuada (*Segnalazioni cinematografiche* 1987), muy adecuada a las situaciones y original. Todo ello hace que el escritor rechace cualquier propuesta de llevarse a la pantalla alguna de sus obras hasta la versión de Javier Bardem de la novela *El amor en los tiempos de cólera*, en 2007. Lo mejor es que se quede como un mundo de palabras, en el espejo del discurso novelesco.

A continuación, vamos a seguir con las operaciones retóricas, esto es, operaciones noéticas, la *intellectio*, y operaciones poiéticas, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, que en realidad son concomitantes en la producción de cualquier discurso, pero tomadas separadamente por motivos necesarios en la construcción lógica de este enfoque en nuestro análisis. Los fines del análisis son: comprobar si el autor y la crítica reclaman con afirmaciones pertinentes el fallo del director y del guionista y, a nuestro aviso, poner de manifiesto la complementariedad de las dos producciones que pertenecen a artes distintas.

## 1. La *intellectio*

Con el fin de identificar los puntos de partida de la novela, nos hemos dedicado al estudio de las entrevistas publicadas a lo largo del tiempo (por ejemplo, el 1º de mayo de 1981, *El País*, México o el 19 de abril de 2014 en *La Gaceta*, pero también la colección digital de Harry Ransom Center). Sinteticemos las aseveraciones del escritor: al declarar su última novela, *Crónica de una muerte anunciada*, en aquel entonces, su obra maestra, Gabriel García Márquez insiste en la concreción de la estructura novelesca y desvela los puntos de partida reales, pero destaca las diferencias entre realidad y literatura, las ventajas del género conciso del reportaje y define su fórmula estética como “realismo disparatado”, confesando que sus antecedentes son únicamente los cuentos de su abuela y, además, cada novela suya llega a ser una protesta en contra de la violencia, un tema omnipresente en su obra y fenómeno de toda la historia en América Latina y principalmente en Colombia.

La novela salió de la experiencia y de la dura y llena de eventos trágicos realidad colombiana y el escritor calló durante 30 años, aunque su novela ya era de hacía mucho tiempo y surgía de un episodio real, de un asesinato que había ocurrido en el pueblo donde vivían los Márquez y, además, el autor estuvo muy cerca de los protagonistas del drama, pero dejó de escribir el cuento porque su madre se lo pidió:

Inmediatamente me di cuenta de que tenía entre mis manos un material sumamente importante, pero mi madre lo supo y me pidió que nunca escribiera ese libro mientras estuvieran vivos algunos de sus protagonistas. Y me dijo los nombres. Yo lo fui dejando. Entonces pensé que el drama estaba terminado, pero siguió evolucionando, y siguieron sucediendo cosas. Si lo hubiera escrito entonces, hubiera quedado fuera una gran cantidad de material que es esencial para comprender mejor la historia. (Ceberio 1981)

A pesar de este punto de partida real, de la tragedia vivida por el mismo autor y su familia también, en la novela nada tenía que ver con la realidad y la fuente real de la ficción y no porque Márquez cambiara los nombres de los personajes y describiera los lugares de modo diferente, entrecruzando los planos, transponiendo todo poéticamente, sino porque entrenó un espejismo y una comparación interesante entre la realidad y la ficción, comparación en que tienen que fijarse el autor y los críticos en la obra literaria que se diferencia de lo real. El escritor insiste en la gran diferencia entre los hechos reales y lo que sucede en el universo ficticio y hay que tener en cuenta hasta los pleitos de Miguel Reyes Palencia, el Bayardo San Román de la novela, que acudió al juzgado, pero perdió, y todas las investigaciones periodísticas que iban por un camino equivocado: “[...] el drama que los testigos contaron ahora a los periodistas es totalmente distinto del de la novela” (Ceberio 1981).

En cuanto a la película, disponemos, en este momento, de su ficha y hemos encontrado una entrevista del 18 de abril de 2014, en *La Repubblica*, sección Arte y Cultura, al director Francesco Rosi que recuerda su amistad con Gabo y cómo se originó la coproducción italo-francesa, y la película hecha juntos fue considerada una aventura. Tal vez la diferencia de fórmula artística entre el Posneorrealismo del director y el Realismo Mágico o “realismo disparatado” del escritor justifique la distancia entre la película, pero la novela y la amistad entre los dos echa las bases del proyecto común:

Ero un lettore accanito dei suoi libri, l'ho incontrato per la prima volta a Barcellona all'inizio degli anni Ottanta e abbiamo parlato a lungo di politica, di America Latina, di letteratura, di cinema. Ci siamo “riconosciuti”, è nata un'amicizia che è durata nel tempo. Avevamo voglia di fare qualcosa insieme, non era facile trovare l'idea giusta. Finché gli ho proposto la riduzione di *Cronaca di una morte annunciata*. Benissimo, ha detto Gabo. E siamo partiti per questa avventura, abbiamo cominciato a darci molto da fare per trovare i produttori, non è mai semplice per un film pieno di personaggi, di ricostruzioni e con un passaggio di tempo, che comporta il cambio degli ambienti, dei costumi, delle atmosfere. Forse è stato il mio film più faticoso per mettere insieme i finanziamenti.

Gabo si fidava di me, decise di non partecipare alla sceneggiatura che ho scritto con Tonino Guerra, anche se poi, da amico, capitava sul set. Io venivo dal cinema che nasceva dopo il neorealismo, ho

sempre cercato il rispetto della verità, perciò ho voluto girare il film in lingua spagnola e ho scelto un cast che da questo punto di vista mi tranquillizzava. (Fusco 2014)<sup>1</sup>.

En la actualidad, tanto la novela, como la película y los programas de la televisión que presentaron la historia verdadera de Miguel Reyes Palencia, Margarita Chicas Salas y Cayetano Gentile Chimento, pero sobre todo la fama del Nobel colombiano contribuyeron a tejer una leyenda o un mito contemporáneo en Sucre, el pueblo de la costa atlántica de Colombia donde hay una tumba con una lápida gris adornada con lazos y flores de plomo y estaño, la Virgen del Carmen y dos ángeles, la tumba del joven adinerado matado a los veintitrés y amigo de Gabo, que también conocía a todos los protagonistas de la tragedia. Lo que más lo impresionó al joven Márquez fue la responsabilidad colectiva en esa muerte y, por consiguiente, critica el machismo, la práctica anacrónica y absurda de la defensa del honor que solo se puede lavar con la sangre del culpable (Mendoza 2011).

## 2. La *inventio*

En la novela se nota la urgencia de contarlo del escritor, de este modo, la escritura desempeña, además del papel estético, un papel catártico muy importante y otro crítico de igual importancia, lo que define hasta su vocación de escritor, según sus propias afirmaciones.

En lo que concierne a los temas o tópicos, podemos asentar en el primer plano el crimen, la fatalidad, la muerte, la violencia en relación con los individuos y la comunidad, el amor, la venganza, el machismo, la defensa de la honra manchada o mancillada, el sueño, las putas tristes, el pueblo colombiano, el río, la relación entre la comunidad y las autoridades o entre el individuo y las autoridades, la familia y las relaciones familiares, la amistad, la boda, la historia de la tierra y la importancia de personajes históricos, como Aureliano Buendía, Gerineldo Márquez o el general Petronio San Román, la revolución, el subdesarrollo, la pobreza, etc. En suma, una geografía e historia míticas de las tierras americanas.

La película tiene un fin estético: llevar a la pantalla una posible versión de la novela y enlazar el mundo mítico creado por el escritor con las realidades geográficas de Mompox y Cartagena de las Indias y con los aspectos crueles de la historia real. De este modo, la ficción se funde con la realidad y hasta se convierte en realidad: “En Sucre, la casa de Cayetano Gentile, o Santiago Nasar para millones de lectores, se convirtió primero en un hotel y después en una oficina ministerial. Hoy su tumba es punto de visita para todos aquellos que han disfrutado de la pluma del Nobel colombiano. Una crónica periodística señala que le ponen todo tipo de flores menos margaritas, para que nada recuerde a la mujer que le costó la vida” (Mendoza 2011).

El director y el guionista seleccionan algunos tópicos y ponen el foco en la violencia y defensa de la honra, la reacción o la ausencia de la reacción por parte de la comunidad, el amor, la atmósfera y algunos elementos con valor simbólico de la geografía mítica (el río, el barco, la plaza, las casas, los tamarindos, etc.), o unos personajes. En la película, se suprimen o se añaden personajes, dada, por un lado, la imposibilidad de manejar con facilidad un número impresionante de personajes y, por otro, el

---

<sup>1</sup> Era lector apasionado de sus libros. Le conocí, por primera vez, en Barcelona a los principios de los años ochenta; en aquel entonces hablamos mucho sobre política, América Latina, literatura y cine. Nos “conocimos” y trabajamos así una amistad duradera. Deseábamos trabajar en algo juntos, pero no era fácil encontrar una buena idea. Hasta que le propuse llevar a la pantalla su novela, *Crónica de una muerte anunciada*. Muy bien, dijo Gabo. Y al empezar esa aventura, nos pusimos a buscar productores, lo que no era nada fácil para una película con muchos personajes, con reconstituciones de épocas diferentes, porque suponía cambios de ambientes, de vestuario y de atmósfera, en general. Podría decir que fue la película por la cual me fue difícilísimo encontrar financiación. Gabo confiaba en mí, y decidió no colaborar en el guion que escribí con Tonino Guerra, aunque, como amigo, acudía a los lugares de rodaje. Yo, como continuador del Neorrealismo, siempre he tratado de respetar la verdad. Por esta misma razón, quise que la película fuera en español y elegí un reparto que, desde este punto de vista, me tranquilizaba (Nuestra traducción).

valor simbólico de sus gestos de relevancia cinematográfica. Por ejemplo, el narrador es el médico Cristo Bedoya que vuelve a su pueblo después de 27 años y trata de rehacer “el espejo roto de la memoria” de aquel crimen horrible y no el mismo autor de la crónica, así como ocurre en la novela citada. La metáfora “del espejo roto” se conserva intacta en la película porque da la impresión de mosaico y de fracturas inherentes en la recomposición de los hechos pasados hace tanto tiempo y justifica la transposición en espejos paralelos de la tragedia, como también la selección subjetiva de los contenidos. También la metáfora del sueño premonitorio de Santiago Nasar es aquella que se abre desde la foto de la tumba de Santiago Nasar, ya que la película empieza con la imagen del barco en que llega al pueblo el doctor Cristo Bedoya decidido rehacer la historia de la tragedia del joven matado por los gemelos. El *flashback* es una técnica normal en la situación dada y los elementos inventivos del pasado y del presente se entretajan en los planos de la memoria o de la rememoración mejor dicho y el plano actual del narrador.

En cuanto a la temática, a pesar de las diferencias, la novela y la película tienen, como es natural, los mismos elementos inventivos, pero la focalización es diferente y la película se centra en algunos temas de la novela. Las posibles causas podrían ser objetivas (el difícil manejo de un número tan importante de personajes, hecho que el director Francesco Rosi lo menciona en 2014 (Fusco), y el “Realismo disparatado” de Gabriel García Márquez (Ceberio 1981) en contraposición con la “continuación del Neorrealismo” de Francesco Rosi (Fusco 2014), o subjetivas, propias de la lectura y la recreación de la novela por parte del director y del guionista. La novela se dispara en muchas direcciones y ofrece puntos de partida y sugerencias múltiples que asombran y la imagen, en su sucesión, no lo puede hacer de la misma manera: la fuerza de la palabra consiste en la creación, mientras que aquella de la imagen, en la mediación. Los huecos en la economía de la novela se llenan de una sutil poesía y en la novela la sucesión rápida de las imágenes no permite la inserción de la alta sensibilidad de las descripciones poéticas. Además, en lo que sigue se verá que las macroestructuras de la novela y película son diferentes, por una parte, a causa de los lenguajes artísticos diferentes y, por otra parte, por la imposibilidad del director de responder a todas las exigencias de los lectores de la novela.

### 3. La *dispositio*

El género de esta novela es híbrido, entre la confesión literaria, la crónica periodística y hasta la novela policíaca, como lo declara el autor mismo en el título y en sus entrevistas. La crónica está basada en las informaciones recogidas por el autor desconocido o mejor dicho sin nombre, uno de los amigos del protagonista, Santiago Nasar, y de los otros jóvenes del pueblo, que tampoco tiene nombre o cuyo nombre se ha olvidado, rozándose de este modo el componente folclórico o del cuento anónimo transmitido por vía oral. El narrador podría ser el mismo autor, pero inclinamos hacia la voz narrativa del cuentista-testigo que prefiere adoptar un *yo* de la enunciación que oculta su identidad. Es una técnica de la construcción narrativa laxa que necesita un trazo unificador para realizar el orden en la macroestructura. Es decir, es un género fronterizo, entre literatura y periodismo, una crónica escrita por el amigo del muerto que busca las informaciones sobre el crimen y reúne los documentos oficiales, el sumario del juez de instrucción, pero los testimonios de la gente son contradictorios y el sumario es... literario. Es el género perfecto para contestar las preguntas que perduraron hasta después de los 27 años: “¿Por qué ocurrió?” “¿Por qué no lo impidieron?” “¿Cómo fue posible que no lo supieran Santiago y sus amigos?” “¿Cómo fue posible que la madre de Santiago se equivocara en la interpretación del sueño recurrente y que cerrara la puerta principal?” y un largo etcétera de preguntas... El regreso del narrador al pueblo para rehacer “el espejo roto de la memoria” es simbólico, dada su madurez en antítesis con su juventud de aquel entonces y el intento es no tanto de entender o explicar sino de expiar. Su confesión borra el peso de la culpa y del dolor y hasta de la inexplicable imposibilidad de haber podido impedir el fatal y absurdo desenlace.

De hecho, es un tejido narrativo complicado y conducido magistralmente por el autor, de donde la afirmación sincera y real de que odia *Cien años de soledad* cuyo tapiz y entramado no pudo, hasta el final, dominar y de aquí esta aserción extraña de que sus mejores novelas son *El coronel no tiene*

quien le escriba y *Crónica de una muerte anunciada*. Pero en la última novela citada, el número de personajes y la construcción narrativa de omnisciencia múltiple superan lo habitual para un texto de tal extensión, ya que, con sus dimensiones reducidas, se sitúa entre una novela corta y una novela.

Pero todas las macroestructuras de Márquez son engañosas y crean las ilusiones de un espejo roto que pulveriza y deshace, un espejo en el que las ilusiones se descomponen y se recomponen a lo largo del desarrollo de la trama. Por lo tanto, esta novela es una confesión poética o lírica basada en la expresión del dolor, del sufrimiento reprimidos durante mucho tiempo y del desgarramiento profundo por no haber podido impedir un crimen atroz y absurdo. Al mismo tiempo, son la expresión y la emoción contenidas, de expresión sobria y escueta.

El discurso, a pesar de la aparente sencillez de la trama, se construye a base de constelaciones de metáforas o nudos de significación que crean planos superpuestos. La sencillez del hilo narrativo (Bayardo San Román devuelve a Ángela Vicario a su familia la noche de la boda por no ser virgen y sus hermanos gemelos, Pablo y Pedro Vicario, tienen que lavar la honra de su hermana con la sangre del supuesto autor, Santiago Nasar) se compensa con las técnicas de los detalles, de la confesión poética o de la expiación dolorosa que se concretan en una reconstrucción disparatada de tipo puzle del día funesto de febrero.

La película de Francesco Rosi desilusionó al escritor y a la crítica no tanto por la ausencia de personajes o elementos inventivos, sino, sobre todo, en cuanto a la macroestructura narrativa simplificada. El narrador sin identidad cierta es el doctor Cristo Bedoya que vuelve al pueblo después de 27 años y se encuentra en el puerto con el alcalde, el coronel Aponte, va al cementerio para ver la tumba de Santiago Nasar, el árabe rico, dueño de la finca del Divino Rostro, matado a siete cuchilladas por los hermanos Vicario y de ahí toda la evocación de la culpa colectiva de una comunidad que no impidió el crimen por no quererlo o por ligereza o a causa de unas costumbres sangrientas, irracionales y no solo anacrónicas sino aciagas. Sobre todo, en la película, destacan los núcleos dispositivos de la violencia, de la absurdidad, de la participación efectiva en la escena muy violenta que presencia todo el pueblo en una plaza vacía y no vigilada por los almendros nevados de flores en aquel día funesto de febrero, como en la novela, y, a diferencia de la crítica, pensamos simplemente que la película se focaliza en puntos o nudos esenciales de significación, transformándolos. A pesar de la aparente superficialidad del enfoque macroestructural, a través de las imágenes, de su estructuración y sucesión, también entrecruzadas entre el plano del relato y el plano de la acción, hay dos núcleos que llaman la atención: la aparición del negrito mudo que, por una parte, simboliza al autor de la novela y a los guionistas que no presenciaron la escena atroz, y, por otra, la falta de reacción de la comunidad que ya sabía lo que iba a pasar y que no hizo nada para prevenir a Santiago Nasar e impedir el desenlace fatal. El negrito mudo puede ser el símbolo mismo de la pasividad del pueblo y de la mirada impávida de un observador no implicado. Igualmente, el personaje sugiere que existe una macroestructura cinematográfica, ya que aparece la mirada de los guionistas, del director y de las cámaras en el universo de Gabriel García Márquez. El espejismo marquesiano está presente por la mirada de esos lectores que traspusieron y llevaron a la pantalla la novela. No aparece solo la crónica sino también la ilusión, creada hábilmente, de que las cámaras sorprenden los sucesos en su desarrollo. Se nos llama la atención sobre la injerencia en un universo que ya existe en el imaginario de los lectores. Parece decirse: ¡Ojo! Es nuestra mirada y nuestra lectura y es subjetiva y las cámaras se dedican a sorprender aquella realidad.

Otros núcleos, inexistentes en la novela, serían: cómo se conocieron los novios, sus encuentros durante el noviazgo corto y el reencuentro de los dos después de tantos años. En la macroestructura de la película son elementos dispositivos importantes para concretar la historia de amor y para poner de manifiesto el aspecto esencial de la *dispositio*, esto es, la película ofrece una posible lectura, subjetiva, personal, que se lleva a la pantalla. De hecho, por esta misma razón la película se transforma en melodrama. Es de suma importancia este componente de la macroestructura cinematográfica que pone de manifiesto, por una parte, la autonomía estética de la película en relación con la novela en que se basa, pero no la copia, dada la diferencia de los lenguajes, y, por otra parte, la voluntad de los

cineastas de ofrecer una creación original. La película tiene que recrear, a su manera, el mundo de la novela y estructurarlo visualmente.

En la macroestructura novelesca se sobrepone la narración y los elementos poéticos y, de este modo, se pulveriza la linealidad, en cambio, la película mantiene los dos planos, de la evocación y de la acción, pero en una sucesión coherente y un enlazamiento sencillo. Se trata de tipos de economía y diseño estructural diferentes: la macroestructura pulverizada y laxa de la novela y la macroestructura más fuerte, concentrada y convergente de la película.

#### **4. La elocutio**

En lo que concierne a los recursos retóricos, fundamentalmente, en la novela, están presentes las metáforas, la hipérbole, la repetición y la digresión. En cambio, la película usa unas cuantas metáforas impactantes de la novela y crea imágenes conmovedoras, pero sin recurrir mucho a la repetición, por lo cual también la ausencia de la repetición ocasionó críticas y provocó desilusión. Como es sabido, la repetición casi obsesiva es uno de los recursos retóricos predilectos del escritor colombiano. Asimismo, la exageración fue reemplazada por una sencillez y un enfoque directo, lo que tampoco se consideró un acierto.

Pero la película busca el impacto de las imágenes en el público y la crítica no se ha fijado en este aspecto. Hay, por lo menos, tres metáforas visuales impactantes: el sueño de Santiago Nasar, el baile de los novios y su reencuentro debajo del tamarindo y la escena del crimen con primeros planos de las caras de la gente que asiste y la imagen del cuerpo del protagonista en la plaza vacía. Como si nada hubiera pasado, como si él, Santiago Nasar, hubiera vivido en un lugar desierto y despoblado. Se crea tanto la sensación del hueco que deja su muerte en el alma de las personas allegadas, como también la imagen terrible de la culpa colectiva y del odio colectivo.

La imagen del joven sin armas y que se defiende en contra de los dos hermanos con sus propias manos y huye es muy dura. La desolación y el vacío se transmiten de un modo tan directo y sencillo y este es el elemento central en la transposición cinematográfica. Es la imagen repetitiva que simboliza el desamparo, la fatalidad y la muerte como experiencia de la soledad. La venganza, el odio y el amor se funden, pero el personaje de la novela conserva su altanería, sigue de pie, camina, tratando de contener sus vísceras, atraviesa los interiores de las casas vecinas y al final se cae, expresando el estupor: "Me mataron, niña Wene". La película no enfoca en la relación entre la cita inicial y el final lo que tal vez haya ocasionado críticas, pero a nuestro parecer eligen la escena idónea para cortar todo violentamente, como lo hicieron los asesinos con la vida de Santiago Nasar, y para convertir todo en una protesta en contra de la violencia. Aún más en las escenas con Luisa Santiago, Clotilde Armenta y los dos gemelos que gritan ante el padre Amador, la película gana mucho en dramatismo y fuerza expresiva.

#### **Conclusiones**

En conclusión, la película no se puede criticar o considerar mala solo por no haber respetado al pie de la letra la novela, ya que es distinta y recrea el universo de la novela en otra clave y de manera subjetiva, estos no se pueden considerar necesariamente defectos o malogros. Hay personas que nunca han visto un tamarindo y tampoco han visitado aquellas tierras que tienen sus peculiaridades y sus encantos, su exotismo, y para ellas, la película, a través de sus imágenes, constituye el complemento perfecto para agregar más y más al universo de la novela y dispara, de este modo, otras vías para otras lecturas y otros enfoques en la interpretación.

Hay que ver todo en su conjunto y complejidad y abordar la realidad abrumadora de los mundos ficticios de Gabriel García Márquez desde puntos de vista novedosos y la película demuestra que es posible. Su lema tendría que ser: innovar y no copiar, esencializar y no desarrollar, ofrecer elementos

concretos que sirvan de apoyo a los espectadores que han leído la novela o por curiosidad lo harán después.

Los mensajes centrales de las dos, novela y película, convergen y transforman las creaciones en protestas en contra de la violencia, pero desde una retórica diferente y creando discursos peculiares, según el lenguaje de cada arte y su especificidad.

Igualmente, cada autor queda preso en el entramado del mundo edificado o construido y cuando alguien muestra otra visión no la acepta, es una verdad como un templo: el autor se escribe y el receptor se lee.

En su discurso de 1982 al recibir el Nobel, Gabriel García Márquez habló sobre la soledad de América Latina y las causas del aislamiento de la gente que se deben a la interpretación de la realidad propia de estas tierras con “esquemas ajenos”, y se centró en la desaforada imaginación de todos y en los esfuerzos de mantenerse en la realidad convencional: “Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida” (Márquez 1982). Tal vez las distancias físicas, ya superadas y reducidas gracias a los progresos técnicos, hayan aumentado las diferencias culturales, como lo afirma el escritor, pero las grandes amistades podrían lanzar puentes de unión entre espacios tan alejados y distintos. La transposición de la novela a la pantalla es una prueba de este intento de acercar los espacios tan distintos y alejados y cuyas culturas son tan diferentes.

## Bibliografía

### Corpus

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1961): *El coronel no tiene quien le escriba*. México: Era.

— (1967): *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.

— (1981): *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: La Oveja Negra.

ROSI, Francesco (Dir.) (1987): *Crónica de una muerte anunciada*. France3 Cinéma/Yves, Gasser Focine/James Ordonez, Italmedia film/Soprofilms – Les Films Ariane/RAI/Francis von Buren.

### Bibliografía teórica

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1991, reimposición 1993): *Retórica*. Madrid: Síntesis.

CHICO RICO, Francisco (1988): *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1984): “Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuesto para una retórica general)”, en *Estudios de lingüística*, n.º 2, Alicante, pp. 7-59.

GARCÍA BERRIO, Antonio/ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1983): “Estructura composicional. Macroestructuras”, en *E.L.U.A.*, 1, Alicante, pp. 127-180.

### Bibliografía crítica

ARNAU, Carmen (1971): *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Península.



BEDOYA, Luis Iván (1987): *La estructura mítica del relato en la obra de Gabriel García Márquez*. Medellín: Lea.

CILLONIZ, Antonio (1988): *Crónica de una muerte anunciada*. Madrid: Alborada.

García, Eligio (1986): *La tercera muerte de Santiago Nasar*. Bogotá: La Oveja Negra.

MORANDINI, Laura/MORANDINI, Luisa/MORANDINI, Morando (2007): *Il Morandini 2008. Dizionario dei film*. Bologna: Zanichelli.

SALDÍVAR, Dasso (1997): *García Márquez: el viaje a la semilla. La biografía*. Madrid: Alfaguara.

SALVATORE, Gesù (1993): *Francesco Rosi*. Catania: Giuseppe Maimone Editore.

*Segnalazioni cinematografiche* (1987), vol. 102.

VARGAS LLOSA, Mario (1971): *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral.

ZULUAGA, Conrado (2015): *Leer a García Márquez*. Bogotá: Uniandes.

### Entrevistas y artículos

BEDOYA, Juan G. (1982): *Crónica de una muerte anunciada*, en *El País*. 10-06-1982. <[https://elpais.com/diario/1982/06/10/cultura/392508002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/06/10/cultura/392508002_850215.html)> (30-10-2019).

CEBERIO, Jesús (1981): “García Márquez: Crónica de una muerte anunciada es mi mejor novela”, en *El País México*. 1-05-1981. <[https://elpais.com/diario/1981/05/01/cultura/357516008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/05/01/cultura/357516008_850215.html)> (30-10-2019).

FUSCO, Maria Pia (2014): “García Márquez el ricordo di Rosi: «Quel film insieme fu un'avventura»”, en *Repubblica*. <[https://www.repubblica.it/cultura/2014/04/18/news/garcia\\_marquez\\_rosi-83968458/?refresh\\_ce](https://www.repubblica.it/cultura/2014/04/18/news/garcia_marquez_rosi-83968458/?refresh_ce)> (30-10-2019).

MENDOZA, Raúl (2011): “El crimen que Gabo no inventó”, en *La República*. 15-10-2011. <<https://larepublica.pe/archivo/582986-el-crimen-que-gabo-no-invento/>> (30-10-2019).

REQUENI, Antonio (2014): “Entrevista a Gabriel García Márquez”, en *La gaceta literaria*. Tucumán. 19-04-2014. <<https://www.lagaceta.com.ar/nota/587229/la-gaceta-literaria/entrevista-gabriel-garcia-marquez-.html?id=undefined>> (7-07-2019).

### Sitios

CENTRO GABO <<https://centrogabo.org/>> (30-10-2019).

IMDB.COM <<https://www.imdb.com/title/tt0092800/>> (30-10-2019).

FILMAFFINITY.COM.ES <<https://www.filmaffinity.com/es/film429708.html>> (30-10-2019).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982): Nobel Lecture. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2019. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603-gabriel-garcia-marquez-nobel-lecture-1982/>> (30-10-2019).

HARRY RANSOM CENTER. The University of Austin at Texas. Digital Collection. <<https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll73>> (30-10-2019).