

2-20-183

Filosofía

INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS IV

ACTAS DEL IV SIMPOSIO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

Celebrado en Sevilla (3-5 de diciembre, 1990)

(DESCRIBIR, INVENTAR,
TRANSCRIBIR EL MUNDO)

VOLUMEN I

VISOR LIBROS

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
Facultad F y CC de la E. Bibliotecas

Tres crónicas de una muerte anunciada

Discurso literario, fílmico y teatral

Inmaculada Gordillo Álvarez
Universidad de Sevilla

En el estudio paralelo del cine, la novela y el teatro como vehículos de narración se ponen en juego dos tipos de narratividad: una narratividad no mimética del discurso literario que da paso a una narratividad mimética en los discursos fílmico o dramático.

El problema de las adaptaciones de una novela estaría dentro del conjunto de relaciones transtextuales, o relaciones de un texto con otros textos, señaladas y clasificadas por Gerard Genette en *Palimpsestos*¹. En los casos concretos de la adaptación cinematográfica o teatral de una obra narrativa literaria, la relación dominante es la de hipertextualidad. Veamos como la define Genette: «La hipertextualidad es toda relación que une un texto B (llamado hipertexto) con un texto anterior A (llamado hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario. Este injerto se hace mediante una operación de transformación².

Siguiendo entonces esta terminología, *Crónica de una muerte anunciada*, cuyo autor es Gabriel García Márquez³, sería el hipotexto con relación a *Crónica de una muerte anunciada*, película dirigida por Francesco Rosi⁴ y *Crónica de una muerte anunciada*, puesta en escena de Salvador Távora⁵ o hipertextos.

Entre las diversas prácticas hipertextuales analizadas por Genette destaca la *transpo-*

¹ Gerard Genette (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

² Genette distingue la transformación simple o «transformación» de la transformación indirecta o «imitación». Considera que la imitación es la operación más compleja que la transformación pues «exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica». Gerard Genette (1979): páginas 14-16.

³ Utilizo la edición de Bruguera de 1981.

⁴ Película italo-francesa (color, 105') de 1985 producida por Francis von Büren e Yves Gasser, con guión de Francesco Rosi y Tonino Guerra. El director de fotografía es Pasqualino de Santis y está interpretada por Rupert Everett, Ornella Muti, Irene Papas, Lucía Bosé, Anthony Delon y Gian María Volontè.

⁵ A cargo de *La Cuadra de Sevilla*, concepción, selección musical, escenografía y dirección de Salvador Távora; colaboración literaria de Javier Rodríguez Piñero.

sición, que puede ser de diversas formas⁶. La transmodalización es el tipo que nos interesa, ya que se trata de cualquier clase de modificación realizada en el modo de representación característico del hipotexto. Se trata entonces de un cambio de modo: en nuestro caso de un modo de representación literario pasamos a un modo de representación cinematográfico y/o teatral.

La novela de García Márquez es bien conocida por todos. No ocurre lo mismo con las adaptaciones —cinematográfica y teatral— a las que me he referido. Destacaré entonces algunos elementos narrativos que García Márquez utiliza, para compararlos con los trabajos de Távora y Rosi.

Lo más evidente del discurso literario *Crónica de una muerte anunciada* son los abundantes juegos con el tiempo. Como bien señala Alfonso de Toro, los procedimientos temporales y los que organizan el punto de vista narrativo, son algo más que aspectos formales pues «contribuyen decididamente a la constitución del mensaje y a la constitución de una determinada recepción»⁷. García Márquez, en su novela, nos sumerge en un laberinto temporal, donde el tiempo del enunciado y el de la enunciación se multiplican formando un complejo conjunto de exageradas precisiones y vagas imprecisiones⁸. El acontecimiento principal de la novela se desarrolla en pocas horas de una mañana de lunes, pero los datos que nos explican el suceso —la muerte de Santiago Nasar— así como las actividades detectivescas del narrador para completar estos datos, se remontan a varios años antes y después del hecho⁹. El tiempo se convierte en uno de los protagonistas de la obra. Podemos afirmar que, de forma general, no hay párrafo donde no exista alusión temporal (momento del día, hora, año, etc.) Al narrar, todos esos tiempos se entremezclan —incluso en un mismo párrafo— consiguiendo un discurso de ordenación acronológica, lleno de rupturas en la sucesión lógica y cronológica de los acontecimientos de la fábula. Podría hablarse de un tiempo lineal no vectorial, caracterizado por un orden heterogéneo con roturas que se manifiestan como vueltas al pasado o anticipaciones de futuro.

⁶ La transposición consiste en una transformación en la que el régimen del hipertexto no sería ni lúdico ni satírico (parodia y travestimiento, respectivamente) sino «serio». Los casos de transposición pueden ser diversos: traducción, aumento, reducción, prosificación, transmetrización, versificación.

⁷ Alfonso de Toro (1984): «Hacia una tipología de las estructuras temporales en la novela contemporánea: *Cien años de soledad*, *La casa verde* y *La maison de rendez-vous*», *Dispositivo. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, vol. IX, números 24-26, página 19.

⁸ García Márquez refleja con exagerada precisión los nombres y apellidos de los personajes, incluso secundarios; la relación de armas de Santiago Nasar, con sus respectivas marcas y calibres (página 12); la hora exacta de cada suceso y acontecimiento del día de la muerte de Santiago Nasar; el número exacto de personas que se ven mezcladas en algún suceso (página 83); los costos de la boda (páginas 33 y 69); etc. Sin embargo, también en el libro de García Márquez existen algunos retazos de imprecisión (como el nombre del pueblo en el que se desarrollan los hechos), rayando a veces en lo poético: «Una madrugada de vientos por el año décimo» (página 151).

⁹ A seis meses antes de la muerte de Santiago Nasar se remonta la llegada de Bayardo San Román al pueblo (página 42 y ss.); la relación amorosa de Santiago Nasar y M.^a Alejandrina Cervantes (página 105) o la manera de conocerse los novios y los preparativos de la boda. Después de la muerte, el narrador no sólo recopila los sucesos pasados, sino que también dan cuenta de cómo los demás personajes han evolucionado y qué ocurre entonces con sus vidas (páginas 86, 134, etc.).

La abundancia de analepsis y de prolepsis es característica de este tipo de narración. Para encontrar una muestra que nos refresque la memoria sólo tenemos que abrir el libro por la primera página.

«El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5,30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. “Siempre soñaba con árboles” me dijo Plácida Linero, su madre, evocando veintisiete años después los pormenores de aquel lunes ingrato. “La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros”, me dijo.»¹⁰

Además del momento en que se sitúa el narrador al contar los hechos (t^1) y que guarda con el tiempo del enunciado una relación de posterioridad, en este fragmento aparecen citados el día en que iban a matar a Santiago Nasar (t^{2A}), concretamente las 5,30 horas de ese día (t^{2B}), el día de la llegada del obispo (t^{2C}), la noche anterior (t^3), el momento de despertar (t^{2D}), veintisiete años después de la muerte (t^5) y la semana anterior (t^6).

A veces, las rupturas en la sucesión lógica de los acontecimientos nos llevan a pensar en la descomposición temporal. Pero esta situación nunca es demasiado amplia ya que la simultaneidad de sucesos con la consiguiente destrucción de fronteras entre pasado, presente y futuro se rompe con las abundantes precisiones temporales del narrador. También podría hablarse de tiempo cíclico, pues la novela empieza en el mismo punto en que termina, y toda la narración no es sino un continuo ir atrás y adelante del día en que matan a Santiago Nasar.

El montaje teatral, estrenado en México el 17 de agosto de este mismo año, está inspirado en la obra de García Márquez, aunque no sigue exactamente el orden de los acontecimientos de este discurso. La obra teatral se construye recreando algunos motivos y símbolos que aparecen en el texto literario y creando otros nuevos, entre los que destacan las claves de flamenco que hay en la obra.

Aunque no son exactamente juegos con el tiempo, la puesta en escena se acerca al desorden temporal de la novela; el mismo director, en la breve reflexión que hace en el programa, expresa:

«En *Crónica de una muerte anunciada* (...) no existe exposición, nudo y desenlace (...). El protagonista está muerto antes de empezar la tragedia. No hay la posibilidad de canalizar la trama escénica, apoyándose en la dosificada emoción del argumento.»

La obra de Távora refleja de alguna manera los saltos en el tiempo del enunciado y en el tiempo de la enunciación, utilizando pinceladas temporales en cada cuadro, más que «flash-back teatrales», llegando a una descomposición temporal. El flash-back sí

¹⁰ *Crónica de una muerte anunciada*, edición citada, página 9.

es aprovechado por Francesco Rosi en la película, pero de forma tan simplificada que el resultado es la ordenación del desorden temporal del discurso literario, con el tiempo de la enunciación bien precisado y siempre como punto de referencia de los sucesos del tiempo del enunciado. La película refleja dos temporalidades¹¹ (el día del crimen y veintisiete años después), cuyo desarrollo independiente es marcadamente lineal¹². Estos dos tiempos son ordenados por el narrador, mediante su presencia en la imagen —a veces mira y habla directamente a la cámara—, o simplemente mediante su voz en off, presentando los hechos o personajes de la historia. Sin embargo, esta figura se muestra sin fuerza, diluida entre otros personajes más dibujados que, curiosamente, ninguno de ellos coincide con los que resalta García Márquez en su novela. El sentido de tristeza pasiva del narrador cinematográfico ha sustituido la idea de fatalidad que impregna todo el discurso literario¹³. El sentido de lo fatal que da unidad al libro, se mantiene en la obra dramática. La puesta en escena de *La Cuadra* está basada en la configuración visual y musical de una serie de cuadros en sucesión, donde la palabra y el diálogo no ocupan en ningún momento papel protagonista. Los recitativos, a veces repetidos machaconamente, y usados a modo de motivo musical aportan una información mínima si son analizados aisladamente. Pero la insistencia de éstos abunda en las claves que sostienen la representación: la fatalidad y la muerte.

La figura del narrador teatral intenta reconducir y unir los cuadros, aunque no posee la importancia central que tiene la misma figura en la novela. Távora organiza su espectáculo, como ya se ha señalado, en torno a elementos y símbolos¹⁴. La riqueza del narrador del discurso literario se ha perdido en parte con las figuras que hacen este papel en la película y en la obra de teatro.

En la novela hay que hablar de una focalización interna¹⁵ que a veces se convierte en focalización cero o incluso externa: el focalizador carece de información sobre de-

¹¹ Aparecen también algunos flash-back que reflejan un tiempo anterior al día de la muerte de Santiago Nasar. Como la llegada de Bayardo San Román al pueblo y su noviazgo con Ángela Vicario.

¹² A pesar de la general opinión de que el cine muestra más fácilmente que el teatro los saltos en el tiempo: «Se sabe que la flexibilidad temporal del relato carece de equivalente en la escena, cuya característica esencial (la representación justamente, en la que todo está, por definición, en presente) se acomoda mal con las vueltas atrás y las anticipaciones que difícilmente podría presentar con signos de pasado o del futuro (el cine, en esto más próximo al relato verbal, hace, en cambio, un uso frecuente de ellos en forma de fundido y otras señales codificadas, hoy corrientes y fácilmente interpretadas por el público)». Gerard Genette (1989): página 358.

¹³ Por toda la novela aparece este sentido del destino como algo fatal: «Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. (...) lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre» (*Crónica de una muerte anunciada*, edición citada, página 78). «—Esto no tiene remedio —le dijo—: es como si ya nos hubiera sucedido.» (*Crónica de una muerte anunciada*, edición editada, página 100).

¹⁴ Nos dice en el programa de la obra: «en la narrativa de Gabriel García Márquez puede encontrar un director de teatro (...) un caudal inagotable de propuestas poéticas teatrales (...) La narrativa de Gabriel García Márquez se mueve en un campo de imágenes, palabras, acciones y hechos.»

¹⁵ La focalización interna corresponde a la institución del punto de vista de un personaje inserto en la ficción, lo que normalmente tiene como resultado una restricción de los elementos informativos a relatar, en función de la capacidad de conocimiento de ese personaje.

terminados hechos (como el nombre de la persona que Ángela Vicario encubrió); otras veces posee un conocimiento ilimitado, como un narrador omnisciente, y, por último, es habitual que ceda la palabra a otros personajes, convirtiéndose en focalizadores incluso de forma colectiva:

«Cuando se supo que Bayardo San Román quería casarse con ella, muchos pensaron que era una perfidia de forastero.»¹⁶

A veces, se dan varias versiones sobre un mismo hecho:

«Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante con una brisa de mar que llegaba a través de los platanales, como era de pensar que lo fuera en un buen febrero de aquella época. Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y con un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda.»¹⁷

«Victoria Guzmán, la cocinera, estaba segura de que no había llovido aquel día, ni en todo el mes de febrero (...). El sol calentó más temprano que en agosto.»¹⁸

«“Estaba haciendo un tiempo de Navidad”, ha dicho mi hermana Margot»¹⁹.
“No estaba lloviendo”, recordaba Pablo Vicario.»²⁰

Vemos que el mismo hecho es descrito de forma diferente y opuesta por varios focalizadores personajes, cosa que no ocurre ni en la película ni en la obra de teatro.

El narrador del texto literario afirma en varias ocasiones el carácter de crónica de su discurso²¹. Los autores de los tres discursos, también establecen en el título que la relación de sucesos y acontecimientos se desarrolla en forma de crónica. Sin embargo, nos hallamos ante tres falsas crónicas, pues etimológicamente este concepto tiene que ver con la historia en que se observa el orden de los tiempos. Evidentemente éste no es el caso de ninguno de los discursos; es más: en la novela de García Márquez con su complejidad temporal, el término crónica del título y la afirmación de ésta por parte del narrador, se convierte en una especie de guiño cómplice del autor. La otra acepción de crónica —no etimológica— es la siguiente: «artículo periodístico sobre temas de actualidad», y más concretamente, «estilo situado a medio camino entre la noticia, la opinión y el reportaje»²², de ahí el afán de precisión y exactitud que observábamos más atrás.

Junto a los temas del tiempo y el fatalismo ante la muerte, en la obra de García

¹⁶ *Crónica de una muerte anunciada*, edición citada, página 53.

¹⁷ *Crónica de una muerte anunciada*, edición citada, página 11.

¹⁸ *Crónica de una muerte anunciada*, edición citada, páginas 17-18.

¹⁹ *Crónica de una muerte anunciada*, edición citada, página 31.

²⁰ *Crónica de una muerte anunciada*, edición citada, página 100.

²¹ «Años después, cuando volví a buscar los últimos testimonios para esta crónica», edición citada, página 139.

«Y tuve que conformarme para esta crónica con algunas frases sueltas», *Crónica de una muerte anunciada*, edición citada, página 143.

²² Las definiciones las tomo del *DRAE* y de *El País, Libro de Estilo*.

Márquez, la llegada del obispo al pueblo se convierte en una constante a lo largo de toda la obra²³. La forma en que están concebidos cada uno de los tres discursos podría sintetizarse en la manera de reflejar este episodio. Nos detendremos en este fragmento tal y como lo muestran cada uno de los tres discursos.

a) *Discurso literario*

«Plácida Linero tuvo razón: el obispo no se bajó del buque. Había mucha gente en el puerto además de las autoridades y los niños de las escuelas, y por todas partes se venían los huacales de gallos bien cebados que le llevaban de regalo al obispo, porque la sopa de crestas era su plato predilecto. En el muelle de carga había tanta leña arrumada, que el buque habría necesitado por lo menos dos horas para cargarla. Pero no se detuvo. Apareció en la vuelta del río, rezongando como un dragón, y entonces la banda de músicos empezó a tocar el himno del obispo, y los gallos se pusieron a cantar en los huacales y alborotaron a los otros gallos del pueblo. Por aquella época, los legendarios buques de rueda alimentados con leña estaban a punto de acabarse, y los pocos que quedaban en servicio ya no tenían pianola ni camarotes para la luna de miel, y apenas sí lograban navegar contra la corriente. Pero éste era nuevo, y tenía dos chimeneas en vez de una con la bandera pintada como un brazal, y la rueda de tablones de la popa le daba un ímpetu de barco de mar. En la baranda superior, junto al camarote del capitán, iba el obispo de sotana blanca con su séquito de españoles. “Estaba haciendo un tiempo de Navidad”, ha dicho mi hermana Margot. Lo que pasó, según ella, fue que el silbato del buque soltó un chorro de vapor a presión al pasar frente al puerto, y dejó ensopados a los que estaban más cerca de la orilla. Fue una ilusión fugaz: el obispo empezó a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle, y después siguió haciéndola de memoria, sin malicia ni inspiración, hasta que el buque se perdió de vista y sólo quedó el alboroto de los gallos.»²⁴

b) *Discurso filmico*

Plano 1: Plano general del barco navegando por el río.

Plano 2: Interior del barco. Figura del obispo vestido pontificalmente y rodeado de sacerdotes.

Plano 3: Barco navegando. Plano general.

Plano 4: Barcazas, procedentes del pueblo, navegando por el río.

Plano 5: Plano de detalle del barco.

Plano 6: Primer plano de las barcazas.

²³ Aparece en las páginas, 9, 11, 12, 17, 20, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 37, 38, 39, 63, 64, 71, 75, 82, 87, 91, 92, 95, 104, 109, 113, 114, 158, 162, 164, 171, 172, 176, 179, 191. *Crónica de una muerte anunciada*, edición citada.

²⁴ *Crónica de una muerte anunciada*, edición citada, páginas 30-31.

- Plano 7: Primer plano del obispo con los otros sacerdotes.
- Plano 8: Plano de conjunto de las barcazas. Los que van dentro saludan con banderas y palmas.
- Plano 9: Las barcazas se acercan al obispo y lo rodean. Gritos de *¡Viva el obispo!*
- Plano 10: Plano de conjunto de los tripulantes de una de las barcazas.
- Plano 11: Tráveling del barco desde popa hasta proa, donde se encuentra el obispo bendiciendo.
- Plano 12: Barcazas.
- Plano 13: Plano de conjunto de las personas que van en el barco saludando a las barcazas.
- Plano 14: Barcazas en primer y segundo plano y barco alejándose en tercer plano.
- Plano 15: Plano americano del timonel y del capitán del barco.
- Plano 16: Barco desde la orilla medio oculto por árboles.
- Plano 17: Plano general de una señora enlutada sentada.
- Plano 18: Barco desde la orilla. Manos en alto con palmas y banderas saludando.
- Plano 19: Primer plano de una fotografía en blanco y negro. Una mano señala y explica los nombres que aparecen en la foto (Santiago, Margot y el doctor).
- Plano 20: Primer plano del doctor (receptor de la explicación de la fotografía).
- Plano 21: Primer plano de la persona que explica las fotos.
- Plano 22: Primer plano del doctor.
- Plano 23: Primer plano de los rostros de los dos hombres de la fotografía.
- Plano 24, 25, 26 y 27: Primeros planos de rostros de otras fotografías en blanco y negro. Voz: «Si usted se acuerda aquel día estaa todo el pueblo en el muelle».
- Plano 28: Plano de conjunto: grupo de personas con escudos y banderas esperando al obispo mirando a la cámara.
- Plano 29: Plano desde la parte superior del barco. Desde allí saludan a las barcazas.
- Plano 30: Las barcazas pasan al lado del barco.
- Plano 31: Plano general de la gente la orilla que corre al encuentro del barco que se acerca a la orilla.
- Plano 32: El obispo desde arriba, en el barco, efectúa bendiciones.
- Plano 33: Plano tomado desde arriba del bullicio en la orilla.
- Plano 34: La gente mira al barco acercarse.
- Plano 35: Picado de personas saludando y cantando.
- Plano 36: Plano del obispo de espaldas bendiciendo.
- Plano 37: Tráveling desde el barco, que sigue navegando paralelo a la orilla.
- Plano 38: El barco lanza un chorro de agua que moja a la gente.
- Plano 39: La gente desde la orilla protesta porque el barco no se para. El barco desaparece de campo.
- Plano 40: El obispo corre al extremo del barco para seguir bendiciendo.
- Plano 41: La gente desilusionada se retira protestando.

c) *Discurso teatral*

La llegada del obispo se corresponde, en la obra teatral, con el inicio de la represen-

tación, donde el elemento predominante es una música de fanfarria pegadiza y estridente, música popular de marcha procesional. Se trata de un *pasacalle*²⁵ titulado *Gloria al muerto*, interpretado por la Banda de música de Puente Genil (Córdoba). Este tema musical, compuesto por Miguel Gant, sirve de fondo a una serie de elementos que aparecen en la escena:

1. Escalera en el centro del escenario con los peldaños mirando hacia el público. Toda la escena aparece en penumbra, excepto la escalera que está iluminada con una luz blanca.
2. Dos hombres vestidos de blanco suben la escalera con dos cuchillos en la mano.
3. Un hombre con una paloma en la mano (Santiago Nasar) atraviesa la escena de derecha a izquierda pasando por delante ésta.
4. Los dos hombres vestidos de blanco efectúan ejercicios gimnásticos arriba de la escalera. Desaparecen por detrás de la escalera.
5. Dos personajes con extraños disfraces, caretas y tocando tambores salen de ambos lados de la escalera.
6. En lo alto del rellano aparece una chica vestida con mallas blancas muy ceñidas con una careta muy grande.
7. La chica desciende por la escalera y cuando llega abajo hace ejercicios gimnásticos mirando al público.
8. Arriba, sobre la escalera, cuelga una campana que empieza a tañer escandalosamente cuando la chica comienza a bajar por la escalera. Continúa la música estruendosa.
9. Aparecen de nuevo los dos hombres vestidos de blanco, esta vez a ambos lados de la escalera. Realizan vueltas laterales y luego utilizan un sistema de poleas para subir dos casullas de obispo, que habían permanecido en la penumbra hasta ese momento. Continúa la música y el son de la campana.
10. Cuando las casullas de obispo están arriba, los dos hombres de blanco se arrodillan ante ellas.
11. Durante todo este tiempo, Santiago Nasar permanece en la parte izquierda del escenario, en penumbra, sentado en una silla.
12. El escenario se ve inundado por un humo blanco.
13. Se bajan lentamente las casullas.

Las diferencias de planteamiento en la configuración del episodio de la llegada del obispo en los tres discursos resultan claramente evidentes.

En el discurso literario el narrador cuenta escuetamente el paso del obispo en barco sobre el río. Se utiliza una focalización interna y omnisciente y en una ocasión cede la palabra a un personaje: Margot. La descripción no es totalmente lineal pues se ponen en juego momentos diferentes: el día de la llegada del obispo (pasado lejano concreto), «aquellos tiempos» (pasado lejano inconcreto) y el día de la afirmación que hace Margot (pasado reciente).

²⁵ El pasacalle es una forma musical, de origen popular castellano, compuesta por variaciones sobre un mismo tema.

En el discurso fílmico el director realiza un intento muy logrado de reflejar los juegos con el tiempo de la novela. Así, el episodio se inicia con la llegada del barco en el que viajaba el obispo a las aguas cercanas al pueblo. Esta descripción está hecha desde una focalización externa y omnisciente pues la cámara va buscando, mediante una abundancia de planos breves, los datos más relevantes que el espectador debe conocer para captar el ambiente de fiesta del pueblo y la magnitud del acontecimiento. La descripción de este momento actualizado por la cámara cobra su sentido de pasado al pasar mediante corte directo al plano 19, que presenta el momento en que el narrador cuenta el suceso, veintisiete años después, y que sitúa el momento de la llegada del obispo en un pasado que hasta entonces nos había parecido presente. A este pasado —conscientes ya del salto temporal hacia atrás que marca el flash-back— nos conduce de nuevo en el plano 28, aunque verbalmente ya se nos había preparado desde el 26-27²⁶.

El juego de colores contrasta con la lógica temporal de forma muy lograda: colores alegres y vivos en el transcurso del relato en pasado y blanco y negro en el presente ya que el narrador recuerda el relato a través de una fotografía en blanco y negro tomada veintisiete años antes. La cámara capta la fotografía, que ocupa todo el plano 19 (el primero que inicia el fragmento que corresponde al presente) y también del 23 al 27.

Tal vez éste sea el único caso en todo el filme en el que el realizador contempla con cuidado el juego temporal que aparece en la novela, llegando a conseguir una notable calidad artística.

En la obra teatral Salvador Távora ha extraído las sensaciones causadas por la lectura de los fragmentos que narran la llegada del obispo a lo largo de toda la obra literaria de García Márquez.

Hace resaltar un elemento acústico importante, la música, que marcará todo el episodio dando claramente al espectador la existencia de la fiesta, el bullicio y la celebración alegre de algún acontecimiento.

Otro elemento importante —en este caso escenográfico— es la escalera. Los personajes que aparecen en escena están en continua relación con ella: suben, bajan, se ocultan detrás, la rodean. Además, esta pieza escenográfica ocupa el centro del escenario y recibe toda la iluminación. Salvador Távora, como hemos visto se basa sobre todo en el simbolismo y la sugerencia de los elementos para conseguir el clima sugerente, premonitorio y mágico de la novela de García Márquez.

Por lo tanto, la concepción estético-artística de la puesta en escena teatral supera con mucho a la de la película de Rosi, a pesar de la mayor «fidelidad» que sigue este último en relación al trabajo de Salvador Távora. Así pues, se confirma una vez más que la fidelidad a una obra artística no tiene nada que ver con la adaptación textual de esa obra, como ya afirmaba Lino Micciché²⁷.

²⁶ Voz en off: «Si usted se acuerda aquel día estaba todo el pueblo en el muelle.»

²⁷ «La "sonrisa" del narrador literario puede convertirse en la "sonrisa" del narrador cinematográfico siempre y cuando ambos no estén obligados a "sonreír" de lo mismo. Por la sencilla razón de que, siendo indisoluble la relación entre forma y contenido en cada obra de arte, la "sonrisa" se convierte en "contenido" real de aquella forma que es, a su vez, la forma específica de aquel contenido.» Lino Micciché (1973): *Muerte en Venecia de Luchino Visconti*, Barcelona, Aymá, página 10.