

# El tiempo deconstruido en Saraba Hakobune,

la versión cinematográfica  
de Cien años de soledad<sup>1</sup>

# Time deconstructed in Saraba Hakobune,

the film version of  
One Hundred Years  
of Solitude

**Lorenzo J. Torres Hortelano\***

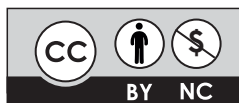
Universidad Rey Juan Carlos, España

DOI. <https://doi.org/10.15648/cl..31.2020.2540>

---

Recibido: 20 de agosto de 2019 Aprobado: 26 de septiembre de 2019

---



---

\*Autor de correspondencia. Correo electrónico: [lorenzojavier.torres.hortelano@urjc.es](mailto:lorenzojavier.torres.hortelano@urjc.es)

<sup>1</sup> Este artículo es una reescritura en profundidad de la conferencia que impartí en el marco de la Cátedra Jorge Eliécer Gaitán, "Tras las Huellas de Macondo", sesión "Gabo y el cine", Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) y la Dirección Académica de Sede Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia, con el apoyo de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), 10 de septiembre de 2015.

## ¿Cómo citar este artículo?

Torres Hortelano, L. J. (2020). El tiempo deconstruido en Saraba Hakobune, la versión cinematográfica de Cien años de soledad. Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica, 31, pp. 123-146.

DOI. <https://doi.org/10.15648/cl..31.2020.2540>

**Resumen**

En este artículo analizo textualmente la adaptación cinematográfica de Cien años de soledad realizada por el director japonés Terayama Shuji que se titula Saraba Hakobune [Despedida del arca]. Más allá de que tradicionalmente se la ha considerado una adaptación libre, hasta el punto de que se piensa —aunque no se ha confirmado— que García Márquez no habría permitido la utilización del título original, nuestra hipótesis es que vio algo que le sorprendió: una profundización radical sobre el tiempo, el deseo y el amor, deconstruyéndola y chocando, asimismo, con unas imágenes que venían a dialogar de manera muy íntima con su novela.

**Palabras clave**

Cien años de soledad, Saraba Hakobune, Gabriel García Márquez, Terayama Shuji, adaptaciones, deseo.

**Abstract**

In this article I textually analyse the film adaptation of One Hundred Years of Solitude by the Japanese director Terayama Shuji entitled Saraba Hakobune [Farewell to the Ark]. Beyond traditionally being considered a free adaptation, to the point that it is thought —although it has not been confirmed— that García Márquez would not have allowed the use of the original title, my hypothesis is that the Caribbean saw something that surprised him: the Japanese would have taken beyond what he imagined his reflection on time, desire and love, but in the most radical way, deconstructing it and colliding himself also with images that came to dialogue very intimately with his novel.

**Keywords**

One Hundred Years of Solitude, Saraba Hakobune, Gabriel García Márquez, Terayama Shuji, adaptation, desire.

*Cien años de soledad* suele dejar una huella imborrable, por más que el relato es un río inasible, más si eso ocurre a la edad de 13 años, como le pasó al que escribe estas líneas. Esta no es, sin embargo, una nota biográfica para dar emotividad a un texto humanista, sino que sirve de entrada al método de análisis materialista que emplearé en este artículo, pues éstos, los textos y, entre ellos, los artísticos de manera esencial, son materia imprescindible que influye en los seres humanos.

La adaptación libre que sobre la novela inmortal del Premio Nobel realizó el director japonés Terayama Shuji en 1984, *Saraba hakobune (SH)* [La despedida del arca], es una prueba más de su capacidad para no dejar indiferente, pues es sin duda una versión que se desarrolla en lo surrealista y lo experimental. De que *Cien años de soledad* también impactó a Terayama da cuenta el hecho de que no quiso ilustrar sin más la novela —como sí ha ocurrido en otras ocasiones en la lista de adaptaciones cinematográficas de sus obras—, tarea por otra parte que solo podía ser incompleta y frustrante dada su riqueza simbólica<sup>2</sup>. Esta sensación de historia viva que se escapa de entre las manos se puede experimentar igualmente al visionar *Saraba hakobune*.

<sup>2</sup> En marzo de 2019 la plataforma audiovisual Netflix anunció que había comprado los derechos para convertir *Cien años de soledad* en una serie de televisión (*La Vanguardia*, 2019), con los hijos del escritor, Rodrigo y Gonzalo, como productores ejecutivos, por lo que hay ciertas garantías de que será un producto que no avergonzaría al padre.

## Juego de títulos

El cambio en el título de la adaptación bien podría ser la semilla de una de las mágicas historias del colombiano, así que intentaré desentrañarlo hasta donde he podido llegar. Al parecer, a García Márquez le habría parecido que la adaptación se alejaba demasiado de la novela para mantener el original, por lo que pidió que lo cambiaran:

Es desconocido el acuerdo bajo el que el escritor permitió al artista nipón usar su novela. Pero se dice que García Márquez, insatisfecho con el resultado, pidió a Terayama no utilizar el título “Cien Años de Soledad”. Al final, la traducción fue “Adiós al Arca” o “La Despedida del Arca” (*Aldiadas*, 2019).

Ese “se dice” no es muy fiable, sin embargo, encontramos autores que se expresan en la misma línea:

The editing was completed in 1984 and the film could have been screened in Japan under its planned title, *Hyakunen no kodoku* (*One-Hundred Years of Solitude*), but those who had worked on it wanted to make another run at Cannes—*Den'en ni shisu* [*Escondite pastoral*, 1974] had been entered in competition at Cannes but Terayama came home empty handed. It had already been announced as in production under the original title in the ATG's monthly magazine, *Art Theatre*. Terayama had not yet contacted Garcia-Marquez, however, to get permission to use the title of his novel. Hiroko Govaers, Terayama's agent in France, contacted Garcia-Marquez before the film was submitted to the festival and was able to show him the final edit (without subtitles) in her Paris apartment. He did not dislike the film, but felt that it had too little connection to his novel to share its title and asked that it be given another name. The title decided on was *Saraba hakobune* (*Farewell to the Ark*)

[El montaje se completó en 1984 y la película podría haber sido proyectada en Japón bajo su título planeado, *Hyakunen no kodoku* (*Cien años de soledad*), pero los que habían trabajado en ella querían probar con otra en Cannes—*Den'en ni shisu* había entrado en la competición de Cannes, pero Terayama volvió a casa con las manos vacías. Ya se había anunciado como en producción bajo el título original en la revista mensual del ATG. Sin embargo, Terayama aún no se había puesto en contacto con García Márquez para obtener permiso de utilización del título de su novela. Hiroko Govaers [productora de la película], agente de Terayama en Francia, se puso en contacto con García Márquez antes de que la película fuera presentada en el festival y pudo mostrarle el montaje final (sin subtítulos) en su apartamento de París. No le disgustó la película, pero sintió que tenía muy

poca conexión con su novela para compartir su título y pidió que se le diera otro nombre. El título decidido fue *Saraba hakobune (Adiós al Arca)*<sup>3</sup> (Ridgely, 2020)<sup>4</sup>.

Roberta Novielli aporta todavía información suplementaria al respecto, esta vez implicando al agente del novelista:

Era [...] intenzione di Terayama usare lo stesso titolo, cioè *Hyakunen no kodoku*, ma dovette rinunciare per problemi avuti con l'agente di García Márquez. Inoltre, il disegno iniziale de' ll' opera era di un film di quattro ore [...] ma era già troppo malalto per potersi permettere un così lungo tempo di lavorazioni, e vi apportò dei tagli drastici che anno accentuato il carattere ermetico [Era ... la intención de Terayama usar el mismo título, *Hyakunen no kodoku*, pero tuvo que renunciar a él debido a los problemas que tuvo con el agente de García Márquez. Además, el diseño inicial de la obra era de una película de cuatro horas [...] pero ya estaba demasiado enfermo para poder permitirse un tiempo de trabajo tan largo, e hizo cortes drásticos que enfatizaron el carácter hermético] (1992, p.163).

La cuestión pecuniaria parece estar presente, pero lo que a mí me

<sup>3</sup> Tanto esta traducción, como las siguientes si no se indica lo contrario, son nuestras.

<sup>4</sup> Tony Rayns, a través de Roger Macy, comenta que: "About Saraba Hakobune: I saw Terayama's three-ring-circus of a stage production in Tokyo (it took place on three widely distanced stages set up in a cavernous warehouse on Tokyo Bay), which the film derives from, and I did ask Terayama if he'd formally acquired the rights to adapt Garcia Marquez -- since the play was still called 100 Years of Solitude. He told me that he did clear it with the publisher of the Japanese translation, which was probably true. I never asked Madame Govaers about the film rights, so I never heard the anecdote which Prof Bordwell's colleague Steve Ridgely reports. It rings true to me that Govaers would have shown the film to Garcia Marquez and asked his permission, but it's not possible that Terayama was present because his nephritis killed him in the very early stages of the post-production. Terayama would probably have wanted to keep Garcia Marquez's title, and the money-minded Govaers would definitely have wanted to market Terayama's last film as 100 Years of Solitude. It also rings true that Garcia Márquez (always famously cagey about film adaptations of his work) would have judged the film a very free adaptation and asked for a title change. Incidentally, the film's post-production wasn't finished until nearly a year after Terayama's death" ["Acerca de Saraba Hakobune: Vi el triple escenario de Terayama de una producción teatral en Tokio (tuvo lugar en tres escenarios muy distancias establecidos en un almacén cavernoso en la bahía de Tokio), del que deriva la película, y le pregunté a Terayama si había adquirido formalmente los derechos para adaptar a García Márquez ya que la obra todavía se llamaba 100 años de soledad. Me dijo que lo aclaró con el editor de la traducción al japonés, lo cual probablemente era cierto. [Nunca le pregunté a Madame Govaers sobre los derechos cinematográficos, así que nunca escuché la anécdota que el colega del profesor Bordwell Steve Ridgely informa. Me parece plausible que Govaers le mostrase la película a García Márquez y que le pidiese permiso, pero no es posible que Terayama estuviera presente porque su nefritis lo mató en las primeras etapas de la postproducción. Terayama probablemente habría querido mantener el título de García Márquez, y Govaers definitivamente habrían querido comercializar la última película de Terayama como *100 Years of Solitude*. También es cierto que García Márquez (conocido por ser remiso a hablar sobre las adaptaciones cinematográficas de su obra) habría juzgado a la película como una adaptación muy libre y habría pedido también un cambio de título. Por cierto, la postproducción de la película no terminó hasta casi un año después de la muerte de Terayama"] (Macy, comunicación personal, 6 de mayo de 2020).

interesa resaltar es que parecería que García Márquez sí habría visto la película y que incluso podría haber estado en su mano impedir su estreno, dado que sí hay parecidos razonables entre ambas obras, sin embargo, decidió respetar el trabajo de Terayama.

Quizá todo ello haya ayudado a que sea un film injustamente desconocido, hasta el punto de ser nombrado solo de pasada en las investigaciones a las que he tenido acceso sobre las adaptaciones de la obra de García Márquez al cine,<sup>5</sup> o sobre la obra en general de Terayama.<sup>6</sup> Hasta dónde he podido llegar, no hay ningún análisis que haya afrontado y puesto en contexto esta adaptación que, desde mi punto de vista, es quizá una de las más interesantes de todas las basadas en su obra. Una de las razones es que, como he avanzado, no se trata de una simple ilustración de las escenas más importantes del libro, sino que problematiza, como analizaré, algunos de los temas claves de la novela.

No debemos olvidar, pese a esta presencia de *Cien años de soledad*, que un año antes, en 1981, Terayama había puesto en pie una adaptación teatral de la misma obra, *Hyakunen no Kôdoku*, que sí responde, en este, caso al título original y que, por tanto, es una obra que le había tocado profundamente, hasta el punto de que supo que iba a ser su testamento fílmico.

El investigador colombiano Sergio Becerra apoya la teoría de que se trata de una adaptación no autorizada de *Cien años de soledad*, pero lo ve como algo positivo, pues tal vez su éxito resida justamente en el hecho de no ser el resultado de la intervención del escritor de la novela en su proceso creativo, y por ende, resulte un ejercicio totalmente genuino y libre de interpretación, no de copia mecánica ni de transposición que violaría cualquier pretensión de verosimilitud con relación a la inspiración inicial; *Saraba Hakobune* conserva, sin embargo, esa misma calidad de sorprender al espectador a través de lo extraordinario como posible, presente en la novela del caribeño (2009, p.6).

## Okinawa

Frente al bautizo global que para García Márquez supuso *Cien años de soledad*, *Saraba hakobune* fue, como acabo de señalar, el testamento fílmico

---

<sup>5</sup> Becerra, 2009; Brescia, 1996; Cortés, 2015; De Angelis, 2018; Del Río, 2013; Fiddian, 2010; García Aguilar, 1985; Restrepo, 2018; Robine, 2010; Rocco, 2014. Quiero agradecer a Sergio Becerra y Julio César Goyes el haberme puesto tras la pista de varios de estos libros.

<sup>6</sup> Ridgely, 2010.

de Terayama, cuando ya sabía que iba a morir en breve por una cirrosis hepática. Precisamente, en el film, al igual que en la novela, la muerte es un tema mayor, por lo que *Saraba hakobune* sería como una continuidad de la existencia de Terayama (Noveli, 1992, p.163).



F1



F2



F3

En el arranque de *Saraba hakobune* comprobamos que Macondo es ahora un poblado del Japón rural en el archipiélago de Okinawa, que es lo más parecido al Caribe colombiano que hay en el país (F1-F2-F3). Más allá del parecido geográfico con un sol de justicia y una humedad asfixiante que origina una fértil vegetación, es interesante subrayar que los habitantes de Okinawa se sienten tradicionalmente muy diferentes a los japoneses de Honshu, la isla principal de Japón.

Pese al carácter experimental o surrealista del film, presenta una línea argumental más o menos reconocible, en la que se muestran los problemas amorios de los primos Su-e y Sutekichi, pero cuya relación prohíbe el jefe de la aldea quien, por otra parte, es padre del segundo. La principal razón de esta interdicción es la creencia en que, si dos familiares tenían hijos, éstos sufrirían malformaciones físicas y otros males. Así, el padre de Sutekichi le pone un cinturón de castidad a Su-e para que no pueda engendrar hijos. Las burlas no tardan en llegar y Sutekichi mata a uno de los bromistas, su primo Daisaki. Los amantes escapan del pueblo para vivir por su cuenta, pero después de un tiempo sufren las consecuencias de sus actos e, involuntariamente, vuelven al pueblo, cómo si no pudiesen escapar de allí —todo ello aderezado por un simbolismo perturbador, complejo y mágico, producto de la combinación de tan singulares autores.

Daisaki vuelve de la muerte en las últimas secuencias, sin intención de venganza (que podemos relacionar con la inevitabilidad tan presente en *Cien años de soledad*), sino para acompañar a Sutekichi como un amigo. En el pueblo hay un agujero negro —como se ve en el cartel de la película,

F4— que supuestamente conecta el mundo de los muertos con el de los vivos. En un momento determinado, el cartero baja al agujero para entregar cartas a los muertos y todo, muertos y vivos,<sup>7</sup> aparecen al final en el Tokio moderno.

### Terayama, artista transmedial

Gabo y Terayama eran casi de la misma generación (F5-F6), siendo el colombiano solo ocho años mayor que el japonés, por lo que compartían un estado

del mundo, incluso en lo político, pues ambos iban por los mismos derroteros progresistas, más o menos cercanos al comunismo: es sabida la amistad del primero con Fidel Castro y el hecho de que el segundo habría sido vendedor en su juventud del periódico japonés comunista

*Akahata* (Bandera roja) (Ridgely, 2010, p.37). Asimismo, ambos expandieron los límites de sus respectivos medios de expresión; pero quizá Terayama de forma más radical en cuanto al nivel narrativo.

Terayama Shuji (F6), fue un poeta, dramaturgo, fotógrafo y director de cine con un estilo tendente a lo experi-



F4 Cartel original de la película



F5



F6



F7



F8



F9

<sup>7</sup> Terayama ya lo había utilizado en una obra teatral titulada *Shintokumaruru* (1978).

que la novela. No obstante, el film recoge esa vocación crítica que permea a la novela y que cristaliza, por ejemplo, en los papeles de Melquiades que solo se descifrarán hacia el final del relato.

Terayama fue una figura muy relevante de la vanguardia y la contracultura artística japonesa desde los años 60 y 70, pionero de la *Nūberu Bāgu* (nueva ola japonesa) y la intermedialidad, lo que algunos autores han denominado *Terayamago*, literalmente “la lengua de Terayama” o sistema de intertextualidad transmedial que desarrolló en diferentes expresiones artísticas (poéticas, teatrales y fílmicas) (Itō, 2010, p.72; De Angelis, 2018, p. XVI). De Angelis señala como Terayama utilizaba la “narración” de su propia vida como una suerte de “caso de estudio” convirtiéndola en un diálogo perpetuo entre realidad y ficción (2018, p. XVII) y hasta su muerte, que se produjo sólo unos meses antes de estrenarse *Saraba hakobune*. Pero como señala Ridgely, no como el penúltimo poeta del *carpe diem*, sino como alguien con una serie de propuestas de oposición a la cultura oficial de su tiempo y de implicación del espectador en el proceso creativo —muy presente, sobre todo, en su labor teatral (2010, p.181).

En 1981 su compañía de teatro vanguardista Tenjō Sajiki produjo un gigantesco montaje teatral de *Cien años de soledad* que sí conservó el título de la novela (*Hyakunen no kodoku*), pero que tuvo que ser cambiado al dene-garse el permiso de adaptación (Clark, 2008, p.48) y que supuso el último montaje de la compañía como tal. Se utilizó un gran almacén, con la audiencia sentada en un gran escenario central que, a su vez, contaba con cuatro escenarios satélite más pequeños que salían de las esquinas (F7-F8-F9). Lo más interesante de este montaje dirigido por el propio Terayama es que en esos cuatro escenarios se sucedían escenas de la novela interpretadas simultáneamente, por lo que la audiencia podía elegir y creaba de alguna manera su obra: sin duda, esa simultaneidad es algo que un lector experimenta, aunque sea de manera aparente, también en la novela. Además, este montaje fue el primero de la compañía que se grabó profesionalmente con todas las dificultades que ello implicaba (Clark, 2008).

Teniendo en cuenta esta querencia de Terayama por el cruce de fronteras entre medios artísticos y su interés en representar la vida sin distancia, en el mismo momento que ésta ocurre, no es de extrañar su interés en adaptar *Cien años de soledad*. Como si se tratase, pues, de deconstruir la realidad, de desmontarla como un reloj para ver su mecanismo interior.



### “Macondo era entonces...”

[...] una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo (García Márquez, 1967, I 5.2).

Terayama sigue en el arranque alguno de los temas mayores de la novela, como son el viaje a través de tierras inhóspitas y el tiempo mitológico, cristalizados en esa rueda de carro (la del tiempo cíclico) que atraviesa un adusto páramo (F10), en el filo de la nada, entre agua turbia a un lado y terreno baldío en el otro. Un paisaje de frontera rematado en ese pañuelo azul, imposible, descontextualizado, que parece unir dos ramas, como señal última o primera de la civilización (F11).



F10



F11



F12

Un viaje, pues, dificultoso, como si los que empujaran el carro sostuviesen una pesada carga: toda la que otorga el tiempo y sus generaciones. El destino será una playa desierta en el que el único signo de civilización es de nuevo un pañuelo azul colgado de una especie de veleta para medir el viento (F12) y que, como el tiempo, va a congelarse.

Aquí, el patriarca del lugar cava un agujero en la arena dónde entierra todos los relojes de la aldea (F13), ayudado por Daisaki. Este sería el

Prudencio Aguilar de *Cien años de soledad*, al que matará Sutekichi, es decir, José Arcadio Buendía.



F13

### La casa

Sin solución de continuidad, pasamos a la solitaria casa familiar (F14) —que tan relevante es en *Cien años de soledad*—, de la que solo vemos vistas parciales, en este caso, de los tejados. A partir de estos relojes enterrados y de esta casa representada mediante fragmentos, se dibuja ya la hipótesis que manejo: que lo que se muestra en *Saraba hakobune* es la deconstrucción de Macondo.

La banda sonora que acompaña las imágenes nos habla en el mismo sentido, con unas armonías cortantes, que parecen rasgar ese espacio misterioso y la historia que está por comenzar. Aparece entonces el título del film (F15), bajo el que vemos un muro pintado de intenso rojo, justo en el centro de la imagen, marcando un límite entre el exterior real, vegetal y pétreo, y el interior oscuro y secreto. Es un rojo casi artificial o descontextualizado que apunta simultáneamente hacia los eventos pasionales que se van a jugar en la casa, así como su estatus de representación, pues parece un muro de material plástico, es decir, impostado.

Por otra parte, aquí está la huella del origen del film, pues la fórmula empleada es “Inspirada en...”. Como ya he señalado, hasta donde he llega-



F14



F15

do, no hubo compra o cesión de derechos. Además, hay en esta adaptación algo que no acaba de entenderse. Me refiero al hecho de que, pese a que se puede pensar en el casi total desconocimiento por parte del público y los

investigadores del film debido a su carácter experimental, aun siendo un proyecto profesional tanto en la producción como en el elenco, lo que no se entiende tan bien es el “desconocimiento” de García Márquez sobre su existencia:

El escritor colombiano Gabriel García Márquez ha manifestado al diario norteamericano *The Yew York Times* que jamás permitirá que *Cien años de soledad* sea llevada al cine, porque el libro es una parte integrante de la vida cotidiana de América Latina, García Márquez señaló que los lectores de la novela, -considerada por muchos como su obra maestra-, imaginan a los personajes como quieren, y si la historia fuese reflejada en la pantalla grande destruiría esa ilusión [sic], ese margen de creatividad [sic] sería, además, una producción muy costosa en la que tendrían que intervenir grandes estrellas, como por ejemplo, Robert de Niro en el papel del coronel Aureliano Buendía y Sofía Loren en el de Úrsula, y eso la convertiría en otra cosa (*El País*, 1989).

Lo contradictorio es que estas declaraciones son de 1989, es decir, varios años después de la adaptación de Terayama. Además, en una entrevista para un documental en el mismo año declaraba que al principio de su carrera pensaba que el cine “tenía posibilidades de expresión por la cual llegar mucho más lejos que con la literatura” (Ayllet, 1989), que es lo que ocurre en *Saraba hakobune*. Continúa García Márquez:

Sin embargo, el cine y la televisión tienen una limitación de tipo industrial [...] que no tiene la literatura [...] por eso mi relación con el cine es la de un matrimonio mal avenido, que no podemos vivir ni juntos ni separados. En una época de pleito con el cine yo dije que había escrito *Cien años de soledad* contra el cine (*El País*, 1989).

Ambas citas son muy cercanas a la fecha del film y muestran una contradicción o lapsus que García Márquez sostuvo hasta el final de sus días si tenemos que hacer caso del malhadado productor hollywoodense Harvey Weinstein el cual, en otra entrevista al *New York Times* en 2014, recordaba cómo él y el director italiano Giuseppe Tornatore tantearon a Gabo para adaptar *Cien años de soledad* y que pese a que este pensaba que eran las personas adecuadas para el trabajo y que estaría encantado de cederles los derechos, solo lo permitiría añadiendo una complicada condición: que debían filmar el libro entero mostrando capítulos de sólo dos

minutos de duración para cada uno de los 100 años (*The Independent*, 2014).

Pura contradicción, pues por una parte parece caer en el mismo lapsus, cómo si no existiese la adaptación previa del japonés y por otra parece una crítica indirecta al hecho de que la adaptación de Terayama no muestra todas las escenas posibles de la novela. Para rematar el embrollo, solo hay que acudir al origen *Cien años de soledad*, que se sitúa precisamente en el cine, pues la idea de la novela habría salido de una serie de argumentos de guion que habrían rechazado al todavía desconocido García Márquez en su época pre-nobel México porque los productores creían que no llegaban a la gente (Ayllet, 1989).

Todavía encontraremos una clave para desentrañar en cierta medida esta problemática. Se trata de una carta del 26 de septiembre de 1969 que García Márquez escribe al célebre guionista español exiliado en México, Luis Alcoriza, quién le había ofertado adaptar *El coronel no tiene quien le escriba*:

Me llega en un momento en que he tomado la decisión de que ninguno de mis libros se venda para cine, convencido como estoy de que el interés que despiertan ahora no obedece de un modo primordial a sus posibilidades cinematográficas sino al deseo de aprovecharse del éxito comercial... No descarto la posibilidad de que mi subconsciente esté tratando de vengarse del pasado, pero la verdad es que no quiero a mis personajes manoseados, tal vez falseados, y convertidos en artículos de consumo [...] (García Márquez, 1969).<sup>8</sup>

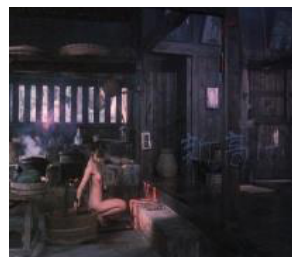
Es decir, que se estaba protegiendo cuando hacía escasamente dos años que había lanzado *Cien años de soledad*, de un desmedido y lógico interés comercial; pero no acaba ahí la carta:



F16



F17



F18

<sup>8</sup> Carta recogida por Javier Herrera (2011, pp.109-110).

Ahora bien... quiero decirte que repases todos mis libros y hagas con ellos lo que te salga de los cojones, en primer término, porque sé que tu interés es distinto del miserablemente comercial, y, en segundo término -para no darle más vuelta al asunto- porque me da la gana. Lo único que te ruego es que no te concretes a determinado libro, sino que entres a saco en todos, armes y desarmes las historias como quieras, y hagas a partir de ellas un trabajo de creación propia (García Márquez, 1969).

Quizá eso es lo que García Márquez vio en *Saraba hakobune*, “un trabajo de creación propia” y por ello, pese a no permitir la utilización del título original, sí reconoció en ésta sus historias, pero lo suficientemente transmutadas para que el espectador medio no pudiese circunscribirla a *Cien años de soledad*.<sup>6</sup> El nombre del padre

A la entrada de la casa, aparece el sello tradicional (F16) que muestra el nombre de la familia. En este caso se trata del apellido Tokito que, hasta dónde he llegado, no tiene una traducción clara, aunque a veces puede significar suerte o bienaventuranza, lo que recuerda al apellido Buendía con toda su carga de ironía.

Ya en el interior de la casa, vemos de nuevo a Daisaki, durmiendo bajo lo que desde ese momento será su objeto de poder: el único reloj que queda en la aldea (F17).

En el baño contiguo ya se nos muestra el deseo incestuoso, por su cercanía con el niño tanto en la casa como en el montaje. Seguramente se trata de Su-e de joven (F18), mostrada en esa hora mágica del amanecer en el que el frío de la mañana contrasta con su desnudez y el agua caliente que vierte sobre su cuerpo desnudo.



F19



F20



F20.1

La cámara sigue su recorrido por la casa, apareciendo de nuevo la soledad si nos fijamos en esta composición como en espejo o *mise en abyme*,

en esas columnas que se replican hasta el fondo, los muros simétricos y el propio pasillo que se forma desde el primer término hasta el fondo (F19). Un fondo oscuro, pero que acaba de nuevo en el rojo muro, es decir, todavía vamos hacia un lugar más interior en el que el rojo del deseo se vuelve negro. Un trayecto pétreo y solitario como la desgastada piedra en una casa sostenida por rudimentarios pilares que señalan hacia lo más profundo de nuestro deseo. Uno que, sin una ley simbólica que lo gestione, sin tiempo (F13-F17) y sin la ley que prohíbe el incesto (F18), produce, literalmente, animales petrificados que surgen del techo de la casa (F20). Se trata además de una fiera que sostiene un lazo de color tan rojo como el muro señalado: lo oscuro y el deseo enlazados en la piedra animalizada.

El zoom (F20.1) subraya que, efectivamente, de eso es de lo que se va a hablar: algo que tiene que ver con la bestialidad primitiva proveniente de la casa y de cómo todo ello puede deconstruir el trabajoso proyecto generacional de ésta.

### **La casa como núcleo de Cien años de soledad/Saraba hakobune**

De manera destacada, “casa” es la palabra<sup>9</sup> más nombrada en *Cien años de soledad* — 498 veces. Le siguen en el ranking el adverbio “entonces” con 272 y, la tercera, “tiempo”, que podemos leer 269 veces. Macondo aparece 180 veces, casi igual que “mujer” o “mujeres” y un poco más que “guerras” o “padre”.

Si sumamos “tiempo” a “entonces” como un adverbio temporal, hallamos una cadena semántica que va a ser el otro eje temático del relato, literalmente, el eje diacrónico, frente al sincrónico que sería el espacio cambiante, construido y deconstruido sucesivamente que es la casa. Por lo que ya tendríamos ahí dibujada la estructura del relato, formando ese equilibrio dinámico que tanto fascina al lector. A esto me refería cuando decía que *Saraba hakobune* no es una simple ilustración del relato, sino que se trata, más que de una adaptación libre, de una lectura o recreación imaginativa del relato y su adaptación al espacio de Okinawa.

---

<sup>9</sup> Quitando artículos, conjunciones, etc.

El título primigenio de *Cien años de soledad* fue *La casa* (Madrid, s.a.)<sup>10</sup>, lo que vuelve a subrayar este espacio como elemento simbólico mayor del relato, el cual supo ver Terayama proponiendo además su problematización desde el arranque, deconstruyendo su lado humano hacia lo animal (F20), pues si al principio veíamos a alguien tirando de un carro con la carga del tiempo a cuestas (F10), ahora vamos a ver el animal que podría haber llevado a cabo ese esfuerzo y que sin embargo descansa en la casa.

Aparentemente la casa parece domar a la bestia, pero ahí sigue apareciendo el lazo rojo y, sobre todo, las diagonales descendentes de la casa fragmentada que avanzan que no van a ser suficiente para dominar eso que aguarda.

Parece que ahora llegamos al lugar más oscuro y recóndito de la casa,



un lugar en el que el rojo ya ha desaparecido en favor del negro y en el que surge esta anciana (F21) la cual solo aparecerá otra vez en el film, en la misma postura, de frente al espectador, como si fuese un oráculo que parecería saberlo todo con esa mirada de ciega a la que llegamos de nuevo con un zoom (F22) —como en F20-F20.1—, en el corazón oscuro de la casa. Un personaje que podríamos entonces identificar con Úrsula Iguarán, que recuerden, en *Cien años de soledad* muere ciega y muy vieja en la novela. Sin solución de continuidad aparece el nombre del director (F23), al calor del fuego del hogar, dónde todo empezará a bullir.

<sup>10</sup> Se cambió el título porque Cepeda Samudio publicó en 1962 *La casa grande* (Garduño y Garduño, 2015, p. 25).

## El poder del tiempo



Hasta aquí he analizado todos los planos que aparecen en el arranque del film (de F10 a F23) que suponen la primera interrogación del relato y que se relacionan con el poder que otorga el tiempo. Un tiempo que desde el principio se identifica con el sueño o la pesadilla —como parece indicar la posición sedente de Daisaki— y que, sin solución de continuidad, sin la progresión que simbolice la madurez, va a cristalizar en el último plano de la serie en el que mediante una serie de panorámicas verticales vamos de Daisaki niño (F24) al reloj (F24.1) y de nuevo a Daisaki, pero ya adulto (F24.2). Por lo tanto, en el arranque de la película nos encontramos con lo que marcará el paso del film, un no-tiempo, el de la soledad, que cristaliza en el corazón de la casa, por lo tanto, un tiempo deconstruido.

## Elementos intertextuales

No tengo espacio para analizar como Terayama va representado a lo largo de todo el film esta deconstrucción creativa de *Cien años de soledad*, pero voy a apuntar esquemáticamente algunos de los elementos intertextuales que





comparte con *Saraba hakobune* que nos hablan de una relación más profunda de lo que puede deducirse de una simple “adaptación libre” y que señalan, precisamente, hacia esa deconstrucción de la dimensión simbólica del tiempo.

Por ejemplo, el tema del incesto ya señalado que aparece en las primeras líneas del diálogo del film: — “Sí, es peligroso para los primos. Entonces ¿qué pasa con Su-e y Sutekichi? [...] Si intiman, tendrán un problema grave. Cuando familiares cercanos tienen hijos en común, son como perros, con el cuerpo cubierto de pelo de perro y cabeza humana, y sus hijos parecerán perros [...]” (F25-F25.1-F26).

José Luis Méndez señala precisamente esta forclusión simbólica que atañe a lo temporal en relación con el incesto.

Superar el incesto en *Cien años de soledad* hubiese significado, por lo tanto, escapar de la encerrona histórica, no perder ni el rumbo ni el futuro. Sucumbir ante él implica, por el contrario, la marginación total de los procesos y las fuerzas vivas que están en vías de transformar el sentido de la historia (2000, p. 121).

En esa misma línea tocante al incesto tenemos el cinturón de castidad:

Úrsula recordó su propia experiencia y se preguntó si Fernanda no tendría también un cinturón de castidad que tarde o temprano provocara las burlas del pueblo y diera origen a una tragedia (García Márquez, 1967, p.17.11).

Y los resultados dramáticos, edípicos, a lo que ello dará lugar en la pelea de gallos y el asesinato de Daisaki/Prudencio Aguilar por parte de Sutekichi/José Arcadio Buendía, al que visitará durante todo el metraje como un fantasma; o el tema de la circularidad, por ejemplo, cuando los dos protagonistas del film, creyendo haber huido, vuelven a la aldea sin haberlo pretendido:

—Ya ves, Úrsula, lo que anda diciendo la gente —le dijo a su mujer con mucha calma.

—Déjalos que hablen —dijo ella—. Nosotros sabemos que no es cierto.

De modo que la situación siguió igual por otros seis meses, hasta el domingo trágico en que José Arcadio Buendía le ganó una pelea de gallos a

Prudencio Aguilar. Furioso, exaltado por la sangre de su animal, el perdedor se apartó de José Arcadio Buendía para que toda la gallera pudiera oír lo que iba a decirle.

—Te felicito —gritó—. A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu mujer.

José Arcadio Buendía, sereno, recogió su gallo. «Vuelvo en seguida», dijo a todos. Y luego, a Prudencio Aguilar:

—Y tú, anda a tu casa y ármate, porque te voy a matar (García Márquez, 1967, p.8.3).

O los discos anaranjados que se nombran varias veces en la novela, siempre como premonición de la muerte (F27):

“Al anoecer vio a través de las lágrimas los raudos y luminosos discos anaranjados que cruzaron el cielo como una exhalación, y pensó que eran una señal de la muerte” (García Márquez, 1967, p. 15.75).

Santa Sofía de la Piedad tuvo la certeza de que la encontraría muerta de un momento a otro, porque observaba por esos días un cierto aturdimiento de la naturaleza: que las rosas olían a quenopodio, que se le cayó una totuma de garbanzos y los granos quedaron en el suelo en un orden geométrico perfecto y en forma de estrella de mar, y que una noche vio pasar por el cielo una fila de luminosos discos anaranjados” (García Márquez, 1967, p. 23.19).

Lloró con la frente apoyada en la puerta de la antigua librería del sabio catalán, consciente de que estaba pagando los llantos atrasados de una muerte que no quiso llorar a tiempo para no romper los hechizos del amor. Se rompió los puños contra los muros de argamasa de El Niño de



F27



F28



F29

Oro, clamando por Pilar Ternera, indiferente a los luminosos discos anaranjados que cruzaban por el cielo, y que tantas veces había contemplado con una fascinación pueril, en noches de fiesta, desde el patio de los alcaravanes” (García Márquez, 1967, p.26.29).

Y hasta el celebrado tesoro de las monedas de oro (F28-F29), entre otros lugares:

El presagio del padre muerto removi6 el 6ltimo rescoldo de soberbia que le quedaba en el coraz6n, pero 6l lo confundió con un repentino soplo de fuerza. Fue por eso que asedi6 a 6rsula para que le revelara en qu6 lugar



F30



F30.1

del patio estaban enterradas las monedas de oro que encontraron dentro del San Jos6 de yeso" (García M6rquez, 1967, p. 18.13).

### Un agujero negro en el relato

Ahora bien, las interrelaciones y comentarios de la pel6cula sobre la novela no son siempre tan expl6citos. En este sentido, para acabar, vamos a dar un salto hacia el final de la pel6cula, a una de las im6genes m6s ic6nicas del film (F4 y F30), en el que se muestra un agujero por el que los habitantes de la aldea pueden enviar cartas a sus muertos, como en el famoso episodio en el que Amaranta Buendía, tras acabar su mortaja, invita a los macondianos a ser su m6dium postal:

La noticia de que Amaranta Buendía zarpaba al crep6sculo llevando el correo de la muerte se divulg6 en Macondo antes del mediodía, y a las tres de la tarde había en la sala un caj6n lleno de cartas. Quienes no quisieron escribir le dieron a Amaranta recados verbales que ella anot6 en una libreta con el nombre y la fecha de muerte del destinatario. «No se preocupe», tranquilizaba a los remitentes. «Lo primero que har6 al llegar ser6 preguntar por 6l, y le dar6 su recado». Parecía una farsa (García M6rquez, 1967, 20.8).

No es solo que ese agujero simbolice la muerte, sino que, literalmente, parece tragarse el pueblo, una potente imagen de deconstrucci6n de Macondo, acompañada, por las mariposas amarillas (en el film son p6talos de flor), todo un s6mbolo del deseo y muerte en *Cien años de soledad* —como

indica su apellido, Babilonia— o directamente del realismo mágico si atendemos a la obra en general de García Márquez.

Como señalé más arriba, en el final del film, justo tras esta escena de las mariposas amarillas, se salta al presente, a la megalópolis moderna de Tokio, como dejando atrás los tiempos primitivos del incesto. Justo antes de ese salto temporal, como exorcizando la maldición, Su-e espeta un dramático monólogo que señala también hacia esa deconstrucción, incluso a lo que supone esta como filosofía postmoderna: —“¡Esa ciudad no existe!; Es toda una mentira!; Cerrad los ojos y no veréis nada!; No hay nada allí! Tardaréis cien años en comprenderlo. Volved dentro de cien años. En cien años” (Kujo *et al*, 1984).

Por tanto, Terayama deconstruye efectivamente el tiempo, pero para salir de esa aparente paralización, finalmente, para reflexionar sobre lo que nos propone *Cien años de soledad*, siempre en el límite de la realidad y lo mágico; o en el límite de la civilización, como parece mostrar la imagen final del film, F32).



## Conclusión

Siguiendo el título del anterior epígrafe, podemos concluir que en el origen de la película había ya un agujero negro en varios sentidos pues, como hemos señalado, por una parte, el director no tuvo un mandato claro acerca de realizar la película y, por otra, sabía, cuándo la iniciaba, que iba a morir en breve. Esto produce cierta inquietud que se expande por todo el film desde su arranque. Quizá ahí esté la explicación del enterramiento de

los relojes, a modo de intento desesperado por atrapar el tiempo, o de salir de este y su eterno retorno, como parece entreverse en el último fotograma del film (F32). Seguramente el hecho de que la cámara esté ahí presente nos dice también que este proyecto es un homenaje expiatorio de Terayama al cinematógrafo.

En esta foto de familia cristaliza y se confirma lo que afirmábamos en la primera de nuestras hipótesis, es decir, que *Saraba Hakobune* supone una profundización y expansión de ciertos temas nucleares de la novela como los conceptos de tiempo (que en F32 quedará congelado por el acto fotográfico), deseo (el del propio cineasta que se inscribe ahí como fotógrafo) y amor (a los relatos, al cine, a la familia, a la vida...). Pero ya la casa ha desaparecido —y de ahí la segunda hipótesis sobre la deconstrucción de *Cien años de soledad* que aparece en nuestro título— o, más bien, ésta se ha transformado en los modernos bloques de apartamentos que se ven al fondo del fotograma (F32). Quizá el término más ajustado sería transformación, como la que promueven los mitos, pues si en el fondo éstos básicamente nos repiten ritualmente la misma información, en la reedición que supone experimentarlos como lectores y espectadores, nos transforman.

## Referencias

- Aldiadallas*, Agencia Reforma. (2019). Esto opinaba Gabriel García Márquez sobre adaptar al cine o televisión sus obras. Netflix adaptará 'Cien Años de Soledad' en una serie. Recuperado de <https://www.dallasnews.com/espanol/aldia/noticias/2019/03/24/esto-opinaba-gabriel-garcia-marquez-sobre-adaptar-al-cine-o-television-sus-obras/>
- Aylett, H. (Director). (1989). *Tales Beyond Solitude* [película documental]. *The South Bank Show*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=C3mlkAwUA-0>
- Becerra, S. (2009). *Cuadernos de cine colombiano*. "Cine y literatura". "Introducción". Bogotá: Cinemateca Distrital, pp.1-19.
- Clark, S. J. (2008). Terayama Shūji and the Dramatization of Revolution (conferencia). N.p.: University of Notre Dame.
- Cortés, M. L. (2015). *Amores contrariados. Gabriel García y el cine*. México D.F.: Ariel.

- De Angelis, E. (2018). *Terayamago, Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta*. N.p.: Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. Recuperado de <http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/prodotti-della-ricerca/artidella-performance-orizzonti-e-culture>
- Del Río, J. (2013), *El cine según García Márquez*, La Habana: EICTV/ICAIC/Cinematoteca de Cuba.
- EFE, Agencia (2019, marzo). Netflix adaptará 'Cien años de soledad' en una serie en español. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/series/20190306/46891618237/netflix-adaptara-cien-anos-de-soledad-serie.html>
- El País*, agencias (1989). García Márquez no permitirá que su obra 'Cien años de soledad' sea llevada a la pantalla. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1989/08/14/cultura/619048805\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/08/14/cultura/619048805_850215.html)
- Fiddian, R. (2010). Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine. *Arbor* CLXXXVI741, enero-febrero, 69-77.
- Fisher, C. S., (2005). *Unspeakable Acts: The Avant-garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*. N.p.: University of Hawai'i Press.
- Herrera, J. (2011). Gabriel García Márquez y el cine. Nuevas aportaciones a través de una correspondencia inédita con Luis Alcoriza. En Navarro, J. y Torres-Pou, J. (Eds.), *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010)*. N.p: Florida International University.
- Garduño Ramírez, G. y Garduño Ramírez, R. (2015). *América literaria contemporánea. Una mirada desde el periodismo*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- García Aguilar, E. (1985). *García Márquez: la tentación cinematográfica*. México D.F.: Filmoteca UNAM.
- García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara (versión electrónica).
- García Márquez, G. (1969). Carta del 26 de septiembre de 1969 dirigida a Luis Alcoriza. Madrid: Filmoteca Española. Archivo Alcoriza, ALC/OI/02.

- Itō, Y. (2010). *Watakushi wa Terayama Shūji kō. Momoiro hen* [Reflexión: yo, Terayama Shuji. Volumen rosa], Tōkyō: Renga shobō shisha.
- Kujo, K (productor) y Terayama, S. (director). (1984). *Saraba Hakobune* [Cinta cinematográfica]. Japón: Art Theatre Guild (ATG), Gekidan Himawari, Jinriki Hikoki Sha.
- Madrid, L. M. (2017). *Cien años de soledad: Tristeza por entregas*. Centro Virtual Cervantes: Instituto Cervantes. Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia\\_marquez/obra/novelas/cien\\_anos\\_de\\_soledad.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/novelas/cien_anos_de_soledad.htm)
- Méndez, J. L. (2000). *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*. San Juan: La Editorial, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, UPR, 3ª ed.
- Novielli, R. (1992). Forma dell'immagine e immagine della forma: itinerario meta-visivo nell'opera di Terayama shūji. *Il Giappone*, 32, 145-170 (en nota al pie). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vD7968VviSU> [NORIT0v0, 20 de junio de 2011] y <https://www.dailymotion.com/video/x275454> [Kiki7255, 1 de junio de 2012].
- Restrepo, G. (2018). *Gabriel García Márquez y el cine: ¿una buena amistad?* Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- Ridgely, S. C. (2011). *Japanese Counterculture. The Antiestablishment Art Of Terayama Shuji*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rocco, A. (2014). *Gabriel García Márquez and the Cinema. Life and Works*. Woobridge, Suff: Tamesis Book.
- Terayama, S. (1978). *Shintokumarū* [archivo de video]. Recuperado de *The Independent* (2014). 'One Hundred Years of Solitude' was unfilmable. Its writer Gabriel García Márquez said so, Recuperado de: [www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/one-hundred-years-of-solitude-was-unfilmable-its-writer-gabriel-garcia-m-rquez-said-so-9292532.html](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/one-hundred-years-of-solitude-was-unfilmable-its-writer-gabriel-garcia-m-rquez-said-so-9292532.html)

## Ilustraciones

F1: Mibaru Beach, Okinawa, photographer: inf\_supTJ, 2016.

F2: Anchi Beach, Sezoko Island, Okinawa, photographer: inf\_supTJ, 2017.

F3: Okinawa, Jungle Cruise, photographer: Andrea Hale, 2009.

- F4: Cartel original: <https://i.pinimg.com/originals/25/25/e7/2525e73c4f4d2272bd74f95def9535e5.jpg>
- F5: Gabo en 1984, [https://es.m.wikipedia.org/wiki/ Archivo:Gabriel\\_Garcia\\_Marquez\\_1984.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gabriel_Garcia_Marquez_1984.jpg) Creative Commons Genérica de Atribución/Compartir-Igual 3.0.
- F6: Terayama. By Source, Fair use, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=53489940>
- F7: <https://imaginationtakeover.blogspot.com/2008/>. Recuperado de: ImageVenue: [http://www.imagevenue.com/view/o/?i=67682\\_1\\_122\\_247lo.jpg&h=img231](http://www.imagevenue.com/view/o/?i=67682_1_122_247lo.jpg&h=img231)
- F8: <https://imaginationtakeover.blogspot.com/2008/> Recuperado de: ImageVenue: [http://www.imagevenue.com/view/o/?i=67682\\_3\\_122\\_788lo.jpg&h=img102](http://www.imagevenue.com/view/o/?i=67682_3_122_788lo.jpg&h=img102)
- F9: <https://imaginationtakeover.blogspot.com/2008/> Recuperado de: ImageVenue: [http://www.imagevenue.com/view/o/?i=67677\\_2\\_122\\_920lo.jpg&h=img145](http://www.imagevenue.com/view/o/?i=67677_2_122_920lo.jpg&h=img145)