

Ritos de paso en *Cien Años de Soledad*. De la novela a la serie de Netflix [1]

GERARDO GUTIÉRREZ CHAM (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MÉXICO)

Resumen

En este capítulo analizaremos diferencias, contrastes, matices y similitudes entre la serie televisiva de Netflix y la novela Cien años de soledad, respecto al tratamiento del rito de pasaje, un dispositivo de gran relevancia simbólica de la travesía mítica emprendida por la estirpe Buendía, desde la fundación hasta la desaparición de Macondo.

Palabras clave: diferencias, contrastes, matices y similitudes entre la serie televisiva y la novela

En diciembre de 2024, la plataforma digital Netflix lanzó los primeros ocho episodios de la serie *Cien años de soledad* bajo la dirección de Laura Mora y Alex García. Era la primera adaptación cinematográfica de la célebre novela de Gabriel García Márquez, publicada por primera vez en mayo de 1967. La recepción temprana de la serie fue muy exitosa. Desde el lanzamiento, el 11 de diciembre de 2024, simultáneamente en 190 países, se mantuvo en el top 10 de las series de habla inglesa más vistas en la plataforma Netflix (Vanegas). Como era de esperarse, en Colombia, país de origen del escritor, se habían generado enormes expectativas hacia la serie. Lo mismo ocurrió en otros países de América Latina, ya que el lanzamiento estaba precedido por el prestigio de una obra maestra de incalculable trascendencia popular. El lanzamiento de la serie ha sido muy importante, ya que representa la materialización de una larga disputa entre directores de cine — que en diversas ocasiones propusieron a García Márquez autorizar una versión cinematográfica de la novela— y el propio autor de *Cien años de soledad*, reacio, durante décadas, a ceder derechos para materializar la filmación. Ariel Dorfman ilustra, de manera sintética, esta larga disputa. García Márquez se encontraba en Roma presidiendo una reunión del Segundo Tribunal Russell para denunciar violaciones a derechos humanos en América Latina. Hacia el final de la reunión, el director brasileño Glauber

Rocha preguntó al escritor sobre la posibilidad de autorizar una versión cinematográfica de *Cien años de soledad*. La respuesta de García Márquez revela las dimensiones de su oposición:

“¡Nunca!”, exclamó—. “Sintetizar esa historia de siete generaciones de Buendía, toda la historia de mi país y de América Latina, realmente de la humanidad, ¡imposible! Solo los gringos tienen los recursos para ese tipo de superproducciones. Ya he recibido ofertas: proponen una epopeya, de dos horas, tres horas de duración. ¡Y en inglés! Imagínate a Charlton Heston fingiendo que es un macondiano mítico en una jungla falsa”. Y añadió un definitivo “¡Ni muerto!” (Dorfman)

Como puede apreciarse, la negativa del escritor era rotunda. Temía que su epopeya latinoamericana fuera transformada en un fastuoso artificio de Hollywood. Estaba convencido de que el mundo fabuloso, abigarrado y mítico de *Cien años de soledad* solo podía ser proyectado genuinamente en las mentes de los lectores y no en una pantalla de cine. Sostenía que tratar de llevar al cine una obra tan literaria sería una “aberración artística” (Dorfman 2024). Pero esa perspectiva cambió al paso de los años. Una década después de la muerte de García Márquez, sus dos hijos,

Rodrigo y Gonzalo, accedieron al proyecto de Netflix bajo condiciones: que toda la serie se filmara íntegramente en español, que las locaciones reales del rodaje se hicieran en el territorio natal de García Márquez y que fuera hecha en su mayoría por colombianos. Todo este contexto de tensiones, disputas y enormes expectativas ha sido decisivo para que el lanzamiento de los primeros ocho episodios de la serie televisiva sea muy relevante, pues lejos de surgir como imposición artística, la versión en *streaming* propone una narrativa respetuosa con las objeciones planteadas por García Márquez. Filmada en castellano en diferentes zonas de Colombia con actores aficionados, alejados del glamur hollywoodense. Además, la voz del narrador, así como los diálogos en cada escena, mantienen fidelidad con el texto escrito.

Para esta contribución analizaremos diferencias, contrastes, matices y similitudes entre la serie televisiva y la novela respecto al tratamiento del rito de pasaje, un dispositivo de gran relevancia simbólica en la travesía mítica emprendida por la estirpe Buendía, desde la fundación hasta la desaparición de Macondo. El rito de pasaje se produce cuando personajes o comunidades enteras emprenden un proceso de transformación como resultado de una separación, transición o incorporación hacia un estado nuevo.

Analizaremos los mecanismos estéticos y discursivos de esas experiencias ritualizadas de transformación en dos momentos clave de la novela: el fusilamiento interrumpido de último momento contra el coronel Aureliano Buendía y la experiencia transformadora de su padre, José Arcadio Buendía, cuando conoce por primera vez en su vida el hielo. Estas dos escenas son muy importantes debido a su fuerza simbólica. La primera escena cumple una función de anclaje estilístico en toda la novela. Nos anuncia la instalación de una temporalidad muy distinta a cronologías convencionales. Es decir, se trata de un ritual de paso iniciático que inmediatamente da pistas a los lectores sobre el tono mítico del relato. La segunda escena relativa al descubrimiento del hielo también nos parece decisiva porque ese trozo de agua congelada aparece como uno de los grandes objetos ambivalentes entre materias del mundo

físico y concepciones mágicas, capaces de trastocar la visión del mundo de los personajes. El hielo descubierto en medio de la selva es un elemento clave de transición simbólica en la novela. Esto no significa que el hielo aparezca constantemente, pero sí se instala a lo largo y ancho del relato como metáfora ontológica de imbricaciones entre lo individual, lo colectivo, lo histórico, lo cotidiano y lo mítico (Vargas Llosa XXV).

El análisis contrastivo de estas dos escenas nos ha permitido concluir que la serie abre nuevas vías de análisis a las nociones convencionales de “adaptación.” En efecto, ante la incisiva presunción normativa, entre amplios sectores populares, de que toda versión cinematográfica debería concebirse como la contraparte literal del original escrito, los directores de la serie de Netflix demuestran que, en vez de atenerse a una lógica de adaptación normativa, es posible representar cinematográficamente una obra tan compleja como *Cien años de soledad* desde transposiciones más o menos autónomas, materializadas mediante herramientas discursivas y técnicas propias del cine, las cuales reformatean el relato y lejos de reducir las significaciones posibles del texto original generan intersecciones temporales alternas, así como relaciones simbólicas no asentadas en el relato escrito. En suma, la versión en Netflix posibilita nuevas percepciones semióticas y discursivas, bajo el entendido de que invariablemente habrá pérdidas y ganancias en relación con el texto original (Hutcheon 16). Cabe señalar que el rito de pasaje como tema de estudio no es nuevo; sin embargo, nuestra aportación consiste en el abordaje desde las teorías sociopragmáticas de la enunciación (Austin y Searle).

El rito de paso

En 1909, el antropólogo Arnold van Gennep desarrolló la idea de rito de pasaje.[2] Su propósito consistía en demostrar que la cohesión social de una comunidad depende, en buena medida, de prácticas ritualizadas demarcadas por transiciones de orden biológico, social o religioso entre sus miembros. Demostró que, de maneras muy variadas y aleatorias, los ritos de pasaje han tenido gran relevancia como

dispositivos simbólicos estructuradores en los diversos cambios de vida que van adoptando los miembros de cada comunidad. A más de cien años de haberse publicado el libro de Gennep, sus observaciones generales —aún cargadas de prejuicios eurocéntricos— siguen siendo útiles como marco referencial, sobre todo en estudios de antropología.[3]

Para Gennep los ritos de paso fundamentales ocurren cuando hay transiciones instituidas desde lo profano a lo sagrado. Quien hace ese tránsito debe pasar al menos tres etapas. Una de separación, en la que se abandona un estado de vida anterior. Otra fase liminal que sirve de modulación transitoria respecto a la identidad previa. Por último, habrá una fase de ingreso o conversión a un nuevo estado social. Desde la perspectiva de Gennep, estas etapas, en principio separadas, requieren ceremonias reguladas a fin de que las sociedades mantengan sus cohesiones sociales internas.

Nacer, salir de la infancia, dejar el entorno familiar, contraer matrimonio, iniciar el vínculo sexual, cambiar de clase social, morir, etc. Cada etapa precisa una cierta conformidad ritualizada, de manera que al interior de las comunidades haya una lectura pedagógica de unificación común. Hoy en día algunas aseveraciones de Gennep parecen poco menos que inaceptables. Sobre todo, su insistencia en que la complejidad de los ritos de paso depende, en buena medida, del grado de “civilización” de sus participantes. No es difícil advertir que, por comunidad civilizada, Gennep —como era bastante común en su época— se refería a sociedades blanqueadas, regidas por estructuras de poder occidentalizadas. Sin embargo, en términos antropológicos actuales resulta más factible reconocer que los ritos de paso forman parte de procedimientos bastante complejos en cualquier comunidad.

Ahora bien, aunque no es el propósito de este trabajo hacer un recorrido exhaustivo sobre la importancia que tuvieron los ritos de paso en los estudios antropológicos, aquí mencionamos algunos investigadores destacados, cuyos trabajos han sido clave en los estudios sobre ritos de paso. Tenemos a Victor Turner con su libro *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (1969). En ese libro estudia los rituales

liminales de iniciación en pueblos originarios de África Central. Específicamente se interesó por el pueblo Ndembu. Estudió sus ritos de iniciación asociados, por ejemplo, a bailarines enmascarados que simbolizan la presencia permanente de deidades ancestrales. Turner desarrolló la noción de *communitas*, referida a las experiencias comunes que surgen en las fases liminales cuando los participantes de un rito sagrado comparten una cierta identidad colectiva al margen de jerarquías sociales comunes.

Otra antropóloga muy destacada fue la británica Mary Douglas con su libro *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (1973). En pleno auge del estructuralismo, esta antropóloga se interesó por las transiciones ritualizadas reformulando nociones convencionales de contaminación e higiene. Demostró que, a nivel individual, limpiar, ordenar, separar, higienizar constituyen movimientos positivos de clarificación organizativa del entorno. Su pregunta central era: ¿qué hacemos socialmente al expulsar la suciedad? Demostró que los ritos de pureza e impureza son fundamentales para crear una cierta custodia de peligros amenazantes. Le interesaba indagar por qué, durante siglos, se atribuyó —desde una perspectiva mágico-religiosa— el advenimiento de una enfermedad al adulterio, otro desastre al incesto, otro más a la impiedad de los fieles, etc. También demostró que ciertos rituales de paso se han configurado como extensiones materializadas del pensamiento sobre prohibición y castigos. Esto implica que los rituales de paso nunca son del todo voluntarios, ni fluyen libremente sin obstáculos. Han sido impuestos bajo el signo de la tradición mágico-religiosa, pero también han sido mantenidos gracias a vigilancias efectivas de poderes institucionales y fácticos que hacen todo lo posible para mantener vivos los rituales de paso.

Todo este aspecto de obligatoriedad dentro de la tradición fue trabajado por otro especialista destacado en estudios sobre ritos de paso. Nos referimos a Edmund Leach con su libro *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos* (1989). En ese libro advierte sobre la importancia de estudiar los ritos de paso en

los márgenes sociales de lo mágico. Desde su perspectiva, un tanto estructuralista, toda ceremonia ritualizada, ya sea un bautizo, una boda o un ceremonial funerario debe proclamar, de manera pedagógica, la materialidad de un cambio de estado, pero también tiene que haber ciertos componentes que no sean visibles al momento de llevarse a cabo el ritual. Es ahí donde entra en juego un cierto nivel mágico misterioso en los rituales de paso (Leach 107).

Sobre este aspecto será necesario detenerse con más detenimiento, pues lo mágico misterioso tiene implicaciones profundas en las narrativas orales y literarias, lo cual nos interesa como materia de estudio, ya que, en ese gran territorio de fabulación, lo estrictamente racional es removido hacia márgenes de lo residual. Cuando Ester Panetta (1896-1983) se fue a vivir con familias libias en 1927 asistió a ceremonias rituales reservadas solo para mujeres. Pudo atestiguar que ciertos procedimientos de transformación no precisaban de una performatividad visible porque tenían lugar exclusivamente en narraciones orales. Ahí, al calor de lo contado, las mujeres podían dar forma a todo aquello que la sociedad libia esperaba de ellas, desde un sistema jerarquizado patriarcalmente: mujeres sumisas, madres fértiles, etc. (Schenone 34)

Ritos de paso en Cien años de soledad

Para García Márquez toda gran novela se materializa en función de dos circunstancias básicas: ser una transportación poética de la realidad y una adivinación cifrada del mundo (Saldívar 2024, posición 87 de Kindle). Eso mismo ocurre con *Cien años de soledad*, su obra maestra. La historia de los Buendía no se narra cronológicamente, sino como un cifrado de alternancias poéticas organizadas a lo largo de siete generaciones, cuyo epicentro mítico es una aldea llamada Macondo, un microcosmos simbólico de América Latina saturado también de aislamiento, violencias, pasiones, revueltas, venganzas y búsquedas de conocimiento sin fin. La novela combina sucesos sobrenaturales presentados como si fueran acontecimientos comunes de la vida cotidiana. Cada personaje vinculado a la familia Buendía parece condenado

a transitar por destinos cíclicos que los orillan a vivir aleatoriamente experiencias intensas que, al paso del tiempo, se irán degradando. Macondo mismo pasa de ser un paraíso próspero a un lugar decadente, afectado por guerras civiles, invasiones extranjeras y degradaciones sin fin, que terminarán borrándolo de la faz de la tierra. Un hilo conductor muy importante de la novela escrita son los pergaminos crípticos elaborados por Melquíades, un gitano trotamundos que va narrando en esos pergaminos el destino absoluto de la familia Buendía y de Macondo entero; es decir, esos pergaminos contienen toda la historia circular de Macondo, junto con sus habitantes, desde la fundación hasta el instante mismo en que el pueblo entero está a punto de desaparecer. Más adelante veremos que, en la serie de Netflix, los directores decidieron colocar un hilo narrativo distinto: el temor pungente, durante generaciones, al nacimiento de un bebé con cola de cerdo.

Ahora bien, *Cien años de soledad* es una novela de profunda relevancia sociocultural. Ha trascendido el ámbito literario hasta convertirse en el gran macro relato ficcional de una cierta identidad latinoamericana. La crítica internacional reconoce en esta novela el culmen del gran movimiento literario conocido como Boom Latinoamericano que, entre los años sesenta y setenta, proyectó a escritores del continente como artífices de una literatura original, distinta a los cánones eurocéntricos. Autores de primer nivel como García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar publicaron novelas plenas de voces propias, capaces de expresar la complejidad histórica, social y espiritual de América Latina. Especialmente, *Cien años de soledad* ofrece una profunda alegoría en clave mítica del destino de América Latina. Desde la diáspora de fundación hasta el torbellino bíblico que arrasó a Macondo del mundo, estamos ante una novela que refleja los ciclos de esperanza, progreso y desintegración que caracterizan la historia del continente. Lo mismo podría decirse de la familia Buendía porque encarna la memoria colectiva, así como la soledad del ser humano y la imposibilidad de escapar de los errores del pasado. Gracias a su riqueza lingüística, su estructura narrativa innovadora y su capacidad

para integrar lo mítico con lo histórico, *Cien años de soledad* no sólo redefinió la narrativa hispanoamericana, sino que también contribuyó a la configuración de una conciencia cultural latinoamericana, al ofrecer una visión del mundo en la que lo real y lo imaginario se funden en un mismo plano de significación poética.

De vuelta a los ritos de paso, *Cien años de soledad* es una novela saturada de momentos marcados por cambios decisivos en las vidas de los personajes. Desde rituales de abandono territorial hasta actos sexuales que demarcan transiciones simbólicas de la infancia a una cierta adultez. También tenemos escenas en las que se narra la concreción de un matrimonio como fundación de una estirpe familiar, o bien la muerte de un personaje simbolizada como el fin de un periodo mítico en la vida de Macondo. Una característica de los ritos fundacionales de la novela consiste en que son cíclicos, aunque no se trata de simples repeticiones, sino de variantes concomitantes a nuevos estados afectivos que a su vez empujan a los personajes a descubrir otras visiones del mundo. Tenemos entonces que nacimientos, abandonos, muertes, bodas o actos sexuales aparecen reiteradamente como momentos transformadores y también como reiteraciones del destino trágico de Macondo.

Otra característica que nos interesa destacar en este trabajo es que los momentos liminares de paso contienen sus propios mecanismos de enunciación pragmática, al margen de formalidades convencionales, aunque tal vez sería más exacto decir que los pasajes se materializan bajo premisas alternas a las convenciones ordinarias. Por ejemplo, tenemos eventos transformadores que solo suceden en la imaginación de los personajes enmarcando realidades paralelas que producen un efecto de tensión onírica. Sin embargo, cumplen una función constatativa (Austin 44) porque dan cuenta de otras realidades muy significativas para los personajes. De hecho, el mítico inicio de la novela puede ser leído también como un pasaje transformador de vuelta a la infancia mediante activación de recuerdos involuntarios. [4] Este hecho es muy relevante porque los cambios de tiempo a través de recuerdos o de proyecciones oníricas funcionan en la novela como enlaces transicionales en las vidas de los

personajes.

A punto de morir, textual y visualmente

Ya en la primera escena de la novela tenemos un pasaje de transición tan relevante que se repetirá en diferentes momentos, como un elemento sugestivo y liminal de alteración existencial en la vida del coronel Aureliano Buendía. Vamos entonces a detenernos para analizar en detalle la primera escena de la novela en términos de transición mitificada. Nos interesa mostrar distintos mecanismos de enunciación pragmática diferenciados entre el texto de García Márquez y la serie de Netflix. La novela escrita da inicio así: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (García Márquez 1).

Las mismas palabras también se enuncian por un narrador en off, al inicio del primer capítulo de la serie dirigida por Alex García y Laura Mora. Una diferencia notable con el texto de García Márquez es que en la serie televisiva las célebres palabras del narrador van precedidas por imágenes que conectan con el final de la novela, cuando Macondo está a punto de ser arrasado por un extraño torbellino anunciado en los manuscritos herméticos de Melquíades. Es un momento desolador. La cámara nos va conduciendo por diferentes cuartos de la casa patriarcal, ya solitaria, devorada por la vegetación tropical, la devastación del tiempo y el abandono vital de quienes habitaron cada rincón de la casa. Son momentos previos al gran instante en que Macondo será arrasado por “la cólera del huracán bíblico” (171), tal y como lo decreta el narrador de la novela.

Uno de los avistamientos más significativos en una secuencia inicial en la serie es el cadáver de Amaranta Úrsula, desangrada en la misma cama donde parió al último Buendía que nació con cola de cerdo. Cabe señalar que, precisamente, el temor a que naciera un niño con cola de cerdo es uno de los hilos conductores de la serie.[5] En la misma secuencia de la serie vemos la canasta vacía del bebé que cierra la estirpe de los Buendía plagada de las mismas hormigas que se han llevado al pequeño

cadáver. Vemos también al último Aureliano, desolado, a punto de descifrar los pergaminos de Melquíades. Sus dedos acarician el dibujo de una serpiente mordiéndose la cola. Entonces, mientras la mano del último Aureliano acaricia el pergamino, escuchamos su voz pronunciando el mítico inicio de la novela: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento...” (García López y Mora, Episodio 1, min. 2:10). Una diferencia sustancial con el texto escrito es que, en la serie, esas palabras no aparecen como un inicio llano, sino como una resonancia interconectada con el final de la novela. Por tanto, se implanta, desde un inicio, la idea de un relato circular, de una vastedad demencial que se expande y se cierra en sí mismo. Un acierto de los directores de la serie consiste en abrir el primer capítulo con una secuencia referida al final de la novela, enfatizando así la importancia de la circularidad hermética de un mundo cerrado en sí mismo, desde su nacimiento hasta su muerte (Vargas Llosa). En efecto, ese proceso de temporalidades interconectadas va surgiendo mediante transiciones audiovisuales profundamente simbólicas. Cuando la cámara nos va mostrando la mano terrosa de Aureliano Babilonia deslizándose sobre la superficie de los pergaminos de Melquíades hay un cambio sutil, pero muy relevante. El deslizamiento de los dedos pasa de ser un reconocimiento epidérmico a ser un proceso de lectura táctil, que no necesariamente implica debilidad visual. Más bien es el mismo proceso que se produce cuando alguien está aprendiendo a leer y necesita coordinar las yemas de sus dedos con el desciframiento verbal. Ese movimiento de los dedos es propio de un descifrador todavía incapaz de leer de corrido. Esa lentitud es también propia de quien está descubriendo la escritura. De ahí también la lentitud y la fijeza enunciativa en la voz de Aureliano Babilonia mientras va descifrando en el pergamino las palabras correspondientes al inicio de la novela escrita: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (García López y Mora, Episodio 1, min. 2:10). Mientras seguimos oyendo estas palabras enunciadas por Aureliano Babilonia, la cámara hace una

transición temporal correspondiente al inicio de la novela escrita. Nos muestra la concentración hermética reflejada en el rostro del coronel. Entonces hay un cambio de cámara hacia el pelotón de soldados que están a punto de apretar los gatillos de sus rifles. Exactamente cuando la voz del último Buendía termina de enunciar las famosas frases iniciales de la novela escrita, vemos al coronel cerrar los ojos. Ahí la cámara se detiene y nos muestra el título de la serie.

Sin embargo, la muerte de Aureliano Buendía no llega porque de último momento el capitán Roque Carnicero suspende la ejecución. Más adelante daremos detalles. Por ahora basta señalar que la interrupción de la muerte inminente del coronel lo regresa a una especie de vida nueva. O quizá sería mejor plantearlo en términos de redención mística porque, de facto, se disuelve su identidad de hombre común para ingresar a la utopía del héroe imbatible, ungido de aura mística. De ahí que, después del fusilamiento suspendido, surjan relatos tan exagerados que hacen del coronel Aureliano Buendía un personaje mitificado con poderes de ubicuidad guerrillera, tal y como se leerá en la novela escrita. Por ejemplo, mientras bandos jubilosos del gobierno lo dan por muerto en un archipiélago de las Antillas, de pronto surge un telegrama imprevisto que lo anuncia batallando en los llanos del sur (115).

Cabe señalar que la escena inicial del fusilamiento está conectada con otros momentos de muerte postergada. El narrador de la novela nos dice que anteriormente el coronel ya había librado once emboscadas tramadas especialmente para asesinarlo (115). La ejecución aludida en la primera escena de la novela no fue la excepción. Cuando el pelotón, al mando del capitán Roque Carnicero, estaba a punto de abrir fuego, José Arcadio y Rebeca se interpusieron apuntando con sus armas a quienes pretendían asesinar al coronel Aureliano Buendía. Esa irrupción sorpresiva le sirvió al capitán como pretexto providencial para dar marcha atrás y así no tener que matar a su compadre:

—No haga fuego —le dijo el capitán a José Arcadio—. Usted viene mandado por la Divina Providencia. (García Márquez

55)

Por tanto, en un instante efímero tiene lugar un extraño pasaje de transición. Aureliano Buendía es indultado. Aún sin haber muerto regresa al mundo de los vivos ungido de nuevos poderes. De reo degradado, encarcelado y condenado a muerte se transforma en personaje redimido. Recupera su jerarquía de jefe guerrillero. Hasta los seis soldados que estaban a punto de fusilar al coronel se convierten de facto en miembros de su cuerpo militar. Ahí tenemos otra derivación de un pasaje de transformación, lo cual también nos muestra que un cambio significativo genera otros cambios periféricos, aunque no menos relevantes que el suceso principal.

Ahora bien, el tratamiento de esta escena en la serie de Netflix contiene elementos audiovisuales que, a nivel enunciativo, re-crean de otro modo la heroicidad mítica del coronel Aureliano Buendía. Esto es posible porque el cine echa mano de herramientas audiovisuales que posibilitan la generación de resonancias míticas en el inconsciente colectivo del espectador. A diferencia del texto escrito, donde lo narrado es recreado por cada lector, en la serie de Netflix escuchamos la voz narrativa desde una exterioridad profundamente modulada e integrada a una escenografía en movimiento y también marcada estéticamente por una banda sonora generadora de fuerza emotiva. Es decir, la voz narrativa en la escena inicial de la serie se integra precedida por imágenes simbólicas, cuyas funciones no pasan por el tamiz de la comunicación lingüística, sino por la proyección puntual de signos en movimiento que hacen las veces de marcadores discursivos que subrayan la idea del héroe apacible asumiendo su muerte inminente con absoluta dignidad. Así, al minuto 10:57 del episodio 8, la cámara nos muestra el momento ritualizado, casi sagrado, en que Aureliano Buendía está lavándose el cuerpo antes de morir. Lo hace despacio, sobreponiéndose a las circunstancias con la entereza firme de un hombre aislado de la realidad exterior.

Todo el proceso de lavado corporal parece una ablución purificadora antes de que Aureliano Buendía sea llevado al patíbulo. Mediante una serie de primeros planos breves se muestra al

coronel en un ángulo contrapicado por lo que aparece magnificado cuando lava su cuerpo, como si estuviera inmerso en un ritual purificador autogestionado hacia su propio tránsito espiritual. Ese gesto lo convierte en un personaje muy distinto, representado en las antípodas de un reo maldecido por la ira popular. Afuera de su celda no hay gente enardecida. De haber sido así, la ejecución misma sería presentada al pueblo como un acto de purificación (Amigo Vázquez y Rodríguez Sánchez).[6]

Un detalle simbólico está en el hecho de que Aureliano Buendía no es un reo supliciado, condenado a vergüenza pública, ofrecido al espectáculo de la degradación como blanco mayor de represión penal. Básicamente no es un reo acusado de transgresiones morales. Eso lo exime de ser sometido a ira popular. Ni en la novela ni en la serie de Netflix hay evidencias de que Aureliano Buendía haya sido torturado. No se trata de un reo vilipendiado ni sometido a un escenario de linchamiento colectivo. Por eso, el acto de lavarse el cuerpo en solitario forma parte de signos integrados a la mitificación del héroe solitario, vistiéndose en silencio, sopesando cada movimiento debido a la conciencia de la muerte inminente, no como un suceso trágico, sino como la última gran transfiguración de su existencia.

Una vez que Aureliano Buendía ha terminado su propio ritual de aseo y se ha vestido, hay un corte y pasamos a un plano abierto. La cámara ejecuta una panorámica vertical para descender de un cielo nuboso hasta el cementerio, donde vemos llegar al pelotón de fusilamiento y al coronel Buendía. Podríamos interpretar ese movimiento de cámara como un guiño simbólico del regreso a la vida terrenal. La música orquestal de fondo también tiene funciones enunciativas que subrayan, como un largo calderón, el aura mítica de Aureliano Buendía. Cabe señalar que toda la secuencia va pasando a ritmo lento dejando fluir la experiencia emocional sin cortes ni exaltaciones abruptas, como en cortejo fúnebre, pero sin muerto. En ese momento escuchamos la voz del narrador:

“...No sintió miedo ni nostalgia, sino una rabia intestinal ante la idea de que aquella muerte artificiosa no le permitiría conocer

tantas cosas que dejaba sin terminar” (García López y Mora, Episodio 8, min. 11:27).

Esa voz va marcando pauta escenográfica mientras el coronel camina estoicamente seguido por el pelotón de fusilamiento. Nos parece muy relevante subrayar que la voz en off del narrador surge enunciativamente como un trasfondo tenue, profundo, casi onírico, acentuado también por la sensación de aislamiento. En sucesivos acercamientos de cámara vemos a Roque Carnicero dirigirse al pelotón sin enjundia, como si estuviera cumpliendo un trámite burocrático alejado de sus convicciones. Ahí también tenemos otro matiz. No siempre el ejecutante desea llevar a cabo un trance de paso. Puede verse obligado por circunstancias ajenas a su propia voluntad y descubrir que sus actos son instrumentos groseros que atentan contra sus convicciones más profundas. Esta paradoja se acentúa en *Cien años de soledad* debido a la presencia de un fatalismo inexorable que impregna toda la atmósfera de la novela. Eso pasa con el capitán Roque Carnicero. Sus actitudes dubitativas ante el ritual de fusilamiento no están expresadas en palabras, sino en silencios cargados de tensión entre cumplir con un imperativo marcial y preservar la vida de un amigo entrañable.

Ahora bien, la desazón excede al propio capitán. En la misma secuencia, la cámara nos acerca al rostro de los soldados que están a punto de disparar. Todos dudan, titubean, se miran unos a otros cabizbajos, sin demasiada convicción. Incluso, al jalar las retrocargas de los fusiles, parecen resignados a cumplir con frialdad una orden absurda. Ya en el siguiente plano, la atención se centra en la mirada del coronel. Vemos que le corre una lágrima. La cámara, colocada detrás del pelotón, nos permite apreciar a media distancia los puños apretados del coronel, en espera de recibir el impacto de las balas. Entonces se produce un largo silencio cargado de tensión narrativa. La cámara recorre lentamente los rostros de los soldados a punto de disparar. Oímos el sonido del viento. Vemos a Roque Carnicero pausar su respiración. Todo ese silencio visual habla narrativamente de otra realidad que está gravitando con mucha fuerza

(Le Breton y Grijelmo).

Solo que ese resquicio de habla silenciosa no es estrictamente textual, sino que depende también de mecanismos pragmáticos activados por los lectores-espectadores. Aquí un mecanismo pragmático de contención es afectivo. De otro modo nos dice que Roque Carnicero en realidad no quería disparar. Años de amistad pesan en su conciencia. Sabe que está a punto de fusilar a un amigo de mil batallas. Por tanto, en su fuero interno el capitán es consciente de que está cometiendo una injusticia. También los soldados lo saben. Por eso la suspensión de la ejecución tiene valor moral. Representa el triunfo de la amistad sobre la ideología política seguida a rajatabla y una crítica mordaz al adoctrinamiento de obediencia absoluta al que son sometidos los militares cuando se ven obligados a ejercer acciones contrarias a sus propias convicciones.

Ahora bien, la suspensión del fusilamiento, como ya mencionamos, también trastoca la vida de Roque Carnicero. En un instante deja de ser verdugo para transformarse en correligionario leal del coronel Aureliano Buendía. Se desintegra un relato de muerte inminente para dar paso a otra narrativa expansiva generadora de nuevas historias, nuevas realidades, nuevos acontecimientos. Señala el narrador de la novela:

“Allí empezó otra guerra. El capitán Roque Carnicero y sus seis hombres se fueron con el coronel Aureliano Buendía a liberar al general revolucionario Victorio Medina, condenado a muerte en Riohacha” (García Márquez 55).

Ese momento marca el inicio de “otra guerra” como un gran viaje iniciático hacia un tiempo de batallas inexorables que habrán de convertir al coronel Aureliano Buendía en un ser legendario debido a su don de mando, al respeto incondicional de sus hombres y al creciente cúmulo de relatos colectivos que, al paso de los años, lo van mitificando como guerrillero imbatible, cuyo inmenso poder terminará convirtiéndolo en un hombre injusto, despótico y cruel, hasta el punto de sentenciar a muerte a su gran amigo, el general Moncada. Una

evidencia puntual de esa degradación violenta está implicada en la última conversación que sostiene el general Moncada, ya condenado, con el coronel Aureliano Buendía, tal y como leemos en la novela:

—A este paso —concluyó— no sólo serás el dictador más despótico y sanguinario de nuestra historia, sino que fusilarás a mi comadre Úrsula tratando de apaciguar tu conciencia. (García Márquez 67)

Estas palabras del general Moncada demarcan otro proceso de transiciones trascendentes en la novela. Cada personaje va transformándose en algo muy distinto, contrario a los ideales y convicciones que llegaron a tener cuando iniciaban sus vidas en Macondo. Bajo el marco teórico relativo a ritos de paso, podemos concluir que la singularidad de los cambios existenciales de los personajes se enriquece significativamente en la adaptación cinematográfica, debido al uso de recursos técnicos aplicados como marcadores simbólicos que expanden la fuerza narrativa de la versión escrita. Ralentizaciones de cámara, visualizaciones fragmentarias, prolongación de silencios, avistamientos del cielo para enfatizar lo sagrado, además de las representaciones convincentes de los actores. Digamos que la adaptación gana fuerza porque los directores no han tratado de hacer una transposición literal de significados, sino más bien han creado una narrativa nueva, como un palimpsesto novedoso. Así, la adaptación cinematográfica consigue lo que Gérard Genette ha llamado “segundo grado” (5) de significación simbólica. No se trata de decir que la adaptación de la serie es autónoma; en todo caso, se trata de una nueva representación multisensorial, en el sentido planteado por Roland Barthes (1977), es decir, cargada de ecos, gestos sutiles, texturas, silencios, avistamientos simbólicos, citaciones, música, voz del narrador, etc. Dicho de otro modo, la adaptación cinematográfica genera una narrativa distinta, merced a la proliferación de objetos estéticos distintos, o al menos no revelados del todo en la novela escrita.

Encuentro con el hielo

En este apartado no haremos distinciones específicas entre la novela escrita y la versión de Netflix. Nos limitamos al análisis general de un paso de transición, muy significativo. Se trata del recuerdo que traslada al Coronel Aureliano Buendía al momento preciso de su infancia cuando su padre, José Arcadio Buendía, lo llevó de la mano a una carpa de gitanos para que tuviera la experiencia de ver y tocar el hielo. Ese pasaje transformó a los dos niños. Les permitió entrar en contacto con lo que en ese momento concebían como maravillas del mundo exterior. Pero ahí también se plantó el germen de una predestinación, pues esos niños tuvieron que vivir atados a una exterioridad convulsa y trágica. Recordemos que José Arcadio se convertirá en un adulto voluntarioso, impulsivo y aventurero que dará 26 vueltas al mundo antes de ser asesinado de manera inexplicable. Su hermano, Aureliano Buendía será de adulto un guerrillero legendario que recorrerá buena parte del país luchando en numerosas batallas en el contexto de la Guerra de los Mil Días (17 de octubre de 1899 y el 21 de noviembre de 1902). Cabe señalar que, en el contexto histórico de la novela, el hielo no solo era un invento extraordinario en Macondo, sino en cualquier parte del Caribe.[7]

Ahora bien, si la experiencia sobrenatural del primer contacto con el hielo en la carpa de gitanos marcó un cambio sustancial en las vidas de los niños, Aureliano y José Arcadio, esa misma experiencia fue aún más sobrecogedora y desató consecuencias más profundas en la vida del padre, José Arcadio Buendía, porque a partir de ese momento, nació en él una obsesión enfermiza hacia cualquier novedad científica a su alcance. Ya se había fascinado con los primeros inventos traídos por los gitanos que llegaban a Macondo todos los años, hacia el mes de marzo, guiados por el canto de los pájaros. Su primer asombro transformador estuvo marcado por la truculenta demostración que Melquíades había hecho con dos grandes imanes que arrastró de casa en casa.

En esa ocasión, José Arcadio Buendía, igual que toda la gente de la aldea quedó pasmada al ver “que los calderos, las pailas, las tenazas

y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse” (García Márquez 5).

Esa fue la primera vez que abandona su condición de campesino para transformarse en un inventor empírico incapaz de someter los delirios de su imaginación desaforada a procesos de medida racionalizada. Podemos interpretar toda esa exaltación inventora como una metáfora del deseo humano desbordado por el conocimiento. José Arcadio Buendía anhela con vehemencia convertirse en un inventor científico, a pesar de no poseer herramientas ni preparación adecuada, pues en sentido estricto sus deducciones empíricas deambulan entre el asombro, la fe ciega y el impulso mágico.

Sin embargo, ese comportamiento atropellado vuelve entrañable a José Arcadio Buendía como personaje. Su entusiasmo desbordado por los imanes, la lupa, el catalejo, el hielo, la alquimia y los manuscritos crípticos de Melquíades lo hacen blanco fácil de manipulaciones peligrosas que lo llevan a quebrantar el patrimonio de Úrsula, a sufrir quemaduras. Incluso estuvo a punto de incendiar su casa. Por si fuera poco, se desentendió de sus hijos. Ahora bien, ese descontrol de José Arcadio Buendía sobre extrañas tecnologías que avasallan su imaginación también puede ser leído como una gran alegoría narrativa sobre la tremenda facilidad con la que podemos ser manipulados los seres humanos por quienes producen y manejan tecnologías que por un lado nos generan la impresión de habernos modernizado, pero al mismo tiempo condicionan nuestros hábitos y moldean nuestras visiones del mundo, al punto de influir en elecciones muy personales. [8]

Sin embargo, la manipulación enajenante que sufre José Arcadio Buendía no proviene de un poder maquiavélico exterior, sino de él mismo, de su tremenda desesperación por romper el cerco de aislamiento que mantenía a Macondo arrinconado en la periferia del mundo. Pero como sabe cualquier lector que haya avanzado en la novela, el aislamiento de la aldea tiene un trasfondo providencial. Durante años esa desconexión con el mundo exterior permitió a sus habitantes vivir en paz, encapsulados en

una pequeña arcadia exclusiva y autosuficiente. En toda esa parte inicial de la novela, Macondo parece existir atado a su propia utopía ficticia. Sus habitantes han hecho trizas las conexiones externas de tiempo y lugar. La tragedia de Macondo deviene precisamente cuando ese limbo social termina por implosionar. Llega un tiempo en que los habitantes de la aldea son alcanzados por el brazo tenaz de los poderes institucionales.

Prácticamente cualquier arribo que entrañe un cierto orden institucional socavará la vida pacífica de Macondo. Primero con la llegada de Don Apolinar Moscote, enviado oficial empeñado en imponer un nuevo orden partidario. Su primera acción será ordenar que todas las casas se pinten de azul en alusión al partido conservador.

Pero sin duda, la intervención exterior que provoca la mayor devastación en el dinamismo del pueblo fue la implementación del tren y posteriormente la invasión de la Compañía Bananera disfrazada de progreso social. Todo inició un día común, tras el arribo de Mr. Herbert, un hombre “rechoncho y sonriente” (García Márquez 93) cuyas intenciones extractivas nunca se muestran abiertamente, aunque los alcances finales de sus acciones trastocarán para siempre la vida y el tejido social de toda la comunidad de Macondo. Tras constatar las inmejorables condiciones para el cultivo del banano fue trayendo un ejército de abogados, agrimensores, hidrólogos, topógrafos y toda clase de “científicos” que trajeron la luz eléctrica al pueblo, pero sobre todo allanaron el terreno para la instalación de la Compañía Bananera, que en poco tiempo transformó la vida apacible del pueblo hasta convertirlo en una caldera humana degradada por el alcohol, la prostitución y el dinero rápido.[9] Dasso Saldívar, en su libro *Viaje a la semilla* (2014), refiere que los elementos más bizarros relativos a la invasión de la Compañía Bananera están tomados de la propia experiencia que vivió García Márquez siendo niño en Aracataca, su pueblo natal que, en 1908, se vio invadido por la United Fruit, cuyos miles de trabajadores eran explotados y condenados a vivir con salarios de hambre en condiciones insalubres miserables. Fue así como se allanó el camino para que miles de

obreros fueran explotados. Además de tener que trabajar en condiciones insalubres recibiendo salarios miserables y sin atenciones médicas mínimas, la inmensa mayoría eran analfabetos, es decir, desconocían sus derechos legales.

Pero al principio, José Arcadio Buendía no percibía los peligros del “progreso” con la llegada de los grandes inventos pregonados por Melquíades. Al contrario, para el joven patriarca no se trata de simples curiosidades exóticas, sino de artilugios que entrañan verdades ocultas que merecen ser esclarecidas aún a costa de su propia cordura. En este sentido, su comportamiento no es el de un necio descabellado, sino el de un soñador quimérico empeñado en descifrar los misterios del universo sin límites, sin guía, sin conocimiento científico acumulado. José Arcadio Buendía se parece a Ícaro volando con alas de cera muy cerca del sol. Si la imprudencia de Ícaro provocó que sus alas se derritieran hasta caer al Mar Egeo, la imaginación descabellada de José Arcadio Buendía lo deslizó hacia un estado larvario de enajenación mental sin remedio.

En efecto, a medida que avanza la trama del relato descubrimos que las nociones del patriarca, sobre progreso, eran más bien caóticas. Se volvió aficionado a mezclar presupuestos positivistas con especulaciones alquímicas, lo cual nos habla de toda una odisea autodidacta encarnada en un personaje aislado del mundo científico empeñado en descubrir lo que ya estaba descubierto, como la redondez de la tierra, o en desarrollar inventos absurdos como una lupa gigante para emprender lo que él llamaba “la guerra solar”. De cualquier manera, la fascinación de José Arcadio Buendía por el hielo desata en él un frenesí creativo tan descabellado y caótico que al paso de los años habrá de arrojarlo al foso de la demencia.

Dadas las implicaciones simbólicas como pasaje de transición existencial, nos parece de gran importancia reproducir el fragmento textual de la novela que nos remite a los instantes previos en que se produjo el encuentro mágico con el hielo. La escena textual ubica a José Arcadio llevando de la mano a sus dos hijos entre el tumulto de gente mezclada con gitanos. Él buscaba a Melquíades. Un armenio que anunciaba un espectáculo para hacerse invisible

alcanzó a decirle súbitamente «Melquíades murió» (García Márquez 9). Esa noticia súbita produjo también un cambio de rumbo en la vida de José Arcadio porque Melquíades había sido el único hombre capaz de conectarlo con el mundo fantástico de la ciencia, la alquimia y los viajes míticos por el mundo. Por tanto, una cierta sensación de orfandad se apodera de su ánimo. En cambio, sus dos hijos perciben el mundo de manera muy distinta. Nada les importa la suerte trágica de Melquíades ante la proximidad inmediata de lo fantástico cernido ahí mismo, ante sus propios ojos.

A los niños no les interesó la noticia. Estaban obstinados en que su padre los llevara a conocer la portentosa novedad de los sabios de Memphis, anunciada a la entrada de una tienda que, según decían, perteneció al rey Salomón. Tanto insistieron, que José Arcadio Buendía pagó los treinta reales y los condujo hasta el centro de la carpa, donde había un gigante de torso peludo y cabeza rapada, con un anillo de cobre en la nariz y una pesada cadena de hierro en el tobillo, custodiando un cofre de pirata. Al ser destapado por el gigante, el cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro sólo había un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo. Desconcertado, sabiendo que los niños esperaban una explicación inmediata, José Arcadio Buendía se atrevió a murmurar: —Es el diamante más grande del mundo. —No —corrigió el gitano—. Es hielo.

José Arcadio Buendía, sin entender, extendió la mano hacia el témpano, pero el gigante se la apartó. «Cinco reales más para tocarlo», dijo. José Arcadio Buendía los pagó, y entonces puso la mano sobre el hielo, y la mantuvo puesta por varios minutos, mientras el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio. Sin saber qué decir, pagó otros diez reales para que sus hijos vivieran la prodigiosa experiencia. El pequeño José Arcadio se negó a tocarlo. Aureliano, en cambio, dio un paso hacia adelante, puso la mano y la retiró

en el acto. «Está hirviendo», exclamó asustado. Pero su padre no le prestó atención. Embriagado por la evidencia del prodigio, en aquel momento se olvidó de la frustración de sus empresas delirantes y del cuerpo de Melquíades abandonado al apetito de los calamares. Pagó otros cinco reales, y con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado, exclamó: —Este es el gran invento de nuestro tiempo. (García Márquez 9)

Como ya hemos dicho, esta escena es una ampliación narrativa de la famosa secuencia inicial, cuando el coronel Aureliano Buendía está a punto de ser fusilado y en su mente recuerda el momento exacto en que su padre lo condujo a la tienda del gitano para conocer el hielo. El ingreso a microcosmos desconocidos que alteran las vidas de los personajes no es algo exclusivo de *Cien años de soledad*. Se trata de una tópica de gran relevancia simbólica recurrente en literatura, relativa a pasajes de transformación que originan crisis, revelaciones o traumas. También esos cambios pueden desatar el surgimiento de nuevas identidades en los personajes. Por ejemplo, cuando el capitán Willard se adentra a la selva en *El corazón de las tinieblas* confronta por primera vez su visión de naturaleza idealizada con el peligro ante lo desconocido. Se vuelve más introspectivo, cínico y marcado por la culpa, hasta el punto de que matar se convierte en una forma de olvidar su vacío existencial. Hay otros ejemplos ficcionales de transformación más radical. En la famosa novela *A Christmas Carol*, de Charles Dickens, el personaje Ebenezer Scrooge cambia drásticamente tras ser visitado por los fantasmas de las navidades. Toma conciencia de graves errores acumulados a lo largo de su vida, así como del triste destino que le espera si no deja de ser un hombre avaro, gruñón, egoísta y solitario. De pronto se vuelve un anciano generoso, amable y solidario.

Gradualidad liminal

De vuelta a *Cien años de soledad*, una característica de tránsito liminar que nos interesa

destacar, a partir de la experiencia de ver y tocar el hielo, es la estructuración interna de toda la escena mediante enunciados performativos que van generando intensidad gradual respecto al deseo que tienen los personajes por encontrarse con otra maravilla pregonada por los gitanos (Austin). Esto implica que el gran encuentro con el hielo, como objeto mágico del deseo, pasa por un proceso gradual de intensificación, a medida que los personajes avanzan hacia la tienda. A nivel enunciativo el efecto de intensidad acumulativa se da a dos niveles. Por un lado, tenemos un escenario de expectativas previas. Los personajes ya deseaban, de antemano, encontrarse con otro “gran invento” pregonado por los gitanos. Ese factor previo cataliza una suerte de fascinación creciente, a medida que los personajes se acercan a la tienda donde se resguarda el bloque de hielo. De ahí la importancia de construcciones enunciativas y acciones continuas que revelan progresión del deseo. Expresiones hiperbólicas como “la portentosa novedad de los sabios de Memphis”, el juego del pregón fársico para vincular al rey Salomón con la carpa del hielo. La insistencia de los niños para que el padre pague los treinta reales obligados como pase de ingreso a la carpa. Esas acciones van acompañadas secuencialmente de otras escenificaciones que funcionan como intensificadores emocionales. Veamos el siguiente fragmento cuando “los condujo hasta el centro de la carpa, donde había [un] gigante de torso peludo y cabeza rapada, con un anillo de cobre en la nariz y una pesada cadena de hierro en el tobillo, custodiando un cofre de pirata” (García Márquez 9).

Esta descripción del hombre que resguarda el hielo es como un vertedero de signos ostensivos, incluso desechables, transmisores de grandes historias ejemplares reveladas como ecos fantasmales de mundos ignotos. Tzvetan Todorov (14) diría precisamente que todo encuentro exotizado requiere acumulación de signos extraños cargados de relatos modélicos. Claro que ese hombre barbudo apostado al centro de la carpa funciona como una especie de caricatura idealizada de esencia intemporal. No es un simple charlatán de tramoyas fársicas. Su figura aglutina, como en un pastiche infantil, mundos extraños dotados de imaginaria mítica.

Sobre todo, parece evocar al genio de la lámpara manipulada por Aladino, en *Las mil y una noches*. En todo caso, ese hombre contribuye al sobrecogimiento turbador de los tres visitantes porque encarna el papel de celador y guardián de un objeto fabuloso.

Sin embargo, quizá lo más entrañable, a nivel de sentido pragmático narrativo sucede cuando el guardián barbudo abre el cofre. Inmediatamente nos encontramos ante un zigzag de perspectivas muy singulares en torno al objeto recién descubierto. Por un lado, el narrador nos revela un estado de asombro activo ante el visaje de un objeto absolutamente nuevo que lanza un chorro de imágenes poéticas: “Dentro sólo había un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo” (García Márquez 9). ¿Se trata del punto de vista de los niños? ¿del padre? En todo caso, el narrador lanza imágenes cargadas de fascinación poética como un pequeño sistema de vasos comunicantes entre los tres personajes.

En *El arco y la lira* (40), Octavio Paz sugiere que la descripción poética de un objeto maravilloso une distintos puntos de vista por una suerte de complicidad secreta. Una vez que los personajes tienen frente a sus ojos el objeto mágico, asistimos a otro momento entrañable que nos habla del impacto provocado por la visión de un objeto tan extraño. El patriarca José Arcadio Buendía, fiel a su tendencia ilusionista de magnificar objetos novedosos hasta mitificarlos atropelladamente, suelta una afirmación constativa que resulta profundamente reveladora de su aislamiento con el resto del mundo: “Es el diamante más grande del mundo” (García Márquez 9). ¿Qué clase de constatación es esta? Si la tomamos como un acto de habla, ese enunciado (Austin 1982) no admite criterios dicotómicos de verdad o falsedad. En todo caso José Arcadio Buendía constata que, para él, ese objeto desconocido forma parte de una realidad extraordinaria solo ajustada a lo más maravilloso que él mismo puede concebir. Como una obviedad salta a la vista el desajuste racional implicado en esta afirmación hiperbólica. Sin embargo, corrobora la maravillosa voluntad creadora de José Arcadio

Buendía hacia otras visiones poéticas del mundo, aunque, en un instante, esa afirmación tan exaltada se estrella contra la muralla de la negación racional: “—No —corrigió el gitano—. Es hielo” (García Márquez 9).

Tanto la afirmación hiperbólica de José Arcadio Buendía como la negación absoluta del gitano de la carpa revelan maneras de concebir el mundo muy distintas, pero, sobre todo, muestran conductas contrapuestas. El joven patriarca anuncia el descubrimiento de un tesoro erótico sublimado y capturado en su imaginación. El gitano intenta domesticar lo fabuloso del mundo con una corrección constativa. Sin embargo, no se trata de una corrección estricta, sino de un efectismo agregado “al espectáculo”, es decir, como parte de un artificio sublimado. De otro modo sería absurda toda esa parafernalia de meter un bloque de hielo en un cofre y cobrar cinco reales extras para tocarlo. No olvidemos que palabras y acciones, en términos de Searle (1994, 22), modulan acciones muy complejas y tanto el joven patriarca como el gitano interactúan de manera sofisticada adentro de la carpa. De manera que la negación tajante del gitano pretende suprimir una visión poética del mundo imaginado por José Arcadio Buendía. De por sí, las negaciones externas son esencialmente relacionales porque manifiestan disconformidad hacia algo dicho previamente (Sánchez López 2575). Pero, además, cuando el “gigante de torso peludo” (García Márquez 9) suelta esa negación tajante impone, como parte del espectáculo de feria, una relación jerárquica de falsa superioridad constativa. Presupone que solo su punto de vista es válido. Decide aleccionar a ese hombre colocado al reverso del mundo científico real. Cuando el gitano afirma “Es hielo” trata de triunfar racionalmente sobre la imaginación desaforada de José Arcadio Buendía. Pero esa declaración no resulta suficiente para satisfacer la extrema curiosidad de José Arcadio Buendía. Para él no basta conocer el nombre convencional del objeto maravilloso, desea desentrañar su misterio mediante el albedrío de su propio tacto, así que impulsivamente decide poner su mano para sentir “el témpano” (García Márquez 9).

Enseguida viene un último acto de contención que, por supuesto, intensifica aún más el deseo

ferviente de José Arcadio Buendía por desvelar el misterio de ese objeto maravilloso desconocido para él. Cuando el patriarca se apresta a posar su mano sobre el hielo, el gitano se la aparta y le exige un precio por la experiencia, diciendo: “Cinco reales más para tocarlo” (García Márquez 19). Esa restricción funciona como el último requisito para acceder al momento climático que habrá de liberar tensiones entre realidad y espejismo, entre ver y creer. Finalmente, José Arcadio Buendía pone su mano sobre el hielo y “la mantuvo puesta por varios minutos, mientras el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio” (García Márquez 9).

Como puede verse en la enunciación, se trata de una experiencia tan intensa que José Arcadio Buendía nunca podrá olvidarla. Quedará devastado por su tremendo poder transformador. Se volvió tan significativo ese instante de primer contacto epidérmico con el hielo, que su memoria selectiva lo recuperó cuando estaba a punto de ser fusilado. Octavio Paz (*Llama*, 9) asume que las experiencias sensoriales más intensas traspasan los linderos de lo real porque, en última instancia, se trata de una catarsis erótica. Otro mundo se revela dentro de este mundo. El narrador nos va indicando que a José Arcadio Buendía se le vino encima un torrente de sensaciones incontrolables “al contacto del misterio” (García Márquez 9). Miedo, júbilo, palpitaciones repentinas: ¿acaso no es así el primer encuentro erótico?

Llegado el momento más intenso, después de unos minutos, dice el narrador, José Arcadio retira la mano, pero la cascada de sensaciones que ha experimentado lo siguen manteniendo en vilo, como idiotizado por una extraña embriaguez. De ahí viene otra característica del trance erótico que José Arcadio Buendía experimenta al tocar el hielo: el regodeo solipsista de su propio yo. Nada más le importa. Incluso ante la experiencia del pequeño Aureliano cuando toca el hielo y exclama asustado: “Está hirviendo” (García Márquez 9), José Arcadio Buendía no le presta atención porque tiene la impresión delirante de haber descubierto algo más portentoso que sus empresas delirantes, algo incluso más digno de atención que el recuerdo aciago de su amigo Melquíades, muerto, “abandonado al apetito de los calamares” (García Márquez 9). Es así como

la escena textual llega a término con un último movimiento de trance con elementos simbólicos propios de una ceremonia mágica.

Pagó otros cinco reales, y con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado, exclamó: —Este es el gran invento de nuestro tiempo. (García Márquez 9)

Esa conclusión exaltada, a la que llega José Arcadio Buendía, funciona como un acto de habla transformador porque en su fuero interno está convencido de haberse acoplado al mundo científico de su época. Su candor imaginativo le impide sospechar siquiera que acaba de tocar un poco de agua congelada. En los rituales de transición cargados de sacralidad erótica lo fundamental no puede estar anclado a verdades racionales, sino a las creencias arraigadas en la mentalidad de cada oficiante, y José Arcadio Buendía es, ante todo, un fervoroso creyente de mundos remotos concebidos en su mente como paraísos autónomos.

Vayamos ahora al tratamiento de la misma escena en la serie de Netflix. A diferencia del texto, acá los marcadores enfáticos de cada momento previo al encuentro con el hielo dejan un tanto a la deriva el frenesí expectante de José Arcadio Buendía, debido a la fuerza de la escenografía cargada de saltimbanquis, magos y danzantes. Por supuesto, también influye el hecho de que, en la serie, vemos ante todo a un actor (Marco Antonio González) que no acaba de transmitir con fuerza el intenso frenesí con el que su personaje andaba “como un loco” (García Márquez 9) buscando a Melquíades.

Al mismo tiempo, la sonoridad de la algarabía festiva producida por los instrumentos de los gitanos satura el plano auditivo del espectador. Mientras que, en el texto, el narrador concentra la tensión narrativa en cada movimiento de José Arcadio Buendía, acá lo sonoro y la amplitud visual disgregan esa misma tensión, a pesar del efecto solemne marcado por el uso de la cámara lenta.[10] Digamos que la cristalización verbal previa al momento climático va desviándose mediante la puesta en escena de signos distintos a los que podemos percibir en el texto de García Márquez. Por ejemplo, cuando José Arcadio

Buendía y sus dos hijos ingresan a la tienda, la cámara hace un acercamiento a las manos de un ayudante abriendo el candado del cofre. Se trata de un acto confirmatorio de un resguardo hermético. En ese momento la expectación se mece en un vacío plantado al centro de la carpa. Mediante cámara lenta se genera un efecto de fascinación congelada. El gigante barbudo tira de una cuerda para deslizar una tela cenital.

A diferencia de la novela, acá desciende un chorro de luz solar que ilumina el cofre resguardado por dos ayudantes apostados a cada lado. Esa luz concede un aura de sacralidad espontánea, como si los ayudantes estuvieran a punto de abrir el sarcófago de un faraón. En ese momento una voz en off recita un fragmento de las palabras textuales de Aureliano Buendía: “El cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro había un enorme bloque transparente con infinitas agujas internas” (García López y Mora, Episodio 2, min. 28:13). Quizá lo más decepcionante del tratamiento escénico está dado por la manera desapasionada, casi lánguida del breve intercambio verbal entre José Arcadio Buendía y el hombre barbudo. Nada más acercarse al cofre abierto y echar un vistazo, el patriarca afirma: “—El diamante más grande del mundo.” Esa declaración, que en el texto resuena como un martillazo verbal, en la serie parece una simple opinión soltada entre paréntesis. Quizá el efecto atenuado se deba a la frialdad del actor. Aun así, la escena de la serie despliega ampliamente la configuración de todo el encuentro con el hielo como una ceremonia ritualizada.

Otra diferencia notable con el texto escrito está en el tratamiento del momento epifánico del contacto físico con el hielo. Mientras que, en la novela, José Arcadio Buendía mantuvo la mano puesta unos minutos sobre el hielo, sacudido por una descarga eléctrica que le inflama el corazón de júbilo y temor al mismo tiempo, acá el momento se reduce a una caricia rápida, un tanto aséptica, desprovista del fervor exaltado que habíamos imaginado los lectores de la novela. No es un detalle menor, pues revela una gran diferencia agentiva respecto al momento climático del encuentro con el hielo. Dicho de otra forma, en la serie de Netflix, el instante en que José Arcadio Buendía posa su

mano sobre el hielo se reduce a un espectáculo de gestos eficientes, cortos, representados con justeza, pero limitados al paroxismo exterior, sin ofrecernos signos anclados a zonas más profundas del deseo.

Roland Barthes (10) asumía que lo falseado de una representación se desvela cuando a un actor le importa más transmitir la imagen de la pasión que la pasión misma. Ante esa aglomeración de signos en superficie, la escena termina disolviéndose en una secuencia orgánicamente anodina. De hecho, el encuentro con el hielo culmina de manera abrupta cuando la voz exterior de un gitano saca de trance a los tres visitantes. En cambio, en el texto, después de que José Arcadio Buendía suelta su veredicto diciendo: “Este es el gran invento de nuestro tiempo” (García Márquez 20), se cierra un capítulo porque esa declaración queda suspendida en la atmósfera narrativa con tanta suficiencia expresiva que, para García Márquez, cualquier palabra posterior habría sido un rescoldo que restaría fuerza a la emoción psíquica de José Arcadio Buendía. No ocurre lo mismo en la serie, donde las palabras del joven patriarca forman parte de una interacción ondulante, desprovista de la explosión vital trazada en el texto.

La última diferencia relevante que nos interesa señalar tiene que ver con una decisión de orden secuencial. En la serie de streaming, los directores decidieron invertir el orden de la secuencia. En el texto, José Arcadio Buendía busca desesperadamente a Melquíades antes de entrar a la carpa del hielo, pero en la serie es al revés: busca a Melquíades después de haber conocido el hielo. No es un detalle menor porque esto hace que el encuentro más trascendente de ese día no sea adentro de la carpa donde estaba el hielo, sino afuera. En efecto, después de haber tocado el hielo, José Arcadio Buendía tiene un encuentro decisivo con un armenio taciturno que se hace invisible echándose a la cabeza una sustancia ambarina. Cuando el joven patriarca pregunta por su amigo Melquíades, el armenio contesta: “Melquíades murió, en los médanos de Singapur” (García López y Mora, *Episodio 2*, min. 30:09).

La noticia deja frío a José Arcadio Buendía. En este caso sí tenemos una secuencia plena

de transformación ritualizada. Se cumple así la primera etapa señalada por el antropólogo Van Gennep (2008), cuando deviene una separación abrupta debido a la muerte o al abandono. El joven patriarca queda desolado. La muerte de Melquíades lo obliga a dejar un estado de vida anterior. Deja de ser un discípulo alquimista porque el maestro y gran amigo ha desaparecido como un fantasma, sin dejar rastro. Pronto lo invade una suerte de orfandad roída por los remordimientos. Ahora tendrá que arreglárselas a solas en su titánica tarea de sacar a Macondo del aislamiento. En la secuencia siguiente tenemos a José Arcadio Buendía entrando al taller de alquimia. Lo vemos transfigurado, mirando con profunda desolación el cúmulo de pomos amarillentos, anafes y morteros. Ahí, entre “mapas inverosímiles y gráficos fabulosos”, había pasado días enteros “forzando a extremos increíbles los límites de su imaginación” (García Márquez 8), señala el narrador de la novela. Ahora la locura alquímica de sus sueños emprende una ruta nueva que habrá de precipitarlo a sus conclusiones delirantes.

A manera de conclusión, podemos decir que, a partir de las propuestas teóricas de Van Gennep en 1909, este trabajo contribuye a comprender cómo es que las múltiples transformaciones que atraviesan los personajes de *Cien años de soledad* forman parte de estructuras narrativas y simbólicas que reflejan poderosamente ciclos vitales de fundación, esplendor y disolución de Macondo, mientras la adaptación televisiva de Netflix reformula estos procesos desde su propio lenguaje audiovisual, sin traicionar la exégesis narrativa de la novela escrita. Para este trabajo hemos analizado dos escenas representativas del potencial ritual de transformación: el fusilamiento interrumpido del coronel Aureliano Buendía y el descubrimiento del hielo por parte del patriarca José Arcadio Buendía. En la primera escena vimos cómo la ritualidad se manifiesta como un tránsito entre la vida y la muerte, pero también como fractura temporal iniciática de una cronología mítica, distinta al ordenamiento cronológico de la linealidad histórica.

En la segunda escena, el asombro ante el hielo representa el encuentro caótico entre una

materialidad racionalizada y una concepción anclada en el pensamiento mágico. La escena resulta profundamente iniciática porque, a partir de ese momento, José Arcadio Buendía se abre a una nueva percepción del mundo. Ambas escenas funcionan como umbrales simbólicos, donde lo trascendente forma parte del universo cotidiano de Macondo. Desde la perspectiva de van Gennep, las dos escenas que hemos seleccionado articulan tres etapas fundamentales del rito: separación, liminalidad e incorporación. Los personajes se desprenden de un estado anterior, atraviesan una experiencia transformadora y emergen en una nueva condición, aunque en Macondo este proceso se repite de forma cíclica y trágica. Cabe señalar que los ritos de paso en *Cien años de soledad* no necesariamente aseguran cohesión comunitaria; más bien, revelan la inevitable reiteración del destino de la estirpe Buendía, atrapada en un torbellino mágico de fundaciones y ruinas. Ahora bien, al analizar estas mismas escenas de paso en la serie de Netflix tenemos que los directores han logrado configurar, de manera muy creativa e intermedial, estos mismos ritos de paso sin buscar una fidelidad literal a ultranza. Mejor aún, han generado nuevas formas de significación mediante recursos visuales y narrativos propios de un cine apartado estéticamente de la estética Hollywood, lo cual es ya de por sí bastante meritorio.

Notas

[1] Este artículo forma parte de una investigación mayor sobre ritos de paso en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. El proyecto va desarrollándose gracias a la colaboración de Romina Kick Rodríguez. Su labor de rastreo, clasificación y reflexión crítica sobre actos ritualizados en la gran novela del nobel colombiano, ha sido fundamental. También agradezco a Salvador Velazco por su atenta y minuciosa lectura, enriquecida con sugerencias, comentarios y correcciones.

[2] Las observaciones críticas de Van Gennep quedaron vertidas en su libro *Los ritos de paso* (2008).

[3] Uno de sus prejuicios más chocantes consistía referirse a lo “civilizado” como una característica dada, inamovible, propia de sociedades predominantemente blancas.

[4] García Márquez recurre a un fenómeno bien documentado, en el sentido de que los recuerdos infantiles intensos, al borde de la muerte en una persona adulta ocurren como resultado de una combinación de procesos

neurológicos exacerbados, alteración de la memoria emocional profunda y activación súbita de mecanismos de defensa psicológica. En momentos críticos, cuando una persona percibe la inminencia de su muerte, el cerebro libera una gran cantidad de neurotransmisores (como noradrenalina, dopamina y endorfinas). Esto activa una hiperactivación del hipocampo y la corteza prefrontal, que están asociadas con la memoria. Se cree que esto podría provocar una “descarga masiva de recuerdos,” en especial aquellos más cargados emocionalmente o más antiguos como los de la infancia (Vicente, Rizzuto, Sarica et al).

[5] El crédito de esta observación corresponde a nuestro gran amigo, Salvador Velazco, profesor de Claremont McKenna College.

[6] En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault dedica amplias reflexiones a la ejecución pública como acto simbólico de purificación dentro del contexto del viejo régimen europeo medieval. Centra su atención en el caso famoso del regicida Robert-François Damiens, que atentó contra la vida de Luis XV de Francia. Delitos como herejía, sodomía, bestialismo o bien, atentados contra autoridades sacralizadas eran castigados con condenas severísimas que podían terminar con el cuerpo del reo quemado públicamente hasta reducirlo a cenizas, lo cual constituía un evidente acto simbólico de supuesta purificación expiatoria.

[7] Toda la escena del hielo en Macondo, como un invento alternativo entre mágico y científico, lanza un guiño al nacimiento de una industria gigantesca fraguada principalmente por Fredric Tudor (1783-1864) famoso empresario bostoniano conocido como el “Rey del hielo.” Tras una visita al Caribe cuando era muy joven decidió que podía hacer fortuna exportando hielo desde los estanques congelados de Massachusetts hacia Martinica y otros territorios del Caribe tropical. Cabe aclarar que el interés por el uso del hielo en la vida doméstica tiene larga data. Los depósitos de hielo para uso privado más antiguos datan del siglo XXIX al XXI a.C. También, desde unos 400 años a.C. en Mesopotamia y Grecia, se registran casos de “casas de hielo” usadas para mantener agua de río congelada. Hay registros de que en la antigua Grecia Hipócrates y después Galeno usaron el hielo con fines médicos. Pero sin duda, el gran introductor del hielo a escala industrial en el caribe y en otras zonas tropicales del planeta fue Fredric Tudor (Weightman).

[8] Todo este proceso se ha vuelto más tenaz e incisivo a medida que se intensifica la sofisticación de la tecnología científica. Desde los algoritmos que predicen y moldean nuestros gustos en redes sociales, hasta técnicas de edición genética o medicamentos que alteran nuestros estados. Actualmente la ciencia no solo describe cómo somos, sino que ahora puede intervenir activamente en quiénes somos o en cómo actuamos (García Canclini).

[9] La Compañía Bananera que aparece en *Cien años de soledad* es en realidad un eufemismo de la multinacional estadounidense United Fruit Company (UFC). A principios del siglo XX se instaló en Colombia en la región del Departamento del Magdalena. Sus dominios se extendieron por una llanura de 40,000 hectáreas entre Sierra Nevada de Santa Marta y Ciénaga Grande. Hacia 1915, la compañía ya poseía control de tierras en Aracataca, el pueblo natal de García Márquez. Tal y como

se refleja en *Cien años de soledad* la compañía degradó rápidamente modos de vida locales, prácticamente en cualquier lugar donde tenía plantaciones de plátano, pues fue creciendo mediante sobornos, comprando o de plano atropellando a quienes no se plegaban a sus intereses. Los dueños de la compañía imponían arbitrariamente precios del plátano. Racionaban el agua para los productores, les pagaban salarios miserables y los privaban de servicios médicos básicos. Pero los abusos de la compañía se fraguaron a otro nivel. Sus miles de obreros no existían legalmente porque la compañía no les extendía contratos escritos. Los ejecutivos estadounidenses solo trataban con cuadrillas de líderes que se encargaban de contratar a los cultivadores mediante tratos verbales. A fin de que se comprendan mejor las dimensiones de los abusos citamos la breve descripción que hace Dasso Saldívar de la terrible explotación obrera cometida por la United Fruit

de tal manera que la empresa americana no tenía a su cargo sembradores, corteros, cargadores y estibadores, sino unos doscientos cincuenta contratistas, subcontratistas y capataces. Esta situación le permitió al leviatán del banano cometer toda clase de atropellos con sus miles de obreros que, para colmo, eran en su mayoría analfabetos, o de un bajísimo nivel cultural, y de una conciencia política nula [...] Los bajos salarios, las deleznable y antihigiénicas viviendas y los servicios médicos casi inexistentes terminaron de erosionar las precarias y mediatizadas relaciones socio-laborales entre los pauperizados obreros y la United Fruit Company. Pero, sobre todo, terminaron por despertarlos y lanzarlos a una huelga que terminaría trágicamente el 6 de diciembre de 1928: uno de los demonios históricos que más influencia tendría en la vida y obra de García Márquez. (posición Kindle 546-548)

Para mayor información sobre cifras, datos y detalles sociolaborales relativos a las operaciones de la United Fruit Company en el Caribe Colombiano, recomendamos el artículo de Jorge Enrique Elías Caro, “La masacre obrera de 1928 en la cona bananera del Magdalena-Colombia. Una historia inconclusa.” El análisis de Elías Caro también ofrece aspectos muy relevantes sobre los días previos a la masacre del 5 y 6 de diciembre de 1928. Una cita tomada del artículo de Elías Caro permite dimensionar las condiciones insalubres de los campesinos del plátano, también reflejadas por García Márquez en *Cien años de soledad* porque

según los trabajadores en los campamentos de las plantaciones donde los alojaban, eran unos ranchos de aspecto miserable, insalubres, con poca capacidad de alojamiento, lo que hacía se presentara hacinamientos y estuvieran atestados de insectos. Según el relato de un habitante de la zona, estos más que campamentos eran unos ‘cambuches,’ en donde dormían hasta siete personas en un solo cuarto de tres por tres metros, en el cual para poder dormir debían colgar sus hamacas unas por encima de otras, además de no poseer ventilación, agua potable, duchas o retretes (Elías Caro 8).

[10] La cámara lenta suele usarse en cine para enfatizar efectos emocionales y simbólicos. También puede subrayar solemnidad o transmitir una sensación mítica de tiempo transcurrido. En escenas de acción rápida resulta muy atractiva para destacar movimientos corporales.

Podría decirse que la cámara lenta intensifica sensaciones ralentizando imágenes en movimiento.

Obras citadas

- Amigo Vázquez, Lourdes. "La justicia en escena: Ejecuciones públicas en el Valladolid del Antiguo Régimen." *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Comunicaciones*, vol. 2, 2012, pp. 23–40. Print.
- Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, 1982. Print.
- Barthes, Roland. *Image Music Text*. Fontana Press, 1977. Print.
- Dorfman, Ariel. "¿Qué habría pensado García Márquez de la versión de Netflix de 'Cien años de soledad'?" *El País*, 22 Dec. 2024. Web.
- Douglas, Mary. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI Editores, 1973. Print.
- Elías Caro, Jorge Enrique. "La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia. Una historia inconclusa." *Andes: Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 22, 2011. Print.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores, 2002. Print.
- García Canclini, Néstor. *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. CALAS, 2019. Print.
- García López, Álex, and Laura Mora. *Cien años de soledad*. Netflix, 2024. Web.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Editora Cátedra, 2006. Print.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982. Print.
- Grijelmo, Álex. *La información del silencio. Cómo se miente contando hechos verdaderos*. Taurus, 2012. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006. Print.
- Le Breton, David. *El silencio*. Ediciones Sequitur, 2001. Print.
- Leach, Edmund. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI Editores, 1989. Print.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1972. Print.
- . *La llama doble*. Planeta, 1999. Print.
- Rodríguez Sánchez, Ángel. "La soga y el fuego. La pena de muerte en España en los siglos XVI y XVII." *Cuadernos de Historia Moderna*, no. 15, 1994, pp. 13–40. Print.
- Saldívar, Dasso. *Viaje a la semilla*. Planeta, 2014. Print.
- Sánchez López, Cristina. "La negación." *Gramática*

Descriptiva de la Lengua Española, tomo II, Espasa, 2000. Print.

- Schenone Aberini, Elena. "Las mujeres libias en la literatura oral: ritos de paso y roles de género." *Oráfrica*, no. 6, 2010, pp. 33–58. Print.
- Searle, John. *Actos de habla*. Editorial Planeta, 1994. Print.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores, 2023. Print.
- Turner, Victor. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Adline Publishing Co., 1969. Print.
- Vanegas, Greace. "Cien años de soledad en Netflix despierta más elogios que críticas en Colombia." *El País*, 25 Dec. 2024. Web.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Alianza Editorial, 2008. Print.
- Vargas Llosa, Mario. "Cien años de soledad. Realidad total. Novela total." En *Cien años de soledad*, edición conmemorativa, Real Academia Española, 2007. Print.
- Vicente, Raúl, et al. "Enhanced Interplay of Neuronal Coherence and Coupling in the Dying Human Brain." *Frontiers in Aging Neuroscience*, vol. 14, 2022. Web.
- Weightman, Gavin. *The Frozen-Water Trade: A True Story*. Harper Collins, 2003. Print.

Biografía del autor

Gerardo Gutiérrez Cham es profesor investigador de tiempo completo en la Universidad de Guadalajara. Imparte cursos de Literatura y Análisis de Discursos.