



La transposición cinematográfica de *El amor en los
tiempos del cólera*
o la fidelidad a la letra escrita como objetivo

Manuel Cabello Pino

Universidad de Huelva, España
manuelcabellopino@hotmail.com

Resumen: el presente estudio tiene como objetivo analizar el proceso de transposición de *El amor en los tiempos del cólera* de la literatura al cine, pero sin quedarse en la mera detección de diferencias entre la novela y la película, sino todo lo contrario, tratando de reflexionar sobre las motivaciones de esos cambios, los procedimientos que se adoptaron en cada caso y, en definitiva, sobre los problemas intrínsecos del trabajo de transposición.

Palabras clave: García Márquez, cine-literatura, fidelidad, transposición.

La obra narrativa de Gabriel García Márquez es, sin lugar a dudas, una de las más estudiadas de la literatura del siglo XX. Sin embargo, no sucede lo mismo con la relación del escritor colombiano con el cine. Y es que, teniendo en cuenta la intensidad y la amplitud de dicha relación que comenzó ya a comienzos de los años 50 cuando marchó a Roma a estudiar cine al *Centro Experimental de Cine*, son relativamente pocos y bastante recientes los estudios que se han ocupado de analizar los diversos aspectos del matrimonio mal avenido García Márquez-cine. En esta línea se inscribe el presente artículo, que pretende centrarse en una de las numerosas áreas que abarca la relación entre el novelista de Aracataca y el cine: la de las transposiciones al medio fílmico de sus cuentos y novelas. Concretamente vamos a tratar de realizar un análisis detallado de la más reciente de las transposiciones [1] al cine que se han hecho de una de sus novelas. Nos estamos refiriendo a *El amor en los tiempos del cólera*, película dirigida por Mike Newell en 2007 y basada en la novela homónima escrita por García Márquez en 1985.

No cabe la menor duda de que existen casi tantas maneras de llevar un texto a la gran pantalla como novelas o películas, ya que cada una de ellas requiere una serie de procedimientos concretos para llevar a cabo el proceso de transposición de un medio a otro. Por ello los estudios dedicados a analizar los procesos de transposición de obras literarias al cine, si se hacen de la manera adecuada, pueden llevarnos a aprender mucho más sobre las difíciles relaciones que se han establecido siempre entre ambos medios de expresión artística. Sin embargo, tal como ha asegurado muy acertadamente Sergio Wolf (2001: 21-22):

“La lectura de las transposiciones suele redundar en un camino inevitable que se ocupa de enumerar lo que el analista convertido en investigador entiende que son las pistas del delito: escenas que estaban en el texto y desaparecieron en la película, personajes que se llamaban, decían o eran de cierta manera y ahora se llaman, dicen y son de otra, el desenlace que era de tal forma y ahora es de otra, la acción que transcurría en un lugar y ahora se sitúa en otro. Tal como suele plantearse este problema, todo termina siendo un juego donde quien analiza se erige en máquina punitiva, en perspicaz detector de mentiras y alteraciones, en el albacea de títulos de propiedad intelectual, en guardian afanoso de los textos, como si aprendiera reglas mnemotécnicas y las expusiera para su vano lucimiento. (...)”

(...) Este rumbo de trabajo sobre la transposición, en realidad, se agota en sí mismo porque sólo se ocupa de detectar, en un nivel cuantitativo e impresionista, las diferencias entre texto literario y película. Lo que está ausente allí es el motivo de las transformaciones, la especulación acerca de qué procedimientos se adoptaron y con qué objeto, los problemas intrínsecos del trabajo de transposición: el tono, la “sonoridad” literaria y cinematográfica de los diálogos, la posible o invariable traslación o modificación de ciertas descripciones, pensamientos y percepciones, el punto de vista que debe focalizarse de otro modo para que el espectador se identifique o distancie, la cuestión de la estilística literaria y sus equivalencias o callejones sin salida.”

Esto último es precisamente lo que vamos a hacer con este artículo: analizar el proceso de transposición de *El amor en los tiempos del cólera* de la literatura al cine, pero sin quedarnos en la mera detección de diferencias entre la novela y la película, sino todo lo contrario, tratando de reflexionar sobre las motivaciones de esos cambios, los procedimientos que se adoptaron en cada caso y, en definitiva, sobre los problemas intrínsecos del trabajo de transposición.

Uno de los primeros problemas a los que, por lo general, tienen que enfrentarse los *adapters* [2] de una película basada en una novela es el de la extensión o economía de la película respecto del original literario. Lo más frecuente suele ser que la extensión de una novela exceda con mucho las dos horas que como medida estándar suele durar una película de cine comercial. Aunque también existen casos de cuentos o incluso de novelas con los que ocurre exactamente lo contrario, su escaso número de páginas implica que su lectura completa no dura siquiera esas dos horas estándar de una película. Tanto en un caso como en el otro son precisamente los *adapters* los encargados de solucionar este desajuste temporal: “aligerando” el material literario de partida, mediante la supresión de todo aquello que estiman superfluo a la trama principal, si se trata del primer caso que hemos descrito, o “engordando” dicho material con la creación de nuevas tramas o personajes adicionales, si se trata del segundo caso. En ambos casos éste suele ser uno de los aspectos más polémicos del proceso de transposición, ya que, sobre todo en el primero, aquello que los *adapters* consideran superfluo y, por lo tanto, prescindible es siempre muy subjetivo y, una vez terminada la película, suele provocar reacciones airadas en los buenos conocedores de la novela transpuesta.

Pero es éste un problema bien resuelto por los responsables de *El amor en los tiempos del cólera*, ya que no hay apenas escenas ni personajes importantes de la novela que hayan tenido que ser “sacrificados” por la limitación temporal de los 120 minutos que finalmente dura la película. Estos han sabido “aligerar” correctamente las cerca de quinientas páginas de la novela de García Márquez sin que se eche en falta nada importante de la misma en la película. De hecho, además de la trama principal que sigue la relación entre Florentino Ariza y Fermina Daza, han sido capaces de recoger prácticamente casi todos los episodios adyacentes a la misma que, a modo de pequeños cuentos, jalonan la trama de la novela [3]. Lo mismo ocurre con los personajes. Prácticamente todos los que tienen mínima relevancia para el desarrollo de la trama de la novela aparecen en la película. Todos salvo uno, el personaje de Leona Cassiani. Pero la decisión de eliminar este personaje de la película es en realidad fácilmente explicable: es casi el único personaje relativamente importante de la novela cuya extirpación de la misma no afecta sensiblemente a la trama general. Y es que, si se piensa detenidamente, todos los demás personajes femeninos que se relacionan con Florentino Ariza resultan fundamentales para comprender al personaje, ya que todas le enseñan distintas cosas sobre el amor: la viuda de Nazaret, Sara Noriega, Olimpia Zuleta, América Vicuña. Leona Cassiani es la única con la que no llega a mantener ninguna relación sentimental y por ello su ausencia en el guión de la película no supone ninguna alteración sensible del argumento de la novela de García Márquez.

Sin embargo, no fue éste precisamente el principal problema con el que se encontró, Ronald Hardwood, guionista responsable de la transposición de *El amor en los tiempos del cólera* para confeccionar el guión de la película, sino otro que puede parecer mucho más sutil, pero que condicionó todas las decisiones tomadas en el proceso de adaptación, como vamos a ver a lo largo de las próximas páginas. Este problema no es ni más ni menos que su pretensión de mantenerse lo más fiel posible a la letra escrita de la novela de García Márquez. O mejor dicho, el problema no fue la pretensión de fidelidad en sí, sino la dificultad de llevar a cabo este propósito dada la escasez de diálogo existente en la novela de García Márquez. Y es que, el novelista colombiano es conocido, precisamente, por evitar en la medida de lo posible el diálogo escrito en sus novelas. No es que prescindiera completamente del diálogo para centrarse sobre todo en la interioridad de los personajes al estilo Nabokov. Pero sí que es cierto que sus diálogos suelen ser muy breves, por lo general no suelen exceder las tres o cuatro frases, apenas una intervención, una réplica y tal vez una contrarréplica. El propio autor en su entrevista con su amigo Plinio Apuleyo Mendoza explicaba por qué le da tan poca importancia al diálogo en su obra de la siguiente manera:

“-Porque el diálogo en lengua castellana resulta falso. Siempre he dicho que en este idioma ha habido una gran distancia entre el diálogo hablado y el diálogo escrito. Un diálogo en castellano que es bueno en la vida real no es necesariamente bueno en las novelas. Por eso lo trabajo tan poco.” (Mendoza, 1994: 44)

Una vez visto el resultado final de la película, se puede apreciar como el escaso diálogo existente en la novela de García Márquez está recogido prácticamente en su totalidad de manera literal en el guión de la película. Escenas como la de la conversación entre Florentino Ariza y Lorenzo Daza con el recordado diálogo “No me fuerze a pegarle un tiro” “Péguemelo, no hay mayor gloria que morir por amor” (Pág. 122), o aquella otra en el funeral de Juvenal Urbino en la que Florentino le reitera su juramento de fidelidad eterna y amor para siempre, con la respuesta de Fermina “Lárgate. Y no te dejes ver nunca más en los años que te queden de vida. Que espero sean muy pocos.” (Págs. 77-78) se ciñen fielmente en la película a la palabra escrita por García Márquez. Otros claros ejemplos de esta traslación literal de los diálogos de la novela son la frase que su propia madre, Tránsito Ariza, dice a Florentino cuando se entera de que está enamorado de Fermina “Aprovecha ahora que eres joven para sufrir todo lo que puedas, que estas cosas no duran toda la vida.” (Pág. 94), o la que dice Fermina Daza casi al final de la novela “Es increíble cómo se puede ser tan feliz durante tantos años, en medio de tantas peloterías, de tantas vainas, carajo, sin saber en realidad si eso es amor o no.” (Pág. 466). E incluso hay escenas enteras como la de la noche de bodas entre Juvenal Urbino y Fermina Daza en el camarote del barco en las que el diálogo que García Márquez va diseminando entre sus propias palabras que describen la escena está recogido prácticamente íntegro y literal en la escena de la película:

“—Qué quieres, doctor. Es la primera vez que duermo con un desconocido.” (Pág. 225)

“—Calma. No se te olvide que las conozco.

—Lo recuerdo muy bien y todavía no se me pasa la rabia.” (Pág. 226)

“—Nunca he podido entender cómo es ese aparato.” (Pág. 227)

“—Cómo será de feo que es más feo que lo de las mujeres. Además creo que le sobran demasiadas cosas.” (Pág. 228)

“—No vamos a seguir con la clase de medicina.

—No. Ésta va a ser de amor.” (Pág. 229)

Por lo tanto, deducimos que cuando el *adapter* se dispuso a escribir el guión de la película extrajo primero de la novela la mayor parte de sus diálogos tal cual estaban en la misma, literales. El problema es que ni siquiera todo el diálogo existente en la novela es material suficiente para confeccionar el guión de una película de dos horas. En consecuencia, el responsable de elaborar el guión necesitaba más material para completarlo y ya que su aspiración era la de mantenerse lo más fiel posible a la letra impresa, descartó la opción de inventarse él mismos diálogos nuevos. ¿Qué hacer entonces? Si se analiza detenidamente el guión de la película se observa cómo, aparte de todos los diálogos que aparecían como tales en la novela, el resto de los diálogos de la película están compuestos con las palabras escritas por García Márquez en *El amor en los tiempos del cólera* aunque éstas no apareciesen bajo la forma de diálogo, en estilo directo, en la novela. En este sentido, las motivaciones de los responsables de la transposición para tomar esta opción, este camino, son bastante lógicas. De manera bastante coherente pensaron que si querían llevar al cine esta novela es precisamente porque les gustaba no sólo la historia que cuenta, sino cómo la cuenta García Márquez: sus diálogos, sí, pero también la enorme cantidad de información sobre la historia y los personajes que aporta mediante la voz del narrador y sus numerosas reflexiones sobre temas como el amor, la vejez y la muerte, que García Márquez sabe tan bien expresar por medio de frases que parecen sentencias. Hacer una película de *El amor en los tiempos del cólera* para que todo esto se perdiese y lo sustituyesen por otras palabras ajenas a la novela de García Márquez no tendría sentido. Desde esa perspectiva la decisión de tratar de mantenerse lo más fiel posible a lo escrito por García Márquez es absolutamente coherente precisamente por tratarse de una novela que en poco más de veinte años ha alcanzado ya la categoría de canónica. Y es que, como ha señalado Sánchez Noriega:

“(…) el cineasta no puede elaborar un guión sobre una obra que admira para eliminar aquellos elementos por los que precisamente esa obra le resulta valiosa. En este sentido, la fidelidad viene exigida por la calidad de una obra literaria reconocida como obra maestra por el autor cinematográfico, quien, con un mínimo de coherencia ha de aceptarla como es. (...) No es que la fidelidad dimane del respeto al original concebido como obra intocable, sino que ha de ser fruto de la coherencia con un material narrativo considerado valioso.” (Sánchez Noriega: 2000, 55)

Por lo tanto, el *adapter* decidió incluir en el guión mucha de la información que García Márquez da en su novela a través del narrador y algunas de las reflexiones más celebradas y recordadas por los lectores, que el escritor colombiano también introduce en la novela por voz del narrador, y que suelen pertenecer a la psicología interior de los personajes.

En ese momento los responsables de la transposición tuvieron que hacer frente al que suele ser uno de los aspectos más difíciles y controvertidos del paso de la literatura al cine: ¿cómo representar en pantalla todo lo relacionado con los pensamientos, el fluir de la conciencia, los soliloquios, el monólogo interior... etc, en suma cómo mostrar la interioridad mental de los personajes, especialmente de Florentino Ariza?. Es decir, el *adapter* tuvo que plantearse cómo introducir todas esas reflexiones de los personajes en el guión de la película. A estos se les presentaban varias opciones:

La primera de estas opciones era hacer uso de una voz en *off*. Éste es uno de los recursos que a veces utiliza el cine para reflejar pensamientos y monólogos interiores de los personajes, o incluso para dar voz al narrador de la novela. Sin embargo, este recurso suele ser concebido por los cineastas como una evidente herencia literaria, más como un acto de comodidad que como una técnica realmente útil en el cine. Existe la idea convencional de que como elemento narrativo suele resultar fallido en el medio audiovisual y, por ello, suelen huir de él. Respecto a la voz en *off* muchos opinan como Sergio Wolf que “(…) el tipo de vínculo que nos confía un personaje literario o un narrador sobre su personaje no es análogo al que puede establecer el cine entre el personaje y el espectador.” (2001: 65). La voz en *off* es uno de los recursos que utiliza el *adapter* en el caso de *El amor en los tiempos del cólera*. El director y el guionista optan por seguir el ejemplo de Adrian Lyne en su versión de *Lolita* de Nabokov, quien en muchos momentos de la película utiliza una voz en *off* que reproduce literalmente páginas y páginas de la novela. Sin embargo, los responsables de la transposición de *El amor en los tiempos del cólera* otorgan esta voz en *off* única y exclusivamente al personaje de Florentino Ariza, de manera que este recurso sólo se utiliza en la película para expresar sentimientos y pensamientos de este personaje. Por ejemplo, la famosa frase “Tenía que enseñarle a pensar en el amor como un estado de gracia que no era un medio para nada, sino un origen y un fin en sí mismo.” (Pág. 416) que en la novela pronuncia el narrador en referencia a la intención de Florentino Ariza con sus cartas a Fermina, en la película es puesta en boca de esa voz en *off* que es la del propio Florentino Ariza cuando exhorta a Fermina “Piensa en el amor como un estado de gracia. No un medio para nada, sino un origen y un fin, un fin en sí mismo”.

Tal vez la decisión de restringir el uso de esa voz en *off* a Florentino Ariza se deba a una intención de no abusar de ese recurso por miedo a perjudicar al ritmo general de la película. Y es que, aunque en la novela abundan las reflexiones, especialmente acerca del tema del amor, lo cierto es que es una novela muy dinámica, con mucha acción, plagada de escenas y anécdotas, y las reflexiones van siempre ligadas y supeditadas a estas escenas. De este modo, el abuso de una o varias voces en *off* no se hubiera adecuado bien al tono general de la película, que es muy dinámico, y hubiera empantanado el relato en una farragosa lentitud temporal, algo que, gracias a la moderación en el uso de este recurso, no es el caso.

La otra opción que tenían los responsables de la transposición era la de incluir en la película la información aportada por el narrador y las reflexiones de los personajes en estilo directo, es decir, por boca de los propios personajes. Y fue precisamente ésta la opción que más profusamente utilizaron [4]. Y así, en la película vemos a los personajes pronunciar muchas de las reflexiones y sentencias por las que más recordada sigue siendo la novela, a pesar de que en la novela esas mismas reflexiones y sentencias eran enunciadas por el narrador. Por ejemplo, un párrafo en el que el narrador dice: “(...) Florentino Ariza supo en ese momento que también a ella le había llegado la hora de preguntarse con dignidad, con grandeza, con unos deseos incontenibles de vivir, qué hacer con el amor que se le había quedado sin dueño.” (Pág. 466), pasa en la película a ser pronunciado por el propio Florentino Ariza que le dice a Fermina Daza: “(...) tal vez sea hora de preguntarnos con todos nuestros deseos de vivir qué hacer con el amor que hemos dejado atrás desperdiciado.” O en el episodio de la bella palomera, en el que en la novela el narrador dice:

“No fue tan fácil. Al cabo de tres meses de asedios, la bella palomera seguía contestando lo mismo: “Yo no soy de esas” (...) Estaba desconocido: el amante que nunca dio la cara, el más ávido de amor pero también el más mezquino (...) Fue la única vez, desde sus primeros tiempos, en que se sintió atravesado por una lanza de amor.” (Pág. 308)

Pasa en la película a convertirse en un diálogo entre Florentino y el farero al que el primero le dice “La lanza del amor me atravesó y me convertí en un amante ávido. Yo la perseguía, yo, el amante que nunca dio la cara.”

Esta última técnica que siguen los guionistas se muestra a lo largo de la película, en términos generales, como la más eficaz a la hora de lograr el objetivo ansiado de la fidelidad a la novela en que se basa. Sin embargo, existen dos excepciones, dos casos en las que, al adoptar este procedimiento de aportarnos datos de los que en la novela sólo teníamos conocimiento a través del narrador, poniéndolos en boca de un personaje de la novela y, por lo tanto, inventando una escena para la película que no estaba en la novela, se altera sustancialmente el sentido de la trama:

La primera de estas escenas inventadas para la película es aquella en que Juvenal Urbino en el lecho matrimonial le reprocha a Fermina Daza “¿Te habría ido mejor con Florentino Ariza?”. Esta escena es utilizada en la película para aportarnos una información que en la novela nos transmite el propio narrador: las dudas de Fermina Daza sobre si hizo bien en abandonar a Florentino Ariza tan intempestivamente. En lugar de usar una voz en *off* que represente el pensamiento de la propia Fermina, los responsables del film optan por darnos esa información a través de su marido en forma de reproche. Sin embargo, en la novela de García Márquez este reproche nunca tiene lugar sencillamente porque en ella se insiste en que el doctor Urbino nunca llega a ser consciente de la relación amorosa que su mujer había mantenido en su juventud con Florentino. En un determinado momento el narrador cuenta cómo Florentino Ariza comienza a pensar en cuántas personas que conocieran el secreto de su relación con Fermina Daza siguen aún vivas y se nos dice que:

“Lo que ignoraba Florentino Ariza era que el doctor Juvenal Urbino debía ser incluido en la cuenta. Hildebranda Sánchez le había revelado el secreto en alguna de sus tantas visitas de los primeros años. Pero lo hizo de un modo tan casual y en un momento tan inoportuno, que al doctor Urbino no le entró por un oído y le salió por el otro, como ella pensó, sino que no le entró por ninguno. Hildebranda, en efecto, había mencionado a Florentino Ariza como uno de los poetas escondidos que según ella tenían posibilidades de ganar los Juegos Florales. Al doctor Urbino le costó trabajo recordar quién era, y ella le dijo sin que fuera indispensable pero sin un ápice de malicia que fue el único novio que Fermina Daza había tenido antes de casarse. Se lo dijo convencida de que había sido algo tan inocente y efímero, que más bien resultaba conmovedor. El doctor Urbino le replicó sin mirarla: “No sabía que ese tipo fuera poeta”. Y lo borró de la memoria al instante, entre otras cosas porque su profesión lo tenía acostumbrado a un manejo ético del olvido.” (Págs. 268-269)

Este matiz respecto al conocimiento o no por parte de Juvenal Urbino de la relación amorosa entre su esposa y Florentino, puede parecer en principio una sutileza sin demasiada importancia, pero no lo es en absoluto. Y es que, en la novela de García Márquez este párrafo que acabamos de citar sirve como introducción a la recordada escena (que es reproducida en la película) en que el doctor Urbino va a las oficinas de la CFC a visitar al tío León XII, y como éste está haciendo su siesta, lo espera en la oficina de Florentino Ariza. Tal como el texto que hemos citado deja bien claro, en la novela el doctor Urbino no es consciente del pasado amoroso de Florentino con su esposa y por ello durante esta escena él charla con Florentino con total sencillez y naturalidad, sin ninguna intención oculta de humillarle. Todo lo contrario, comienza a alabar a su esposa sin ningún tipo de malicia hasta el punto que se nos dice que “Por primera vez en los veintisiete años interminables que llevaba esperando, Florentino Ariza no pudo resistir la punzada de dolor de que aquel hombre admirable tuviera que morir para que él fuera feliz.” (Pág. 273). Sin embargo, en la escena que introduce la película en la que Juvenal Urbino reprocha a Fermina Daza que siga pensando en Florentino Ariza, se nos muestra a un doctor Urbino inseguro del amor de su esposa, y celoso de Florentino Ariza al que ve como una amenaza. En la película esta escena sirve también de introducción al encuentro entre Juvenal y Florentino en la CFC y, por supuesto, también la condiciona y la altera respecto al original literario. Aquí ya no tenemos una charla sencilla y amigable entre ambos personajes, sino una tensa

situación en la que se percibe una animadversión personal y una hostilidad por parte del doctor Urbino hacia Florentino Ariza. En este caso la introducción en la conversación por parte del primero del tema de su esposa ya no es casual ni inocente, sino que se percibe una clara intención de humillar a Florentino. El doctor Urbino pasa de ser en la novela de García Márquez un hombre totalmente seguro de sí mismo en su relación con su esposa, a convertirse en la película en un hombre inseguro y torturado por los celos. Y pasa de prácticamente no reparar en la existencia de Florentino Ariza a considerarlo una seria amenaza y a rivalizar con él por el amor de Fermina. Vemos, por lo tanto, como un matiz tan sencillo como el conocimiento o no por parte del doctor de esa relación amorosa del pasado, condiciona y altera significativamente la caracterización del doctor Urbino y su relación con Florentino Ariza, con lo cual el método empleado en la película para transmitirnos la información sobre las dudas de Fermina se revela como la peor opción posible.

Algo similar ocurre con el otro caso que vamos a comentar: la invención por parte del *adapter* de una escena en la que Florentino le comenta a su amigo el farero el número de relaciones amorosas que lleva en su vida. Los responsables de la película muy acertadamente consideraron que ése era un dato fundamental de la trama de la novela y que, por lo tanto, la película debía recogerlo. Sin embargo, para lograrlo debían antes resolver el problema de cómo reflejar ese dato en la película, ya que en la novela esa información no la da ningún personaje en estilo directo, sino que sólo tenemos noticia de ello por el narrador que nos informa de que Florentino llevaba la cuenta minuciosamente en su diario. Es éste del diario privado de un personaje un problema al que ya otras muchas importantes películas anteriores, como, por ejemplo, *Senso* de Luchino Visconti o *Lola Montes* de Max Ophuls han tenido que enfrentarse, por no hablar de otros casos aún más radicales como los de las transposiciones de novelas escritas en su totalidad en forma de diarios y cartas personales, tales como *Drácula* de Bram Stoker o *Las amistades peligrosas* de Pierre Choderlos de Laclos. En el caso que aquí nos ocupa los responsables de la transposición podían haber optado por tres opciones:

1ª) Haber utilizado una voz en *off*, que bien pudiera haber sido la del propio Florentino Ariza dando ese dato directamente a los espectadores. Es ésta además una opción que, como ya hemos visto, se utiliza en varias ocasiones en la película, incluida una escena en la que un Florentino Ariza aún joven escribe a Fermina, que está en el viaje del olvido, informándole de los estragos del cólera y de su larga espera por ella, y nosotros nos enteramos del contenido de esa carta por la voz en *off* del propio Florentino.

2ª) Haber filmado al personaje de Florentino escribiendo en su diario ese dato, visualizando el dato y el diario, y tal vez, para asegurarse de que no se le pasara ese dato al espectador, que a la vez el propio Florentino lo hubiera dicho hablando para sí mismo. También esta solución se utiliza en varias ocasiones a lo largo de la película para enumerar las conquistas amorosas de Florentino.

3ª) La tercera, que es por la que optan los responsables del film, es poner el dato en boca del propio Florentino, pero comunicándoselo a otro personaje, el farero, personaje al que, para ello, se le da un papel más importante del que tenía en la novela, convirtiéndole en confidente de Florentino [5]. Así, en la película asistimos al siguiente diálogo:

—¿Por qué número vas ya?

—Tal vez te sorprendas. Voy por la número seiscientos veintidós.

—Imposible.

—Lo que digo es cierto, seiscientos veintidós” (Riéndose)

Ésta se revela, a todas luces como la peor de las tres opciones posibles, ya que esa escena afecta a la caracterización del personaje de Florentino Ariza en la película, la altera drásticamente respecto al personaje de la novela y cambia la percepción que el espectador de la película acaba teniendo de Florentino Ariza. Y es que, si hay algo que define a Florentino Ariza a lo largo de las casi quinientas páginas de la novela de García Márquez es su carácter hermético y su gusto por el secretismo en todo lo que respecta a su vida amorosa. Él no es un *don Juan* que conquista para presumir de sus conquistas, sino todo lo contrario. A pesar de llevar minuciosamente la cuenta de las mismas, en toda la novela nunca jamás llega a contarle a absolutamente a nadie ni lo más mínimo acerca de sus seiscientos veintidós relaciones amorosas. De hecho, se nos dice en la novela que el hecho de que no se le conociesen relaciones amorosas le granjeó fama de “marica” y de pervertido y que él, aún siendo consciente de ello, nunca reveló su secreto. Con éste aspecto de la caracterización del personaje García Márquez demuestra una vez más su maestría a la hora de provocar en sus lectores el efecto que desea. Y es que, son ese secretismo y ese alejamiento del comportamiento propio del *don Juan* los que logran redimir al personaje de Florentino Ariza a los ojos de los lectores de la novela y los que hacen que estos le perdonen su desmesurada promiscuidad y se sigan identificando con él como héroe romántico.

En cambio, los responsables de la transposición cinematográfica, al mostrar a Florentino Ariza hablando animadamente, casi presumiendo de sus seiscientos veintidós relaciones amorosas aunque sea con una sola persona, acercan mucho más al personaje de Florentino Ariza a la figura del *don Juan* y lo alejan de esa

redención diseñada por García Márquez en su novela. Este efecto se incrementa más aún si tenemos en cuenta que poco antes en esa misma escena (inventada por el guionista) veíamos al farero preguntando a Florentino “¿Por qué tienes tanto éxito con las mujeres?” y a éste respondiendo “Me ven como un hombre vacío, necesitado de amor, que no les hará daño jamás”, y poco más adelante a éste último diciendo “Mi corazón tiene más cuartos que un hotel de putas” [6]. Por lo tanto, un matiz tan simple como el que implica la inserción en la película de esta escena entre Florentino y el farero, escena que no procede de la novela, puede provocar una alteración sustancial en la percepción que los espectadores tengan del personaje de Florentino Ariza, dificultándoles la identificación con alguien que no sólo es extremadamente promiscuo, sino que además se vanagloria de ello. Por eso para esta escena en concreto cualquiera de las otras posibles soluciones que hemos expuesto anteriormente hubiera sido más acertada, ya que hubieran captado la información sobre el número de amantes de Florentino de una manera que no hubiera traicionado el carácter de secretismo que tiene en la novela, y que define por completo al personaje.

En conclusión, hemos visto como la pretensión de fidelidad a la letra escrita de un escritor no siempre es suficiente para garantizar la transposición correcta del material literario original al medio cinematográfico. A veces, una elección incorrecta del procedimiento adecuado para transmitir al espectador una información existente en el libro original (como, por ejemplo, la utilización del diálogo en lugar de una voz en *off*) puede resultar más perjudicial para el sentido general de la película, que la omisión de dicha información o la sustitución por otra nueva.

Notas

- [1] Hemos preferido con estudiosos como Sánchez Noriega o Sergio Wolf el término “transposición” a otros más comunes como “adaptación”, “traslación” o “traducción” porque, tal y como dice el propio Wolf, dicho término “designa la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.” (2001: 16)
- [2] Entiéndase por *adapter* al guionista especializado en realizar transposiciones cinematográficas de relatos literarios.
- [3] Salvo, tal vez, el episodio de la relación amorosa con Ausencia Santander, recordado sobre todo por la escena en la que les roban todos los muebles de la casa mientras ellos están haciendo el amor.
- [4] Precisamente esta decisión de insertar la prosa de García Márquez de manera literal en los diálogos de la película hace que se produzca una paradoja muy interesante: si como hemos explicado, el propio autor colombiano huye de utilizar el diálogo escrito por considerar que en español el diálogo literario suena falso y artificioso, ¿funcionará entonces en términos cinematográficos la inserción directa en la película de la prosa de García Márquez o resultará ridícula y artificial al oído del espectador puesta en boca de actores?. Pero ésta cuestión entra ya en el terreno subjetivo del gusto personal y de la especulación.
- [5] No en vano, en la película el propio Florentino dice “Es mi único amigo”.
- [6] Estos dos últimos parlamentos nos transmiten información que en la novela nos llega por boca del narrador la primera en la página 219, y por boca del propio Florentino, pero hablándo para sí mismo, la segunda en la página 385.

Bibliografía

- Alvaray, Luisela (1994): *Las versiones fílmicas. Los discursos que se miran*. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.
- Ayala, Francisco (1996): *El escritor y el cine*. Cátedra, Madrid.
- Baldelli, Pío (1977): *El cine y la obra literaria*. Galerna, Buenos Aires.
- Cabello Pino, Manuel. “¿Se deben llevar las grandes novelas al cine? Algunas consideraciones sobre una cuestión polémica.” *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, año X, 2006, nº 31.
- Castaño, Patricia. “Of Love and Levitation: Interview with Gabriel García Márquez”. *The Times Literary Supplement*, 1989, Num. 4516, pág. 1152.

- Clerc, Jean-Marie (1993): *Literature et Cinéma*. Nathan, Paris.
- Chatman, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus, Madrid.
- Fuentes-Berain, Marcela. "Notas sobre mito y cine en la obra de Gabriel García Márquez." En Francia Elena Goenaga y Bárbara Gómez, eds. (2001): *Gabo, ritmo, percusión y voces*. Fundación Festival de la Leyenda Vallenata: Ministerio de Cultura, Colombia: 79-92
- García Márquez, Gabriel (1991): *Notas de prensa 1980-84*. Mondadori España, S.A., Madrid.
- (1996): *Cómo se cuenta un cuento*. Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños (Cuba) Ollero y Ramos, Editores, S.L., Barcelona.
- (1997): *El amor en los tiempos del cólera*. Plaza y Janés Editores, S.A., Barcelona.
- (1997): *Me alquilo para soñar*. Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños (Cuba) Ollero y Ramos, Editores, S.L., Madrid.
- (1998) *La bendita manía de contar*. Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños (Cuba) Ollero y Ramos, Editores, S.L., Barcelona.
- Gómez Blanco, Carlos J. (Coord.) (1997): *Literatura y cine: perspectivas semióticas*. Universidade da Coruña, Santiago de Compostela.
- Gortari, Carlos; Barbachano Carlos. (1985): *El cine. Arte, evasión y dólares*. Salvat Editores, Barcelona.
- Mendoza, Plinio Apuleyo y García Márquez, Gabriel. (1994): *El olor de la guayaba*. Mondadori, Barcelona.
- Mínguez Arranz, Norberto. (1998): *La novela y el cine: análisis comparado de los discursos narrativos*. Ediciones de la Mirada, Valencia.
- Peña-Ardid, Carmen. (1996): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Cátedra, Madrid.
- Redford, Robert. et al. (2003) *Así de simple*. Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños (Cuba) Ollero y Ramos, Editores, S.L., Barcelona.
- Sánchez Noriega, José Luis. (2000) *De la literatura al cine*. Paidós, Barcelona.
- Wolf, Sergio. (2001): *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México.

© Manuel Cabello Pino 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

