



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA
La Universidad Católica de Loja

ÁREA SOCIOHUMANÍSTICA

TÍTULO DE LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
MENCIÓN: LENGUA Y LITERATURA

“Un día de estos”, de Gabriel García Márquez.
Análisis del cuento y estudio comparativo entre el discurso textual y el
discurso cinematográfico.

TRABAJO DE TITULACIÓN

AUTORA: Moreno Reyes, Diana Paloma

DIRECTOR: Choin, David Olivier Denis, Mgtr.

CENTRO UNIVERSITARIO CARCELÉN - QUITO

2015

APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

El Mgtr. David Olivier Denis Choin,

DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

De mi consideración:

Que el presente trabajo, titulado “‘Un día de estos’, de Gabriel García Márquez, análisis del cuento y estudio comparativo entre el discurso textual y el discurso cinematográfico”, realizado por Diana Paloma Moreno Reyes, cumple con las normas generales para la graduación en la Universidad Técnica Particular de Loja, tanto en el aspecto de forma como de contenido, por lo cual se autoriza su presentación para los fines pertinentes.

Loja, mayo de 2015

Firmado: David Olivier Denis Choin

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS

Yo, Diana Paloma Moreno Reyes, declaro ser autora del presente trabajo de titulación “‘Un día de estos’, de Gabriel García Márquez, análisis del cuento y estudio comparativo entre el discurso textual y el discurso cinematográfico”, de la Titulación de Licenciada en Ciencias de la Educación Mención Lengua y Literatura; y eximo expresamente a la Universidad Técnica Particular de Loja y a sus representantes legales de posibles reclamos o acciones legales. Además certifico que las ideas, conceptos, procedimientos y resultados vertidos en el presente trabajo investigativo son de mi exclusiva responsabilidad.

Adicionalmente declaro conocer y aceptar la disposición del Art. 88 del Estatuto Orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja que en su parte pertinente dice textualmente: “Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis de grado que se realicen a través, o con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo) de la Universidad”.

Moreno Reyes Diana Paloma

CI: 171227803-3

DEDICATORIA

Para Juan Diego, Asael y Alejandro...

el más bello de los instantes.

AGRADECIMIENTOS

Una sincera gratitud a mi Tutor Mgtr. David Choin por su valiosa asesoría, sus palabras de aliento y su respuesta siempre pronta y oportuna durante el proceso de investigación; usted me motiva a ser mejor.

A la Universidad Técnica Particular de Loja por darnos la oportunidad de ser más.

A mi esposo y mis hijos: gracias por su maravilloso apoyo y su cariño. Juandie, sin ti no lo hubiera logrado. A mis padres, sin ustedes nada de esto sería posible...

ÍNDICE DE CONTENIDOS

CARÁTULA.....	i
APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE FIN DE TITULACIÓN	ii
DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS	iii
DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTOS	v
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	vi
RESUMEN	1
ABSTRACT	2
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1.	1
LA NARRATIVA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.	1
1.1 ¿Qué es la narrativa?.....	6
1.2 Análisis del cuento.....	8
1.2.1 Análisis de “Un día de estos”, desde su estructura narrativa.	9
<i>1.2.1.1 Personajes.</i>	<i>9</i>
<i>1.2.1.2 Lugar y Espacio.</i>	<i>12</i>
<i>1.2.1.3 Acontecimientos.</i>	<i>14</i>
<i>1.2.1.4 Tiempo.</i>	<i>16</i>
<i>1.2.1.5 Sujeto/Objeto, Donante/Destinatario, Ayudante/Opositor.</i>	<i>17</i>
<i>1.2.1.6 Narrador.</i>	<i>19</i>
<i>1.2.1.7 Análisis de la información léxico gramatical. Lenguaje textual.....</i>	<i>22</i>
1.2.2 Autoritarismo, abuso de poder, el honor, la impunidad en “Un día de estos”.	24
1.2.3 Contexto histórico, político y social.....	25
1.3 Conclusiones del capítulo 1.....	29
CAPÍTULO 2.	6
ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE EL DISCURSO TEXTUAL Y EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO.....	6
2.1 Relación literatura y cine.....	32
2.2 La obra de García Márquez en el cine	38
2.3 Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico	40
2.4 El cine, lenguaje visual	41

2.4.1 La naturaleza visual del fenómeno literario. Símbolos, figuras literarias versus símbolos, figuras cinematográficas.	41
2.4.2 Códigos visuales.....	43
2.4.2.1 La cámara, lenguaje visual en el cine.	44
2.4.2.2 La iluminación, lenguaje visual en el cine.	45
2.4.2.3 El vestuario, lenguaje visual en el cine.....	46
2.4.2.4 La escenografía, lenguaje visual en el cine.	47
2.4.2.5 El color, lenguaje visual en el cine.	47
2.4.3 Códigos sonoros.....	48
2.4.3.2 El sonido.....	48
2.4.3.1 El desempeño actoral.....	49
2.4.3.3 El montaje.	50
2.5 El guión y la adaptación literaria.	50
2.5.1 Desde la estructura narrativa a la sintaxis del guion.	52
2.6 Códigos en el discurso filmico en el cortometraje: “Un día de estos”.....	54
CAPÍTULO 3.	32
COMPARACIÓN ENTRE EL DISCURSO TEXTUAL Y EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO EN “UN DÍA DE ESTOS”, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.	32
3.1 La Trama textual y filmica en “Un día de estos”.	73
3.3 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO 3	78
CAPÍTULO 4.	73
CONCLUSIONES	73
OBRAS DE REFERENCIA.....	83
ANEXOS.....	85

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza el cuento de Gabriel García Márquez: “Un día de estos”, realizando un estudio comparativo entre el discurso textual y el discurso cinematográfico de un corto homónimo, hecho por el Instituto Cubano de Arte. El objetivo de esta investigación es establecer las concomitancias y diferencias entre la obra literaria y su producto cinematográfico.

Con este fin, el cuento y el corto cinematográfico serán observados desde sus características inherentes. Se revisará, además, la estrecha relación que han mantenido la literatura y el cine durante el último siglo; para, posteriormente, intentar advertir estas formas expresivas desde una posición que considere sus individualidades artísticas.

PALABRAS CLAVES: Narrativa, palabras, imágenes, lenguaje, transposición, guion.

ABSTRACT

In this essay, the story tale “Un día de estos” (“One of these days”) by Gabriel García Márquez is analyzed. A comparative study among the textual discourse and the movie discourse of a short homonymous by the Instituto Cubano de Arte (Cuban Institute of Art) is made. The purpose of this investigation is to establish the concomitance and the differences among the literature work and its film outcome.

With this objective in mind, the story tale and the short movie will be observed from their inherent characteristics. Furthermore, the close relation, during the last century, among literature and cinema will be revised, so that, later, these expressive ways is recognized considering their artistic individual character.

Key Words: Narrative, words, images, language, transposition, script.

INTRODUCCIÓN

La pregunta que, inevitablemente, ronda en la mente cuando cambiamos nuestro rol habitual de lectores para convertirnos en espectadores nacientes, y vemos, anhelantes, esta nueva proyección artística que lleva la palabra más allá de una interpretación propia e íntima para convertirla en materia visual apreciado por la masas, es ¿cuál es la fórmula que debe procurarse en este proceso? Penosamente, aunque no debería generalizarse, esta pregunta surge a raíz de la ávida experiencia que ha resultado, en muchas ocasiones, en una comprobación lamentable; comprobación porque, la gran mayoría de veces, nos acercamos al film con esta carga de medirlo en términos comparativos, ¿qué es mejor: el libro o la película? No sería posible pensar, quizá, que si nos acercamos a la película, nacida a partir de un libro, con el prejuicio de creer que la literatura siempre será mejor, tal vez, ¿nos estamos restando la posibilidad de abrirnos a nuevas formas de enriquecimiento?

Literatura y cine han tenido una relación dispar a través del tiempo. Hay quienes luchan a favor de la una y desdeñan al otro; pero, ¿cuál es la perspectiva correcta, si hay una, para acercarnos a estos medios artísticos de expresión? Estas, y otras interrogantes, intentaremos despejar en la presente investigación. El tema se presenta apetitoso, por cuanto la literatura, en este siglo, se muestra, innegablemente, fusionada con el séptimo arte, el cine. Para aquellos quienes creemos que la literatura siempre tendrá su existencia propia, nos resulta inquietante pensar que el cine, el arte de las masas, se apropie de un arte tan antiguo para comunicar lo que la primera considera tan entrañable. Acaso ¿esta usurpación es justa? ¿Tiene cabida? ¿Si gustamos de la buena literatura, gustaremos también del buen cine? Procurando estas razones, buscamos aproximarnos a este proceso de la transposición, desde el lenguaje textual al fílmico, sin ningún sesgo que contamine el proceso que ahora iniciamos. Para ejemplificar esta investigación hemos tomado el cuento del escritor, Premio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez, “Un día de estos”, y, la producción que sobre este cuento hizo el Instituto cubano de cine. Con estos dos elementos expresivos, iniciamos el estudio comparativo del discurso textual y el discurso cinematográfico, con el fin de sopesar las diferencias propias de cada forma artística.

Para arrancar con el estudio procuraremos esbozar, brevemente, el esquema que abordamos en la subsecuente investigación. Hemos considerado los aspectos relevantes que deben conocerse antes de emitir un juicio, ¿Cómo deben ser vistas literatura versus cine?

En el primer capítulo, “La narrativa de Gabriel García Márquez” recordaremos los conceptos de narrativa, y haremos un análisis textual del cuento en mención partiendo de sus elementos narrativos. Asimismo exploraremos la temática que el autor aborda en su relato, y, finalmente, reconoceremos el contexto histórico, político y social que rodea la obra garcíamarquiana, para tratar de entender cómo determinado curso afectó la producción del colombiano. Al final del capítulo, desarrollaremos las conclusiones referentes a esta sección.

En el segundo capítulo, “Estudio comparativo entre el discurso textual y el discurso cinematográfico”, iniciaremos el apartado considerando la estrecha relación que la literatura y el cine han mantenido en el último siglo, momento en el que el cine surgió; conoceremos la obra de García Márquez que ha sido llevada a la pantalla, sopesaremos al cine como un lenguaje visual donde cada uno de sus elementos se constituye para dotar al arte de símbolos comunicativos, y, analizaremos la naturaleza visual del fenómeno literario. Después, estudiaremos al guion como el texto de la adaptación literaria, y, consideraremos al cuento citado como un guion de un corto cinematográfico. Finalmente, basándose en lo investigado, reconoceremos los códigos en el discurso fílmico del cortometraje “Un día de estos”.

En el tercer capítulo, haremos la “Comparación entre el discurso textual y el discurso cinematográfico en “Un día de estos”. Con este fin usaremos un cuadro comparativo para cada uno de los discursos y su trama. El capítulo se cierra con las conclusiones pertinentes.

El cuarto capítulo corresponde a las conclusiones finales. En esta sección intentaremos evaluar si, a través de la presente investigación, se pudo despejar las inquietudes que motivaron este trabajo.

En el quinto capítulo se anexa el guion del corto. Usando el programa Celtx, una aplicación para producir guiones acorde con los requisitos del mercado, hemos preparado el guion con el que, cercanamente, trabajó la producción del corto cinematográfico en el que indagamos.

CAPÍTULO 1.
LA NARRATIVA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.

1.1 ¿Qué es la narrativa?

“Innumerables son los relatos existentes” (Barthes, 1977, p.65)

El hombre cuenta su historia desde siempre. Su menester por entender su mundo y traducirlo con el genio de la palabra, lo ha llevado a robustecer el fecundo mar literario que atesora hoy la humanidad. Desde hace miles de años, el ser humano entendió que no podía confiar la transmisión de la cultura y las tradiciones de un pueblo tan solo a la frágil memoria que, además, desaparecería conforme morían sus depositarios; resolvió, por lo tanto, dejarlas inscritas en testimonios tangibles. Por eso, las grandes culturas orientales de la Antigüedad dejaron sus relatos grabados en placas de arcilla cocida. Las siguientes tradiciones orales, del mundo entero, se escribirían sobre el papel, y, con la ayuda de Gutenberg sellamos nuestro destino al imprimir un libro.

Con el paso del tiempo, se la llamó literatura¹ a este cúmulo de tradición escrita que guardó en sus entrañas la imperiosa necesidad del hombre por contar o inventar su existencia. Esta literatura que nació, como diría el escritor ruso Vladímir Nabókov, “no cuando un chico llegó corriendo del valle de neanderthal gritando «el lobo, el lobo», con una enorme fiera pisándole los talones; sino cuando el mismo chaval llegó gritando «el lobo, el lobo», sin que le persiguiera ningún animal (*Alétheia-Muip Revista digital, 2015*). El muchacho descubrió allí que había magia en su relato, que este sueño deliberado le gustaba al hombre porque podía permitirse crear mundos diferentes, romper su rutina, explicarse lo que no podía, responderse lo que no hallaba. El relato le permitió crear héroes que luchaban contra el destino o el designio de los dioses, que evocaban lo que él por sí solo no podía alcanzar; entonces, el hombre descubrió que era capaz de contar y la literatura apareció fecunda de mitología, religiosidad, moral, fantasía, inventiva y simbolismo. Brotó para recordarle al hombre su propia historia, su aprendizaje, su experiencia, su paso antiguo por el mundo.

Pero, ¿cuál es esa historia que el hombre ansia contar? Pues la historia que lo conmueve, la historia que le es universal a todo ser humano por su valor intrínseco, la historia que le habla del sufrimiento, del amor, del valor, del sacrificio, de la injusticia y la crueldad, del heroísmo, la justicia, la vida y la muerte (Bosch, 1958). Los textos narrativos cuentan su historia de muchas maneras, pero todos cuentan algo que ha sucedido, real o imaginariamente (Corrales, 2011). Al respecto, en su estudio del análisis estructural de los relatos, el escritor francés

¹ Literatura en todas sus acepciones significa: el conjunto de obras literarias, el arte, la disciplina académica, el estudio de la preceptiva.

Roland Barthes llegó a la conclusión de que todos los textos narrativos tienen un referente común. En este sentido, Bal determinó que “no importa lo enmarañado o irreal que pueda ser un texto, el lector tenderá a considerar lo que él cree “normal” como criterio con el cual dotar de significado” a este escrito (1990, p.20).

Parafraseando al autor, en toda narración existe una correspondencia entre la historia propia del relato y la manera en cómo las personas, en la vida real, se reconocen en dichas historias. Estas crónicas inherentes al hombre que se condensan cuando la literatura, desde el preludeo, supo exhibir los sentimientos del ser humano y su habilidad para contarlos en un relato; y al germinar la gran sinfonía, le puso por nombre narrativa. La narrativa, desde la edad primera, fue gesta, épica, mito, leyenda, fábula, crónica, diario, cuento o novela. La narrativa que es el género literario, escrito generalmente en prosa, recoge una sucesión de hechos ocurridos en su propio espacio y tiempo, contados por el narrador o por los mismos personajes, nació para asociarse con el hombre.

Hoy, con vistas al propósito de esta investigación, trabajaremos puntualmente un cuento titulado “Un día de estos”, del escritor colombiano Gabriel García Márquez. Para iniciar el estudio, lo primero será describir lo que corresponde a este género narrativo, el cuento. Para ello citaremos a tres escritores de gran talla. El primero, el maestro indiscutible del relato corto, Julio Cortázar, define al cuento como la síntesis viviente, la fugacidad en una permanencia, como esa fabulosa apertura de lo pequeño a lo grande, de lo personal y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Para él, el cuento está escrito con la máxima economía de medios y con una brevedad lograda en una carrera implacable contra el reloj. Este relato que encuentra su esencia en el ritmo, la pulsación interna, la tensión, la libertad, lo imprevisto de lo previsto es comparable con una esfera, con un ciclo perfecto que empieza y termina satisfactoriamente. Este género narrativo, para el escritor argentino, guarda en su interior tal fuerza vehemente que puede compararse con la semilla donde está durmiendo un árbol gigantesco (1970²).

Juan Bosch, uno de los escritores más preciados de Latinoamérica, habla del cuento como un género literario que se presenta a simple vista escueto, al extremo de que solo se construye sobre un hecho, de incuestionable importancia, y que su arte radica en que, en cortísimo tiempo y con gran intensidad, se sitúa frente al suceso singular y se dirige a él con tal

² Aunque la conferencia ocurrió en el año 1970, se la publicó por primera vez en 1977.

importancia que los demás acontecimientos se tornan casi imperceptibles. Para este narrador³ innato, lo que el buen cuentista pretende es herir la sensibilidad o estimular la reflexión del lector, para dirigirse a él a través de sus sentimientos y pensamientos. Bosch nos dirá que saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo, y que una vez que el lector está en manos del cuentista no debe soltarlo más, debe conducirlo sin piedad hacia el destino que previamente ha trazado, sin permitirse el menor titubeo. Por lo tanto, con las palabras justas, el cuento debe iniciarse con la acción del protagonista que pronto da paso al núcleo del asunto y lo remata con gran maestría en un final, no necesariamente sorprendente, más bien natural (1958).

El escritor argentino Carlos Mastrángelo, define el cuento como una narración con un argumento muy esencial, un relato corto con una serie de incidentes breves, trabados a una única e ininterrumpida ilación, narrados sin grandes intervalos de tiempo ni espacio, y que, al igual que en la definición de Cortázar, los hechos responden a un ciclo perfecto y acabado como un círculo (1997).

Repasados estos conceptos breves sobre el cuento como género narrativo, compete preguntarnos si estas condiciones descritas son inmanentes, aunque parezca obvio, al cuento que hemos elegido para ese trabajo, “Un día de estos”. En consecuencia, ¿Cuál es el único asunto “normal”, desde la perspectiva humana, que caracteriza a este relato corto? ¿Qué esencia de la condición humana refleja esta síntesis viviente? ¿Cuál es la fuerza vehemente que impulsa este cuento? ¿Pretende, el Premio Nobel, herir la sensibilidad o estimular la reflexión del lector? ¿Cuál es el valor intrínseco del cuento? ¿Cuál es el referente real o imaginario que narra un asunto fantástico, anecdótico y/o doctrinal en torno a un solo hecho en “Un día de estos”? ¿Cuál es el final “natural” de este texto? Estas inquietudes intentaremos despejarlas en los siguientes apartados.

1.1 Análisis del cuento

Mencionamos líneas atrás que la narrativa es el género literario que escribe, generalmente, en prosa, y que recoge una serie de hechos. En el modo narrativo las acciones y los acontecimientos son presentados de acuerdo a un orden de tiempo, generalmente, no por regla general, a partir de ilación de causa y efecto. El relato es construido alrededor de uno o más personajes y se desarrolla sobre la base de tres periodos importantes que definen la historia narrada: presentación, complicación y resolución. La presentación revela los personajes y la

³ Juan Bosch también es un reconocido ensayista, novelista, cuentista, historiador y político dominicano.

situación general; la complicación presenta el evento que va a romper con el equilibrio; finalmente, la resolución trae de vuelta la armonía inicial. Dentro de este esquema, es posible, construir el significado del cuento al hallar la representación, que el autor pretende, reflejar a través de los personajes, eventos, estados, acciones y objetivos descritos en la historia; así como también valiéndose de la información léxico gramatical. El alcance del cuento será percibido, por el lector, con este cúmulo de pistas descritas dentro del texto.

1.2.1 Análisis de “Un día de estos”, desde su estructura narrativa.

Afirmamos que hay tres periodos importantes que establecen la narración. En “Un día de estos”, la frase que introduce la *presentación* está marcada por las palabras “El lunes amaneció tibio y sin lluvia”; a continuación se describe al dentista, personaje principal, el lugar donde trabaja, y se introducen algunos aspectos de las circunstancias que mueven el relato. La *complicación* se marca lingüísticamente con la frase “La voz destemplada de su hijo de once años lo sacó de su abstracción”. Este imprevisto va a terminar con el equilibrio establecido en la presentación. Por último, la *resolución* se señala con la expresión dada por el alcalde “Es la misma vaina”, con ella retorna la quietud inicial.

Además, mencionamos adelante que el significado del cuento se construye por los datos literales e inferenciales, personajes, narrador, diálogos, eventos, estados, acciones, espacio, tiempo, objetivos propios de la historia; y por las palabras y el empleo que hace de ellas el escritor. Para poder advertir la suma comunicativa de este cuento, trataremos detalladamente los elementos que se constituyen este texto narrativo: personajes, lugar y tiempo, acontecimientos, sujeto/objeto, donante/destinatario, ayudante/opositor y análisis de la información léxico gramatical (el lenguaje textual).

1.2.1.1 Personajes.

Un personaje es “un actor con características humanas distintivas” (Bal, 1990, p.87); de acuerdo con esta lectura, en “Un día de estos” intervienen tres personajes: Don Aurelio Escovar, su hijo y el alcalde. Si, en honor a lo citado, vamos a conceder a estos personajes propiedades humanas diferenciadoras porque “el personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica” (*Ibid*, p.88); ¿cómo construimos, entendiendo la labor creadora como un quehacer del escritor que se completa en el receptor, un personaje del que uno se apropie casi por ósmosis? Bal explica que

cuando un personaje aparece por primera vez no sabemos todavía mucho sobre él. Las cualidades que se implican en la primera presentación no son «captadas» completamente por el lector. En el curso de la narración las características pertinentes se repiten con tanta frecuencia, pero de formas distintas, que surgen de forma más o menos clara (1990, pp.93-94).

A lo largo de la narración tres son los principios que determinan la imagen de un personaje, y que brindan al lector una percepción que le permite identificarse o rechazar a este actor: el primero, es la repetición constante y de formas distintas; el segundo, el almacenamiento de datos; y el tercero, las relaciones del personaje con los demás (Bal, 1990, pp.93-94).

Vamos a analizar estos tres principios en “Un día de estos”.

Don Aurelio Escobar es un hombre rígido, enjuto; viste una camisa a rayas, sin cuello, cerrada arriba con un botón dorado, y los pantalones sostenidos con cargadores elásticos. Gracias a esta descripción deducimos que es un hombre de mediana edad (entre 50 y 60 años), conservador en su forma de vestir, cualidad que aplica también en su forma de actuar, principio de repetición que estudiaremos más adelante. También sabemos por el relato que el dentista sufre de hipermetropía, la incapacidad de observar objetos cercanos que mejora en tanto se alejan del ojo, pues el dentista examina el diente a la distancia del brazo.

El alcalde usa una chaqueta de un uniforme militar, luce una barba de cinco días en su mejilla derecha, pero la izquierda está correctamente afeitada. Prevedemos que hay una causa para que el alcalde luzca de esta manera: un dolor de muela que lo atormenta.

Del hijo del dentista se sabe que es un niño de once años y que le está cambiando la voz. Pese a que su padre no es tan joven, considerando además el trato de “usted” que impone la época, el niño lo tutea. Es un personaje incidental, funciona como integrante en la organización de los acontecimientos.

¿Qué rasgos ideológicos, de carácter y psique son evidentes en los personajes? Lo primero que se nos dice, inmediatamente después de la mención del nombre, es que Don Aurelio Escobar es un dentista sin título. Es un dato importante para el escritor. Podemos deducir, quizá, que su oficio lo heredó como una tradición familiar, o que pese a que estudió la profesión no se tituló porque, al vivir en un pueblo, las condiciones para doctorarse son más difíciles y el ambiente no exige una licencia para ejercer la profesión. De hábitos conquistados a pulso de tesón, Don Aurelio es buen madrugador: abre su gabinete a las seis; es metódico: ordena los instrumentos de mayor a menor y trabaja con un riguroso sistema; además, el dentista cuida las normas sociales establecidas: no le niega el saludo ni al alcalde. De su

carácter inferimos que pese a ser un hombre obstinado actúa con tranquilidad y hasta indiferencia: “...con una mirada que raras veces correspondía a la situación, como la mirada de los sordos...” (García Márquez, 1962, p. 9). En el diálogo que se da entre el dentista y su hijo, asoma la singularidad de su carácter, que ahora se torna además en impasible: no le importa negarse a la autoridad impuesta, ni el tiempo que le tome hacerlo, aunque sea evidente que está en su consulta y que lo amenacen con un tiro. Asimismo, el dentista, es observador e intuitivo: “... vio dos gallinazos pensativos... Siguió trabajando con la idea de que antes del almuerzo volvería a llover...” (*Ibid*) y es un hombre resuelto: guarda un arma en la gaveta por si amerita la situación: principio de almacenamiento de datos.

Sin embargo, a pesar de la evidente osadía del personaje, vemos que sobre su instinto priman sus fuertes convicciones humanas: su compromiso hipocrático va sobre su desavenencia personal. Sin corresponder a la sonrisa del alcalde, en un acto de amistarse, lo atiende con sentido altruista: le ordena, suavemente, sentarse; lo examina cautelosamente y sigue el tratamiento preciso; finalmente, sin rencor, más bien con amarga ternura, después de haberlo auxiliado, le recuerda sus faltas, todavía están allí las razones que los separan, pero ellas no están por encima de su deber: principio de relaciones del personaje.

Del alcalde sabemos que ha sido forjado bajo el hierro militar. El dentista le dice “teniente”, más allá de este hecho y del que vista una guerrera, su carácter lo denota: invade un lugar sabiéndose persona no grata, amenaza con un arma, y se enfrenta al dolor como una circunstancia conocida: afirma los talones, se aferra a la barras de la silla, descarga toda la fuerza en los pies y no suelta ni un suspiro pese a que sus ojos se llenan de lágrimas y está temblando. Con un displicente saludo militar se dirige a la puerta estirando las piernas, sin pensar siquiera en un gracias, y, ante la pregunta de a quién cobrarle del dentista él responde que al municipio o a él porque es lo mismo. Aquí va tallado su pensamiento militante: el gobierno no está al servicio del pueblo sino que se sirven de él. Sin embargo, algunas palabras que el alcalde usa en un inicio, nos dan la pauta para pensar que él, en cierta medida, “respeto” al dentista; cuando pide, a través de su hijo, que le saque una muela, el niño le dice: “...que *si* le sacas la muela”. Hay un *si* condicional, no un imperativo de orden. De todas formas, el alcalde es el antagonista. La imagen de este alcalde viene construida, como lo evidenciamos, por los tres principios: repetición en su actuar, almacenamiento de datos, y la relación displicente con el dentista.

Atribuidas las particularidades humanas que diferencian a cada personaje, cabe preguntarnos ahora ¿cómo operan ellos en un mismo ambiente? Si de alguna manera siempre podremos encontrar la compatibilidad del cuento con la vida del hombre, entonces debemos también ilustrar sus luchas y conflictos. Para explicarlo, recurrimos a los ejes semánticos que son los pares de significado opuestos; en otras palabras referimos a los rasgos contrarios, más evidentes en la actitud de los personajes, que nos dan la pauta para descubrir cómo nace el conflicto en este relato (Bal, 1990).

Como sugerimos antes, Don Aurelio Escobar es de carácter fuerte, obstinado, de convicciones profundas y trabajador. Por otro lado, el alcalde también es un personaje fuerte y obstinado. Si los dos actores son dominantes, ¿cómo opera el eje semántico opuesto? La oposición nace, entonces, en los fines contrarios que ellos persiguen: mientras el dentista es una persona recta, comprometida con su deber médico y, podríamos decir, con el bien común; el alcalde usa su fuerza de carácter para dominar en perjuicio del otro. Allí nace el conflicto: en los roles antagónicos de ambos personajes a quienes la fuerza de carácter los determina.

¿Quién es el héroe en nuestro relato? Es difícil determinarlo porque varía según el lector. En términos generales, “el héroe será el que mayor aprobación moral reciba” (Bal, 1990:100). Pretensión subjetiva. Sin embargo, tomando en cuenta la construcción evidente del personaje sobre el texto en sí, es evidente que los recursos más tradicionales de la narración: (descripción del personaje, detalle de sus hábitos y alusión a sus pensamientos), recaen con mayor precisión sobre el dentista. Por consiguiente, deducimos que el héroe o protagonista en este cuento es Don Aurelio Escobar.

1.2.1.2 Lugar y Espacio.

El término lugar se aplica, en primera instancia, a la posición geográfica en la que se sitúan los actores y en la que tienen cabida los acontecimientos. Partiendo de esta significación, el lugar de cada fábula⁴ provee una conexión entre los elementos del cuento: el lugar con la identidad de los actores, el mundo circundante donde cada personaje ha de encontrarse a sí mismo, y las relaciones que entre ellos se generen (Bal, 1990).

En el cuento motivo de este análisis: “Un día de estos”, la fábula tiene lugar en un “gabinete”, espacio interior. El Diccionario de la Real Academia (DRAE) precisa este sitio como una habitación provista de los aparatos necesarios, donde el dentista trata a sus pacientes. García

⁴ Fábula e historia son entendidas como la narración de los acontecimientos en orden cronológico.

Márquez, con descripciones exactas, detalla el escenario central donde transita su historia: una salita de espera, un gabinete pobre con una silla vieja de madera, una fresa de pedal, una vidriera con pomos de loza, un cancel de tela, las cosas por hacer guardadas en una cajita de cartón, una escupidera en el suelo, una cacerola con los instrumentos hervidos, y una red metálica en la puerta.

El mismo relato nos confiere otros elementos que amplían la percepción exterior de este panorama: "... hizo una pausa para mirar el cielo por la ventana y vio dos gallinazos pensativos que se secaban al sol en el caballete de la casa vecina..." (García Márquez, 1962, p.9). Ahora tenemos una locación más amplia, podemos imaginar por lo menos un par de casas con techos de teja, pues la línea horizontal y más elevada de un tejado se la conoce como caballete; y sobre este descansan dos gallinazos. Los gallinazos son aves diurnas que se alimentan de carroña. Resulta difícil ubicar estas aves en una ciudad, así que deducimos que es un pueblo o un caserío, y por la tranquilidad con la que estas aves se calientan al sol inferimos que es un sitio apático, sin mayor intervención humana, ya sea por el hecho de que hay pocas personas o porque ellas viven en un estado en el que la acechanza de los gallinazos se ha convertido en un hecho cotidiano, asumido con resignación o hasta premonitorio.

Entre pueblo o caserío, escogemos la opción de un pueblo para situar la historia. ¿Cómo llegamos a esta conclusión? A partir de las líneas que nos confiere el texto: *el alcalde* quería sacarse una muela. Una autoridad, como un alcalde, preside una población medianamente numerosa: un pueblo.

Pero ¿por qué la máxima autoridad jerárquica se haría atender en un gabinete pobre? Especulamos que el alcalde busca atención allí porque es el único lugar donde puede hacerlo; si hubiese otro no tendría que ir a exigir, con pistola en mano, que lo ayuden; además, el alcalde ha soportado por cinco días su dolor de muela. Este hecho revela el ambiente de nuestra historia: la relación entre alcalde y dentista no es buena, las relaciones entre autoridad y habitantes son ejercidas por coacción, el gabinete del dentista, al igual que el pueblo, se halla como detenido en el tiempo, no hay progreso, muestra de ello, además, los gallinazos que "esperan" pacientemente.

Por consiguiente, el lugar, dejando de ser en primera instancia una mera ubicación geográfica, se ha convertido en un espacio que denota conflicto, descontento, pugna... El espacio es concebido como la percepción de todos los ambientes físicos y anímicos, literales o

inferenciales, que son el marco de una historia y que el lector puede percibirlos por los sentidos (Bal, 1990).

1.2.1.3 Acontecimientos.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE) define a los acontecimientos como “hechos importantes que suceden”. En una segunda acepción se los determina como la “transición de un estado a otro que causan o experimentan los actores” (Bal, 1990, p.21). Desde el punto de vista literario, Roland Barthes indicó: “En la Poética Aristotélica, la noción del personaje [...] está enteramente sometida a la noción de acción” (Barthes, 1977, p.96).

Para este trabajo definiremos a un acontecimiento como el suceso “que tiene consecuencias en el resto de la fábula; [...] por lo tanto, los acontecimientos son funcionales” (Barthes, 1977, pp. 87-93).

En “Un día de estos” se desarrollan las siguientes acciones, en el orden presentado, que hemos rotulado de acuerdo al asunto que los distingue:

De los hábitos del dentista:

- El dentista Don Aurelio Escobar, como siempre, trabaja con obstinación.
- Es interrumpido por la voz de su hijo, quien desde afuera, anuncia que el alcalde en la sala de espera requiere de su atención.
- El dentista no lo determina y se empeña en continuar su rutina.

De la costumbre de amedrentar del alcalde:

- El alcalde amenaza con matar al dentista sino lo atiende.

De la impasibilidad del dentista:

- El dentista continúa impávido; sin apresurarse, tranquilo, busca su revólver.
- Invita al alcalde a que le dé un tiro.
- El dentista espera alerta la aparición del alcalde.

De la urgente necesidad del alcalde:

- El alcalde, desesperado por el dolor de muela, entra en la consulta sin ánimo, evidente, de agredir al dentista.

Del llamamiento hipocrático del dentista:

- Don Aurelio, en vista de la visible desesperación del alcalde, lo invita, suavemente, a sentarse.

De la relación frívola y escéptica entre ambos, del deber del dentista y de la necesidad resuelta del alcalde:

- Alcalde y dentista se saludan fríamente sin hacer contacto.
- El dentista prepara, hierve, sus instrumentos. Mientras, el alcalde apoya su cráneo en el cabezal de la silla. (De alguna manera el alcalde se ve confiado, sabe que lo van a auxiliar y eso lo hace sentirse mejor).
- El alcalde observa el gabinete del dentista.
- El dentista se acerca.
- El alcalde afirma los talones (preparándose para el dolor) y abre la boca.
- El dentista, buscando la luz, observa la muela dañada y anuncia que la extracción se hará sin anestesia porque tiene un absceso.
- El alcalde mira a los ojos al dentista tratando de develar sus intenciones.
- El alcalde accede y hace un gesto por congraciarse con el dentista.
- El dentista no le corresponde. Acto seguido y sin apresurarse comienza “el ritual de extracción”: el dentista trae sus instrumentos, rueda con la punta del zapato la escupidera, se lava las manos en el aguamanil, hace todo sin mirar al alcalde. (En la actitud el dentista se denota desinterés hacia la persona específica mas no hacia su oficio).
- El alcalde no confía, alerta sigue con la vista al dentista.
- El dentista, con pericia, extrae la cordal.

De las duras alusiones del dentista:

- El dentista le recuerda al alcalde que con este dolor le paga al pueblo veinte muertos.
- El alcalde no emite ni un suspiro ante el dolor eminente, ni responde a la provocación del dentista.
- El dentista le entrega un trapo limpio para que el alcalde se seque las lágrimas.
- El alcalde, temblando, lo hace.
- El dentista, secándose las manos, le recomienda al alcalde acostarse y hacer buchec de agua con sal. (El dentista se mantiene fiel a su compromiso hipocrático).

De vuelta a sus roles iniciales:

- El alcalde se pone de pie, se despide con un displicente saludo militar y se marcha apresuradamente, no se abotona la guerrera. Indica que le envíe la cuenta. (Ha vuelto a su pose de mandamás).
- El dentista, con sarcasmo, le pregunta si a él o al municipio.
- El alcalde no lo mira, hosco, le responde que son lo mismo. Deja muy en claro su estatus de posición y poder.

1.2.1.4 Tiempo.

“Los acontecimientos ocurren durante un cierto periodo de tiempo y se suceden en un cierto orden. Un acontecimiento presupone, por lo tanto, en una sucesión en el tiempo o una cronología” (Bal, 1990, p.45).

La fábula de “Un día de estos” ocupa un periodo de tiempo de media mañana. El primer acontecimiento tiene lugar a las seis en un lunes tibio y sin lluvia y Don Aurelio Escovar, el dentista, abre su gabinete. Le toma un tiempo ordenar sus instrumentos y disponer las cosas sobre la mesa. Comienza a pulir en la fresa una dentadura postiza y trabajando con obstinación se hacen las ocho. Han transcurrido dos horas desde que se estableció la escena.

A las ocho hace una pausa corta: ve por la ventana los gallinazos, mira el cielo y advierte que pronto lloverá (antes del almuerzo). En este instante la voz de su hijo anuncia el siguiente evento: el alcalde ha llegado.

Pero el alcalde no es atendido inmediatamente, el dentista se toma su tiempo: examina el diente que pule, le da algunos toques, lo deja sobre la mesa cuando está terminado; de una caja de cartón saca otro puente y comienza a pulirlo. El relato no dice puntualmente cuánto tiempo transcurre desde el primer llamado del hijo del dentista hasta el segundo, pero se entiende que el dentista trabaja con detalle y sin ningún apuro. El escritor deja entrever en su narración que el tiempo que el dentista se toma para laborar, es similar al tiempo que el escritor emplea para narrar: ambos con parsimonia. El alcalde, enervado ya por el dolor y la espera, amenaza al dentista con pegarle un tiro sino lo atiende. El dentista, sin apresurarse, deja sus actividades e invita al alcalde a darle un tiro. El alcalde entra.

El dentista cierra la gaveta con la punta de los dedos e invita, suavemente, al alcalde a sentarse. Una vez más el tiempo de narración coincide con el de la historia. Mientras hierven

los instrumentos, más o menos veinte y cinco minutos que es el tiempo que toma esterilizarlos, el alcalde se detiene a observar el gabinete, reclina su cabeza. Acto seguido, los acontecimientos vendrán narrados en orden cronológico, tal como ocurren en verdad. No existe, durante el cuento, una alteración de la linealidad del tiempo real. A esta descripción del tiempo se la conoce como escena. Podemos decir que una escena es cuando “el tiempo de la historia corresponde aproximada –o incluso exactamente – a la misma duración que el discurso narrativo. Esquemáticamente, el tiempo de discurso = tiempo de la historia” (Corrales, 1999, p.81).

Fuera de esta sucesión cronológica, que domina el tiempo de la historia en “Un día de estos”, hay una breve alusión que hace el dentista al alcalde y que refiere a otro tipo de tiempo narrativo; él le dice: “...Aquí nos paga veinte muertos, teniente...”. En lo que Corrales define como “La manipulación poética del tiempo”, este recurso es conocido como analepsis o retrospección y “consiste en que el narrador, en el decurso de un acontecimiento introduce la narración de otro que había ocurrido antes, cronológicamente hablando” (*Ibid*, p. 78).

1.2.1.5 Sujeto/Objeto, Donante/Destinatario, Ayudante/Opositor.

Sustentamos que la significación de un relato se cimienta sobre algunos elementos comunicativos, literales e inferenciales, que deben ser descubiertos a partir de la narración en sí. Analizamos la estructura de los tres periodos que definen una narración, y, partiendo de la observación de la construcción de los elementos: personajes, lugar-espacio, acontecimientos y tiempo, ahora, nos corresponde enfocarnos en un plano nuevo de sentido para los personajes. Sumaremos, al concepto de personaje que se torna casi como un ser humano⁵, la noción de que este elemento debe ser visto como el instrumento más apto para justificar la idea central con la que el autor busca herir la sensibilidad o estimular la reflexión del lector. Corona afirma que, de acuerdo con el análisis de los personajes que hace el lingüista búlgaro Tzvetan Tóдоров, estos no deben ser considerados desde su esencia sino desde las acciones que llevan a cabo en el contexto del relato; en otras palabras, no desde lo que son sino desde lo que hacen; de allí el nombre de actantes (Corona, 2005). La semántica estructural dictamina que el término actante debe emplearse para designar al participante en un evento narrativo, y, deben clasificarse en la medida en que participen de tres grandes ejes semánticos [...] sometidos a una estructura paradigmática: Sujeto/Objeto, Donante/Destinatario, Ayudante/Opositor (Barthes, 1977).

⁵ Este concepto ha sido abordado en la sección de “Personajes”.

Sujeto/Objeto.

La primera y más importante relación ocurre entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo (Bal, 1990, p.34). El primero se convierte en el sujeto, mientras que el segundo se considera objeto. De acuerdo con Barthes, el sujeto de algunos relatos podría relacionarse con el héroe; sin embargo, “muchos relatos enfrentan, alrededor de un objeto en disputa, a dos adversarios, cuyas «acciones» son así igualadas; el sujeto es entonces verdaderamente doble sin que se lo pueda reducir por sustitución” (1977, p. 36). Ilustremos estos conceptos con el análisis del cuento:

El objeto del relato sería, a simple vista, la extracción de la muela del alcalde. Entonces, el alcalde - no el héroe-, por sustitución, vendría a ser el sujeto quien desea que le saquen la cordal. Pero, si tomamos en cuenta que este relato tiene algo más en disputa, que la simple extracción de una pieza dental, podremos advertir que el verdadero objeto es el poder; la muela es simbólica, representa la lucha de intereses. Tanto el dentista como el alcalde quieren sentirse dueños de la última palabra -poder-, cada uno con su debido argumento: el dentista no quiere extraer la cordal, el alcalde necesita que lo haga. Alrededor del objeto en disputa, el poder, hay dos adversarios cuyas acciones son igualadas. ¿Quién es el sujeto? Tanto el alcalde como el dentista. Sin embargo, si queremos identificar al sujeto con el héroe, el dentista se convierte en el sujeto por sustitución.

Donante/Destinataro.

El término donante o destinador se utiliza para referir a los actores -o fuerzas- que apoyan al sujeto para conseguir el objeto de su deseo, el donante posibilita al sujeto para alcanzar su meta (Bal 1990, p.35). En el cuento trabajado, el donante o destinador es abstracto: la decisión y voluntad tanto del dentista como del alcalde por mantener consigo el poder de la última palabra. El dentista se resiste a atender al alcalde porque quiere sentirse dueño, aunque sea en algo pequeño, de su capacidad de decisión, de poder: “por lo menos en la extracción mando yo”, dice el dentista. Por otro lado, el alcalde no está acostumbrado a que le den un “no” y esta vez no será la excepción.

El destinatario es quien recibe los resultados, sean los beneficios o perjuicios. Si el dentista conquista la palabra final y no atiende al alcalde, obtiene los beneficios de su autonomía, nadie influye en su decisión. Si lo atiende, obtendrá los perjuicios: él también se somete a la

voluntad irracional del alcalde, en toda decisión; pero ganará en su deber moral como dentista. El alcalde será beneficiado doblemente si el dentista cede: se libra de su dolor de muela y queda por sentado, una vez más, quién manda. De acuerdo con el desenlace del relato: el destinatario es el dentista porque obtiene la satisfacción del deber, aunque en perjuicio de la pérdida de poder; el alcalde es otro destinatario porque consigue el bienestar físico y mantiene el mando.

Ayudante/Opositor.

El ayudante es fijado como lo que apoya al sujeto para alcanzar su objeto. Si el sujeto es el dentista, el objeto es el poder; entonces, el ayudante será la naturaleza del dentista: su obstinación y fuerza de carácter. Un ejemplo de esto: el alcalde llega pidiendo que le saquen una muela, el dentista pide que se le diga que no está; es evidente que sí, pero al dentista no le importa que el alcalde se dé cuenta de que no quiere atenderlo. Entonces, el alcalde amenaza con pegarle un tiro y el dentista responde que ¡venga a pegármelo! Igual sucede con el alcalde. El ayudante en ambos casos es la férrea voluntad de su carácter.

Al contrario, el opositor se define como lo que impide al sujeto alcanzar su objeto. En el cuento analizado, el opositor para el dentista es el código hipocrático. Pese a que el dentista también tiene un revólver, él prefiere cumplir con su deber médico antes que caerle a bala o cerrarle la puerta al alcalde. Para el alcalde el opositor será la voluntad del dentista.

1.2.1.6 Narrador.

El narrador, aquella voz que se asemeja a la conciencia, la voz interna del cuento y del entendimiento que relata, narra, revive los sucesos, llama las reflexiones, nombra lo discutible, cuestiona, hiere y excita el pensamiento; parece recordarnos aquella idea de una obra solo se completa cuando un lector se aprehendido a ella. Este dar y recibir interno del relato, esta comunicación que presupone un tú y un yo, admite también que no “puede haber relato sin narrador y sin oyente” (Barthes, 1977, p.101).

Si en toda narración hay un “yo” y un “tú”, y el “yo” es el dador del relato, ¿quién es esta figura? Esta persona lingüística, equiparable con la consciencia, es el narrador. El narrador es, pues, el sujeto gramatical que se expresa en el lenguaje que constituye el texto. Es la voz evidente que narra los hechos, y que no debe ser entendido como el autor mismo de la narración, García Márquez, (Bal, 1990, p.125) sino como un ser creado también a voluntad

del escritor. Esta voz puede adoptar distintas formas y puntos de vista, narrador en múltiples perspectivas, es lo que ocurre en “Un día de estos”:

El Narrador omnisciente neutro es “el que lo sabe todo; pero se limita a contarlos sin tomar partido, sin juzgar los hechos, sin inmiscuirse en ellos ni expresar sus propias opiniones” (Corrales, 1999, p. 46). Un ejemplo de este narrador se evidencia cuando se describen las acciones del dentista:

Sacó de la vidriera una dentadura postiza montada aún en el molde de yeso y puso sobre la mesa un puñado de instrumentos que ordenó de mayor a menor, como en una exposición. Llevaba una camisa a rayas, sin cuello, cerrada arriba con un botón dorado, y los pantalones sostenidos con cargadores elásticos (García Márquez, 1962, p.9).

El Narrador omnisciente editorial es el que “lo sabe todo. Pero, además, se entromete con comentarios, juicios de valor, etc.” (Corrales, 1999, p. 44). Ilustremos, con un ejemplo, este narrador: “Era rígido, enjuto, con una mirada que raras veces correspondía a la situación, como la mirada de los sordos. [...] Parecía no pensar en lo que hacía, pero trabajaba con obstinación” (García Márquez, 1962, p.9).

Otra figura que resalta es el narrador omnisciente multiselectivo, que es quien “lo sabe todo, no solo las cosas que “ha visto”, lo exterior de la historia sino que también cuenta los pensamientos, los sentimientos, las sensaciones del personaje, tal como se van produciendo en su interior” (Corrales, 1999, p. 49). Para respaldar esta afirmación citamos:

Después de las ocho hizo una pausa para mirar el cielo por la ventana y vio dos gallinazos pensativos que se secaban al sol en el caballete de la casa vecina. Siguió trabajando con la idea de que antes del almuerzo volvería a llover [...] El dentista vio en sus ojos marchitos muchas noches de desesperación. [...] el alcalde apoyó el cráneo en el cabeza de la silla y se sintió mejor. Respiraba un olor glacial. [...] Cuando sintió que el dentista se acercaba... (García Márquez, 1962, p.9).

El Narrador dramático “es el que presenta las acciones y las palabras de los personajes, no necesariamente sus pensamientos. Deja, por así decirlo, a los personajes que ellos mismos se presenten en la acción de comunicarse con otros personajes”. (Corrales, 1999, p. 54). Para este caso puntual invocamos un ejemplo extraído de “Un día de estos”, (García Márquez, 1962, p.9).

- Papá.
- Qué
- Dice el alcalde que si le sacas una muela.

- Dile que no estoy aquí.

Es por consecuencia, como queda demostrado, el narrador la voz evidente que relata los acontecimientos. Pero, a sabiendas de que un texto puede -o debe- interpretarse entre líneas, y que solo la obra se completa con esta lectura, Booth introdujo en 1961 el término “autor implícito” (Bal, 1990, p.125) para dar a entender a la persona narrativa que transmite los conceptos ideológicos y morales del texto. Una vez más no hablamos del autor biográfico. El autor implícito “denota la totalidad de los significados que cabe inferir de un texto, y no la fuente de dicho significado. Solo tras interpretar el texto sobre la base de una descripción textual, se podrá inferir y comentar al autor implícito” (*Ibid*).

¿Qué conceptos ideológicos y morales transmite el autor implícito en “Un día de estos”? O dicho en otras palabras con la inquietud que planteamos al inicio de este trabajo, ¿cuál es el valor intrínseco que mueve este relato del escritor Gabriel García Márquez? Sobre la base de la descripción textual del cuento en mención, procedemos a presentar esta reflexión a continuación.

Con una connotación particularmente sugestiva, el título del cuento, “Un día de estos”, es una invitación, del autor implícito al lector, para tomar partida en una evidente decisión: “Un día de estos”, acaso y... ‘ ¿hago justicia? ’. La trama se presenta así: en un ambiente de confrontación dos personajes dominantes, alcalde y dentista, se enfrentan en una lucha por mantener su autonomía. El pretexto es solo eso, un dolor de muela; pero cada uno, con una historia detrás, intentará ser dueño de la última palabra. El primero, el teniente alcalde, tratará de imponer su voluntad de la forma que sabe hacerlo, irracionalmente. Por otro lado, al conocer la narración completa y tratar de encontrar justificación para los actos que la mueven, nos cabe la pregunta guiada por el sentido común ¿cómo podría el dentista atender a quien le debe muertos al pueblo? Quizá el dentista, en este pequeño acto, pueda hacer justicia; o acaso, ¿su compromiso moral lo ata más que la razón? El valor intrínseco de este relato, por lo tanto, es la lucha entre lo que el hombre define como justo, la paga propicia a un actuar, y lo que es bueno a su conciencia. La justicia cabe en la máxima de “ojo por ojo y diente por diente”, por lo tanto, el dentista debe sentirse liberado de la responsabilidad de atender a este paciente. Pero, ¿esta justicia encuentra lugar en el axioma altruista de buscar el bien ajeno aun a costa del propio?; a conciencia del dentista, ¿dónde halla cabida el código hipocrático? La respuesta, sin duda, viene dada en esta frase: “Un día de estos”, quizá, hagamos justicia.

Cabe dejar por sentado, al entablar un diálogo ideológico y moral que transmite el autor implícito, que, de manera general en la obra garciamarquiana,

No se muestra una base ideológica para el bien y el mal, solo un sentido moral fundamental de los dos lados del comportamiento humano: todo lo que favorezca la cooperación y la participación en la vida con otro, es bueno; todo lo que lleve al aislamiento y a la objetivación del otro, es malo (Rodríguez, 2000, p.471).

¿Cuál es el referente real o imaginario que narra un asunto fantástico, anecdótico y/o doctrinal en torno a un solo hecho en “Un día de estos”? El signo lingüístico alude indudablemente a la realidad de América Latina que se torna habitual para muchos. Partiendo de ser un hecho real, anecdótico y doctrinal, en la voz de una historia que es común, revela un momento histórico universal que ha sido y es tangible para el hombre: la opresión del régimen que lo estremece. Es real porque existe, anecdótico por el cuento es solo la oportunidad de sentar en palabras una vivencia que el hombre conoce; y es doctrinal, porque tras este actuar hay una ideología que se ejecuta en el poder y en el pueblo.

1.2.1.7 Análisis de la información léxico gramatical. Lenguaje textual.

El intelectual Mose ha estudiado las técnicas usadas por García Márquez en su temprano periodismo⁶ y en algunos de sus cuentos, llegando a la conclusión de que estas son principalmente: las imágenes, la eufonía, el paralelismo, la comparación, la repetición, la hipérbole, el eufemismo, la tautología, el contraste, el oxímoron y los neologismos (Rodríguez, 2000, p.456). En “Un día de estos” hallamos muchos de estos procedimientos y figuras literarias:

Imágenes: “dos gallinazos pensativos que se secaban⁷ al sol”, “vio en sus ojos marchitos” (García Márquez, 1962, p.9), “un vacío helado en los riñones” (García Márquez, 1962, p.10).

Eufonía: “El lunes amaneció tibio y sin lluvia”. “El dentista vio en sus ojos marchitos muchas noches de desesperación. Cerró la gaveta con la punta de los dedos y dijo suavemente...”. “Respiraba un olor glacial” (García Márquez, 1962, p.9). “Sin rencor, más bien con amarga ternura, dijo:...” (García Márquez, 1962, p.10).

⁶ Análisis que profundizaremos más adelante.

⁷ “Secarse”: en el contexto debe ser entendido como enflaquecer y extenuarse.

Paralelismo sintáctico: “Sin apresurarse”... “todavía sin apresurarse”. “... lo examinó con los ojos a medio cerrar... siguió examinando el diente” (García Márquez, 1962, pp.9-10).

Paralelismo semántico: “... con una mirada que raras veces correspondía a la situación, como la mirada de los sordos”. “Parecía no pensar en lo que hacía... pedaleando en la fresa incluso cuando no se servía de ella”. “Sin apresurarse con un movimiento extremadamente tranquilo...” (*Ibid*).

Comparación: “... como la mirada de los sordos”. “Respiraba un olor glacial” (García Márquez, 1962, p.9).

Repetición. “La repetición está presente en toda obra literaria, ya sea en relación a los personajes, a las acciones o a detalles de la descripción” (Vargas, 2013, p.67). Esta figura lógica es una constatación que aparece cobrando algunas formas, la repetición está presente en la descripción de las tareas del dentista, reiteradamente se afirma la exactitud y precisión de su trabajo:

Sacó de la vidriera una dentadura postiza montada aún en el molde de yeso y puso sobre la mesa un puñado de instrumentos que ordenó de mayor a menos, como en una exposición. [...] Cuando tuvo las cosas dispuestas sobre la mesa, rodó la fresa hacia el sillón de resortes y se sentó a pulir la dentadura postiza. Parecía no pensar en lo que hacía, pero trabajaba con obstinación, pedaleando en la fresa incluso cuando no se servía de ella. [...] Estaba puliendo un diente de oro. Lo retiró a la distancia del brazo y lo examinó con los ojos a medio cerrar. [...] El dentista siguió examinando el diente. Solo cuando lo puso en la mesa con los trabajos terminados, dijo: -Mejor”. Volvió a operar la fresa. De una cajita de cartón donde guardaba las cosas por hacer, sacó un puente de varias piezas y empezó a pulir el otro (García Márquez, 1962, pp.9-10).

Lo mismo ocurre para describir el carácter de Don Aurelio, los adjetivos son repetitivos: rígido, obstinado, abstraído, metódico; y se conjugan con ideas paralelas: “parecía no pensar en lo que hacía, con una mirada que raras veces correspondía a la situación”. “Era rígido, enjuto, [...] trabajaba con obstinación, [...], la voz destemplada de su hijo lo sacó de la abstracción” (García Márquez, 1962, pp.9-10).

Contraste (paradoja): “amarga ternura” (García Márquez, 1962, p.10). Esta paradoja resulta particularmente impactante por la ambivalencia de estos sentimientos enfrentados. La crítica feroz del dentista hacia el alcalde, a causa de los caudillos locales que usan a la gente a su

antojo, bien podría calificarse como amarga -y mordaz-, pero, al colocarle al lado un calificativo como ternura, le da otra connotación.

Adjetivación: “Amaneció tibio, [...] buen madrugador, [...] ordenó [...] de mayor a menor, [...] era rígido y enjuto, [...] trabajaba con obstinación” (García Márquez, 1962, p.9).

Eufemismo: No se hallan manifestaciones suaves de expresiones; por el contrario, el escritor se vale de disfemismos: “enjuto” (*Ibid*). (Eufemismo: delgado).

Neologismos: No se evidencia el uso de voces nuevas de la lengua; ocurre lo opuesto, los arcaísmos son comunes en el relato: cráneo, gabinete, revólver, aguamanil, escupidera, guerrera, vaina, trapo, cacerola. “...el alcalde apoyó el cráneo en el cabezal de la silla [...] Era un gabinete pobre [...] Allí estaba el revólver [...] Llevó a la mesa de trabajo la cacerola [...] rodó la escupidera con la punta del zapato [...] fue a lavarse las manos en el aguamanil [...] El dentista le dio un trapo limpio [...] y se dirigió a la puerta estirando las piernas, sin abotonarse la guerrera. [...] Es la misma vaina (García Márquez, 1962, pp.9-10).

En “Un día de estos” las descripciones son abundantes, precisas y exquisitas. Si bien es cierto que García Márquez no profundiza literalmente en el retrato y la etopeya de sus personajes, ni justifica los hechos que preceden a sus acciones; se puede construir una escena completa, tal como él la concibe, porque la riqueza del lenguaje descriptivo es vasta durante la narrativa. La lectura literal y entre líneas de la narrativa de Márquez resulta una delirante ocupación que parece no hallar fondo; “como autor de novelas y cuentos que demuestran un exquisito uso de las posibilidades del lenguaje, y como narrador que reconcilia un penetrante conocimiento del mundo cultural y social latinoamericano, Márquez ha adquirido una posición indebatible en la literatura occidental” (Rodríguez, 2000, p.448).

1.2.2 Autoritarismo, abuso de poder, el honor, la impunidad en “Un día de estos”.

Una cultura autoritaria prevalece en la narrativa de “Un día de estos”. El autoritarismo se hace evidente en el accionar del alcalde. Su ideología militar se resume probablemente en el aforismo latino “si vis pacem, para bellum”⁸ que significa “si quieres paz, prepárate para la

⁸ Proviene de un antiguo texto romano, *Epitoma rei militaris*, escrito por Flavio Vegecio.

guerra”. El abuso de poder es una característica que legisla las relaciones en el pueblo, por eso el alcalde se siente con todo el derecho de ir a exigir, con una pistola, que el dentista lo atienda; para el primero no existe la posibilidad de una negación; es evidente que el régimen, representado en el alcalde déspota, contraria a la ideología de ocuparse de sus ciudadanos, está para oprimir al pueblo. Evidencia, además, la respuesta que el alcalde da al dentista al preguntar a quién pasarle la cuenta, si al gobierno o a él: “Es la misma vaina” (García Márquez, 1962, p.10).

La impunidad es otro tema sobresaliente en este cuento, el dentista al extraerle la muela al alcalde le dice: “-Aquí nos paga veinte muertos, teniente” (García Márquez, 1962, p.10). Como no hay sistema que ejerza justicia, pues el que existe está enviciado, los pobladores miran la justicia por mano propia como la única herramienta para equilibrar la balanza.

La anécdota gira también en torno al honor. El honor visto desde la perspectiva humana, aquella que dictamina que hay honor en vengar a nuestros muertos y defender nuestra innegable dignidad, pues el hombre merece el respeto que el otro pide para sí; y el honor visto como la virtud o cualidad moral que no solo cumple con los deberes para mí mismo sino también para mi prójimo. Con este honor el dentista anhela cobrarse las faltas del alcalde, del régimen, con el mismo honor lo atiende.

La lucha del hombre por comprender su mundo, sus conflictos, sus avatares propios y ajenos, y encontrar un espacio en el que pueda, de alguna forma, sentirse artífice de la existencia humana, lo hace imprimir con maestría este anhelo de retar al hombre, en las páginas de los libros, para que pueda recordar quiénes somos y qué construimos.

1.2.3 Contexto histórico, político y social.

Si anteriormente definimos a los personajes como: “los actores que son construidos con características humanas, aunque no son inherentes a ellos”, cabe preguntarse: ¿a imagen de quién se conciben los personajes que se presentan tan humanos y tan completos en el relato? En la construcción literaria, frente a la premisa existencialista de que “autor y personajes se consideran uno y el mismo”, existe la contraparte que dictamina que esta concepción es errónea, pues no se puede sesgar aleatoriamente un texto ni interpretarlo con juicios antojadizos; sin embargo, a partir de este enunciado sí se puede incitar el análisis (Bal, 1990,

p.90), reflexión que encauzamos con fines didácticos para determinar el grado de participación de Gabriel García Márquez en “Un día de estos”.

Sentamos, además, que ni narrador ni autor implícito son el autor biográfico. Entonces, ¿quién es el hombre detrás de las letras? Estudiar la obra del Nobel acaso no ¿“significa de alguna manera un retorno al sujeto biográfico, aquel que moldea un reparto de personajes «reales» para fundirlos, con admirable economía, como actores claves de su ficción”? (Rodríguez 2000, p.449). Demos, pues, un somero vistazo a la vida del escritor colombiano.

Gabriel José de la Concordia García Márquez (Aracataca, 1927) cursaba el segundo año de derecho en la Universidad Nacional de Bogotá cuando estalló la violencia colombiana, “el Bogotazo”, en abril de 1948 que siguió con el asesinato del líder liberal y populista Jorge Eliécer Gaitán. A causa de esta inestabilidad política se clausura la universidad, obligando a García Márquez a trasladarse a Cartagena. Es allí en donde, pese a continuar sin mucha asiduidad sus estudios en leyes, inicia su larga trayectoria periodística (Sims, 1988, v.71:1). Márquez escribiría los años siguientes para el diario cartagenero *El Universal*, *El Heraldo* de Barranquilla, *El Espectador* de Bogotá; además, fue corresponsal para la agencia cubana de noticias *Prensa Latina* y colabora en la revista *Momento* en Venezuela. A la par de su labor periodística, Márquez, comenzaría a publicar sus primeros cuentos. Pero ¿qué efecto tiene sobre su descollante narrativa su oficio de reportero⁹? El mismo García Márquez, en una entrevista suscitada a raíz de la publicación de su novela *Crónica de una muerte anunciada* en 1981, asegura que

El periodismo ayuda a mantener el contacto con la realidad, lo que es esencial para trabajar en literatura. Y viceversa, la literatura te enseña a escribir, lo que también es esencial para el periodismo. En mi caso, el periodismo fue el trampolín para la literatura y aprendí a hacer periodismo haciendo buena literatura (Sims, 1988, v.71:1).

Visión claramente percibida por quienes conocen la obra del Nobel colombiano. Esté donde esté, en el periodismo o en la novelística, García Márquez es un narrador (Rufinelli, 1992).

¿Cuál fue la directriz que, inevitablemente, ciñó la labor periodística de Márquez, y que posteriormente encauzaría la temática de su narrativa? Márquez escribe como un periodista de izquierda preocupado por su entorno, su mundo físico, social y político. Su labor periodística que marcaría su estilo literario, se define, entonces, “por una escritura designada a llamar la atención, al gusto popular corriente, o al interés público”; una narrativa que “denota la

⁹ De acuerdo con Rufinelli, Márquez evoca con gran nostalgia su época de reportero en *El Espectador*, “Es lo único que volvería a ser”, advierte. (Rufinelli, 1992, p.312).

simpatía del narrador hacia lo marginal” (Rodríguez, 2000, pp.454, 457). En este sentido “García Márquez se registra como un trovador contemporáneo de la cultura popular latinoamericana, colombiana y más específicamente del Caribe” (*Ibid*, p.451-152).

¿Cómo simboliza en su narrativa esta “realidad” en signos que deleitan al lector con su prosa poética? El Nobel transcribe esta interpretación de la realidad con toques mágicos y autobiográficos. Aunque los primeros escritos¹⁰ de García Márquez abundan en referencias culturales que podrían categorizarse como literatura realista, por lo cercano, lo palpable, el afán de cada día, el sabor de la tierra -además de la irrefutable influencia de Faulkner, Kafka, Joyce, Woolf, Hemingway-, no es la intención del autor gobernarse con tales cánones pese a que sus raíces pueden hallarse en las vanguardias del periodo de postguerra; pues sobre la percepción de realidad regional que de él se obtenga, García Márquez imprime un plano diferente de la realidad, matizado con toques mágicos (*Ibid*, pp.450-457). En este matiz reside la diferencia: “Realidad y ficción se unen en él, no distingue entre una y otra, como si ficción fuese solamente un modo de manifestarse lo real” (Rufinelli, 1992, p.310).

Los funerales de la Mamá Grande (1962), en donde figura “Un día de estos”, es el antecedente más claro de la novela *El otoño del patriarca* (1975) (Rodríguez 2000, p.473). Estas dos obras literarias son “sátiras del poder dictatorial [...], y en ambas crónicas se encuentra la yuxtaposición de la historia, ficción y religión [...], lo cual crea un mundo fantástico y mítico sobre los aspectos de la realidad cultural latinoamericana” (*Ibid*, p.474). Los ocho cuentos que componen *Los funerales de la Mamá Grande* “recogen temas culturales arraigados en América Latina [...] la marginalización de los individuos de la sociedad, la pobreza digna, la violencia, el odio social, el concepto de justicia” (*Ibid*, p.456).

Analizar la obra de García Márquez con una visión totalizadora permitirá darnos cuenta de que, al leer la narrativa del escritor colombiano, nos situamos en una gran telaraña que enlaza una obra con otra; en un vasto mundo donde la realidad se interpreta a partir del genio de una imaginación desbordante. Por ende, la obra de García Márquez cohesionada por una temática común, la cultura¹¹ latinoamericana, -y unida, además, por lugares y personajes que se entrecruzan entre relatos- es una apuesta que Rodríguez definiría como “propia de los grandes

¹⁰ “Un día de estos” contenido en *Los funerales de la Mamá Grande* es el primer libro de cuentos de García Márquez, fue publicado en 1962.

¹¹ El concepto “cultura” debe ser abordado de acuerdo con la definición que provee el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE): Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.

maestros clásicos” (Rodríguez, 2000 p.451). En este ejercicio, a vista de pájaro, hallaremos que, puntualmente aludiendo al cuento titulado “Un día de estos” (1962), el dentista y el alcalde son personajes que aparecen en otra de las obras del mismo escritor, *La mala hora* (1962). Ambos personajes, estereotipos culturales dentro del discurso garciamarquiano, juegan los mismos roles: el dentista partidario de la oposición, el alcalde corrupto. El pueblo donde se desarrolla la trama de *La mala hora* es el mítico Macondo, escenario que además se presenta en “Un día de estos”. Ya no es el pueblo quimérico que el escritor funda, por orden divina, en *Cien años de soledad*; ahora la violencia lo ha convertido en un pueblo, en cierto sentido, desmitificado. Macondo se acerca más a la realidad que Gabriel García Márquez no solo atestigua sino guarda en su interior para convertirla con el tiempo en un relato que da frutos al someterlo como el vino añejo.

La obra de García Márquez, además de exponer desde diversos ángulos la cultura latinoamericana que se desarrolla en un mundo social, no pierde contacto con el espacio histórico (*Ibid*, p.451). Este “espacio histórico” es el que ahora pretendemos abordar para encontrar la debida justificación del contexto inherente a “Un día de estos”. Colombia, un país que ha vivido por años inmerso en el conflicto, fue el escenario que valió como materia prima para plasmar el sentir de un escritor del que se puede afirmar que desde el comienzo, una de sus obsesiones temáticas " es la famosa guerra civil en Colombia que se llama la Guerra de los Mil Días y que sirve como eje histórico en torno al cual él organiza su mundo” (Sims, 1988, v.71:1). Colombia enfrentaría nueve guerras civiles entre 1812 y 1902, incluida la Guerra de los Mil Días que sucedió entre 1899 y 1902. Pero este no es el único evento que marcaría las páginas de la narrativa del nobel colombiano.

Afirmábamos, líneas atrás, que García Márquez intentaba reescribir la realidad con toques autobiográficos, y comentamos igualmente, al inicio de este apartado, que la turbulenta ola de violencia que testimonió Márquez, “el Bogotazo”, puso fecha de inicio no solo en Colombia, sino en el escritor, el inicio de esta ansiedad frente a la violencia que tiñe con sangre los días venideros, y que frente a la impotencia del pueblo, el escritor intenta plasmar en sus páginas, con el afán de denunciar lo que no cabe en la mente del hombre.

Colombia arrancaría con las páginas más tristes de su historia, aunque años antes del “Bogotazo” la violencia ya se gestaba. Con el partido conservador en el poder las clases más desfavorecidas de la sociedad eran oprimidas. Surge en Colombia un líder liberal, Jorge Eliécer Gaitán, quien intenta aplacar la violencia política y reivindicar al proletariado; sin

embargo, él es asesinado. La lucha entre liberales y conservadores se enardece y desraza la ansiada paz en el país latino. La marginación de los pobres, la escasez, el odio social, la injusticia, la opresión, la tiranía, el abuso de poder, la impunidad y el autoritarismo serían temas que emergerían como testigos silenciosos en una sociedad corrupta que se levanta con ímpetu, frente a aquellos que buscan dejar testigos para que, con las palabras que abriría Márquez su novela *Noticia de un secuestro*, “nunca más nos suceda este libro” (García Márquez, 1996, *Gratitudes*).

De su obra narrativa, de acuerdo con su aparición cronológica se documenta: *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quién le escriba* (1958), *La mala hora* (1962), *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989), *El amor y otros demonios* (1994) *Noticia de un secuestro* (1996), *Memorias de mis putas tristes* (2004).

La producción de cuentos de García Márquez se encuentra recopilada, una vez más en orden cronológico de publicación en: *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), *Ojos de perro azul* (1972), *La triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972), *Doce cuentos peregrinos* (1992).

1.2 Conclusiones del capítulo 1.

Abordamos en un inicio algunas inquietudes surgidas sobre la definición que algunos estudiosos dictaminan como inseparables del género narrativo corto. Ha llegado el momento de corroborar, textualmente, si estas propiedades singulares son, también, inherentes en “Un día de estos”.

Apuntemos, una vez más, aquellas interrogantes que sembramos al inicio de este apartado: ¿Cuál es el único asunto “normal”, desde la perspectiva humana, que caracteriza a este relato corto? ¿Qué esencia de la condición humana refleja esta síntesis viviente? ¿Cuál es la fuerza vehemente que impulsa este cuento? ¿Pretende, el Premio Nobel, herir la sensibilidad o estimular la reflexión del lector? ¿Cuál es el valor intrínseco del cuento? ¿Cuál es el final “natural” de este texto?

Después de avanzado el capítulo uno, podemos responder que: el asunto “normal”, desde la perspectiva humana, que caracteriza a este cuento es la dignidad, el honor, el respeto y la

igualdad de todo ser humano frente al autoritarismo, la impunidad y el abuso de poder. La esencia de la condición humana que refleja en síntesis “Un día de estos” es la soberbia del hombre, aquel apetito desordenado que lo hace sentirse más que sus semejantes y que lo lleva a actuar irracionalmente. La fuerza vehemente que impulsa a este relato corto, es el empeño del ser humano por denunciar la injusticia que lo rodea. Gabriel García Márquez pretende incitar a sus lectores para que ellos puedan sentir la misma rabia, frustración, e impotencia, que sienten los habitantes de un pueblo violentado y sometido. El final “natural” que presenta el autor del cuento es este: el orden de la vida seguirá su curso cotidiano, aunque injustas las condiciones, pero el hombre más allá de su propia existencia sabrá responder a la altura de su conciencia.

CAPÍTULO 2.
ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE EL DISCURSO TEXTUAL Y EL DISCURSO
CINEMATOGRAFICO.

2.1 Relación literatura y cine

La literatura tiene la edad del hombre sobre la Tierra. El cine es el arte del último siglo. La literatura, por su nacimiento, es clásica; el cine, contemporáneo. A simple vista, la literatura es palabra; el cine imagen. La literatura, con sus amplios recursos más cimentados que los del cine, tiene en su aval la fértil imaginación del lector¹² -¿quién compite con ello? Pero el cine atrae a las masas; y la literatura, penosamente en este tiempo y en contraste con el cine, tiene un reducido número de adeptos.

¿Por qué siempre vinculamos a la literatura y al cine en términos de comparación? ¿Qué relaciones se han entrelazado, en el tiempo, entre la magna literatura y el séptimo arte? y ¿por qué existe la creencia común de que llevar una obra literaria al cine es socavar en su valor artístico? En esta sección intentaremos despejar brevemente estas interrogantes y la influencia mutua de estas dos formas de expresión artística, en medio del debate de “sentimientos tan contradictorios como el amor y el odio que desde hace cien años se vienen profesando la literatura y el cine” (Pérez, 2001, p.10).

Para conocer por qué la relación entre estas artes ha estado marcada por sentimientos tan ambivalentes, es necesario viajar en el tiempo hasta los orígenes del cine, un 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Lumière proyectaron sobre un lienzo en blanco, en el Salón Indien del Gran Café situado en el número 14 del Boulevard des Capucines parisino, las imágenes de una locomotora que avanzaba lentamente en dirección a los asistentes. Y aunque cincuenta años atrás los ojos del hombre habían presenciado el nacimiento de la fotografía, las primeras imágenes del cinematógrafo -término que acuñaron los hermanos Lumière- lo dejarían sin aliento. Tan es así que la historia del cine atestigua que en este primer encuentro, algunos de los presentes saldrían despavoridos, presos del pánico. Desde entonces, este espectáculo singular no ha dejado de deslumbrar a sus seguidores.

El arte, típico del siglo, avasallante y fascinador por ser absolutamente nuevo (Utrera, 2001) se caracterizaría, en un inicio, por la ausencia de sonido y actores, el uso de escenarios naturales y las tomas fijas. Pero solo sería cuestión de poco tiempo para que el cine, que nació

¹² Arturo Ripstein y “lo aterrador y tentador de enfrentar la literatura con el cine”.

siendo mudo, se impusiera con su urgente necesidad de decir¹³, ocupara actores, creara escenas y adoptara el desafío de engendrar una revolución visual. El cine, que surgió independiente del arte de las letras, se vería casi desde sus primeros esbozos, emparentado, según muchos estudiosos, con sus dos antecedentes más próximos: el teatro y la literatura. Pero, ¿en qué se emparentan estas artes? En que tanto la literatura, el teatro y el cine requieren de un elemento narrativo para llevar a escena la historia del hombre.

Si la literatura germinó con el afán del hombre por contar su historia, el cine también lo haría, muy a su modo. Surgiría como ese invento que ha incidido en la vida de los hombres del siglo XX, y que nació en el ejercicio de imaginar, de provocar sueños, de acceder a los pensamientos y a las ideas, de generar fantasías y propiciar reflexiones; el cine alumbró desde entonces, el paso de la creatividad y la sensibilidad hacia un caudal generoso, el poder del hombre para perpetuarse en el tiempo (Lara, 1999).

Pero el poder de perpetuarse en el tiempo, el ejercicio de imaginar, provocar sueños y acceder a los pensamientos, no le pertenece exclusivamente al cine; la literatura y las artes clásicas también reclaman este dominio. Lo mágico, soñado o “diferente” del cine radica en que, si los realizadores logran convertir el producto cinematográfico¹⁴ en una verdadera obra de arte “entonces puede afirmarse que la imagen visual enriquecerá el alma de la escritura que le dio origen como pensamiento, idea e historia, y dará paso a una de sus tantas posibilidades de expresión ahora bajo la forma de otro lenguaje” (Pérez, 2001, p.12). Es aquí cuando el lenguaje cobra fuerza y traspasa los límites de la mente humana que pretende encasillarlo como literatura = palabra, cine=imagen. En el lenguaje humano no hay límites existentes, ellos se trastocan: la literatura y el cine son palabra viva e imagen.

Y el cine, para convertirse en palabra viva e imagen, sitio que ha ganado la literatura, debió labrar su propia historia. Dos son los instantes que marcan estas memorias. En el primero, naciente, se buscaba representar, documentar y registrar fotográficamente los hechos de la vida cotidiana. En esta etapa, lumeriana, los filmes se caracterizan por documentar noticias, viajes y acontecimientos contemporáneos. Las grabaciones son hechas sin sonido, las tomas son exteriores y la inmediatez es el asunto que prevalece en estos primeros intentos de lo que

¹³ Fue hasta 1928 que apareció el cine sonoro. La primera adaptación literaria “Viaje a la luna”, novela que Julio Verne escribió y publicó en 1865, fue llevada al cine mudo por Meliés en 1902.

¹⁴ Convertir el producto cinematográfico desde la adaptación de una obra literaria.

se convertiría en el nuevo arte. Pero a este realismo lumeriano sus propios creadores le abren paso al relato corto¹⁵; se aventuran, entonces, a contar historias aún en forma “ingenua, incipiente y balbuceante”; la comedia muda “*El regador regado*” (1896) sería su primera prueba para llevar una historia al cine (Pérez, 2001).

Esta puerta abierta al ensayo nos conduce a un segundo momento en la historia del cine; allí donde el arte incipiente procurará embeberse de un lenguaje propio para contar la realidad. Con este propósito en mente, el cine se apropia del arte con más experiencia: la literatura. La literatura llegó al cine de la mano de George Méliés. El cineasta francés comenzó la adaptación de obras literarias con el fin de contar estas historias en la pantalla. Y la asociación cine-literatura valió la pena, de aquí en adelante se le otorgaría al cine el distintivo del “filme del arte”. Si el cine nació como “una expresión eminentemente popular, el filme del arte intentó arrebatar el cine de las manos de los feriantes para darle la dignidad artística que según ellos le faltaba” (*Ibid*, p.29). La primera adaptación que llevaría a escena Méliés en 1902 es la clásica novela “Viaje a la luna” de Julio Verne, después adaptaría “Los viajes de Gulliver” de Jonathan Swift y “Robinson Crusoe” del escritor Daniel Defoe (Pérez, 2001). Con estos filmes se estrena la época interminable donde clásicos literarios se llevan a las salas de cine.

Hemos detallado los antecedentes que de alguna manera iniciaron esta imbricada relación entre cine y literatura, pero ¿por qué enfrentarlos en términos comparativos? Para dar respuesta a esta interrogante es preciso identificar, aunque brevemente, los vínculos estrechos y las diferencias esenciales que poseen ambas formas de arte.

Como vínculos de estos géneros de acción señalamos “la condición narrativa que naturalmente tienen y el desarrollo de un argumento que ambos siguen” (Donoso, 2009-2010). Evidentemente, “el cine se ha apropiado de la literatura en temas, formas de narración y estructuras narrativas” (Utrera, 1987). El principio narrativo que los asocia ha causado que algunos estudiosos identifiquen al cine como una nueva forma de literatura más consciente y problemática de la que dispone nuestra época¹⁶. Sin embargo, creemos que no es necesario llevar la relación hasta tales extremos porque no es intención del cine proponer una “nova literatura” sino desarrollar un lenguaje propio; “el valor significativo de las imágenes resulta

¹⁵ Un año más tarde de estrenado el cinematógrafo los hermanos Lumière estrenarían el relato cómico.

¹⁶ Pérez construye esta percepción desde el enunciado que hace Conell, 1977.

análogo al de la palabra” (Baldelli, 1966, p.312). Es decir, que tanto la literatura como el cine pueden adoptar aspectos semejantes o cumplir determinadas funciones; por ejemplo, cuando al tomar un libro la mente del lector convierte esa palabra escrita en una imagen, está creando una realidad diferente. Lo mismo sucede a la inversa, si un espectador a partir de una imagen crea una palabra distinta de la original, le está dando otro matiz a esa idea; entonces, imagen y palabra se prestan, pero no son homólogas, su naturaleza sigue intacta. Aunque el límite es muy fino, no hay que perder de vista que “la narración presta materia a la película y lo que distingue al cine y a la literatura es su calidad artística” (Ayala, 1996, p.134).

Por calidad artística se hace alusión a los vehículos expresivos de los que se vale tanto el cine como la literatura. El cine por naturaleza es imagen en movimiento, la literatura, en esencia, es la ciencia de la palabra escrita. La literatura cuenta una historia, y el cine la cuenta de nuevo con un instrumento distinto; mientras la primera usa la calidad literaria, el segundo la reemplaza con la calidad plástica (Delibes, 1993). Pero el cine no es solo imagen en movimiento -como la literatura tampoco es solo palabra, también es imagen-, el cine potencia la palabra, la idea, el sentimiento; la nobleza de las letras cobra vida en otro lenguaje: el guion, la música, la fotografía y el montaje¹⁷ son las nuevas alas con las que la vida colma este arte. Para la literatura habrá un lector que ve con su imaginación y proyecta su propia película; para el cine habrá un espectador que recibe la película hecha y debe imaginar a partir de ella. La recepción de la obra cinematográfica y de la obra literaria tendrá, por ende, sus diferencias; un texto literario para existir necesita la complicidad de un lector que tiene la capacidad de imaginar y asimilar la historia con toda su riqueza y complejidad. Por el contrario, el filme resulta diferente; la película propone una historia ya masticada y digerida. También es claro que, el ritmo con el que el espectador asume la película no es el mismo con el que el lector asimila la prosa; para el espectador el único ritmo posible es el que le entrega la sucesión de imágenes, en cambio el lector puede crear su propio tiempo e interrumpir la lectura cuando lo crea conveniente (Pérez, 2001). Y aunque el sentimiento del hombre que busca entender su existencia y manifestarse a ella es el mismo, las formas de expresarse son distintas. Claramente, los límites son estrechos pero existentes. Otra diferencia incuestionable entre la literatura y el cine, es que el cine “posee un mayor poder de síntesis que la literatura y que por tanto puede introducir en su estructura discursiva, e incluso en un menor lapsus de tiempo, una mayor cantidad de información” (Pérez, 2001, p. 54).

¹⁷ Como montaje se entiende el armar las piezas: música, fotografía, actuación... con un propósito común.

Hasta el momento hemos sostenido que es la palabra quien le ha dado material a la imagen, pero ¿qué ha recibido a cambio la primera? Si el cine se supeditó inicialmente a la literatura, “solo más tarde, tras años de desarrollo, fue capaz, sutilmente, de influir en el modo y el contenido de la escritura literaria” (Pastor, 1997, párr. 15) hasta, ser evidente, la mutua influencia que hoy en día se establece entre el cine y la literatura.

Para ejemplificar esta reciprocidad hemos escogido, de entre los muchos que podríamos hallar, dos casos puntuales. El poeta español Rafael Alberti, en su poema *Cal y canto*, líneas dedicadas a los grandes avances del siglo XX y los alcances que tienen sobre el hombre, escribió un verso en el que confiesa: *Yo nací -¡respetadme!- con el cine*. Con esta expresión el poeta intenta marcar la influencia que ha tenido, y sigue teniendo sobre sí, el séptimo arte en la visión de las cosas (Utrera, 1987). El poeta y cineasta, también español, Manuel Pacheco escribe sus impresiones sobre el cine:

Las imágenes envueltas en las pavesas de las palabras caen sobre el lienzo desnudo y las miradas se convierten en manos que penetran en los objetos, los paisajes y las habitaciones donde se vive la muerte de los días. El rostro adquiere una luz que desnuda los impulsos interiores, y todo el cuerpo abre sus poros al amor, al odio, a la crueldad, a la ternura, al llanto, a la risa, al terror y a la angustia. El cine aplica la magia de la poesía sobre la sábana de los sueños y si ha saltado las barreras del entretenimiento para convertirse en un arte, ha sido gracias a las investigaciones que en la realidad pura del ser y las cosas han hecho sus grandes directores, que son, sin ningún género de duda, poetas de la imagen (*El cine y otros poemas, Poesía Completa*, tomo I, p.251).

En una entrevista, Pacheco, señalaría su interés desde siempre por el arte de este último siglo. Él cuenta que desde muy pequeño veía cine, mucho antes de escribir poemas y de saber si había nacido o no poeta; “las películas me trasportaban a un mundo distinto y el juego de las imágenes en la sábana de los sueños me atraía; quizás esa atracción fue la que me descubrió poeta” dice (Utrera, 1987, párr.4). “La fantasía y la imaginación que representa el séptimo arte le interesó desde muy joven a Pacheco. Como poeta siempre mantuvo una concepción global del arte, capaz de aglutinar arte y escritura” (Llera, 2004, p.254).

Para el poeta Rafael Alberti, mucha prosa está inspirada en la técnica y velocidad del cine, en los cambios rápidos de la visión de una escena (Utrera, 1987). El séptimo arte, además, le ha

extendido al poeta¹⁸ un medio más acorde para comprender la sociedad de ahora y plasmar en sus letras el espíritu que marca el momento de la existencia humana. El arte de la imagen y la escritura es capaz de unirse para hablar, con un mismo propósito, un lenguaje en común: el cine.

El cine también le ha dado a la literatura la capacidad para enriquecer su narrativa. Con la imagen y el sonido se fortalece un suceso. Llevar una historia a la pantalla, representarla con la imagen en movimiento y rodearla de sonido, resulta más cercano a la realidad que el presentarlo en letras. En la literatura hay tantas imágenes y sonidos como sujetos que interpretan esa lectura; pero en el cine, se puede apostar con mayor certeza al sentimiento que despertará en quien observa y escucha. Al lenguaje humano le es más fácil jugar con la ambigüedad pues cada palabra es un símbolo; en cambio, la imagen y el sonido, no lo son. Por ende, es más seguro conocer los efectos de un evento si el que lo recepta es un espectador antes que un lector (Donoso, 2009).

La indiscutible contribución del cine sobre las letras queda demostrada. Por lo tanto, no existe razón para que la literatura y el cine se enfrenten en términos de comparación, ni que el cine mengüe en relación con la literatura; cada uno será apreciado “como una obra de arte distinta que tendrá sus correspondientes intenciones estéticas” (Ayala, 1998, p.135). Tanto la una como el otro, de manera distinta y en épocas diferentes, se han ganado un sitio dentro del arte.

El no concebir a estas artes como medios de expresión distintos con relaciones muy próximas ha encaminado al error de asegurar que llevar una obra literaria al cine es socavar en su valor artístico. Es innegable que debido a adaptaciones muy pobres se destroza la norma; pero por regla general, se puede afirmar que “no se trata de si la película es fiel a su referente literario, sino en *cómo* es respecto a dicho referente, cómo construye su propia realidad estética a partir de un material literario que posee la suya propia” (Bernabé, 1996, párr.1). Por lo tanto, “el error estriba en adoptar un criterio exclusivamente literario en el análisis de la producción cinematográfica resultante” (Pastor, 1997). Una vez más, tanto la literatura como el cine se deben entender como obras de arte distintas que se valen de un lenguaje diferente; cine y literatura deben ser aprehendidos desde su individualidad artística.

¹⁸ Entiéndase no solo el que escribe poesía, también prosa.

2.2 La obra de García Márquez en el cine

En el apartado anterior se hacía hincapié en la reciprocidad que han mantenido en el último siglo la literatura y el cine. Se citaban, además, casos concretos de la influencia del séptimo arte sobre los poetas de la palabra. Ahora, persiguiendo los fines de esta investigación, trataremos puntualmente de la relación que el escritor de “Un día de estos”, Gabriel García Márquez, profesaba mantener con el arte del siglo. En alguna ocasión, el Premio Nobel afirmó, “mi experiencia en el cine ha ensanchado, de una manera insospechada, mis perspectivas de novelista” (Utrera, 1987). Si García Márquez avaló el poder que tuvo el cine sobre su propia narrativa, la percepción de quien recepta su obra resultaría similar. Así Utrera afirmó que las primeras novelas del colombiano “están escritas desde las perspectivas del hombre que ha querido ser cineasta: las escenas y personajes están visualizados y descritos como se los retrata la cámara, y el tiempo y el espacio novelístico acusan influencias cinematográficas” (Utrera, 1987, párr.4).

Si el periodismo condujo la narrativa de García Márquez, las imágenes del cine se fundieron con la literatura para construir su concepción creativa del mundo. En su etapa de corresponsal para el periódico bogotano *El Espectador*, Gabo¹⁹ dejaría como testigos de sus primeros encuentros con el cine a artículos publicados, de su puño y letra, entre 1950 y 1955. En la columna que escribía “El cine en Bogotá. Los estrenos de la semana” podemos descubrir que quien reveló el milagro del cine fue su abuelo Nicolás Márquez, que él no faltaba al cine matiné de los domingos en Barranquilla, y que por 25 centavos podía ver dos películas; en estas funciones conoció a Chaplin, Welles, Fellini, De Sica y Bergman. La semilla plantada en este cinéfilo comenzaría a dar frutos, y cuando se le confió la tarea de comentar los estrenos de la semana en el periódico capitalino, él sintió la necesidad de prepararse para enfrentar este desafío. En vista de que en aquellos días no era fácil estar al tanto del cine de vanguardia, el escritor colombiano procuró rodearse de personas bien informadas que apreciaban el arte y estaban a la altura para discutirlo. Como resultado de estos encuentros él valoraría al cine por su autenticidad humana y calidad, escribiría a favor del cine europeo y en contra del de Hollywood por considerarlo alienante, sobreactuado y mercantilista. (*El Espectador*, Bogotá, 9 de mayo de 2015).

¹⁹ El apócope de Gabriel, fue ingenio de Eduardo Zalamea Borda, subdirector de diario *El Espectador*.

La pasión que Márquez sentía por el séptimo arte lo llevó en 1957 a estudiar dirección cinematográfica en la ciudad italiana del cine: Cinecittà. Sus aportes en el cine mexicano y cubano²⁰ vendrían en las décadas posteriores. Tomando en cuenta sus propias declaraciones, el Nobel literario afirmarí­a que “mis relaciones con el cine [...] son las de un matrimonio mal avenido. Es decir, no puedo vivir sin el cine ni con el cine, y a juzgar por la cantidad de ofertas que recibo de los productores, también al cine le ocurre lo mismo conmigo” (Utrera, 1987, párr.7). La participación de García Márquez en el cine incluye roles como actor, escritor y adaptador de guiones²¹.

“El Gabo”, quien no podía vivir con el cine ni sin él, reconoció que este arte engrandeció su pluma novelista; acaso sea este el motivo por el que gran parte de la obra garciamarquiana ha sido llevada a la pantalla. Las cinco películas, o cortos, más recordadas por el público son: *En este pueblo no hay ladrones* (1965), *Crónica de una muerte anunciada* (1987), *El coronel no tiene quién le escriba* (1999), *El amor en los tiempos del cólera* (2007), y *Del amor y otros demonios* (2010). Aunque sus adaptaciones en el cine contaron con la participación de grandes directores y elencos²², e incluso García Márquez intervino en la guionización de varias obras suyas²³, para muchos críticos la adaptación de su narrativa ha dejado un profundo sinsabor. Incluso las críticas han llegado a límites mordaces. Los motivos pueden ser abundantes, pero todos están relacionados con el realismo mágico de sus libros. Intentar, de alguna manera, retratar en imágenes lo que el lector pueda reproducir en su mente, no es tarea sencilla. ¿Cómo, por ejemplo, podríamos reproducir los paisajes o escenas oníricas que García Márquez describe en sus obras? Tampoco es fácil explicar en pantalla las relaciones familiares, las historias complejas y la cantidad de tramas que el Nobel entretiene en su narrativa. Tal vez en estas razones²⁴ hallemos la justificación de por qué García Márquez nunca permitió que su obra cumbre *Cien años de soledad* sea llevada al cine, quizá él prefirió que se immortalara en la memoria de sus ávidos seguidores (Revista *El Mundo*, 2014). O acaso, la explicación se encuentre en su faceta de escritor y en sus propias predilecciones, no

²⁰ En 1986 fundó la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba.

²¹ Para conocer la extensa filmografía relacionada con García Márquez, incluyendo sus obras literarias que han sido llevadas al cine, se puede consultar a Rodríguez, Isabel. *Narrativa colombiana del siglo XX*. Lito Camargo Ltda., Colombia, 2000, pp. 452,453 nota a pie de página.

²² En el corto “En este pueblo no hay ladrones” (1965) actuaron: el mismo García Márquez, Luis Buñuel, Juan Rulfo, y Carlos Monsiváis. En la adaptación de “El coronel no tiene quién le escriba” participaron: Arturo Ripstein, director; Salma Hayek, Marisa Paredes, Fernando Luján y Rafael Inclán, actores. En otras adaptaciones estuvieron involucrados estos directores: Francesco Rosi, Hilda Hidalgo, Javier Bardem.

²³ Revisar nota 8.

²⁴ Rodríguez, Alejandra, califica como “Un amor no correspondido” la relación de Gabo con el cine. Con el mismo título escribe un artículo para el diario español “El Mundo”, 2014.

por nada recibió un Premio Nobel de Literatura en 1982 y es considerado el escritor latinoamericano más célebre del siglo²⁵, pues de acuerdo con lo que él asegura no le guarda mal recuerdo a su paso por el cine, “pero reconoce que, en cuanto creación multitudinaria, el cine no permite al escritor más que un lugar secundario [...]: el escritor es “apenas una pieza de un engranaje descomunal” (Utrera, 1987, párr.4).

2.3 Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico

Aseguramos líneas atrás que la diferencia entre la literatura y el cine radica, esencialmente, en los vehículos expresivos de los que se valen, independientemente, cada forma artística. Tras un siglo de vida del cine, “nadie pone en dudas de que existe un lenguaje cinematográfico definido, de que el cine posee una narración propia y específica: la fílmica, con una sintaxis autónoma y con características muy singulares, que lo personalizan como medio de expresión artística” (Pérez, 2001, p.47). Pero ¿quién le entregó al cine un estilo propio de narrar que lo individualiza como forma de plasmar el arte? Si los hermanos Lumière le dieron vida, le otorgaron su primer carácter documental e introdujeron el relato corto, y fue Meliés quien trajo la literatura al séptimo arte, la historia del cine le otorga a David Wark Griffith el título de fundador del lenguaje cinematográfico. En la primera década de 1900, este director estadounidense concibió una nueva forma de narrar en el cine; él contó las historias en la pantalla de una manera distinta de lo que se venía haciendo, pues en ese instante el cine era copia del teatro. ¿De dónde le surgió la idea a Griffith de narrar historias de una forma renovada? Recordemos que la literatura, el teatro y el cine han estado emparentados con la narrativa; por lo tanto, cuando este director observó que las estructuras clásicas de la literatura eran rotas por las nuevas pautas²⁶ trazadas por Dickens²⁷, Balzac²⁸ y Dostoievski²⁹, él pensó que si la revolución lingüística era posible en literatura, entonces también sería viable reestructurar el lenguaje cinematográfico. Aunque en un inicio su iniciativa causó alarma en las productoras de cine, la recepción del público y la posterior imitación de otros realizadores

²⁵ Aseveración hecha por Gerald Martin, biógrafo oficial de Gabriel García Márquez y estudioso de la narrativa latinoamericana.

²⁶ Con nuevas pautas se hace referencia a la literatura del realismo, enmarcada por el ambiente filosófico del positivismo e influida por las novedades industriales, que se dedicó a explicar la realidad y supuso una ruptura con el romanticismo. El realista trató al hombre objetivamente (Oseguera, 2008).

²⁷ Charles Dickens es el representante del realismo inglés. Su narrativa se inclinó a tratar lo social y los cambios psicológicos que sufren las personas como consecuencia de la Revolución Industrial.

²⁸ Honoré de Balzac, realista francés escribió *La comedia humana*. Su objetivo fue descubrir de modo casi exhaustivo a la sociedad francesa de su tiempo.

²⁹ Fedor Dostoievsky es el iniciador de la novela psicológica.

cinematográficos³⁰, demostrarían con el tiempo que esta ruptura era necesaria si lo que se pretendía, al igual que en la literatura, era dotar a los espectadores de un material que trasladara al público a otra forma de lectura. Tal fue el cambio que propició D.W. Griffith en la manera de hacer cine que a su iniciativa se la conoce hasta nuestros días como *El nacimiento de una nación*. (Pérez, 2001).

Decíamos que la fílmica, narración propia y específica del cine, tiene una sintaxis autónoma y con características muy singulares, y asegurábamos también que el cine, en su momento, fue copia del teatro. ¿En qué imitaba el séptimo arte al teatro? Lo hacía, básicamente, en su estructura tradicional y en la visión panorámica del espectador. Antes de *El nacimiento de una nación*, como se ha mencionado, el cine conservaba la estructura narrativa de la literatura clásica; y en lo que concierne a la visión del espectador, el arte del siglo ofrecía visualmente una toma larga y fija. También se mantenían las entradas y salidas laterales de los actores, tal como lo venía presenciando el público desde el teatro griego. Lo que se hizo a partir del proyecto Griffith, a más de reestructurar la narrativa siguiendo la iniciativa del realismo³¹ como corriente artística, fue incorporar elementos que se constituyen como la sintaxis³² autónoma del cine: la cámara, iluminación, vestuario, escenografía, color, desempeño actoral, sonido y montaje. De ellos hablaremos brevemente más adelante.

2.4 El cine, lenguaje visual

2.4.1 La naturaleza visual del fenómeno literario. Símbolos, figuras literarias versus símbolos, figuras cinematográficas.

En toda comunicación se emplea un lenguaje, pero no todos los lenguajes se valen de las palabras.

(Peter Bonnici, 1982)

³⁰ En la década de los 70 el realizador italiano Luchino Visconti ante la crítica que le reprochaba el recargamiento decorativo de sus películas se defendió aduciendo que él se había formado en la lectura de la obra de Balzac y lo que estaba llevando al cine no era otra cosa que una trasposición de los principios esenciales del escritor: la descripción pormenorizada de los escenarios en los que vivía cada personaje, su condición social y la proyección de su personalidad (Pérez, 2001).

³¹ Referente al realismo social que fue imitado por el cine en la medida de significar un despertar a nuevas formas y conciencias de narración; el cine floreció en su propio lenguaje, tal como lo harían la literatura y otras artes frente a los ismos que llegaron en ese siglo.

³² Sintaxis: conjunto de reglas o gramática visual que definen las secuencias adecuadas para expresar conceptos a través de un lenguaje propio.

Las figuras literarias, vistas como símbolos o representaciones sensoriales perceptibles de una realidad³³, son las formas que el lenguaje y la comunicación han diseñado para enfatizar, embellecer o contrastar aquellas expresiones que son habituales en el lenguaje humano para alejarlas de su significado popular y hacerlas extraordinariamente expresivas. Este lenguaje simbólico no es de uso exclusivo de la literatura, pues toda forma artística de expresión que busca resaltar su autenticidad creativa se valdrá de este intercambio alegórico. Pero, refiriéndonos al campo que nos compete, ¿es posible transponer el lenguaje retórico del texto a la pantalla? Busquemos los antecedentes.

La respuesta la conduciremos con las palabras que el crítico de arte ruso Leo Steinberg pronunció: “el ojo es parte de la mente”. Con esta expresión él quiso subrayar las nuevas posibilidades para enriquecer el campo del conocimiento sensible³⁴ con el poder de la imagen y sus significados. En este paso de permear en el conocimiento sensible, es clave reconocer el proceso que el hombre siguió, naturalmente, desde las cavernas donde se valió de la pintura rupestre para simbolizar su vida, hasta llegar a la idea de un lenguaje³⁵ que se vale del símbolo escrito y/o de un código visual. “La evolución del lenguaje comenzó con imágenes, progresó a los pictogramas [...], pasó a las unidades fonéticas y finalmente al alfabeto [...]. Cada nuevo paso adelante fue, sin duda, un progreso hacia una comunicación” (Menéndez-Pidal, 2010 p.104). Una comunicación que hoy se traduce en cine, expresión de un lenguaje visual que nos recuerda la historia del hombre y de su comunicación. La imagen nos conduce al sentimiento, y el sentimiento, a la idea (Eisenstein, 1980). Es el ojo el que capta el símbolo visual y que lo traduce para aprehender lo comunicable, para adherir al hombre a la sensibilidad que le proyecta el arte, para construir su propia significación del mundo, para encontrar el valor en un lenguaje que, disfrazado se aleja de lo habitual y se hace más cercano a lo extraordinario: la metáfora visual. Es el poder de la imagen la que urge ser llevada de una expresión artística a otra sin perder su esencia; pero, ¿cómo se hace posible transponer el lenguaje retórico del texto a la pantalla? La pregunta planteada desde un inicio merece ser contestada. Lo abordaremos brevemente.

Para dar un ejemplo preciso hemos escogido la metáfora. Este tropo es, en esencia, una comparación que se efectúa en la conciencia, es trasladar el sentido recto de la palabra a un

³³ Definición de símbolo que da el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE).

³⁴ El conocimiento sensible es aplicado tanto a literatura como el cine y todas las bellas artes.

³⁵ El filósofo y escritor británico ganador del Premio Nobel de Literatura Bertrand Rusell afirmó que el lenguaje tiene una importancia significativa en cómo entendemos el mundo y construimos el conocimiento.

sentido figurado. Por lo tanto, en el cine, esta “confrontación debe producirse en la mente del espectador como un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película” (Marcel, 2002 p.102). Para lograr este impacto psicológico, por ejemplo, se pueden yuxtaponer dos imágenes que asimilen la quietud: la imagen de aguas tranquilas frente a la imagen de un niño dormido; o para ilustrar una metáfora dramática: la imagen de unos obreros acribillados por el ejército asociado con la escena de un matadero donde se ven animales degollados; o en una metáfora ideológica: la imagen de un rebaño de ovejas en marcha y la de una multitud saliendo del metro (Marcel, 2002). Para cada una de estas imágenes se puede encontrar su igual literario; la metáfora, sostenida en la comparación automática de la conciencia, mantiene su fuerza comunicativa sin que afecte el medio por el que se exprese. Hemos visto un ejemplo sencillo de cómo el fenómeno literario halla su naturaleza visual³⁶.

Las posibilidades son tales como la creatividad humana pueda concebirlas, el simbolismo puede mantenerse en tanto el hombre pueda encaminarlo. Por ende, las figuras retóricas precedentes del lenguaje verbal pueden transformarse en códigos visuales.

2.4.2 Códigos visuales.

Nos valemos del término códigos para referir aquellos elementos que se acoplan siguiendo ciertas normas, concretamente visuales, y que son semánticamente interpretables. En otras palabras, los códigos son un sistema de mensaje oculto que requiere el discernimiento de quien los recepta (DRAE, 2015). Los fines de esta investigación no pretenden abordar el cine desde la percepción de industria, buscamos hacerlo con miras de un arte que expresa su belleza con todo el caudal de elementos creativos que le permiten materializarse en una pantalla; tal como lo haría un portentoso escritor frente a una hoja en blanco. Desde esta concepción queremos definir el lenguaje del cine como aquellos códigos que hay que descifrar, y que muchos espectadores, tragones comerciales, ópticos y pasivos, nunca llegan a digerir el sentido de las imágenes que espectan (Marcel, 2002).

³⁶ Para más información de las figuras retóricas precedentes del lenguaje verbal aplicadas al lenguaje visual se puede consultar Méndez-Pindal, Silvia. *Retórica Visual*. 2010.

2.4.2.1 La cámara, lenguaje visual en el cine.

“La historia de la técnica cinematográfica puede ser considerada en su totalidad como la historia de la liberación de la cámara”
Alexandre Astruc³⁷ (Marcel, 2002, p.36)

El mérito de haber emancipado a la cámara corresponde al inglés G.A. Smith. El cineasta advirtió que los grandes planos³⁸ no podían mostrarlo todo; entonces, le sobrevino la idea de alternar planos³⁹ en una escena. La idea se popularizó en el medio artístico y como resultado las películas ostentaron, desde entonces, una mayor libertad visual; la cámara se constituyó como el ojo humano, como el ojo del espectador, del héroe o del villano. Pero, ¿cómo influyó el desplazamiento de una cámara en la manera de narrar una historia? Pues, imaginémoslo: al contar un relato y tratar de comunicar los sentimientos de un personaje, no es lo mismo hacerlo con una toma fija y lejana, que colocar la cámara muy cerca del rostro e intentar que el espectador pueda sentir el dolor, la alegría, la frustración o el terror que el actor siente.

Con el tiempo, y los avances tecnológicos, el hombre lograría que la cámara pueda grabar movimientos cada vez más audaces⁴⁰; ya no sería un testigo indiferente, sería capaz de expresar su voluntad, se convertiría en la artista que retrata todo, que evidencia puntos de vista, que habla, que se inmiscuye en la vida. La cámara, con la ayuda del hombre, pudo recorrer el mundo y revelar, como si fuesen nuevos, los detalles más pequeños. Pudimos ver con los ojos de un ave, atrapar la vista de una pluma que es conducida por el viento, fuimos la mano que seca una lágrima o las teclas de un piano que producen la más bella sinfonía. El actor no vería más a la cámara como quien graba su audacia, le hablará a ella como quien le habla de cerca a quien le observa. El hombre no será más un espectador ajeno; el cine tornará en un cariz dramático y mágico que hoy invita al hombre a sentirse su cómplice (Marcel, 2002).

³⁷ Director francés de cine quien aseguró estas líneas en su obra *La teoría de la cámara*, 1947.

³⁸ De acuerdo con la terminología cinematográfica: “plano” es la porción de espacio que toma la cámara.

³⁹ Existen diferentes planos que se referencian por la figura humana. Un Gran Plano General (GPG) corresponde a una visión panorámica, un Plano General (PG) muestra la figura humana completa en relación con el entorno, Plano Americano PA o tres cuartos corta la figura a la altura de la rodilla, un Plano Medio (PM) hasta la cintura, Primer Plano (PP) corresponde al rostro humano y Plano Detalle (PD) o Gran Primer Plano se ajusta a un detalle como el ojo humano.

⁴⁰ La tecnología permite que las cámara hoy en día puedan grabar sobre rieles, grúas o drones; puedan colocarse en una gafas, unos zapatos, o rodar con una pelota.

El cine siempre entrega, habla, cuenta; y lo seductor de su lenguaje radica en que no necesita de una voz para expresarse, “la comunicación puede, de hecho, existir en el silencio” (Menéndez-Pidal, 2010, p.102). En el silencio la imagen habla cuando la cámara entiende que puede contar un triunfo si mira al personaje de abajo hacia arriba⁴¹, o puede también humillarlo si lo hace al contrario. Se puede sentir la angustia si la cámara al agitarse, mira como quien es víctima de un tiroteo⁴². Puede revelar la soledad e impotencia del hombre si se permanece quieta en una toma amplia y lejana donde vemos como una descomunal ola del mar se precipita sobre un personaje que indefenso, se asemeja a un grano de arena⁴³. La cámara se funde con los sentimientos del hombre cuando al jugar con las dimensiones, encontrar el tamaño justo, el plano certero, el ángulo preciso, el tiempo exacto, el espectador discierne el significado, descubre el sentimiento, entiende el punto de vista, y no solo encuentra la función descriptiva⁴⁴. “Estos complejos y sutiles movimientos de cámara pueden ser bellísimos cuando, como en los ejemplos anteriores, están cargados de significado. Si solo son una demostración de virtuosismo, casi no tienen más valor que lo anecdótico” (Marcel, 2002, p.61).

2.4.2.2 La iluminación, lenguaje visual en el cine.

Aunque la iluminación es un elemento decisivo en la expresividad de la imagen, a simple vista, su valor no es apreciado pues en muchas ocasiones pasa inadvertido. Pese a ello, juega un rol fundamental a la hora de crear un ambiente narrativo en escena, de acuerdo con Ernest Lindgren, “la iluminación sirve para definir y modelar las siluetas y los planos de los objetos, crear la sensación de profundidad espacial [...] producir una atmósfera emocional” y crear efectos dramáticos (Marcel, 2002, p.64). La contribución de esta magia en la escena fílmica es un aporte del arte alemán que concebía que los mundos mágicos, el teatro en un inicio, debían forjarse con ayuda de la luz; los germanos sostenían que la oscuridad era el cincel del arte. Recordemos, previamente, que muchas culturas antiguas hacen referencia a mitos sobre la oscuridad o las sombras⁴⁵, dejando entrever el temor del hombre ante lo que no puede ver o lo distorsionado. “La pantalla parece volver a dar vida a todos los mitos milenarios de la lucha

⁴¹ Ángulo contrapicado.

⁴² Punto de vista subjetivo

⁴³ Gran Plano General o Panorámico.

⁴⁴ Para más información de tomas y lenguaje cinematográfico consultar:

http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m1_2/espacio.html

⁴⁵ Platón y el Mito de la caverna, por ejemplo.

del hombre contra las tinieblas y sus misterios, del enfrentamiento eterno entre el bien y el mal” (Marcel, 2002, p.67). La iluminación, por lo tanto, es un factor expresivo y funcional en la fílmica. Como herramienta permite gran calidad fotográfica, se usa para iluminar tomas exteriores e interiores cuando la luz natural no es suficiente; a partir de ella se crean los más diversos efectos lumínicos, recrea efectos psicológicos en función de la atmósfera de la película. La luz es un ingrediente vital para el lenguaje cinematográfico: puede inventar sombras, arrugas, y, si es excesiva, deshumanizar rostros. Tan es así que muchos productores de cine han llegado a afirmar que sin luz no hay cine; y pese a que el arte del último siglo, en sus inicios, se mostró en color blanco y negro, los cineastas adquirieron la perfección fotográfica de contrastes entre la luz y las sombras. Casi no hay límite de posibilidad que se oponga a la imaginación del creador; no obstante, su uso siempre dependerá del carácter realista o expresionista que se le quiera imprimir a una narrativa, en la escena la luz siempre tendrá un significado y en la contemplación, el espectador, portará un efecto de hipnosis fílmica (Marcel, 2002).

2.4.2.3 El vestuario, lenguaje visual en el cine.

El vestuario es un medio fílmico de expresión. Su uso, por lo general, es menos simbólico que en el teatro y más realista en la pantalla. Para el séptimo arte el vestuario no es un elemento aislado, tiene un valor representativo ya que la ropa devela caracteres de los personajes. La indumentaria de los actores puede ser catalogada bajo tres arquetipos: el vestuario realista, de acorde con la realidad histórica y la exactitud de los hechos que se pretendan escenificar; el vestuario pararealista, aquella en la que el sastre inspirado en la moda de la época ha hecho una estilización; y el vestuario simbólico, en el que prima la característica del ánimo o las peculiaridades de los personajes (Marcel, 2002). Si quisiéramos considerarlo, como lo hace el cineasta francés Jacques Manuel, como un ojo indiscreto que examina al hombre, que penetra en sus actitudes, en sus movimientos y en “sus emociones, hay que reconocer que la ropa, es por cierto, lo que está más cerca del individuo y lo que, al tomar su forma, lo embellece o, por el contrario, lo distingue y confirma su personalidad” (Marcel, 2000, p.68).

2.4.2.4 La escenografía, lenguaje visual en el cine.

La escenografía comprende los paisajes naturales, las escenas construidas y las decoraciones escénicas. Estos ambientes pueden describirse tal como se manifiesta el arte frente a las sensaciones del hombre y de cómo se esmera por cristalizarlas. Como consecuencia de esta expresión la escenografía puede ser realista, aquí el decorado no implica más que su aspecto en sí; impresionista, que busca la escenografía acorde con el estado de ánimo de los personajes enfatizando en el decorado natural; y la escenografía expresionista es aquella que promueve la intensidad de la expresión aun en riesgo del equilibrio visual, busca retratar los aspectos psicológicos y subjetivos del mundo y para ello de ase de la decoración artificial y simbólica (Marcel, 2002).

2.4.2.5 El color, lenguaje visual en el cine.

Transcurrieron cerca de cuarenta años en la vida del séptimo arte hasta que el cine llegó a color. El arte en blanco y negro no debe ser entendido como una limitante en el lenguaje visual, por el contrario, los cineastas lograron dominar con maestría el contraluz; la perfección fotográfica es una característica prominente en las películas grabadas a inicio del siglo XX. Estos filmes no solo se valieron de la luz y las sombras, apostaron también por el humo como un elemento con fines estéticos que resultaban en efectos visualmente impactantes. Este cine sin pigmentación trae a la memoria las épocas clásicas de este arte, aquellas de los hermanos Lumière y Meliés; y aunque el color está a la mano de toda producción cinematográfica, hoy en día hay quienes le apuestan al cine en blanco y negro para dejar claro que la realidad cinematográfica no prescinde del color. Sentencia que se hace presumiendo que, “el sueño raras veces es en colores, y sin embargo su “realidad” no se resiente” (Marcel, 2002, p. 76).

Sin embargo, es innegable el hecho de que el hombre asimila el mundo natural como un universo colorido. Al respecto, el cineasta italiano Micheelangelo Antonioni decía que el color es una relación entre el objeto y el estado psicológico del observador. En otras palabras, lo que pretende el color es causar un efecto anímico en quien lo observa. En consecuencia, el uso del color en el cine puede resultar en un arte deliberado. La teoría del color dictamina que la mezcla de colores pueden conseguir un efecto deseado: los colores cálidos dan impresión de proximidad, los fríos de lejanía. Los colores cálidos exaltan, los colores fríos deprimen.

Los fondos iluminados y claros dan ambiente de alegría y los objetos cobran importancia en su conjunto; los fondos oscuros debilitan los colores, el ambiente se entristece y los objetos pierden importancia. El color sirve para centrar la atención, favorecer el ritmo de la narración y expresar con fuerza ciertos momentos. El color tiene un valor psicológico y dramático, su uso bien captado no solo copia la realidad exterior sino que también cumple una función expresiva y metafórica (Marcel, 2002).

2.4.3 Códigos sonoros.

Anteriormente subrayamos que un código es un sistema de signos que permiten formular y comprender un mensaje. Al referir al cine, los códigos sonoros son aquellos sonidos que acompañan a la imagen en el acto comunicativo.

2.4.3.2 *El sonido.*

El sonido ha transformado la estética cinematográfica. Desde un inicio los cineastas se propusieron que el arte sea lo más cercano posible a la realidad, y como a principios del siglo el sonido no estaba contemplado como parte de la grabación fílmica, sus realizadores acompañaron al film con sonoridad en vivo. Por lo tanto, el sonido siempre existió en el cine, aun cuando era mudo pues mientras la película era rodada, algunas personas especializadas contaban lo que sucedía: ellos narraban, creaban ruidos y colocaban música, todo simultáneamente (Martínez, 2015). En 1927 llegó la primera película con sonido completamente sincronizado. A partir de entonces, y como fue entendido desde un inicio, el diálogo, la narración, los efectos sonoros, incluso el silencio, y la música llegarían a formar parte vital del lenguaje cinematográfico.

La música en el cine es compuesta para apoyar la narración fílmica. Es de carácter cinematográfico o incidental y básicamente, los dos conceptos se usan para referirse tanto a la música de fondo como a las canciones creadas específicamente para la película. Muchos músicos especializados de renombre componen para el cine de manera constante. La música desde siempre se ha constituido en un ingrediente supremo para el lenguaje cineasta, recordemos aquellas películas primigenias de Walt Disney donde se ocupaba una orquesta para interpretar las extraordinarias sinfonías clásicas de los grandes maestros de la música.

El acompañamiento musical cinematográfico cumple tres funciones: la función dramática, en ella la música interviene para proporcionar la comprensión de la tonalidad humana del episodio; la función rítmica, se emplea como contraste de la imagen, reemplaza un ruido o resalta un movimiento; y por último, se habla de la función lírica cuando la música no solo enfatiza a las imágenes sino que las rodea, crea poesía alrededor de ellas y cobra, la música, otra dimensión comunicativa.

2.4.3.1 El desempeño actoral.

El desempeño actoral es un elemento circunstancial al arte cinematográfico. Junto con la fotografía y el montaje, es el que mejor comunica la intencionalidad que el cineasta quiere imprimir al guion. En la actuación de los personajes, principalmente de los roles principales, descansa gran parte del peso narrativo y dramático de la película. El actor sabrá que de su interpretación dependerá, cuantiosamente, el éxito del film. No existe un estilo único de actuación cinematográfica, hay diferentes modos de desempeño actoral: actor hierático, quien acompaña sus diálogos con ademanes y gestos exagerados más acorde con el teatro; actor estático, quien basa su actuación en su presencia física y en la construcción psicológica del personaje; el actor dinámico, del tipo de cine italiano con ademanes desmesurados y vociferaciones; el actor frenético, propia del cine japonés que basa la actuación con movimientos desmedidos y gestos aparatosos. En cuanto a la actitud con la que un actor se relaciona con el personaje que interpreta, las dos corrientes cultivadas por la escuela clásica teatral son: el naturalismo, en el que el actor se pone en el lugar del personaje y vive la intimidad de su ser; y la escuela del constructivismo, en la que el actor debe construir la realidad del personaje y no identificarse con él (Berthier, 2011).

La atracción que ejerce el cine puede explicarse en la posibilidad que representa para el espectador el encarnar una historia diferente, o muy parecida a la suya, y en la que la actuación del personaje, al imponer su personalidad, invita al asistente a ser parte de ella (Marcel, 2002).

2.4.3.3 El montaje.

Podría afirmarse que el montaje es “la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración” (Marcel, 2002, p.144). Este orden de secuencias y planos, que resultarán en lo que el espectador verá en la película, obedece a un sentido general. En el montaje se editan tomas, se modifican secuencias, se inserta la música, los efectos sonoros; se acorta o prolonga el ritmo de una escena, se puede corregir el color y hasta incluso, hoy en día, la posproducción⁴⁶ pone a mano del editor de cine una cantidad ilimitada de efectos especiales. Todo este “ensamble” filmico responde a un boceto planeado antes de la filmación, el guion. Sin embargo, hay que considerar que el guion original en relación con el resultado final, la película, no serán exactamente iguales puesto que la idea de partida, escrita en un papel, sufrirá modificaciones propias de una adaptación cinematográfica. Pero ¿cuál es el criterio correcto para decidir la secuencia que deben tener las tomas? El montaje obedece con gran exactitud a una ley de carácter argumental, cada toma debe hallar su respuesta en la toma siguiente; la narrativa cinematográfica aparece, entonces, como una serie de tomas que se encadenan. Básicamente el montaje responde a tres funciones: la función creadora del movimiento, significa que la sucesión de tomas recrea el movimiento de la vida; la función creadora de la idea, es decir que en la secuencia se advierte un sentido expresivo y no solo descriptivo; y finalmente, la edición se debe a un sentido del ritmo, que implica la duración de las tomas, los planos, los cortes, que juntos crean un ambiente dramático (Marcel, 2002).

2.5 El guión y la adaptación literaria.

El guion es un texto en el que se presenta, en detalle, el contenido de un relato, llámese película, corto, programa televisivo o radial. Lo primero que existe, al igual que en la literatura, es la necesidad de contar, de compartir un sueño, una historia, una crítica que nace como una idea. Esta idea será desarrollada en el guion que se constituye como el primer intento por diseñar una trama sobre el papel. Este esqueleto es la base que guiará toda la producción fílmica; por lo tanto el guion abarca tanto los aspectos literarios: los diálogos y narraciones, como los asuntos técnicos: escenografía, iluminación, sonido, y las acciones de los personajes.

⁴⁶ La posproducción es la manipulación del material digital del cine. Incluso hay películas que han sido grabadas sobre un fondo verde, croma, que da la posibilidad de insertar al actor dentro de un mundo completamente creado en computadora.

Es importante considerar, como lo habíamos hecho antes, que en la gestación de una película, al menos en un gran número de ellas, se hallan cimientos literarios. Con estas palabras queremos recalcar, una vez más, los estrechos vínculos entre el cine y la literatura, pues recordemos que una obra fílmica de carácter narrativo podría haberse originado a partir de un cuento o una novela. Toda obra de arte, habitualmente, se explica por medio del “lenguaje verbal, pero en el cine particularmente subyace un esqueleto, que es el guion literario. Por ello es lógico pensar que un realizador pueda vislumbrar en una obra literaria el guion de su futura película en estado de latencia” (Donoso, 2009-2010, p.2). Aunque la obra literaria se presente por sí sola para ser llevada al cine, por la forma en que el escritor la concibió, hay que considerar que la base narrativa deberá ser convertida en un film que necesita de por medio un guion. A este trabajo se lo conoce como adaptación cinematográfica.

El término *adaptación* ha sido debatido por considerar que emplear este vocablo es insostenible por cuanto “el resultado obtenido en un filme es siempre diferente del texto original del que partió” (Couto, 2001, p.29), por ello muchos críticos consideran más acertado usar la palabra *transposición* para referirse al discurso literario y al discurso fílmico. Acogeremos esta recomendación para nuestra investigación.

De acuerdo con algunos estudiosos de la transposición cinematográfica, el cuento es el género narrativo idóneo para ser llevado a la pantalla por cuanto, al contrario de la novela que se basa en su capacidad casi ilimitada de expansión, la técnica de exposición selectiva “propia del cuento se asemeja a la técnica cinematográfica en la medida en que ambas expresiones artísticas cuentan historias mediante una serie de sugerencias, gestos, matices e imágenes con tal precisión, que no requerirían mayor elaboración o explicación” (Pastor, 1997, párr.22). Con ello no queremos dar a entender que llevar la novela a la pantalla sea una labor por demás infructuosa, algunos buenos filmes han tomado de base una novela, pero ello dependerá de la fidelidad del trabajo guionista. Salta a la vista la consecuente pregunta ¿en qué medida es posible ser fiel al texto literario cuando abordamos la labor de trasladar este contenido a la pantalla? Es posible en la medida en que la fidelidad en la transposición fílmica sea entendida como lealtad con los caracteres propios de los personajes, de sus pensamientos, ideas, conductas, y en la relación con los ambientes en los que ellos se desenvuelven. La fidelidad significa, consecuentemente, supeditar la obra fílmica al carácter esencial del texto original (Couto, 2001). Como resultado, “una misma historia puede materializarse

artísticamente a través del lenguaje literario o cinematográfico, manteniendo puntos de contacto, pero a la vez diferenciándose en lo que esencialmente los define: el ser respectivamente, novela y cine” (Pastor, 1997, párrafo final). Se debe afirmar, entonces, que lo ideal es que un filme reelabore la historia a partir del argumento que le entrega la obra literaria, valiéndose de los medios de expresión que le son propios. Sin embargo, se debe reconocer la dificultad que se presenta a la hora de adecuar al lenguaje cinematográfico, por ejemplo, el mundo interno del sujeto. De todas formas, un buen guionista encontrará el camino para que aquella transposición cinematográfica resulte, como se ha señalado, en un producto de independencia artística que conserva la esencia de la historia que le dio origen. Es de suponer, entonces, que el guionista se siente atraído no solo por el argumento de la narración, sino también por lo que el relato dejar entrever (Donoso, 2009-2010).

La formación de quien realice el trabajo de convertir un texto literario en un film, el guionista, es fundamental; pues si bien podría pensarse que lo elemental de la transposición radica en el oficio y la técnica que no requiere necesariamente de un aprendizaje literario, la carencia de este constituye un posible déficit, pues “para evitar el mimetismo y la endogamia nada mejor que abrirse al ancho mundo de la literatura, compartir las más variadas experiencias para enriquecer nuestro propio mundo” (Ríos, 1997, párr.20). El no asumirlo, puede resultar en un cine escuálido y bobalicón (*Ibid*). El punto de vista, exclusivo, del guionista, así como del escritor, convertirá un material común en obra de arte, “y poco importa que la obra termine siendo una novela, una serie televisiva o un guion de cine, pues de lo que se trata es, ante todo, de transformar artísticamente la realidad y de disfrutar al máximo del proceso creativo” (Ros Berenguer, 1996, párr.43). Abrirse al ancho mundo de la literatura, disfrutar el proceso creativo y vivir de cara a la vida, forjar una visión propia, tesón, sutileza, capacidad de observación, advertir el devenir de los tiempos, percibir el entorno cultural y social, experiencia, sensibilidad, talento parecen ser la fórmula que hace a buen guionista (Ríos, 1997).

2.5.1 Desde la estructura narrativa a la sintaxis del guion.

Acotamos que el fundamento que une al cine con la literatura es su innegable naturaleza narrativa, su necesidad de contar. Aquella necesidad que llevó a Aristóteles y a los antiguos griegos, padres del teatro, a engendrar la narrativa llevada a su límite: la tragedia. Decía el

gran Aristóteles que una tragedia solo era completa cuando incorporaba tres acciones: peripecia, agnición y catástrofe. La actual narrativa dramática lo traduce como exposición, punto de giro y clímax⁴⁷; y designa como incidente desencadenante⁴⁸ a la acción que altera el equilibrio.

El incidente desencadenante constituye, pues, la acción fundamental del planteamiento así como el clímax supone la acción principal del desenlace. Su finalidad dramática consiste en introducir, al inicio de la narración, una distorsión, desequilibrio, contradicción o carencia que pone en marcha la historia (Diez Puertas, 1997). Vamos a ilustrar este concepto aplicándolo al cuento “Un día de estos”, de Gabriel García Márquez:

a. Una situación inicial.

Don Aurelio Escobar, dentista, trabaja con obstinación en su gabinete.

b. El incidente propiamente dicho.

El alcalde irrumpe solicitando le extraigan una muela.

c. Lo que desencadena.

El alcalde exige con pistola en mano que se lo atienda. El dentista se niega.

d. La cuestión central que se plantea.

¿Debe el alcalde ceder y procurarle un bien a quien tanto daño ha causado al pueblo?

En “Un día de estos” el incidente catalizador se produce cuando el alcalde obliga al dentista a que lo atienda y él se niega. Con respecto de este hecho que desata el relato, Emeterio Diez Puertas, en un seminario sobre el guion en 1997, aseguró que un detonante debe reunir ciertas cualidades para que cause el conflicto que provoca la historia; él organizó estas características en un decálogo que ilustramos con el cuento en mención.

○ Sin incidente no hay relato.

Es claro que si el alcalde no se presenta en el gabinete, no hay historia.

○ Debe ser planteado cuanto antes.

⁴⁷ También suelen ocuparse los siguientes términos: exposición o planteamiento, desarrollo, nudo, desenlace.

⁴⁸ También se ocupan los términos catalizador, detonante, incidente inductor, alteración, perturbación, problema o situación desestabilizadora.

En las primeras líneas del cuento, tras presentar al alcalde y establecer el ambiente, lo sucesivo es plantear el hecho que ocasiona el problema: el alcalde llega impaciente a pedir que lo atiendan.

- Es un suceso sorpresivo.

Si bien puede percibirse la llegada de un paciente como un acontecimiento habitual en un gabinete de dentista, lo sorpresivo es que el dentista se niegue a atenderlo.

- Afecta al protagonista.

El alcalde, indiferente, no quiere atenderlo; sin embargo, esta displicencia se tornará en vacilación.

- Conduce la acción hacia una nueva dirección y eleva el riesgo.

Aunque de entrada parece evidente que el dentista no atenderá al alcalde, el relato nos llevará por un camino imprevisible.

- Ocasiona una visión profunda de la historia.

El relato nos conduce a meditar en lo que es correcto y lo que no a la conciencia del hombre.

- Tendrá relación con el título.

“Un día de estos” es una clara invitación a tomar partido.

- Abrirá posibilidades para el desarrollo de la trama.

En relato cabe la posibilidad de atender al alcalde, o no hacerlo. Estas dos alternativas se presentan con sus respectivas consecuencias que se entretajan en la mente de quien especta la historia.

- Provoca un tema central y causa duda acerca de su respuesta.

¿La justicia del hombre se ejerce a mano propia o es mayor el deber altruista?

- Siempre establece una meta.

¿Importan los medios con tal de alcanzar el poder? ¿Debe el dentista atender al alcalde y ceder su autonomía aun en contra de la razón?

2. 6 Códigos en el discurso filmico en el cortometraje: “Un día de estos”.

En el presente apartado pretendemos abordar los códigos comunicacionales específicos del discurso fílmico, en relación con el cuento del escritor colombiano, Gabriel García Márquez, “Un día de estos”. Sobre un cortometraje producido por:

Instituto Superior de Arte
Facultad de los medios de comunicación audiovisual
Escuela Internacional de cine y televisión
San Antonio de los Baños
Instituto cubano de arte e industria cinematográficos

Presentan

Una adaptación de un cuento de

Gabriel García Márquez

“Un día de estos”

con

Gustavo Angarita

Sebastián Ospina

dirección

Ana María Londoño

agosto, 2008

Imágenes:

EXTERIOR. DÍA. VALLE.

Secuencia 1



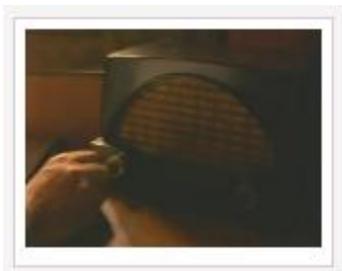
Video: Gran Plano General o Panorámico. En un valle, “un llanero solitario”, una figura muy representativa en los años cincuenta y sesenta, cabalga.

Audio: Efecto al sintonizar la radio. Se escucha la música introductoria de una radionovela, formato radial que se popularizó en la década de los años cuarenta. La música suena fuerte.

Corte.

INTERIOR. DÍA. GABINETE.

Secuencia 2



Video: Primer Plano de una mano que sintoniza una radio antigua, años sesenta. Paneo⁴⁹ de la cámara que sigue la acción de la mano.

Audio: Se escucha una radionovela de corte realista, social.

Secuencia 3



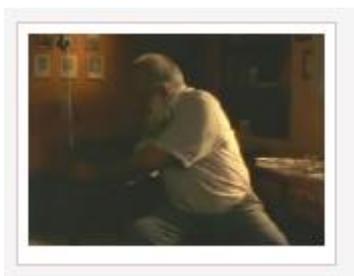
Video: La cámara abre el lente para revelarnos la escena. Sigue, lentamente, los movimientos del hombre, a la vez que hace un *zoom out*⁵⁰. Vemos a un hombre de mediana edad, aproximadamente sesenta años, que saca algunos instrumentos de un cajón y los acomoda, meticulosamente, sobre una mesa de madera, frente a una ventana con los marcos amplios, también de

madera. Sobre la mesa una lámpara de queroseno, común desde los años cuarenta. Toda la ambientación corresponde a la mitad del siglo XX.

Audio: El relato de la radionovela se escucha con claridad, aborda una trama paralela al del relato visual, el abogado Saldaña lucha por defender a los más desposeídos, por ello, es víctima de un desconocido que busca matarlo para detener su noble causa porque, de alguna manera, se siente perjudicado por ella. El abogado valiente, no le teme a la muerte. La radionovela es el preámbulo a la trama, también de carácter social, juega como un elemento que reafirma la temática del corto.

Corte.

Secuencia 4



Video: La cámara se abre con un lento *zoom out*. El hombre, una vez que ha terminado de acomodar sus instrumentos sobre la mesa, gira, sobre la misma silla, para arreglar la fresa de pedal. La cámara continúa con un *zoom out* suave, que nos revela, de a poco, la escena donde tiene lugar la trama.

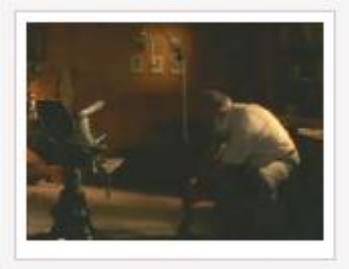
Audio: se escucha el canto de las aves y algunos ladridos.

Ambiente de un pueblo.

⁴⁹ Paneo es un movimiento lateral de cámara.

⁵⁰ Zoom out, significa una alejamiento y apertura del lente de la cámara.

Secuencia 5



Video: la toma se ha abierto completamente. Vemos al hombre, un dentista, de pelo cano, con barba blanca, quien viste una camisa blanca, manga corta y de cuello abierto; pantalón de tela y un cinturón. El consultorio es un lugar modesto, el piso es de tabloncitos delgados de madera. La iluminación es baja y cálida, la pared de color anaranjado y los cuadros sobre ella, le dan un ambiente hogareño y rústico. Los muebles son de madera, a excepción de la silla del paciente que es de cuero y metal, una silla de los años setenta. La iluminación es baja; se juega con las sombras; pareciera que la única luz que entra en este lugar es la que proviene de la ventana, luz natural. Esta ambientación nos da la idea de que la historia se desarrolla en un pueblo, un ambiente popular, rodeado de hábitos cotidianos.

Audio: La radionovela es el elemento que sobresale en esta escena. El relato de ella juega un rol importante para la crónica que vendrá después.

Corte.

EXTERIOR. DÍA. PUEBLO.

Secuencia 6



Video: Día. El jinete, de un inicio, llega a un pueblo, un caserío blanco en medio del valle, con casas de teja y calles en tierra. El estado de las calles revela la falta de progreso en este sitio.

Audio: Sonido ambiente. Pájaros, viento, campanas de la iglesia. Las campanas revelan una época y un momento determinado: la vida del pueblo gira en torno al poder eclesial.

Corte.

Secuencia 7



Video: Un niño, vestido con pantalón corto, camisa blanca y zapatos de cordón, vestimenta y corte de cabello acorde con los años sesenta, carga un balde metálico con agua. Deducimos que en el pueblo no hay agua potable, hay que traerla de un pozo cercano.

Audio: pájaros, viento, trote del caballo que se acerca.

Corte.

Secuencia 8



Video: El caballo, con su jinete, se acerca al niño. El jinete viste uniforme militar, color caqui, la forniture en la cintura, calza botas.

Audio: pájaros, viento, trote del caballo que se acerca.

Secuencia 9



Video: El militar desciende del caballo y se acerca al niño. El niño lo mira temeroso. No hay nadie más en las calles.

Audio: Ambiente. Corte.

Secuencia 10



Video: El militar mira al niño a los ojos, señal de mando; con modales déspotas, le arrebató el balde con agua; el niño no puede hacer nada, espera quieto junto al balde.

Audio: Sonido de pájaros, viento, acciones propias. Corte.

Secuencia 11



Video: El militar toma el agua en su mano y lo echa sobre el lado derecho de su rostro. Trata de encontrar alivio en ello. Mientras se pone nuevamente de pie, saca algo de su bolsillo, lo echa en su boca. *Zoom in* de cámara para contarnos la trama.

Audio: Ambiente: pájaros, viento, suspiro del militar.

Corte.

Secuencia 12



Video: El hombre viste camisa militar. En los bolsillos de esta, se ve la bandera y la palabra Colombia. El uniforme nos revela que el hombre pertenece al ejército. Vemos, además, que el militar tiene la mejilla derecha hinchada y con barba, al contrario del lado izquierdo de su rostro.

Audio: Ambiente.

Corte.

Secuencia 13



Video: *Tilt down*⁵¹ de cámara que sigue la acción del militar. Este vuelve de cuclillas para tomar agua del balde. Esta vez lleva el agua con su palma hacia la boca. El hombre tiene gestos de dolor.

Audio: Ambiente. Corte.

Secuencia 14

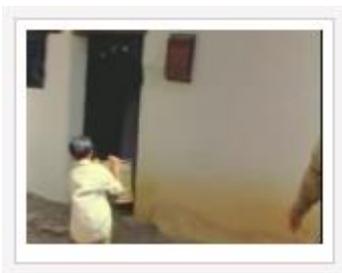


Video: El militar se reincorpora, toma el balde en su mano, y con la otra, le echa agua al caballo.

Audio: Ambiente.

Corte.

Secuencia 15



Video: El niño ve la oportunidad. Le arrebató el balde al militar y sale corriendo a refugiarse en su casa. El militar lo deja.

Audio: Ambiente.

Corte.

⁵¹ Tilt down significa movimiento de la cámara desde arriba hacia abajo.

INTERIOR. DÍA. COCINA.

Secuencia 16



Video: El niño entra en su casa, cierra la puerta y deja el agua sobre el mesón. La ambientación del general del relato se respeta en esta escena: el niño entra en una cocina con pisos de cemento, una ventana grande, la puerta y las vigas de madera. La iluminación de la cocina la provee una ventana posterior, es sombría, el color anaranjado de la pared y el verde de las gavetas y la puerta, le dan un toque cálido y hogareño. Es una cocina de una casa de pueblo: las hierbas atadas en las vigas, la cocina de carbón encendida, los mesones de ladrillo.

Audio: ambiental, pájaros. Llaman a la puerta. Corte.

Secuencia 17



Video: El niño camina para ver quién golpea la puerta, la abre.

Audio: Ambiente, pájaros.

Corte.

Secuencia 18



Video: El niño abre la puerta; el militar entra bruscamente. El niño corre, asustado, a buscar a su papá.

Audio: Ambiente, diálogos: El militar le dice al niño que necesita a su papá.

Corte.

INTERIOR. DÍA. GABINETE.

Secuencia 19



En esta escena se establece quién es la figura a la que el niño, por conocerla, teme.

Video: El dentista opera, de pie, la fresa de pedal, el niño ingresa. Podemos ver que el dentista trabaja concentrado en su trabajo, pues no mira al niño cuando este lo llama, solo lo hace cuando

sabe que el alcalde lo solicita. Con este acto sabemos que tanto el niño como el alcalde se sienten tensos por la presencia de este personaje. El niño se marcha para darle la negativa al alcalde.

Audio: Suena la radionovela. El niño le indica a su padre la petición del alcalde de sacarle una muela. El dentista se niega.

Corte.

Secuencia 20



Video: La cámara muestra la misma toma, del cuadro anterior, pero desde otro ángulo. Con este lenguaje visual, deducimos que se nos quiere mostrar otro punto de vista. El primero fue el del militar, “llanero solitario”, quien tiene una necesidad urgente, por ello acude al dentista; pero el dentista se niega a atenderlo, ¿por qué? La cámara, con sus movimientos, va a contarnos la razón.

Lentamente da un paneo alrededor del dentista quien trabaja meticulosamente.

Audio: La novela es una herramienta que nos da un claro indicio de esta lucha entre lo justo y lo injusto, y el rol de quienes quieren ejercer la justicia. También se escucha la fresa en movimiento.

Corte.

Secuencia 21



Video: La cámara continúa con el paneo. Por detrás del dentista, el niño aparece nuevamente.

Audio: El niño le dice a su padre que el alcalde le manda a decir que sí lo está escuchando. La voz de un personaje de la radionovela denuncia sobre el derecho de tomar la justicia con la

propia mano. Cuestión que se plantea en la trama del corto en acción.

Video: Paneo lento de cámara. El dentista deja de pulir la dentadura con la fresa, la acomoda.

Audio: Se plantea en la radionovela el derecho de las personas para ejercer justicia por mano propia.

Video: Paneo lento de cámara. El dentista se aleja de la fresa. El niño, en vista de que el dentista no le dice nada, sale. Corte.

Secuencia 22



Video: La cámara continúa con un paneo lento de cámara. El dentista camina hacia su mesa de trabajo, toma asiento en la silla, apoya los brazos sobre la mesa, mira satisfecho la dentadura que estaba puliendo.

Audio: El dentista califica como “mejor” el trabajo hecho sobre la dentadura. Música incidental de la radionovela.

Video: El dentista deja la dentadura a un lado.

Corte.

Secuencia 23



Video: La cámara sigue su lento paneo. Su intención es entretejer la acción alrededor de las reacciones del dentista, frente a las demandas del alcalde.

Audio: La música incidental de la radionovela provoca un ambiente tenso en el relato, anticipa lo que va a suceder.

Video: El niño ingresa asustado al consultorio.

Audio: El niño le dice al dentista que el alcalde amenaza con pegarle un tiro si el dentista no le saca la muela.

Video: El dentista levanta la mirada desafiante. Con un gesto que revela seguridad desafía al alcalde.

Audio: El dentista le dice al niño que bueno, que le diga al alcalde que venga a pegárselo.

Video: El niño sale del consultorio.

Audio: se acaba la música incidental de la radionovela. Se escuchan pajaritos.

Corte.

Secuencia 24



Audio: El video va a ingresar con un fuerte golpe de audio, de la música incidental.

Video: Plano picado. Desde lo alto, la cámara muestra la intención del dentista. Tiene su mano en el cajón, abierto, de su mesa de trabajo. Allí vemos que el dentista tiene un revólver en

su mano. En el lenguaje visual, el plano contrapicado da la sensación de una mente que no solo lo observa todo, sino que toma partido de alguna manera. El espectador, desde este ángulo, siente la ventaja de anticiparse a lo que podría suceder.

Audio: los siguientes cortes de video se darán al ritmo de las campanadas de la radionovela.
Corte.

Secuencia 25



Video: Corte, con la campanada de la radionovela, a un Primer Plano del dentista.

Audio: Campanada de la radionovela, pasos de alguien que se acerca.

Video: El dentista gira su cara para ver quién llega.
Corte.

Secuencia 26



Audio: los cortes de las tomas se dan con las campanadas de la radionovela.

Video: Primer Plano del alcalde con mirada desafiante.

Audio: Música incidental de la radionovela que coloca una atmósfera tensa.

Corte.

Secuencia 27

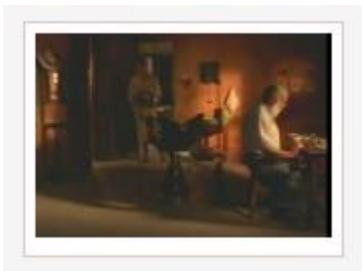


Video: Toma fija. Plano General. El alcalde ingresa en el consultorio. Baja la guardia, se saca la forniture. El dentista mantiene su mano oculta en el cajón, lo sigue con la mirada.

Audio: Música incidental tensa de la radionovela.

Corte.

Secuencia 28

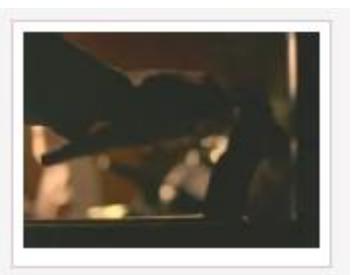


Video: Toma fija. Gran Plano general. En vista de la actitud del alcalde de despojarse de su arma, el dentista saca la mano el cajón y lo cierra despacio. El alcalde camina hacia una mesa para dejar su forniture.

Audio: Música incidental tensa de la radionovela. Audio ambiente.

Corte.

Secuencia 29



Video: Primer Plano de mano que deja la forniture sobre la mesa.

Audio: Música incidental tensa de la radionovela. Audio Ambiente.

Corte.

Secuencia 30



Video: La toma anterior de Primer Plano se convertirá, con la acción de los personajes, en Plano Americano o tres cuartos. El alcalde camina hasta la silla el paciente.

Audio: “Buenos días” del alcalde, seguido de un “Buenas” del dentista.

Video: El alcalde toma asiento y el dentista se pone de pie para atenderlo. El alcalde se acomoda en la silla, sube los pies, se reclina; tiene un gesto de descanso.

Audio: En la radio se escucha la radionovela, voz de narrador: “Las aventuras de Ricardo Gallardo,...

Corte.

Secuencia 31



Video: El dentista se acerca a la silla del paciente y la gira en la dirección contraria.

Audio: ... enfrentando el mal...

Corte.

Secuencia 32



Video: Plano General picado. Manos del dentista que se acerca a su mesa de trabajo y abre el cajón donde guarda el revólver.

Audio: ... y luchando por la justicia”. Música incidental que revela tensión.

La escena, con los elementos descritos en audio y video, denota la lucha interna del dentista: ¿justicia a mano propia?

Secuencia 33



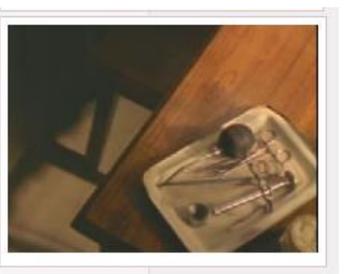
Audio: Con un piano tocando acordes dramáticos, revisten la decisión del dentista, corte a toma más cercana.

Video: Plano medio picado. Las manos del dentista tratan de decidir lo que debe tomar: la pinza del dentista o el revólver.

Lentamente, acompañando suaves notas la acción, el dentista toma la pinza. Con la otra mano cierra lentamente, como meditando su acción, la gaveta. El dentista se aleja de la toma.

Corte.

Secuencia 34



Video: Este espacio “vacío” en la toma, le da la oportunidad al espectador para que anticipe lo que va a suceder, o para que tome partido de la decisión que debe tomarse.

Audio: Las suaves notas de un piano crean expectación. Corte.

Secuencia 35

A partir de esta secuencia vendrán una serie de planos con los que la cámara establece la rivalidad entre ambos personajes.



Video: Plano Medio. El dentista intenta examinar la muela del alcalde, pero este detiene la mano del dentista.

Audio: Música incidental con acordes que crean tensión.

Corte.

Secuencia 36

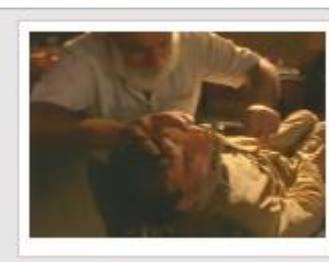


Video: Primer Plano. Dentista y alcalde enfrentan sus miradas. El alcalde le advierte al dentista:

Audio: “Anestesia”. El dentista le responde: “ustedes matan sin anestesia”. Música incidental con acordes que crean tensión.

Corte.

Secuencia 37



Audio: La escena comienza con acordes fuertes que crean expectación y tensión. Quejidos del alcalde.

Video: Plano Americano. El dentista intenta extraer la cordal pero el alcalde gira bruscamente su cara.

Corte.

Secuencia 38

Con este ir y venir de tomas similares, al contrario de resolver el asunto rápidamente, se prolonga la tensión en la trama.



Video: Volvemos a Primer Plano dentista y alcalde. En esta toma hay fricción entre los personajes. El alcalde detiene con fuerza la muñeca del dentista.

Audio: El dentista le afirma, en tono dominante, que la

extracción “tiene que ser sin anestesia”. El alcalde, desconfiado, pregunta dictatorialmente “¿por qué?” El dentista responde “porque tiene un absceso”. El alcalde acepta. Corte.

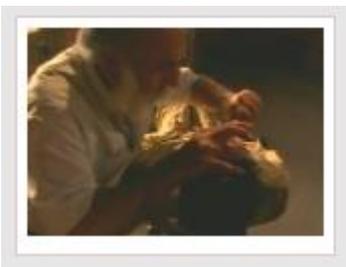
Secuencia 39



Video: Primer Plano. El alcalde descansa la cabeza en el cabezal de la silla. El dentista lo mira con desconfianza, e introduce, lentamente, la pinza en la boca del alcalde.

Audio: Música, acordes de tensión que provienen de la radio.

Secuencia 40

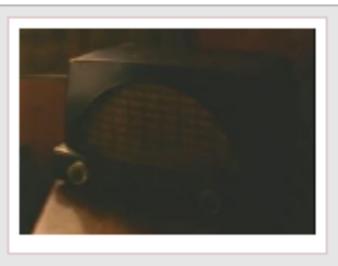


Video: Plano Medio. El dentista sostiene, con la mano abierta, la cabeza del alcalde. La cámara comienza un paneo que rodea la acción del dentista.

Audio: La música de radio baja su intensidad, ocupa su lugar un ruido fuerte, casi como una interferencia o unos disparos. Este efecto sonoro se usa para crear distracción en el procedimiento

del dentista. Se escuchan los quejidos del alcalde. Corte.

Secuencia 41



Audio: Con el sonido de interferencia se busca la fuente del ruido, la radio.

Video: Primer Plano de la radio que suena, dos disparos.

Audio: Gemidos fuertes del alcalde.

El sonido de los disparos y la imagen de la radio, en confrontación con la extracción de la cordal, componen una metáfora visual que pretende ilustrar el concepto de hacer justicia. Este juego entre la radionovela y el relato propio del corto; indica que si no es posible que la justicia la ejerza el dentista, entonces, al menos, la justicia cabe en los disparos de la radionovela.

Corte.

Secuencia 42

En este corto, el paneo de la cámara se presenta como el espectador presente que, curiosamente, quiere advertir todos los detalles de lo suceden.



Video: Plano Americano. La cámara hace un paneo de la acción, alrededor de la silla del paciente. El alcalde descansa adolorido, con los ojos cerrados.

Audio: Gemidos del alcalde. Diálogo del dentista: “aquí nos paga veinte muertos, teniente”.

Con este diálogo llega una sentencia sobre la metáfora visual de la secuencia anterior.

Video: La cámara continúa el paneo. El alcalde abre los ojos, mira fijamente al dentista. El dentista retira, bruscamente, la mano de la cabeza del alcalde. La cámara continúa el paneo. El dentista se aleja.

Audio: Gemidos del alcalde. Comienza, nuevamente, la radionovela.

Corte.

Secuencia 43



Video: Plano Medio. El dentista le entrega un paño al alcalde para que se seque las lágrimas el rostro.

Audio: Dentista “séquese”. Audio ambiente. Radionovela. Gemidos del alcalde.

Video: El alcalde se incorpora. La cámara sigue su movimiento. El alcalde seca las lágrimas de su rostro.

Audio: En la radio novela se escucha una discusión sobre lo que es correcto o no hacer, frente al hecho de que un “cobarde se atrevió a disparar sobre un hombre honrado”. Los diálogos de la radionovela son una herramienta vital que provén un contexto social al relato del corto. La radionovela dice lo que se puede entender entre líneas en el texto.

Secuencia 44



Audio: el narrador de la radionovela usa metáforas para describir la relación tensa entre los actores de su historia.

Video: Plano General. El dentista se lava las manos con una jarra y una lavacara. El alcalde se pone en pie. La cámara, con

paneo, sigue la acción del alcalde. El alcalde se dirige hacia la mesa donde dejó la forniture.

Audio: Se escucha la radionovela. Con este relato, una vez más, se describe lo que ocurre en la escena. Al narrar “los rayos del sol de la mañana caen sobre el poblado de Valle azul y hacen más sofocante el lugar sobre los dos hombres que se enfrentan”, es una alusión directa a lo que ocurre en “Un día de estos”.

Corte.

Secuencia 45



Video: Plano Americano o tres cuartos. El alcalde se coloca su forniture. El dentista prepara nuevamente la fresa de pedal.

Audio: Ambiente, se escuchan pájaros. Afirmación del alcalde “me pasa la cuenta”.

Corte.

Secuencia 46



Video: Primer Plano. El dentista, ofendido por la ironía en la aseveración del alcalde, lo mira con sarcasmo; regresa la mirada a la fresa y lanza una pregunta.

Audio: Dentista “¿a usted o al municipio? Se escucha música incidental de la radionovela.

Video: El alcalde, también sarcásticamente, le regresa la mirada al dentista.

Corte.

Secuencia 47



Video: Primer Plano. El alcalde mantiene la mirada sarcástica.

Audio: Alcalde “es la misma vaina”. Música incidental.

Corte.

Secuencia 48



Video: Plano Americano. Pareciera que el dentista no quiere prestar atención a las palabras del alcalde. Deja la fresa y se acerca a su escritorio para continuar con su trabajo meticuloso.

Audio: canto de pájaros, ambiente, radionovela.

Corte.

Secuencia 49



Video: El alcalde, en vista de la indiferencia del dentista, se marcha. El dentista trabaja en su mesa.

Audio: radionovela, pasos del alcalde que se aleja.

Corte.

Secuencia 50

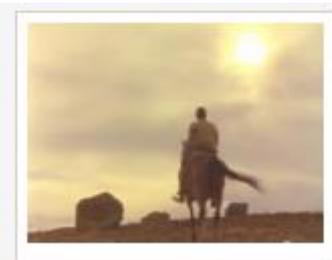


Video: Plano Medio. El dentista, como en un inicio, continúa su trabajo meticuloso.

Audio: La radionovela plantea el problema que ha estado en el ambiente durante el relato, los actos de justicia que deben hacerse frente a los atropellos y los hechos miserables del poder.

Video: El dentista prefiere continuar con su vida habitual.

Secuencia 51



Audio: Plano General. Se vuelve a escuchar el efecto al sintonizar una radio. La música de cierre cobra fuerza.

Video: La imagen del “llanero solitario” se aleja en un valle desierto, y en medio de un atardecer. El jinete se pierde en la línea del horizonte.

Corte.



Audio: Música de película antigua, cierre.

Video: Plano General. “El llanero solitario cabalga en el valle”.

El jinete, una vez más, se pierde en el horizonte.

Corte.



Audio: Música de película antigua, cierre.

Video: Gran Plano General. “El llanero solitario”, ahora más lejos, cabalga en el horizonte. La toma termina cuando él se encuentra frente al sol.

Corte.

Esta imagen del “llanero solitario” como escena final del corto, e inicial además, dan la impresión de que la línea del relato sigue la historia del alcalde, una forma distorsionada de héroe; y no, la dentista como el relato escrito. El film pretende mostrar un punto de vista diferente del que maneja el texto, no la visión del dentista; sino, más bien la del alcalde, un héroe villano.

CAPÍTULO 3.

**COMPARACIÓN ENTRE EL DISCURSO TEXTUAL Y EL DISCURSO
CINEMATOGRAFICO EN “UN DÍA DE ESTOS”, DE GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ.**

3.1 La Trama textual y filmica en “Un día de estos”.

“UN DÍA DE ESTOS”, GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.	
DIFERENCIAS	
CUENTO (DISCURSO TEXTUAL)	CORTO (DISCURSO CINEMATOGRAFICO)
<p>La narración literaria inicia, textualmente, con la descripción del día: “El lunes amaneció tibio y sin lluvia”. El cuento presenta, en un inicio, al héroe: el dentista.</p> <p>El dentista abre su gabinete y comienza a trabajar. Se describen los pormenores de su meticulosa labor. No hay una radio allí.</p> <p>El dentista se revela como un hombre rígido, enjuto. Viste una camisa a rayas, sin cuello, cerrada arriba con un botón dorado, y los pantalones sostenidos con cargadores elásticos.</p> <p>Después de las ocho hizo una pausa para mirar el cielo por la ventana y vio dos gallinazos pensativos que se secaban al sol. Siguió trabajando con la idea de que antes del almuerzo volvería a llover.</p>	<p>El corto⁵² inicia con un jinete, al estilo del llanero solitario, que cabalga a toda prisa por el valle. El corto presenta, en un inicio, al alcalde, un héroe indigno.</p> <p>La escena comienza con la toma de una radio antigua, objeto que va a caracterizar todo el film, y el dentista quien prepara su trabajo.</p> <p>El dentista no es un hombre enjuto, más bien grueso, tampoco se lo ve rígido. Viste una camisa sin rayas, con cuello, abierta arriba, con manga corta; los pantalones no están sostenidos con cargadores elásticos.</p> <p>El jinete, montando su caballo, llega al pueblo. Un niño carga agua mientras camina por una vereda. El jinete desciende del caballo y le arrebató bruscamente el agua al niño; se sirve de ella. Es un militar que saca algo del bolsillo de su camisa, lo coloca en su boca y lo mastica esperando que le calme el dolor. El niño recupera el balde y corre a casa, cierra la puerta y deja</p>

⁵² El corto o cortometraje es una producción visual que dura menos de 90 minutos.

La voz del niño lo saca de su abstracción. Desde la salita de espera el niño grita: “Papá, dice el alcalde que si le sacas una muela”.

El dentista, desde del gabinete, le dice al niño que le diga que no está.

El dentista continúa trabajando pero el grito del hijo, desde la salita de espera, lo vuelve a interrumpir: “Dice que sí estás porque te está oyendo”.

El dentista examina el diente y dice: - “Mejor”. Saca un puente y comienza a pulirlo. No indica si el niño grita desde la salita o si ingresa al gabinete, pero le dice que “si no le sacas la muela te pega un tiro”. El dentista deja de pedalear la fresa, abre una gaveta y ve el revólver, luego responde: “- Bueno, dile que venga a pegármelo”.

El dentista gira el sillón para quedar de frente a la puerta, mantiene la mano en la gaveta. El alcalde entra.

el agua sobre el mesón. Llaman a la puerta, es el militar quien entra a empujones.

En la cocina el alcalde pregunta por el papá del niño, el dentista, él dice: “Necesito a su papá”. El niño sale a buscarlo.

El niño entra al gabinete del dentista, quien trabaja en la fresa, y le dice: “Papá, dice el alcalde que si le sacas una muela”⁵³. El dentista responde “dile que no estoy aquí”. El niño sale.

El dentista continúa trabajando. El niño vuelve a entrar para decirle: “Dice que sí estás porque te está oyendo”. El niño sale nuevamente.

El dentista mira la dentadura de yeso, dice - “Mejor”. La deja a un lado, el niño entra asustado para decirle que “si no le sacas la muela te pega un tiro”. El dentista responde directamente -“Bueno, dile que venga a pegármelo”. Se muestra ya abierta la gaveta, con su mano en el revólver.

Se escuchan los pasos del alcalde. El dentista gira el rostro. Vemos al alcalde con actitud desafiante.

⁵³ Ni en el texto, ni en el video se da este diálogo entre el alcalde y el niño en el que el primero le explica por qué busca al dentista, se hace obvio que el niño lo sabe.

El dentista cierra la gaveta con la punta de los dedos y dice suavemente: “¡Siéntese!” El alcalde saluda y el dentista responde: “¡buenos!”

Mientras hierven los instrumentos el alcalde apoya el cráneo en el cabezal de la silla, se siente mejor. Mira el gabinete.

Cuando el alcalde sintió que el dentista se acercaba, el alcalde afirmó los talones y abrió la boca. El dentista, después de observar la muela dañada, ajustó la mandíbula con una cautelosa presión de los dedos.

El dentista le indica que debe hacerlo sin anestesia, el alcalde pregunta por qué y el dentista le responde que porque tiene un absceso. El alcalde lo mira a los ojos, trata de sonreír, no es correspondido. El dentista trae la cacerola con los instrumentos hervidos, saca las pinzas, todavía sin apresurarse, rueda la escupidera con la punta de los zapatos, va a lavarse las manos; el alcalde lo sigue con la vista. El dentista regresa e introduce la pinza en la boca del alcalde. El alcalde se aferra a las barras de la

El alcalde se quita la fornitura, camina para dejarla sobre una mesa. Entonces el dentista cierra la gaveta. El alcalde deja la fornitura, el dentista le indica que se siente, el alcalde lo hace; el alcalde saluda y el dentista responde: “¡buenas!”

El dentista se acerca al alcalde, gira la silla; abre la gaveta tratando de decidir si tomar la pistola o la pinza. Toma la pinza. No se esterilizan los instrumentos.

El dentista trata de introducir la pinza en la boca pero el alcalde le impide sujetando fuertemente la muñeca. El alcalde le advierte que lo haga con anestesia. El dentista le dice que ellos matan sin anestesia.

El dentista trata una vez más de introducir la pinza en la boca, pero el alcalde voltea la cara. Entonces el dentista dice que tiene que ser sin anestesia, el alcalde, mirándolo a los ojos, le pregunta por qué y el dentista le responde que porque tiene un absceso. El alcalde responde que está bien y descansa su cabeza contra el cabezal de la silla. Cierra los ojos, el dentista recién ajusta la cabeza del paciente pero desde la frente, y con toda la palma abierta, introduce la pinza en la boca. El alcalde aprieta sus manos contra sus muslos, cierra los ojos, el dentista

silla, descarga toda su fuerza en los pies, sin soltar un suspiro. El dentista solo mueve la muñeca. Sin rencor, más bien con amarga ternura, dijo: “Aquí nos paga veinte muertos, teniente”. El dentista saca la muela.

El alcalde gime cuando sacan su muela. El dentista le da un trapo limpio y le dice que se seque las lágrimas. El alcalde lo hace temblando. El dentista regresa secándose las manos y le ordena que se acueste y haga buches de agua sal.

El alcalde se pone de pie, se despide con un displicente saludo militar y se dirige a la puerta estirando las piernas, sin abotonarse la guerrera.

El alcalde le dice al dentista que le pasa la cuenta. El dentista le pregunta si al él o al municipio; el alcalde no lo mira, cierra la puerta y a través de la red metálica de dice que es la misma vaina.

saca la muela. El dentista exclama con un irónico rencor: “Aquí nos paga veinte muertos, teniente”. Pese a haber extraído la cordal, el dentista sigue presionando la cabeza del alcalde. Es su manera de cobrar venganza y enfrentar al alcalde ante sus crímenes dejados en la impunidad.

El alcalde abre los ojos ante la sentencia del dentista, lo mira, gime cansado. El dentista retira bruscamente su mano de la frente del alcalde y se aleja. El alcalde se seca el sudor de la frente. El dentista se acerca y le entrega un paño, le ordena que se seque; el dentista guarda las manos en los bolsillos, el alcalde se seca el rostro mientras se sienta, se seca las lágrimas. El dentista se marcha a lavarse las manos.

El alcalde se pone de pie, deja el paño sobre la silla del paciente, se acerca al mueble para tomar su forniture y se la coloca. Mientras, el dentista acomoda la fresa.

Mientras el alcalde se coloca la forniture le dice al dentista que le pasa la cuenta; el dentista, sin dejar de preparar la fresa, lo mira escéptico y le pregunta si a él o al municipio. El alcalde lo mira irónicamente y le responde que es la misma vaina. El

Fin del relato.	<p>dentista, sin mirarlo, se acerca a su mesa de trabajo, se sienta, sigue con sus labores. El alcalde se da la vuelta y se marcha. No hay puerta metálica en este relato.</p> <p>El jinete con su caballo se alejan con una toma de un atardecer en el valle.</p> <p>Fin del corto.</p>
-----------------	--

SIMILITUDES

Hagamos de la palabra movimiento. Leer entre líneas: literatura, ver entre imágenes: cine.

Tres son los aspectos básicos en los que, consideramos, el texto y el corto mantienen una relación estrecha: contexto, esencia, y lealtad.

- Tanto en el discurso textual como en el fílmico, el relato tiene cabida en un **contexto** - ideológico, social, político y cultural- que pertenece a los años cincuenta o sesenta. Si en el cuento este ambiente se logra a través de las descripciones, el lenguaje textual, la ideología implícita y explícita en la voz del narrador, del autor implícito, y de los personajes; en el corto, la misma idea se construirá valiéndose de los elementos de producción tales como: la ambientación de las escenas, los movimientos de la cámara, los efectos de sonido, la música, y los diálogos de los personajes. Este tema lo ampliaremos en el apartado 3.2.
- Este *leer entre líneas* en el contexto del cuento, que deja entrever un ambiente de abuso de poder, anarquía, despotismo, al ser llevado a escena no pierde su **esencia**. La misma ideología que sostiene el relato, cobra su propia forma valiéndose de tres herramientas muy puntuales: la primera, la radionovela que se escucha constantemente en el gabinete, es la voz latente que nos recuerda que frente a todo atropello la justicia se levanta para reclamar su sitio; la segunda, la interpretación de los actores y la pugna, evidente, entre ellos; y la tercera, la imagen de un jinete, a manera de llanero solitario, se convierte en un símbolo paradójico, pues, si bien este héroe del oeste lucha contra todo tipo de abuso, en el corto citado su imagen se usa para recalcar en aquellos “héroes” que olvidan que también son pueblo y se van contra él.

- **Lealtad** con los caracteres de los personajes, sus pensamientos, ideas y conductas, y con el carácter propio del relato. En el corto se mantiene la fidelidad al texto que dio origen al film. El alcalde sigue siendo el villano, el dentista el héroe; los dos con su personalidad fuerte y dominante, mantienen la tensión en su trato y en sus formas. En su conducta se evidencia este desafío mutuo, voluntario, que representa una ideología contraria. La tensión es la misma en el cuento y en el corto. Los avatares, sinsabores, denuncias e injusticias, son las mismas. El espectador, al igual que el lector, tratan de tomar una postura ante este relato. En ambas formas artísticas e expresión, el final resulta insospechado.

3.3 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO 3

Páginas atrás, introdujimos el lenguaje visual cinematográfico con aquella aseveración que hace Peter Bonnici cuando confirma que no todos los lenguajes se valen de las palabras. La imagen habla por sí sola. El arte del cine, como otras artes visuales, radica en que, artísticamente, el creador es capaz de comunicar a través de los signos correspondientes. Con este aserto, queremos demostrar, interrogante que planteamos al inicio del inciso 2.4, que sí es posible trasponer el lenguaje retórico del texto a la pantalla, sin perder la esencia y el detalle de lo comunicable.

Hemos visto como en “Un día de estos”, los códigos fílmicos, visuales y sonoros, conservan la naturaleza del fenómeno literario. En esencia, el discurso textual y el discurso fílmico, mantienen armonía con el pensamiento de que le dio origen a esta expresión. Descubrir el alma del cuento en “Un día de estos”, y hallarla en el corto homónimo, es como mirar la misma obra dos personas distintas. Sobre el mismo texto, cada una de ellas hará su propia construcción mental; pero su carácter, sin importar las lecturas que sobre el cuento se hagan, será siempre igual. Semejante situación ocurre cuando leemos el cuento y lo vemos en pantalla. Son dos lecturas, con una mirada diferente: una mirada distinta desde el mismo texto. Si bien el narrador decidió comenzar su historia hablándonos de Don Aurelio Escobar, la visión de este dentista sobre la tiranía que vive su pueblo se teje a lo largo del relato; el guionista decidió contar, la misma historia, de otra manera. Él optó por hablarnos del alcalde: este héroe paradójico que vive la historia desde su necesidad, este “llanero solitario”,

contradictorio, que cabalga al inicio y al final del film. Narren su historia, como sea que decidan hacerlo el escritor o el guionista en el cuento o en el film, el autoritarismo, abuso de poder, el honor, la impunidad, temas que le dieron razón de ser al cuento, se mantienen invictos al ser llevados al corto. Los personajes, tienen la misma caracterización. La actuación de Gustavo Angarita (el dentista) y Sebastián Ospina (el alcalde) es excelente. Cada uno revela, como en el cuento, su carácter dominante y pugna por lo que cada uno representa. El vestuario está acorde con la época en la que se escribe el cuento (década de los sesenta), así como los escenarios y la ambientación también ostentan un contexto determinado. La iluminación y los colores son cálidos, pueblerinos, cercanos y cotidianos, tal como las descripciones textuales del cuento. El sonido es un elemento muy bien logrado en la producción: la radionovela le da fuerza al mensaje, la música crea el ambiente justo. La cámara tiene un lenguaje propio, se la siente cómplice, nos muestra detalles, indaga, habla por sí sola. El montaje es preciso, aporta para comunicar la idea. Palabras e imágenes se completan, en el texto y en el corto para dejarnos entrever, artísticamente, que lo verdaderamente importante es aprender a usar la expresión precisa y oportuna.

CAPÍTULO 4.
CONCLUSIONES

En el presente estudio hablamos de la relación estrecha entre la literatura y el cine, su mutua influencia y las características individuales e inherentes a cada forma artística. La investigación se orientó a la necesidad de descubrir, si puede llamarse de esta manera, la fórmula que permita trasponer un relato que nació escrito para convertirlo en materia visual. Con este afán revisamos algunos conceptos vitales sobre la narrativa.

En este proceso hallamos que el arte de contar, la literatura, surgió de la necesidad del hombre por romper con su rutina, crear mundos diferentes, explicarse lo que no podía, imponerse al destino, y sentirse así, artífice de su propia existencia. El hombre, al contar, descubrió no solo que podía razonar, sino que también podría usar la voz para incitar al otro: conoció entonces que la palabra tenía fuerza. La literatura imperó como el arte de la palabra.

Pero el hombre no solo expresó la narrativa valiéndose de la lengua. Provisto de este caudal creativo, él supo engendrar otro arte absolutamente fascinador. El cine, el arte del último siglo, nació también con la misma ansia del hombre por contar su historia de otro modo. Los grandes literatos que nacieron junto con el cine, lo definen como el medio que amplió sus facultades: les cedió una concepción global del momento, y les ayudó a comprender con otros ojos. Ellos vieron en el cine, igual que en la literatura, lo fantástico y soñado; las letras o las imágenes, solo eran una forma que envolvía la razón o el sentimiento. Estos poetas supieron abrirse al vasto mundo de la expresión.

Hemos visto en este trabajo que acercarse a la literatura o el cine debe ser hecho desde la percepción de quien no busca censurar, sino de alguien capaz de admirar la belleza artística de la obra y su capacidad para comunicar. Lo mágico, soñado, o diferente del cine, en la relación que nos concierne, la literatura, radica en la habilidad que tengan los realizadores para enriquecer el pensamiento que le dio origen. Es precisamente este pensamiento, esencia o sustancia, el que debe honrarse cuando llevamos una obra a la pantalla. El no hacerlo resulta en ultraje. Si conservamos el carácter de la obra, lo que construyamos a partir de ella derivará en una lectura con una calidad artística diferente pero equivalente en su sustancia. Recordemos que lo valioso en una transposición fílmica es cómo es la película de acuerdo con su referente literario. Si hablamos de una perspectiva correcta para acercarnos tanto a la literatura como al cine, podremos indicar que estas dos formas deben ser aprehendidas desde su individualidad artística, con su lenguaje propio, definido y específico.

Afirmamos que lo maravilloso del cine radica en la habilidad de los realizadores para enriquecer el material original. He aquí la fórmula que convierte al film en un material digno de admirar: el talento para hablar con otro lenguaje. Como herramientas para procurar esta capacidad citamos: el abrirse al generoso mundo de la literatura, el explorar esta experiencia creativa, el vivir intensamente, y percibir la vida como es. Después de ello, hay que sentarse a escribir.

Llegamos a la conclusión de que literatura y cine pueden beneficiarse mutuamente. Su relación no tiene por qué mantenerse dentro de los límites de la pugna y el menosprecio. Entonces, si gustamos de la buena literatura, gustaremos también del buen cine. No toda literatura es buena, hay que reconocerlo, pero el fino sentido sabe distinguirla. Lo mismo sucede con el cine.

El presente trabajo se ha constituido pues, como una oportunidad para releer conceptos y sopesar otros. La oportunidad ha valido para entender que la literatura no va de la mano sola, discernir cómo la experiencia de la vida, en el caso de García Márquez y de otros literatos citados, y, las relaciones que en ella se entretienen, nos convierten en mejores receptores de esta pasión literaria que deseamos tomar y encausar. Será, quizá, la palabra tomando fuerza en nuestra pluma y trasladándose a otro lenguaje, las imágenes. Ha sido una grata oportunidad.

OBRAS DE REFERENCIA

- Ayala, F. (1996). *El escritor y el cine*. Madrid, España: Cátedra.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Baldelli, Pío. (1966). *El cine y la obra literaria*. La Habana, Cuba: Ediciones I.C.A.I.C.
- Barthes, R. (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Bernabé Pons, L.F. (1996). *La narración y el cine como vida: Pier Pasolini y las mil y una noches*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-un-lenguaje-comun--0/html/ff16ed64-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#11
- Berthier, A. (2011). *Guía mínima de apreciación cinematográfica VII*. Recuperado de <http://antonioberthier.jimdo.com/cine/gui%C3%B3n-y-desempe%C3%B1o-actoral/>
- Bonnici, P. (1982). *Lenguaje visual. La cara oculta de la comunicación*. Barcelona, España. Index Books.
- Bosch Gaviño, J. (1958). *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. Recuperado de <http://www.literatura.us/juanbosch/apuntes.html>
- Couto Cantero, M^a. P. (2001). *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández-Flórez y el Cine: El malvado Carabel*. (Tesis de doctorado). Universidad de la Coruña, Coruña, ES.
- Corona, P. (2005). *Lenguaje, texto y realidad*. Buenos Aires, Argentina: Biblios.
- Corrales Pascual, M. (1999). *Iniciación a la narratología*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Cortázar, J. (1977). *Algunos aspectos del cuento*. Barcelona, España: Laia.
- Delibes, M. (1993). *La imagen escrita*. Valladolid, España: Editorial Seminci.
- Diez Puertas, E. (1997). *El incidente desencadenante*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-el-guion--0/html/ff16f52a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#12
- Donoso Hiriart, Silvia. (2009-2010). *El cine respecto a la literatura: diálogos y aportaciones*. Recuperado de <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol10-11/pdf/El%20cine%20respecto%20a%20la%20literatura,%20dialogos%20y%20aportaciones.pdf>
- Eisenstein, S. (1980). *La forma del cine*. México, México: Ed. Siglo XXI editores.
- García Márquez, G. (1962). *Los funerales de la Mama Grande*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana S.A.
- García Márquez, G. (1996). *Noticia de un secuestro*. Bogotá, Colombia: Norma.

- Lara, H. (1999). Qué es el cine. Recuperado de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/fuguemann_o_la/capitulo1.pdf
- Llera, J.A. (2004). *Anatomía de la tristeza. A propósito de un poema de Manuel Pacheco*. Recuperado de http://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LX/2004/T.%20LX%20n.%201%202004%20en.-abr/RV11470.pdf
- Marcel, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.
- Martínez-Salanova. (2015). *El lenguaje del cine*. Recuperado de <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/lenguajecine.htm>
- Mastrángelo, C. (1997). *Hacia una teoría del cuento*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Latinoamericana.
- Menéndez-Pidal, S. (2010). *Retórica visual: una herramienta necesaria en la creación e interpretación de productos visuales*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1701/170121899006.pdf>
- Pacheco, M. (1999). *El cine y otros poemas. Poesía Completa, tomo I*. Mérida, España: Editorial Regional.
- Padilla, N. (5.2015). Cuando la vida de Gabo era de película. Recuperado de <http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/cuando-vida-de-gabo-era-de-pelicula-articulo-548938>
- Pastor Cesteros, S. (1997). *Lenguaje cinematográfico y lenguaje literario: conexiones en la adaptación de extramuros y los jinetes del alba*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-el-guion--0/>
- Pérez Villarreal, L. (2001). *Cine y Literatura, Entre la realidad y la imaginación*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Ríos Carratalá, J. (1997). *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-el-guion--0/html/ff16f52a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm/marca/Cuento%20espa%C3%B1ol
- Rodríguez, A. (2014). Gabo y el cine, Un amor no correspondido”. Recuperado de <http://www.elmundo.es/especiales/cultura/gabriel-garcia-marquez/cine.html>
- Rodríguez Vergara, I. (2000). *Gabriel García Márquez o la poética de la cultura latinoamericana*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Rufinelli, J. (1992). *Un periodista llamado Gabriel García Márquez*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores Ltda.
- Ros Berenguer, C. (1996). *Fernando Fernán-Gómez: hacia una poética paralela*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-un-lenguaje-comun--0/html/ff16ed64-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Sims, R. (1988). *Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y oposiciones binarias: la creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez*. Hispania. Volumen 71, Number 1. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispania--2/html/027e4e7a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html/marca/1957

Utrera, R. (1987). *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-cinematografica-cinematografica-literaria-0/>

Vargas Torres, Luis. (2013). *José Manuel Arango. Prosas*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.

Vladimir Nabokov. (s.f.). En *Alétheia-Muip Revista digital*, 2015. Recuperado de <http://aletheiamuip.com/escritores/vladimir-nabokov/>

ANEXOS

- Guion cinematográfico del corto “Un día de estos”, una producción del Instituto Superior de Arte, Facultad de los medios de comunicación audiovisual. Escuela internacional de cine y televisión San Antonio de los Baños. Instituto cubano de arte e industria cinematográficos.

LIBRETO CINEMATROGRÁFICO DE "UN DÍA DE ESTOS"

1. EXT. VALLE/DÍA.

(MINUTO 0:33)

GRAN PLANO GENERAL.

MÚSICA INCIDENTAL ANTIGUA DE AVENTURAS, SITONIZADA CON UNA VIEJA RADIO. SFX BUSCA SEÑAL.

(MINUTO 0:37)

Un caballo, con su jinete, se acerca trotando con gran prisa.

PANEO LENTO DE LA CÁMARA QUE SIGUE AL JINETE CON SU CABALLO.

Audioavance: la música de preludio de una radionovela.

CORTE A RADIO ANTIGUA.

2. INT. GABINETE / DÍA.

(MINUTO 1:12)

PRIMER PLANO:

Radio pequeña.

SFX: SE PIERDE LA SEÑAL DE LA RADIO.

Una mano toma la perilla y sintoniza nuevamente la radionovela.

SFX SE ESCUCHA CLARAMENTE LA RADIONOVELA.

La mano deja la perilla y la cámara la sigue suavemente con un paneo. La mano descansa sobre un escritorio, toca la superficie se acerca y se introduce en el segundo cajón. **Zoom out y paneo** desde la mano, vemos el brazo de un hombre con bellos canos y la camisa blanca que viste.

ZOOM OUT:

El escritorio es de madera, antiguo, rústico, sus bordes tienen un labrado. Frente a él los marcos de madera de una ventana. sobre el escritorio una lámpara de keroseno.

CONTINUA ZOOM OUT Y PANEOS.

El hombre saca una pequeña bandeja metálica con instrumentos, la coloca sobre la mesa; saca nuevamente otra bandeja más pequeña del mismo cajón, la coloca detrás de la anterior. La toma se abre completamente, un hombre de unos sesenta y cinco años, de pelo cano, con

barba, sentado, continúa sacando pequeñas bandejas con instrumentos. Los acomoda sobre el escritorio de madera. el hombre viste una camisa blanca de cuello, manga corta, pantalón de tela gris, lo ajusta en la cintura una correa negra de cuero. El hombre saca una dentadura postiza de yeso, él gira sentado en una silla de madera, voltea su cuerpo hacia atrás y manipula una fresa de pedal que está de pie justo detrás de él. la toma se ha abierto por completo, nos deja ver:

Un gabinete rústico, pobre. Un estante de madera con algunos objetos, unos cuadros, un espejo y el delantal del dentista colgados en la pared del fondo, el color anaranjado de esta pared contrasta con la iluminación baja y sombría. El piso es de tablones delgados, como en las casas viejas; en el centro una silla antigua, metálica, para el paciente del dentista.

CONTINÚA EL RELATO DE LA RADIONOVELA / RESALTA SU TEMÁTICA SOCIAL.

PLANO GENERAL:

El dentista ajusta la fresa. Escucha la radionovela.

corte a siguiente toma.

SFX RADIONOVELA.

(MINUTO 2:04)

3. EXT. PUEBLO/DÍA.

(MINUTO 2:05)

PLANO GENERAL:

CASERÍO. Algunas casas blancas con teja, una calle sin pavimentar. Detrás montañas que se veían en el mismo valle al inicio. se acerca el jinete con el caballo, trota lento.

SFX: SONIDO EXTERIOR, PÁJAROS, VIENTO, CAMPANAS REPLICAN, SE ESCUCHA EL TROTE DEL CABALLO.

(MINUTO 2:15)

PLANO GENERAL:

Un niño camina por la vereda polvorienta, carga un balde con agua. Se ve la dificultad del niño para mantener el peso, un poco de agua se riega desde el balde.

SFX: TROTE DEL CABALLO. VIENTO. PÁJAROS.

PANEO DE TOMA: PLANO GENERAL.

El caballo con su jinete se acercan al niño. el niño se detiene por un instante, mira al jinete que se le acerca, el niño se asusta, el jinete baja del caballo, se acerca al niño y con un acto

brusco le arrebató el balde de agua. El niño trata de impedirlo pero, temeroso, se queda mirando lo que hace este hombre. El hombre se inclina sobre el balde, toma agua con la palma de la mano y se humedece la cara, suspira como alentado. El hombre se pone de pie nuevamente, el niño lo sigue con la mirada.

ZOOM IN DE CÁMARA HACIA EL HOMBRE QUE HA BAJADO DEL CABALLO.

El hombre viste uniforme militar, pantalón y camisa de gabardina color caqui, camisa con manga larga, bolsillos, en uno de ellos la bandera de Colombia, en el otro la palabra Colombia; usa la fornitura color verde militar, botas altas color café. El hombre saca algo del bolsillo de su camisa, lo mira, lo mete en su boca y lo mastica.

EL ZOOM IN SE ESTABLECE COMO PLANO MEDIO:

La mejilla derecha del hombre luce hinchada.

TILT DOWN: El hombre se inclina para tomar nuevamente agua del balde, ***LA CÁMARA LO SIGUE.***

PLANO MEDIO DEL JINETE QUE BEBE AGUA.

TILT UP : El hombre se levanta nuevamente, toma el balde y con la otra mano toma agua y se la echa al caballo. ***LA CÁMARA LO SIGUE.***

Le arrebatan el balde al hombre,

PANEO DE CÁMARA:

El niño corre con el balde, entra en una casa.

(MINUTO 2:58)

CORTE A COCINA.

4. **INT. COCINA / DÍA.**

(MINUTO 2:59)

SFX. CANTO DE PÁJAROS, MÚSICA INCIDENTAL SUENA MUY BAJO.

GRAN PLANO GENERAL:

Toma vista desde atrás, una cocina de pueblo, mesones de ladrillo, ventanas con marcos de madera, piso de cemento, hierbas colgadas en las vigas, el vapor de una olla se eleva, juego de sombras y luz tenue.

El niño ingresa a la cocina y cierra la puerta. Camina hacia el mesón, alza el balde para colocarlo allí.

SFX. LLAMAN A LA PUERTA.

CAMBIO DE PLANO, LATERAL:

El niño coloca el balde sobre el mesón. El niño descansa con sus manos sobre el mesón. Se ve una estufa de carbón encendida. El niño se acerca hasta la puerta. paneo de cámara que sigue la acción del niño.

PLANO MEDIO:

El niño de espaldas abre la puerta. Desde el otro lado el jinete lo empuja, el niño retrocede asustado.

SFX. RADIONOVELA

PLANO MEDIO:

El hombre ingresa, inspecciona el lugar con la mirada, el niño lo observa. Mira al niño y dice:

MILITAR

¡Necesito a su papá!

PLANO MEDIO FIJO:

El niño asustado sale a buscar a su papá, el hombre lo sigue con la mirada.

(MINUTO 3:22)

5. INT. GABINETE / DÍA.

(MINUTO 3:24)

SFX. SONIDO DE PÁJAROS. RADIONOVELA.

PLANO AMERICANO O TRES CUARTOS:

Gabinete del dentista mirado desde otro ángulo. Unas vidrieras con objetos, las paredes anaranjadas, una fotografía en blanco y negro colgada sobre una pared. Luz tenue. El dentista pedalea la fresa. El niño entra, lo vemos de espaldas acercarse hasta el dentista.

NIÑO

Papá...

El dentista sin dejar de pedalear.

DENTISTA

¡Quéeee!

NIÑO

Dice el alcalde que si le sacas una muela.

El dentista mira al niño sin dejar de pedalear.

DENTISTA

Dile que no estoy aquí.

El dentista regresa su mirada sobre la fresa, continúa trabajando, el niño sale del gabinete.

(MINUTO 3:38)

CAMBIO DE PLANO. TOMA DE FRENTE, PLANO AMERICANO TRES CUARTOS.

El dentista pedalea insistentemente la fresa, Pule una dentadura con su mano. Luz muy tenue sobre el dentista y la silla del dentista.

SFX. RADIONOVELA: SE ESCUCHA EL DIÁLOGO DE LOS ACTORES RADIALES, HACEN ALUSIÓN A LA JUSTICIA FRENTE AL ASESINATO, AMBIENTA LA ESCENA.

ZOOM IN MUY SUAVE Y TRAVELLING DE LA CÁMARA CONTINUO:

Se muestra lentamente otro ángulo del gabinete. Sobre una mesa pequeña hay una jarra con una palangana. El niño ingresa una vez más.

NIÑO

¡Dice que sí estás porque te está oyendo!

SFX. TRINO DE PÁJAROS, RADIONOVELA, PEDAL DE LA FRESA.

El dentista, ajeno, sigue puliendo, guarda silencio por un momento.

SFX. RADIONOVELA. SE ESCUCHA QUE LOS ACTORES HABLAN SOBRE LA JUSTICIA POR MANO PROPIA.

El dentista deja de pedalear, recoge la fresa. El niño sale apresurado.

LA CÁMARA SIGUE LA ACCIÓN DEL DENTISTA.

El dentista, con la dentadura que moldea en la mano, se acerca a un escritorio, se sienta y mira detenidamente la dentadura. Mirando la dentadura la luz de la ventada, exclama:

DENTISTA

¡Mejor!

CONTINÚA ZOOM IN MUY SUAVE Y TRAVELLING DE LA CÁMARA

El dentista coloca dentadura sobre la mesa.

SFX. SE ACABÓ LA RADIONOVELA, SUENA MÚSICA INCIDENTAL.

PLANO MEDIO PANEÓ SUAVE DE CÁMARA.

Dentista mira la dentadura que ha dejado sobre la mesa, por el ángulo derecho entra el hijo del dentista.

NIÑO

(asustado)

¡Dice que si no le sacas la muela te pega un tiro!

El dentista con la mirada perdida medita por un instante en las palabras del niño.

SFX. MÚSICA INCIDENTAL DRAMÁTICA.

DENTISTA

(pausadamente)

Bueno... ¡dile que venga a pegármelo!

El niño lo mira asustado por un momento, mira en dirección a las manos del dentista, vuelve a mirarlo a él, sale.

(MINUTO 4:26)

PLANO PICADO:

Desde un ángulo superior vemos al dentista que tiene su mano derecha en el cajón abierto, sostiene una pistola.

SFX. MÚSICA DRAMÁTICA SINTONIZADA EN LA RADIO, REPLICAN UNAS CAMPANADAS.

Con las campanadas se dan rítmicamente los cortes de ángulo. Cambio de ángulo

PRIMER PLANO:

Rostro del dentista quien mira hacia el revólver.

SFX. PASOS LENTOS Y FUERTES DEL HOMBRE QUE SE ACERCA.

El dentista regresa su mirada para hallar a quién camina.

(MINUTO 4:35)

CORTE A TOMA DEL MILITAR

PRIMER PLANO:

Rostro del militar, bañado en sudor, mira al dentista. su mejilla derecha está hinchada y luce barba, a diferencia de la izquierda.

CORTE A PLANO GENERAL

PLANO AMERICANO TRES CUARTOS:

El dentista sentado mira en dirección al militar, lentamente saca su mano del cajón. el militar parado en la puerta se quita la forniture y se dirige hacia un mueble cercano.

CORTE

PLANO GENERAL:

El dentista sentado frente al escritorio cierra lentamente el cajón. A sus espaldas el militar se acerca al mueble.

CORTE

PRIMER PLANO:

La mano del militar que deja su pistola sobre el mueble. La forniture en primer plano, a lo lejos, distorsionada, plano medio del dentista aún sentado. el militar camina en dirección al dentista y a espaldas de la cámara.

DENTISTA

(voz en off, casi susurrando)

¡Siéntese!

El militar se acerca donde está el dentista.

MILITAR

¡Buenos días!

DENTISTA

¡Buenas!

En primer plano se ve la pistola del militar, lentamente el enfoque de la pistola cambia al militar quien se está sentando en la silla del paciente, frente al dentista. El dentista se levanta sin perderle de vista al militar, espera que él se acomode. El militar hace un gesto de alivio, sube los pies en la base de la silla, se acomoda en la silla del paciente.

SFX, OTRA RADIONOVELA COMIENZA.

El dentista se acerca al militar. El primer plano se ha convertido en un plano tres cuartos.

(MINUTO 5:05)

Para poder atender al paciente el dentista gira 180° la silla del paciente.

CORTE

PLANO PICADO:

PLANO TRES CUARTOS, La mano del dentista se acerca al escritorio donde hay algunas bandejas de instrumentos, apoya la mano, con la otra abre un cajón. Vemos el revólver y junto a él una pinza de dentista.

SFX. MÚSICA DRAMÁTICA INCIDENTAL DE LA RADIONOVELA.

CON EL MISMO PLANO PICADO, PASA A PLANO MEDIO:

Las manos del dentista tratan de decidir si tomar la pistola o la pinza. Finalmente la mano derecha de decide por la pinza, la saca del cajón, la mano izquierda cierra el cajón. Las manos del dentista se alejan de la toma.

PLANO MEDIO:

El militar reclina la cabeza en el cabezal. El dentista inserta la pinza en la boca del militar, el sostiene la muñeca del dentista para evitar que la pinza entre a su boca.

CORTE

PRIMER PLANO:

El rostro del militar, del dentista, pinza. El militar detiene con fuerza la mano del dentista, aprieta la muñeca, le advierte:

MILITAR

¡Anestesia!

Al dentista le tiembla la mano que sostiene la pinza, el militar hace presión sobre ella.

DENTISTA

Ustedes matan sin anestesia.

SFX MÚSICA INCIDENTAL DRAMÁTICA

CORTE

PLANO CONTRAPICADO SUPERIOR:

CON PLANO AMERICANO O TRES CUARTOS: El dentista, con toda la palma de su mano derecha abierta, sostiene con fuerza la cabeza del militar. El militar apreta sus manos contra sus muslos. El dentista, con la mano izquierda, intenta sacar con una pinza la muela pero el militar, adolorido, mueve su cabeza a un lado.

MILITAR

(quejido)

¡ahhhh!

CORTE

PRIMER PLANO:

Volvemos al mismo plano anterior. el rostro del militar, del dentista, pinza. El dentista advierte al paciente:

(ambos con mirada amenazante)

SFX MÚSICA INCIDENTAL DRAMÁTICA DE LA RADIONOVELA, FUERTE.

DENTISTA

Tiene que ser sin anestesia

MILITAR

¿Por qué?

DENTISTA

Porque tiene un absceso

MILITAR

Está bien...

Militar, resignado, descansa su cabeza en el cabezal de la silla del paciente.

PANEO DE LA CÁMARA QUE SIGUE LA ACCIÓN DEL DENTISTA:

El dentista introduce la pinza en la boca del militar.

CORTE

(MINUTO 5:51)

PLANO MEDIO:

El dentista sujeta la cabeza del paciente, el paciente de espaldas a la cámara.

CÁMARA EN GRÚA: SUAVE PANEÓ DE CÁMARA para ver la extracción de la muela.
gemidos del militar.

MILITAR

¡ahhhhhh!

CORTE

PRIMER PLANO: radio antigua.

SFX. LOS GEMIDOS DEL PACIENTE SE MEZCLAN CON LOS SONIDOS DE
LA RADIONOVELA

CORTE

CÁMARA EN GRÚA. PLANO TRES CUARTOS. PANEÓ SUAVE DE CÁMARA.

El dentista ha sacado la muela, el militar, con los ojos cerrados, respira adolorido, sus manos sueltan sus muslos. El dentista aún mantiene su mano derecha en la frente del militar, en la mano izquierda sostiene la pinza con la muela. Dentista ajusta cuentas con la frase que pronuncia:

DENTISTA

¡Aquí nos paga veinte muertos, teniente!

PANEÓ DE CÁMARA

El militar abre los ojos, mira al dentista. el dentista suelta burscamente la mano que sostiene al militar, el dentista se aleja, el militar respira profundo tratando de recobrar la fuerza, levanta su mano y se seca las lágrimas de su rostro.

(MINUTO 6:12)

CORTE

PLANO MEDIO:

El militar se seca la lágrimas, el dentista se acerca con un paño:

DENTISTA

¡Séquese!

El dentista guarda sus manos en los bolsillos, el militar seca su rostro con el paño.

PANEO DE CÁMARA

El militar se incorpora en la silla. Se seca el rostro con el paño.

SFX DIÁLOGO DE RADIONOVELA.

(MINUTO 6.30)

CORTE

PLANO GENERAL:

El dentista de espaldas, lava sus manos, el militar aún sentado en la silla del paciente se seca el rostro, respira profundo para recobrar su fuerza.

PANEO QUE ACOMPAÑA AL PLANO GENERAL.

El militar se levanta de la silla, la cámara lo sigue. el militar da espaldas a la cámara, deja el paño sobre la silla del paciente, se acerca al mueble donde ha dejado la forniture. El dentista da la vuelta, se acerca a la fresa que está junto a la silla del paciente. El militar se coloca la forniture, mira al dentista que prepara la fresa para seguir con su trabajo. Mientras el militar ajusta la forniture le habla al dentista, él lo mira.

MILITAR

Me pasa la cuenta...

(MINUTO 6:48)

CORTE

PRIMER PLANO: PLANO DE DOS.

El militar de perfil, el dentista lo mira escéptico mientras prepara la fresa. El dentista vuelve a mirar la fresa para girar una manivela.

DENTISTA

(pausado, irónico)

¿A usted o al municipio?

El militar vuelve su rostro al dentista.

CORTE

PRIMER PLANO:

Rostro del militar.

MILITAR

(mordaz)

¡Es la misma vaina!

CORTE

PLANO GENERAL:

El dentista deja la fresa y camina hasta el escritorio, toma asiento, el militar permanece de pie mirándolo.

PANEO DE CÁMARA:

Sigue al dentista. El militar se da media vuelta y se marcha. El dentista retoma su trabajo en el escritorio.

SFX. RADIONOVELA.

CORTE

PLANO MEDIO

TOMA DE FRENTE. El dentista organiza sus instrumentos. se escucha la radionovela.

(MINUTO 7:21)

6. **EXT. VALLE/TARDE.**

PLANO GENERAL:

SFX. MÚSICA INCIDENTAL DRAMÁTICA.

Toma de un atardecer, rocas grandes, rocas, polvo.

El jinete con su caballo ingresan a la toma, Trote suave, el caballo se dirige hacia el sol. El trote del caballo levanta polvo que lleva el viento. El jinete con su caballo se pierden a la distancia.

CORTE

PLANO GENERAL:

El jinete cabalga en un atardecer, Frente al sol el caballo y el jinete son solo siluetas siluetas.

GRAN PLANO GENERAL:

Mientras el sol se oculta jinete y caballo continúan su camino.

FADE A NEGRO.

(MINUTO 7:54)

FIN.