

## **ENSAYO-RESEÑA**



Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, Edición crítica de Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard.  
Poitiers/Medellín: CRLA-Silaba, 2017, 734 pp.  
Colección Archivos vol. 66

ALESSANDRO SECOMANDI  
*Università degli Studi di Bergamo*

Por distintas razones a Ramón Vinyes, José Félix Fuenmayor, Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas, Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez se les ha considerado el núcleo del grupo de Barranquilla.<sup>1</sup> Sin embargo, solo uno de ellos ha alcanzado un gran éxito comercial y fama, tanto nacional como internacional: Jacques

---

<sup>1</sup> Fabio Rodríguez Amaya, "Una inadecuada introducción" en Fabio Rodríguez Amaya (ed.) *Plumas y Pinceles I. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, Bergamo: Bergamo University Press/Sestante Edizioni, 2009, p. 21.

Gilard (Toulouse, 1942-2008), uno de los estudiosos más reconocidos de la literatura colombiana, escribía de forma emblemática que “se hablaría muy poco del grupo de Barranquilla si García Márquez no hubiera sido uno de sus miembros en una breve etapa de su trayectoria personal”.<sup>2</sup> Por otra parte, a lo largo de los años, este crítico francés y Fabio Rodríguez Amaya, pintor, escritor y profesor universitario colombiano en Italia, han publicado numerosos estudios, fruto de ímprobables investigaciones sobre el tema, para mostrar –y demostrar– que la grandeza del grupo de Barranquilla no se limita a su miembro más célebre.<sup>3</sup>

Antes de conocer a los “fundadores” Vinyes y José Félix Fuenmayor.<sup>4</sup> Álvaro Cepeda Samudio (Barranquilla, 1926–Nueva York, 1972) ya había comenzado, con una avezada mirada, un proyecto narrativo basado en la investigación de formas expresivas novedosas, distintas de la “crónica policial de los periódicos barranquilleros”.<sup>5</sup> Algunos años después se convertiría en uno de los más importantes “teóricos” del grupo.<sup>6</sup> estimulando una renovación necesaria de la literatura colombiana, a partir de la distinción entre cuento y relato.<sup>7</sup> Cepeda, sin embargo, no se manifestará solo como un estudioso detallista, lleno de curiosidad por la narrativa panamericana y europea, la cultura costeña, nacional o extranjera, el cine y el teatro; fue sobre todo periodista, cuentista, novelista y director de cine experimental.

La edición crítica de su Obra Literaria, efectuada por Fabio Rodríguez Amaya, su coordinador científico, y Jacques Gilard, le devuelve finalmente su lugar de honor en el panorama artístico colombiano

---

<sup>2</sup> Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano” (1983) en Saúl Sosnowski (ed.) *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*, Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 36.

<sup>3</sup> Gilard, “El grupo de Barranquilla. Hacer algo perdurable”, y “El grupo de Barranquilla y el cuento” en, Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y Pinceles I*, pp. 59-214; Rodríguez Amaya, “Una inadecuada”, pp. 19-25 y *Doltremare. Venticinque scrittori iberoamericani*, Milano: Jaca Book, 1996, pp. 43-44.

<sup>4</sup> Rodríguez Amaya, “Una inadecuada”, p. 21. “Se sabe, a través de documentos y crónicas escritos, que el núcleo está compuesto sólo por cuatro personas y dos maestros directos: Ramón Vinyes y José Félix Fuenmayor”. Ver también Gilard, “El grupo de Barranquilla y la renovación”, pp. 37-38.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>6</sup> Se debería recordar que, en este sentido, Fuenmayor, Vargas, Cepeda, Márquez y los demás no poseen un manifiesto orgánico, aunque comparten influjos culturales sólidos, aspiraciones artísticas y expectativas sociales. Más que miembros de una verdadera corriente, sería conveniente considerarlos como un “grupo de muchachos contestatarios [que] se van congregando de manera natural entorno a cuestiones muy claras”. Rodríguez Amaya, “Una inadecuada”, pp. 19, 28.

<sup>7</sup> Álvaro Cepeda Samudio, *El cuento y un cuentista*, 1955, citado por Gilard, “El grupo de Barranquilla y la renovación”, pp. 42-43. “El cuento como unidad puede distinguirse con facilidad del relato; es precisamente lo opuesto. Mientras el relato se construye alrededor del hecho, el cuento se desarrolla dentro del hecho. No está limitado por la realidad ni es totalmente irreal: se mueve precisamente en esa zona de realidad-irrealidad que es su principal característica”. Lo que se pone de manifiesto es la eterna distinción formal entre la trama (*cuento*) y *fabula* (*relato*). Según Cepeda, que, por ejemplo, adopta a Hemingway, Caldwell, Cortázar y Faulkner, la literatura moderna ve imponerse al primero sobre el segundo: es decir, la forma expresiva imponiéndose a los meros contenidos.

e internacional: es la victoria de dos tenaces estudiosos contra el negacionismo académico y la ausencia de una crítica seria que durante decenios obnubiló su imagen. Además, como recuerda provocadoramente Rodríguez Amaya en la introducción,

[de] y sobre Álvaro Cepeda Samudio, en Colombia, muchos opinan y nadie lee. Los más, buena parte de la corporación de la crítica incluida, al caer en la trampa del facilismo, al loarlo o denostarlo, no van más allá de propiciar la mistificación y la leyenda del “escritor malogrado que desperdió su talento”, sin haberlo leído por supuest.<sup>8</sup>

La recepción y lectura de la obra literaria de Cepeda ha sido desde siempre –y continúa siéndolo en la actualidad– controvertida: si bien la novela *La casa grande* (1962) ha tenido el reconocimiento, casi unánime, de punto cardinal de la narrativa moderna de Colombia,<sup>9</sup> las colecciones de cuentos *Todos estábamos a la espera* (1955) y *Los cuentos de Juana* (1972) siguen, a día de hoy, injustamente infravaloradas.<sup>10</sup> A esto se suman los clamorosos malentendidos ideológicos de su producción global y, en particular, de *La casa grande*:

La crítica se ha concentrado en el caso de *Todos estábamos a la espera* a señalar que son cuentos de Nueva York y no cuentos de soledad, alienación o incomunicación; que *La casa grande* es “novela de la violencia” (sería entonces literatura “Nacional” en Colombia), cuando están los temas patentes del poder, la fatalidad, los conflictos familiares, la rebelión contra los sistemas patriarcal e imperial; *Los cuentos de Juana* se han subestimado por “descuidados” o representativos de “aridez creativa”, cuando en realidad son narraciones irreverentes y se perfilaban, en su aparente descui-

---

<sup>8</sup> Fabio Rodríguez Amaya, *Introducción a Álvaro Cepeda Samudio*, en Fabio Rodríguez Amaya, Jacques Gilard (Eds.), *Obra Literaria*, Monts: Colección Archivos, Alción Editora, 2015, p. xxi.

<sup>9</sup> Raymond Leslie Williams, *The Colombian Novel, 1844-1987*, Austin: University of Texas Press, 2010, p. 48. “The modern novel was inaugurated in Colombia with the publication of (...) García Márquez’s *La hojarasca* (1955), Álvaro Cepeda Samudio’s *La casa grande* (1962), and Héctor Rojas Herazo’s *Respirando el verano* (1962)”. Ver Raymond, *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 149-150; Pablo Montoya, “La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo” en Erminio Corti, Fabio Rodríguez Amaya (Eds.), *Periplo Colombiano*, Bergamo: Bergamo University Press/Sestante Edizioni, 2014, pp. 34-35.

<sup>10</sup> Jacques Gilard, “Cepeda Samudio, experimentador” en Álvaro Cepeda Samudio (edición digital), *Obra Literaria*, p. 61. Vale para ambas –aún en la actualidad– la reflexión de Jacques Gilard sobre *Todos estábamos a la espera*: “Para la lectura de muchos contemporáneos, los cuentos de Cepeda tenían que aparecer como demasiado experimentales, incomprensibles. Su concepto de la anécdota y del ser humano estaban reñidos con el esquema entonces acatado. El que los personajes llevaran a veces nombres anglosajones (o no tuvieran nombre) o el marco de esas historias se situara en la ciudad o en el extranjero tenía que pasar por una traición. La fragmentación, o la aparente teatralidad de los diálogos, o la incertidumbre del punto de vista convertían esos cuentos en rompecabezas”; ante la falta de referencias específicas a la edición digital, se entenderá siempre la edición en papel).

do, como nueva búsqueda expresiva: son narrativas de ámbito mixto, de mayor apertura temática y formal, y quedan abiertos a la lectura en forma de novela experimental.<sup>11</sup>

No menos grave es el hecho de que novela y cuento hayan sido maltratados con una regularidad vergonzosa por parte de ediciones inaceptables y a menudo descuidadas, tanto desde una perspectiva filológica hasta el punto de llegar a desvirtuar los textos originales. Como manifiesta Rodríguez Amaya, de hecho los cuatro cuentos de *Todos estábamos a la espera*, los dieciséis de *La casa grande* y los cuatro de *Los cuentos de Juana* presentan errores de todo tipo, ausencias y manipulaciones arbitrarias:<sup>12</sup>

palabras, frases y pasos enteros omitidos, cancelados o “corregidos” sin sentido alguno, signos de puntuación, acentuaciones gráficas y ortográficas, párrafos mutilados o diagramados erróneamente, interrupciones, blancos y espacios elegidos deliberadamente por el autor que hayan sido respetados como partes integrales del texto literario; igualmente grave, que interrogativas indirectas se vuelvan caprichosamente interrogativas directas o viceversa, que subjuntivos se vuelvan indicativos y que marcas lingüísticas, del autor, cuyos instrumentos son la lengua y el lenguaje, desaparezcan por negligencia o superficialidad.<sup>13</sup>

Son revisiones verdaderamente imperdonables, debidas al total desdén ejercido por algunos editores y por sus métodos cuando menos discutibles.<sup>14</sup> Cepeda Samudio se expresa con un estilo tremendamente original, que surge y se hace manifiesto en el uso totalmente idiosincrático del espacio blanco y de la puntuación; solo una rigurosa revisión lingüística y tipográfica de sus escritos nos permitirá apreciar en su totalidad las distintas soluciones formales.<sup>15</sup>

Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard realizaron para la Colección Archivos-Unesco la primera y reputada edición crítica de la totalidad de la obra literaria de Cepeda, basada en el estudio metódico y la confrontación directa y atenta con los textos originales que se conservan en los archivos

---

<sup>11</sup> Rodríguez Amaya, “El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad”, introducción a Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. lxxv-lxxvi.

<sup>12</sup> Ni siquiera las escasas traducciones se libran de esta radición desastrosa: en alemán hay disponibles varios cuentos de las dos colecciones y algunas partes de la novela. Solamente encontramos *La casa grande* en búlgaro, francés e inglés; dos cuentos de *Todos estábamos a la espera* en italiano (Marta Bellometti, Rodríguez Amaya, *Bibliografía de Á. Cepeda Samudio*, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 585-587). Una traducción italiana de *La casa grande*, concluida por Marta Bellometti, y a la espera, únicamente de ser entregada a la imprenta.

<sup>13</sup> Rodríguez Amaya, “Nota Filológica Preliminar” en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. cxv.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. ciii. “El último y más clamoroso caso es el de la publicación “La casa grande” en 2012 para celebrar el cincuentenario de la primera edición. El editor de El Áncora de Bogotá, Felipe Escobar, se negó, de manera rotunda y arrogante, a aceptar la corrección de las más de 180 erratas señaladas por Rodríguez Amaya”.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. xcvi, cxii-cxiii.

del autor en Washington y Barranquilla.<sup>16</sup> El objetivo de los investigadores ha sido manifestado y ejecutado con firmeza: restituir a Cepeda su papel clave en el desarrollo de la Nueva Novela Latinoamericana, subrayando la influencia de la novela extranjera y del lenguaje periodístico, dramático y cinematográfico en su estilo particular que contrasta de forma evidente con el convencionalismo de un panorama literario estancado, conservador y orgullosamente nacionalista como la escena institucional que dominaba la Colombia de mediados del siglo XX.<sup>17</sup> Al mismo tiempo, se impone la necesidad de eliminar la imagen errónea de un Cepeda “mágico-realista” –como deseaban mostrárnoslo una parte de la crítica, al situarlo a la sombra de García Márquez, amigo y compañero del grupo de Barranquilla.<sup>18</sup> Por lo demás, es más que inadmisibles que se denigren los textos de un autor valorándolos en una base cuantitativa como la “capacidad de la producción”, lo que convierte la crítica en un error aún mayor. En defensa de una crítica literaria transparente y sin prejuicios, Rodríguez Amaya escribe que

la presente edición (...) demuestra cómo una novela y dos libros de cuentos de la categoría de los publicados por Cepeda Samudio justifican su existencia para la historia de la literatura, como sucede también con Macedonio Fernández, Fernando Pessoa, Felisberto Hernández, Pablo Palacio y Juan Rulfo, escritores todos del más alto rango, para usar ejemplos sólo del ámbito iberoamericano del siglo XX.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Es conveniente precisar que de *Todos estábamos a la espera* no se han encontrado originales ni mecanografiados ni manuscritos. En particular, Rodríguez Amaya y Gilard han revisado y corregido la edición publicada por Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor en 1954. Para una comprensión exhaustiva de la reconstrucción filológica completa, se remite a Rodríguez Amaya, “Nota Filológica”, pp. xcv-ciii, cxvi-cxviii. Aquí me limito a exponer algunos puntos fundamentales del proyecto empezado en 1998 por Gilard con Amos Segala, que era en ese momento director de la Colección Archivos. Al principio solo estaba prevista la edición crítica de *Todos estábamos a la espera* –en la que Gilard trabajó entre 2001 y 2005– y *La casa grande*. Después de haber colaborado en la primera, Rodríguez Amaya presentó en la definitiva *Obra Literaria* los textos de *Todos estábamos a la espera* restaurados por Gilard, aunque no sin alguna pequeña corrección. Gilard había concluido el análisis de los originales mecanografiados de *La casa grande* y redactado de forma provisional la novela que había enviado a Rodríguez Amaya, momento en el que, desgraciadamente, nos dejó en 2008. En tan triste situación, Rodríguez Amaya siguió con el trabajo gracias a la autorización e imprescindible colaboración de Teresa “Tita” Manotas y Patricia Cepeda, mujer e hija, respectivamente, del escritor. La versión final de *La casa grande* se basa en la transcripción de Gilard, revisada y corregida por Rodríguez Amaya y actualizada con un estudio comparado de las distintas ediciones de la novela, incluidas las del 2012 de El Áncora. La idea y la realización del texto crítico de *Los cuentos de Juana*, en cambio, es enteramente obra de Rodríguez Amaya, que trabajó directamente con los manuscritos originales de Cepeda que habían sido conservados por Teresa Manotas en Barranquilla y en las cuatro versiones existentes de la obra.

<sup>17</sup> Rodríguez Amaya, “El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. xxiii-xxxvii.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. xxvi-xxix; Gilard, “Cepeda Samudio, el experimentador”, pp. 66-67

<sup>19</sup> Rodríguez Amaya, “Introducción”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. xxi.

¿Qué convierte entonces a Cepeda en “un autor imprescindible?”<sup>20</sup>

Gilard escribía que *Todos estábamos a la espera* es, sobre todo, una colección de “aventuras mínimas” ambientada en Nueva York, donde Cepeda se instaló entre 1949 y 1950:<sup>21</sup> Historias metropolitanas de soledad y desilusión en las que “los grandes espacios urbanos imaginados e interiorizados por Edward Hopper (...) resultan siendo también barranquilleros”.<sup>22</sup> A esto se suma que exceden del plano formal la exquisitez y extraordinaria heterogeneidad de las distintas técnicas y experimentalismo narrativo utilizado por Cepeda, que nos remiten a William Faulkner, Truman Capote y William Saroyan, entre otros, sin caer jamás en la mera imitación.<sup>23</sup> Esto nos revela el estudioso Gilard, al que le parece lícito concluir que *Todos estábamos a la espera* representa una gran búsqueda de la instancia narrativa: desde la “voz colectiva” de *Jumper Jigger*, *Hay que buscar a Regina* y *Todos estábamos a la espera*, que presta su nombre al título de la colección, al cuento casi exclusivamente mimético de *Vamos a matar los gaticos*;<sup>24</sup> desde la escasa fiabilidad de los narradores de *Hoy decidí vestirme de payaso*, y sobre todo *El piano blanco*, hasta la alternancia de focalización interna y externa en *Nuevo Intimismo*, incluso al ingenioso centón de los *Tap-Room*.<sup>25</sup> Todas estas soluciones significan una ruptura con el cuento anecdótico lineal, desarrollado de forma vertical

---

<sup>20</sup> Rodríguez Amaya, “Un autor imprescindible, una edición imperiosa en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, Bogotá: Alfaguara, 2015, pp. 7-17. Se trata de una edición comercial de la *Obra Literaria*, que – a pesar de no disponer de aparato crítico, notas ni ensayo– tiene el mérito de ofrecer al público en general los tres textos de Cepeda en su versión correcta, desde el punto de vista filológico.

<sup>21</sup> Gilard, “Cepeda Samudio”, pp. 51-53. Es necesario apuntar, para posteriores testimonios, lo polifacético de Cepeda y que, al menos, en el cuento *Hay que buscar a Regina* se sustrae al fondo urbano. Para una exhaustiva biografía del autor, remito a Gilard, Rodríguez Amaya, “Álvaro Cepeda Samudio: Notas para una biografía”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 369-396.

<sup>22</sup> Rodríguez Amaya, “El doble reto”, pp. lvi-lvii.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. XXXVIII-XXXIX. No por casualidad, Cepeda cita algunos pasajes de estos tres autores en los epígrafes de los cuentos *Hoy decidí vestirme de payaso*, *Jumper Jigger*, *Nuevo Intimismo* y *Tap-Room*. Para su análisis paratextual, se remite a Álvaro García Burgos, “Todos estábamos a la espera o de la modernidad literaria en Colombia”, ed. digital de Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 699-704.

<sup>24</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Parigi: Seuil, 1972, pp. 184-203. Con *mimesis* y *diégesis* Genette nos presenta los dos grados de “distancia” del narrador. En un cuento eminentemente mimético, son numerosos los diálogos de los personajes; en uno más diegético, la presencia de la voz narradora se hace evidente gracias a comentarios, descripciones, anacronías, etc.

<sup>25</sup> Gilard, “Cepeda Samudio”, pp. 40-61. Por lo que respecta más específicamente a *Hoy decidí vestirme de payaso* y *El piano blanco* Gilard no habla nunca –al menos de forma explícita– de cuento no fiable, llegando a afirmar: “En *Hoy decidí...* el personaje narrador es el soñador ingenuo (...). Todo lo interpreta a su infantil manera”, *Ibid.*, p. 47. En cambio, más adelante: “El músico de *El piano blanco* [es neurótico, egoísta y cínico]”, *Ibid.*, p. 63. Para una posterior confirmación de mi hipótesis, hago referencia a “En *El piano blanco* lo que sucede es una forma de enajenación”. Pablo Montoya, “Apostillas a Álvaro Cepeda Samudio”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 452.

por un narrador omnisciente, típico del panorama colombiano del momento,<sup>26</sup> y que transforman la superficie textual en un lodazal. Por ejemplo, según García Burgos, en *Hay que buscar a Regina*

se establece un acto obligatorio más impersonal (hay que, se debe), pues no se especifica el sujeto y apunta a una acción que debe ocurrir pero que en el cuento nunca ocurre. El relato termina en una indefinición —un final abierto— no sólo en la lectura, sino en la estructura narrativa misma. Los personajes acaban suspendidos, sin destino; se trata de la [fundamental ambigüedad del mensaje artístico].<sup>27</sup>

La ambigüedad se construye también en base a coordenadas temporales esbozadas apenas, fragmentarias y, evidentemente, subjetivas. En este sentido, es impecable el análisis de Gilard:

En *Tap-Room*, hay una situación (gente en un bar) y un hecho (un hombre embriagándose) cuyos antecedentes deben extraerse de la lectura, pues no son suministrados como un encadenamiento, causal o cronológico. Incluso el proceso de la creciente embriaguez se restituye en una forma enigmática que sólo al final se aclara. (...) La historia de los dos amantes de *Intimismo* solamente se deduce del hecho de estar reunidos los dos en una misma cama: apenas si se puede concluir que cada uno había tenido su vida, que se conocieron y se hicieron amantes. (...) No menos llamativa es la frecuencia con que Cepeda acude al presente, aboliendo la distancia entre los hechos y su restitución por la palabra, yendo ésta a la par de aquéllos. Caso perfecto es *Un cuento para Saroyan*, regido por la inmediatez: el estudiante da el reportaje de lo que hace mientras lo hace<sup>28</sup>.

*Todos estábamos a la espera* es una galería de retratos de la forma experimental, desde el contenido sustancial y de aplicación universal:<sup>29</sup> hombres solitarios e inútiles esperas infinitas;<sup>30</sup> experiencias extrañas —hasta, incluso, claramente carnavalescas— y, a pesar de todo, una tenaz “alegría de vivir”.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Álvaro Medina, “El proceso creativo de Álvaro Cepeda Samudio”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 403-416.

<sup>27</sup> García Burgos, p. 706.

<sup>28</sup> Gilard, “Cepeda Samudio”, pp. 55-56.

<sup>29</sup> Rodríguez Amaya, “El doble reto”, p. xxxix. “Sus cuentos de estos años cobran vida en espacios urbanos y ciudadanos (de Nueva York como podría ser de cualquier parte)”

<sup>30</sup> Álvaro Cepeda Samudio, “Todos estábamos a la espera”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 5. “Estos cuentos fueron escritos, en su gran mayoría, en New York que es una ciudad sola. Es una soledad sin solución. Es la soledad de la espera. Los personajes son hombres y mujeres que yo he visto en un pequeño bar de Alma, Michigan; esperando en una estación de Chattanooga, Tennessee; o simplemente viviendo en Ciénaga, Magdalena”.

<sup>31</sup> Gilard, “Cepeda Samudio”, p. 63.



En *La casa grande* el mismo y vasto repertorio técnico contribuye a reinterpretar uno de los episodios más oscuros de la historia contemporánea de la nación: la masacre de los trabajadores de la United Fruit Company en Ciénaga.<sup>32</sup> Lo describía así García Márquez:

*La casa grande* es una novela basada en un hecho histórico: la huelga de los peones bananeros de la Costa Atlántica colombiana en 1928, que fue resuelta a bala por el ejército. (...) Esta manera de escribir la historia (...) es una espléndida lección de transmutación poética. Sin escamotear ni mistificar la gravedad política y humana del drama social, Cepeda Samudio lo ha sometido a una especie de purificación alquímica, y solamente nos ha entregado su esencia mítica. [Todo] en este libro es un ejemplo magnífico de cómo un escritor puede sortear honradamente la inmensa cantidad de basura retórica y demagógica que se interpone entre la indignación y la nostalgia.<sup>33</sup>

Pero al mismo tiempo, *La casa grande* se centra en los conflictos internos de una de las familias dominantes de Ciénaga, sometida a un despiadado terrateniente con mucha relación con los violentos patriarcas de Faulkner y Rulfo.<sup>34</sup> Como nos develan Guillermo Tedio y Erminio Corti,<sup>35</sup> la trama se desarrolla, sin solución de continuidad, entre estos dos grandes hilos: la masacre de los huelguistas (esfera público-histórica), presentada a través de la sorprendente metonimia de una sola muerte;<sup>36</sup> y la tragedia familiar (esfera privada), salpicada a su vez de elipsis y paralipsis.<sup>37</sup> En este

---

<sup>32</sup> Para una profundización histórica, remito a los inéditos de Gilard, "Zona Bananera", "Zona Bananera: los cultivadores de oro verde" y "La casa grande: cronología de la huelga"; Erminio Corti, "La casa grande, Formas y representaciones de la violencia", pp. 781-784, en Álvaro Cepeda Samudio (edición digital), *Obra Literaria*, en <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/SITIO/index.html>

<sup>33</sup> Gabriel García Márquez, "Un experimento arriesgado", en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. xix-xx, y Rodríguez Amaya, "El doble reto", pp. cxiii-cxiv.

<sup>34</sup> Gilard, "La novela de Cepeda Samudio", ed. digital de Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 74. Es solo una de las numerosas analogías temáticas que pueden establecerse entre estos tres autores. Gilard se dio cuenta de que "[el otro gran ejemplo de novela fragmentaria escrita en español], anterior a "La casa grande", es el "Pedro Páramo" de Rulfo. Pero no creemos que influyera en Cepeda. Éste, como sus amigos del grupo de Barranquilla, miraba mucho más hacia Buenos Aires que hacia México (...). Sin saberlo, Cepeda coincidió con Rulfo en la temática del padre tirano". Recuerdo que en una monografía inminente sobre Cepeda, realizada por Rodríguez Amaya, se propondrán algunos análisis comparativos con Faulkner, Hemingway, Mailer, Caldwell, dos Passos, entre otros.

<sup>35</sup> Guillermo Tedio, "La casa grande o las exigencias de un texto críptico", ed. digital de Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 745; Corti, "La casa grande", p. 785.

<sup>36</sup> Cepeda Samudio, "La casa grande", en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 135. "Uno bajó los brazos. No sé si iba a saltar. Cuando alcé el fusil el cañón casi le tocaba la barriga. No sé si iba a saltar pero yo lo vi bajar los brazos. Con el cañón casi tocándole la barriga disparé. (...) Y entonces comenzó el olor. Oía a mierda". Del mismo modo, García Márquez representa la tragedia de los trabajadores en *Cien Años de Soledad* (1967), pero desde una perspectiva radicalmente diferente.

<sup>37</sup> Genette, pp. 92-94. Con paralipsis, Genette entiende la omisión, por parte del narrador, de una información lateral. Si normalmente la elipsis representa una laguna en la trama, la paralipsis es un dato que se omite y que suele resultar fundamental

caso, Cepeda exagera la ambigüedad narrativa mostrada ya en *Todos estábamos a la espera*: los personajes protagonistas no poseen nombres propios y se les presenta como el Padre, la Hermana, el Hermano, la Madre;<sup>38</sup> enfatizando en el cuento los silencios, los vacíos y las ausencias, es decir, lo “no dicho”,<sup>39</sup> la trama sigue una secuencia temporal no cronológica y esto no significa solo que abundan las anacronías: algunos sucesos parecen anteceder y seguir a otros acontecimientos de forma contemporánea, logrando, con esta técnica, la imposibilidad de reconstruir en su conjunto la fábula. Esta idea la recoge Rodríguez Amaya tal como sigue:

se trata de un tiempo condicionado: en unos casos por una percepción subjetiva, desordenada, hasta como alucinada; en otros casos por las arbitrariedades de la memoria. No hay una auténtica veracidad, tal vez ni siquiera una verosimilitud, sino una verdad íntima, un mosaico que no se ha terminado de armar porque no es lo que importa. (...) Así se podrían comprender con menos esfuerzo los enredos temporales, las discordancias lógicas, el sentido de extrañeza (...).<sup>40</sup>

Gabriel Saad se concentra en el sustrato mítico de *La casa grande*, haciendo hincapié en la esencia laberíntica de la historia y del discurso.<sup>41</sup> La maraña se convierte en un paradigma ontológicamente ambivalente: desde el plano semántico, porque la misma “casa grande” –aunque no aparezca descrita nunca en su totalidad, sino que ofrece pinceladas en forma de algunos detalles– acaba representando una inquietante selva en la que se esconden los monstruos;<sup>42</sup> desde el plano estructural, porque “lo que se dice en una página encuentra su eco o su explicación en otro o en otros momentos del relato”.<sup>43</sup> Por otra parte, Cepeda parece haberse inspirado, de forma especial, en la tragedia de Edipo: el incesto, la maldición que condena a tres generaciones, el fatalismo y la

---

<sup>38</sup> Clinton Ramírez, “La casa grande: repercusiones de una visita y una visita obligada al capítulo “LOS HIJOS”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 528. “la novela es una novela arquetípica. Los nombres no importan; importan las funciones que ellos cumplen en la sociedad y el interior de las instituciones ficticias de la obra”.

<sup>39</sup> Fabio Rodríguez Amaya, “Las poéticas de La casa grande, Una lectura de LA HERMANA”, en Álvaro Cepeda Samudio (ed. digital), *Obra Literaria*, p. 880 (<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/SITIO/index.html>). Entre los ejemplos más destacables de la poética del silencio en Cepeda se señalan las primeras páginas del capítulo “LA HERMANA”: cuando el padre castiga violentamente a la Hermana, esta le cuenta algo que lo deja petrificado. Pero el narrador – otra de las hijas de la “casa grande” – no nos dice las palabras exactas. Medina, pp. 432-435.

<sup>40</sup> Rodríguez Amaya, “El doble reto”, p. lxxx. Ver Gilard, “La novela”, pp. 73-74.

<sup>41</sup> Gabriel Saad, “La casa grande: una relación innominada”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 490-491. Con cada evidencia Saad recoge estos dos términos de Chatman: la historia se corresponde prácticamente con la *fábula*, mientras que el discurso equivale, en sustancia, al conjunto de trama y forma expresiva. Seymour Chatman, *Story and discourse*, Ithaca: Cornell University Press, 1980, pp. 19-26.

<sup>42</sup> Saad, pp. 490-491. Ramírez, p. 525. Es menos figurativo Ramírez, que ve la casa grande como un verdadero “laberinto de cuartos, salas, patios interiores, pesebreras, jardines”.

<sup>43</sup> Saad, p. 494.

circularidad.<sup>44</sup> En particular, Saad resalta de forma brillante las simples sugerencias y las explícitas referencias a las obras de Sófocles, focalizándose en los *tòpoi* y proponiendo interesantes analogías con el lenguaje dramático.<sup>45</sup>

En particular, la polifonía y el diálogo —entendida esta en la acepción de Bachtin de los dos términos— que son los principales objetos del estudio que Robert L. Sims le dedica a *La casa grande*:

La casa representa una encrucijada cronotópica donde los nudos de las dos líneas argumentales de la familia y de la masacre de la zona bananera se enlazan, desenlazan, se entrecruzan y se separan dentro del mundo dialógico en que circulan, se chocan, se separan los diferentes heteroglosias. El universo de *La casa grande* se encuentra rodeado entonces de una multiplicidad de voces-discursos circulantes que crecen y decrecen constantemente, buscando dominar los otros discursos en un continuo proceso de entronización-destronamiento, una lucha entre las fuerzas centripetas y centrífugas.<sup>46</sup>

En la interpretación de Sims, en *La casa grande* se representa un coro discordante de voces que mantienen entre ellas las más variadas relaciones intertextuales. El conflicto —o haciendo referencia a Bachtin, el diálogo— principal es objeto de una contraposición de la interpretación “histórico-oficial” del decreto público,<sup>47</sup> que legitima la masacre de trabajadores y de la voz civil que se opone a la parcialidad de la primera pero no expone nunca una interpretación de la matanza, auténtico centro de gravedad alrededor del cual gira toda la trama.<sup>48</sup> Como ya se ha señalado, este núcleo narrativo se manifiesta en la novela de forma fundamentalmente implícita. Cepeda se muestra como un excelente cronista —o mejor aún, poeta— del silencio. De este modo, la única muerte, mencionada por boca de un soldado y narrada con un tono grotesco y bravucón, se muestra como la representante de todas las demás, resaltando su desconcertante ausencia:<sup>49</sup> la masacre se encarga de transmitir la idea del trauma, de lo indecible. Es lógico entender la elipsis como una voluntad precisa de reelaboración

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 497-508.

<sup>45</sup> Cepeda Samudio, “La casa grande”, pp. 163-164. De entre las esporádicas intervenciones del narrador heterodiegético en el primer capítulo —“LOS SOLDADOS”— evocan a los coros de la tragedia griega. En el tercer capítulo, “EL PADRE” empieza con una larga didascalia donde aparecen todos los elementos del entorno escénico. Como confirma Saad, es imposible “ignorar el carácter teatral del texto”. Saad, pp. 510-512.

<sup>46</sup> Robert L. Sims, “La historia oficial, la historia sentida y el cazador de voces en *La casa grande*”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 558. Con respecto a las definiciones originales de Bachtin ver las referencias bibliográficas propuestas por Sims.

<sup>47</sup> Cepeda Samudio, “La casa grande”, p. 193. “El [capítulo] titulado “EL DECRETO” se limita a la transcripción fidedigna del breve documento, intencionalmente fechado por el autor en la novela el 18 de diciembre de 1928, y firmado por el general Carlos Cortés Vargas, el comandante de la tropa desplazada a Ciénaga”. Medina, p. 427.

<sup>48</sup> Sims, pp. 560-567.

<sup>49</sup> Ver nota 36. Montoya, “Apostillas”, p. 456. “ese único muerto impregna de mierda el universo de los victimarios”.

artística de un carácter superior en contraste con el estereotipo aberrante de la llamada “literatura de la Violencia”.<sup>50</sup> En cambio, más que una venganza sobre la historia o su morbosa representación estéril, el diálogo de *La casa grande* parece querernos sugerir una derrota universal e ineludible. En una palabra, faulkneriana:<sup>51</sup>

- No sabría decir si es justo o no: era inevitable: eso sí lo sé: que era inevitable.
- Es que si no hablamos ahora nos va a llenar el odio y entonces también estaremos derrotados.
- De todas maneras estamos derrotados.
- Sí: de todas maneras.<sup>52</sup>

Además, la edición crítica de la *Obra Literaria* ofrece distintos instrumentos para esclarecer las dinámicas articuladas de la novela: la genealogía de la familia protagonista establece con rigor los límites entre las tres generaciones que se suceden en la casa grande;<sup>53</sup> cinco secciones, orientadas a una propuesta cronológica, profundizan en los problemas irresolubles de la trama,<sup>54</sup> mientras que otras seis secciones proporcionan importantes aspectos narrativos, tipográficos e históricos.<sup>55</sup> Un ensayo y tabla de lectura inéditos, incluidos en la edición digital y que contienen un minucioso análisis estructural y semántico de “LA HERMANA”, que es el capítulo más denso.<sup>56</sup> Se trata de contribuciones

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 456. “[Así] no se nos habla de números de víctimas, y (...) la muerte es ubicua”. Según Corti, “el autor usa una modalidad de representación narrativa que nada concede a la *espectacularización* literaria o al énfasis sensacionalista del acto cruento. (...) No se trata por lo tanto de una novela que utiliza la (...) violencia física en función estetizante (y por eso autorreferencial), sino de una novela que propone una reflexión sobre la violencia en cuanto instrumento de condicionamiento de las dinámicas micro y macro sociales en la realidad histórica colombiana”. Corti, “La casa grande”, pp. 785-786. Remito también a Ramírez: “la organización de *La casa grande* hace igual que la novela sea más persuasiva y reveladora en la indagación que todos aquellos discursos que tomaron la postura cómoda de la denuncia, el insulto y el inventario de atrocidades”. Ramírez, p. 528.

<sup>51</sup> Gilard, “La novela” p. 73. Gilard, aunque por razones diferentes, escribía que “La casa grande” es una novela “de faulkneriana obscuridad”.

<sup>52</sup> Cepeda Samudio, “La casa grande”, p. 258. El intercambio de intervenciones tiene lugar entre dos de los tres hijos de la Hermana, todos ellos pertenecientes a la tercera generación. El estudioso Medina, nos advierte de que estos personajes se muestran reaccionarios a su manera y, por esa razón, dan nueva vida al odio heredado de las generaciones precedentes: “Hagan lo que hagan, nada podrá cambiar jamás. Cepeda lo dejó implícito. De ahí las dos últimas frases de *La casa grande*” Medina, p. 436.

<sup>53</sup> Rodríguez Amaya, “El doble reto” pp. civ-cvi.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. cvi-cxi.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. cxi-cxv.

<sup>56</sup> Rodríguez Amaya, “Las poéticas”, pp. 829-898; Marta Bellometti, Rodríguez Amaya, “LA HERMANA: tabla de lectura”, ed. digital de Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 903-927. Es necesario reseñar la conducta didáctica y el rigor analítico de esta última, que divide con cuidado “LA HERMANA” en unidades y microunidades. En cada una de estas, se subrayan las coordinadas espaciotemporales, además de las isotopías semánticas que representa un encomiable esfuerzo en aras de la mayor claridad posible en el capítulo ofreciendo instrumentos que, al mismo tiempo, son simples y eficaces.

de gran valor que, si bien —como imposición de toda auténtica “obra abierta”— no responderán a todos y cada uno de los interrogantes dejados en el aire por *La casa grande*, permitirán el desmentido de la tendenciosidad de las interpretaciones ofrecidas.<sup>57</sup>

*Los cuentos de Juana* es sin duda el trabajo menos entendido de Cepeda, y se considera a menudo incompleto y de una calidad irregular.<sup>58</sup> La superficialidad es la imagen general de un autor inmerso en su proceso de realización y formación y se debe sobre todo a la ceguera demostrada por ciertos críticos. *Los cuentos de Juana* es una recolección de cuentos— o, tal vez, como sugiere Catalina Quesada,<sup>59</sup> es una verdadera novela— que sigue por los derroteros de la experimentación, alcanzando inesperados picos de deliberada incoherencia semántica e inverosimilitud. El común denominador de los veinte cuentos es Juana, protagonista y personaje versátil y multiforme, en ocasiones; en otras situaciones se transforma en simple testigo de una serie de situaciones aisladas en apariencia y sin conexión lógica ni cronotópica. En este sentido escribe Montoya:

Juana es ciega en un cuento, pero en los otros no lo es. En la mayoría de las historias es un personaje de cabellos de oro, la hija de una aficionada al piano que vive en Ciénaga, una mujer que apenas entiende el español, que se une con un religioso para hacer los dibujos de una charada, que se casa y se suicida el día de su matrimonio y que se solaza los domingos matando jugadores de fútbol (...). Juana aparece aquí y allá [y en épocas diversas], envuelta en una atmósfera voluntariamente desintegrada que no pretenderle al lector datos para que éste se construya una morada de lectura más o menos segura. Aunque el último de los cuentos *Barranquilla en domingo...* pretenda ser una condensación (...) de la mayor parte de las historias narradas, el libro deja la impresión de que estamos ante un universo en aristas.<sup>60</sup>

Juana, excepcional *alter ego* de Cepeda, infringe las normas sociales de los distintos espacios y lugares que habita, igual que su creador rompe con cualquier linealidad y continuidad interna del cuento.<sup>61</sup> De ahí deriva un mundo ficticio y al mismo tiempo coherente y contradictorio,<sup>62</sup> y que, justo por esto, se presenta con viva desenvoltura a un juego artístico metanarrativo del autor. Incluso, en

---

<sup>57</sup> Para algunos ejemplos remitimos a Rodríguez Amaya, “El doble”, pp. cxv-cxvi.

<sup>58</sup> Montoya, “Apostillas”, p. 460.

<sup>59</sup> Catalina Quesada, “Los cuentos de Juana, una novela incomprendida”, Álvaro Cepeda Samudio (ed. digital), *Obra Literaria*, pp. 959-966.

<sup>60</sup> Montoya, “Apostillas”, p. 461.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 935. “Juana es como un álter ego de Cepeda Samudio en el sentido en que ella es un compendio de (...) rebeldía”.

<sup>62</sup> Quesada, p. 964. Efectivamente y a pesar de evidentes anacronismos y paradojas, “por otra parte sí existen [vínculos entre los capítulos]: elementos, motivos o imágenes que, de modo sutil, establecen conexiones entre las distintas partes del libro”

las primeras páginas de *Los cuentos de Juana*, el mismo Cepeda presenta de forma ficticia la obra a su amigo Obregón,<sup>63</sup> anticipando el desarrollo y conclusión de la trama “global”.<sup>64</sup> Según Quesada, detrás de la prolepsis desplazada de Cepeda se encuentra la misma y provocativa propuesta que Macedonio Fernández presentaba a un lector ávido de suspenso y desinteresado por la forma: olvidarse de la trama para concentrarse en los procedimientos estéticos.<sup>65</sup> De hecho, ningún trabajo de Cepeda está tan influenciado por el lenguaje cinematográfico como el cuento —o capítulo— *Por debajo de este ahogado...* con toda la apariencia de una escenografía, llegando hasta incluir los movimientos de cámara.<sup>66</sup>

Todos los elementos estructurales, cronotópicos y estilísticos son vitales en su contribución para convertir a *Los cuentos de Juana* en una obra universalista donde la naturaleza camaleónica de la “protagonista”, que cambia y se adapta a su identidad a lo largo de los distintos cuentos con connotaciones y matices psicológicos, en unas coordenadas espaciotemporales mutantes y que sirven para proyectarnos a Juana en los escenarios más disparatados e improbables<sup>67</sup> y la flexibilidad de los registros lingüísticos y de las técnicas narrativas.<sup>68</sup> Se trata de medios que ya había utilizado profusamente en *Todos estábamos a la espera* y *La casa grande*, pero, eso sí, sin la pasión y la

---

<sup>63</sup> Alejandro Obregón (Barcelona, 1920 – Cartagena de Indias, 1992) fue uno de los pintores colombianos más importantes del siglo XX y ganador en 1962 del XV *Salón Nacional de Artistas Colombianos*, con *Violencia*, momento cercano a la fecha de publicación de *La casa grande*. Artista muy involucrado en el plano sociopolítico, Obregón reinterpreta el sustrato mítico regional y nacional proveniente del origen precolombino amerindio heredado y de la cultura animista afroamericana, a través de “algunos de los grandes signos de la identidad caribe y colombiana (...): el cóndor, la barracuda, el toro, el volcán, el mar Caribe, el puma, los manglares y la cordillera de los Andes. Obregón advierte la necesidad de actualizar símbolos que llegan de lejos como herencia de la Colombia y de la América profundas”. Rodríguez Amaya, “El doble”, pp. lvii-lviii.

<sup>64</sup> Cepeda Samudio, “Los cuentos de Juana”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 264. Adolfo León Caicedo, “Los cuentos de Juana de Álvaro Cepeda Samudio y la intensificación de la poética vanguardista”, ed. digital de Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 940. “diversos relatos del libro presentan referencias a la escritura, recepción y transmisión de textos por parte de Juana, quien ejerce de este modo su inscripción en el mundo de los signos que traza y que la escriben”.

<sup>65</sup> Quesada, p. 953. El rechazo de una trama lineal, coherente y exhaustiva está entre las características principales de la “obra abierta”, que es un concepto introducido por Macedonio Fernández en los años 20. No solo *La casa grande*, sino también *Todos estábamos a la espera* y *Los cuentos de Juana* pueden ser consideradas así.

<sup>66</sup> Montoya, “Apostillas”, pp. 462-463.

<sup>67</sup> Cepeda Samudio, “Los cuentos”, pp. 321-323 (321). En este sentido, es interesante resaltar como la ambientación del cuento *Sabanilla es un pueblo fantasma...* recuerda a Comala, la espectral aldea que hace de telón de fondo a la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Rodríguez Amaya escribe que las historias imaginadas por Cepeda podrían ambientarse “en Tokio, Comala o Beirut”. Rodríguez Amaya, “El doble”, p. lxxvii.

<sup>68</sup> Piénsese, por ejemplo, en la radical *mise en abîme* del cuento *A García Márquez le oyó Juana*. Cepeda Samudio, “Los cuentos”, pp. 289-290.

fantasía plástica creativa.<sup>69</sup> A pesar de esto y para no caer en equívocos, Caicedo nos recuerda con solemnidad que la realidad ficticia, no es nunca

“mágica” ni “maravillosa” en las acepciones que han saturado los estudios literarios en América Latina en relación con el “realismo mágico” y otras etiquetas. Varios de *Los cuentos de Juana* recuperan el elemento folclórico y el sociolecto evidentemente Caribe; pero esos elementos están atravesados principalmente por una forma inusitada de contar, por un modo de darle otra vuelta de tuerca al relato de tipo realista; por eso en su momento fue calificado (...) como un texto extraño, menor, lleno de fisuras, inconcluso.<sup>70</sup>

Si bien no es realmente mágica, esta realidad ficticia se manifiesta en el lector como inquietante, por un motivo o por otro. En el cuento *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos*, por ejemplo, reaparecen varios personajes y lugares de *La casa grande*: el Padre, la Madre, la criada Isabel y la finca La Gabriela son materia de los principales objetos de las conversaciones surrealistas entre las hijas Regina, Martha y Juana. De hecho, sería absurdo intentar establecer un vínculo fuerte de continuidad intertextual que se mantuviera aunque solo fuera en ciertos límites entre novela y cuento. Sobre todo, en este último aparece el Padre retratado con ciertos matices de mayor conciliación y menor despotismo,<sup>71</sup> y considerando que ninguna de las tres hermanas parece responder al perfil de “rebelde” o de la “tirana”, como se presenta en las protagonistas femeninas de *La casa grande*.<sup>72</sup> Más allá de las incongruencias semánticas, *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos* evidencia una autorreferencialidad que nunca podría aparecer en la novela:

Juana, vacilante, a tientas, como una ciega, recorre con las manos las platinas, los postigos, siguiendo el tacto, llega hasta los candados al extremo derecho del gran ventanal, y sin ningún esfuerzo los abre, los desengancha de [-] las aldabas y los deja caer en el suelo. Al abrir el ventanal, sin que realmente se vea la acción de abrirlo, simplemente el movimiento sugerido, la imagen desaparece de la pantalla y ésta se queda totalmente blanca unos instantes [-] mientras irrumpe, tremendo, el sonido del mar y del viento. (...)

---

<sup>69</sup> Quesada, pp. 951-952; León Caicedo, p. 935.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 935.

<sup>71</sup> Cepeda Samudio, “Los cuentos”, p. 279. “[El] Padre esperaba a que todos en la casa estuvieran dormidos para llegar en silencio hasta el cuarto y pasar la noche entera frente a su cama [mirando Juana] fijamente, tratando de adivinar (...) si ella dormía, o estaba despierta, o si soñaba y cómo serían sus sueños”.

<sup>72</sup> Para una profundización de estos dos personajes fundamentales, ver Bellometti, “Poder y rebelión en La casa grande: cuestión de trincheras, cuestión de mujeres”, en Álvaro Cepeda Samudio (ed. digital), *Obra Literaria*, pp. 815-823.

Continuando con este movimiento, [Martha] se sienta en el sitio que ha ocupado Juana, de espaldas a la cámara, a Regina y a Pablo. Sigue este movimiento hasta que se disuelve la imagen.<sup>73</sup>

Del mismo modo que en *Por debajo de este ahogado...*, en este caso Cepeda se sirve de la *diégesis* de un modo más original que en las obras anteriores: si contando de forma didascálica, que en los capítulos de *La casa grande* “LOS SOLDADOS” y “EL PADRE”, la voz narradora traicionaba la influencia del lenguaje teatral,<sup>74</sup> ahora se desvelan de forma impúdica el artificio y la ficción, contribuyendo a una atmósfera extraña sin precedentes, cargada de una inverosímil irracionalidad, como nos explica Quesada:

[Aunque] temáticamente se retoma, con variantes, ese conflicto familiar, técnicamente el capítulo está cercano a “LOS SOLDADOS”, con una clara vinculación al teatro del absurdo. Los diálogos no son obsesivos y repetitivos, como allí, pero el carácter onírico de la situación (...), la falta de motivación de las acciones de los personajes, los tintes existencialistas del capítulo o la presencia de lo disparatado e ilógico, lo convierten en un digno exponente del teatro absurdista hispanoamericano, pese a que se muestra como guion cinematográfico, con menciones constantes al movimiento de la cámara.<sup>75</sup>

Entre los continuos juegos metanarrativos y paradojas, los personajes de *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos* son, pero no son los mismos que los de *La casa grande*: los originales han sido objeto de una especie de resemantización, dando lugar a una coherencia con el conjunto. Mientras que Juana cambia de identidad de un cuento a otro, el Padre, la Madre, Isabel, etc. se reinventan en un círculo vicioso que resalta la deconstrucción del concepto mismo de intertextualidad.

Además de los tres textos narrativos, como se ha reseñado en parte, la edición crítica en papel de la *Obra Literaria* de Cepeda –alrededor de 730 páginas– viene complementada por dos introducciones y una nota filológica redactada por el coordinador Rodríguez Amaya, una cronología realizada por él mismo junto a Jacques Gilard, una colección de testimonios sobre el autor y una vastísima bibliografía seleccionada por Marta Bellometti y Rodríguez Amaya. Ya sea a la novela, como a las recopilación de cuentos se les ha dotado de un sobresaliente aparato crítico que documenta con solvencia cada una de las variantes registradas en la edición con notas que recogen americanismos, regionalismos y términos populares para, de este modo, resaltar los elementos narrativos y temáticos

---

<sup>73</sup> Cepeda Samudio, “Los cuentos”, p. 284. El inusual signo gráfico [-] no es un añadido mío sino que forma parte integrante del texto original. Rodríguez Amaya así lo recoge. Rodríguez Amaya, “Nota Filológica”, pp. cxvi-cxvii. “Cepeda utiliza como marca un guion [-] para indicar que el texto es de seguido y sin punto y aparte, convención que se reproduce en esta edición. Por eso mismo es necesario respetar la puntuación “arbitraria”, así como los acentos que siguen un ritmo propio de escritura y de lectura”.

<sup>74</sup> Ver la nota 45.

<sup>75</sup> Quesada, pp. 951-952.



centrales en la selección y que ahondan en el contexto histórico. En este sentido, recuérdese el ensayo introductorio de Rodríguez Amaya *El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad* que constituye un estudio sintético y exhaustivo de la literatura colombiana del siglo XX, dirigida a la contraposición entre conservadurismo nacionalista, apoyado por un conjunto de escritores de élite, cercanos al poder, y el progresismo universalista, muy bien representado por Cepeda Samudio, García Márquez, Álvaro Mutis y Eduardo Zalamea Borda entre otros.<sup>76</sup>

La edición digital, que aún se encuentra en su fase de actualización, se presenta como una continuación natural de la versión en papel. Es incluso más amplia que esta última y, a causa de los insostenibles costes de imprenta, sólo se puede acceder a ella a través del portal de la Colección Archivos.<sup>77</sup> Se compone de numerosas contribuciones críticas, generalmente inéditas, introducciones a las obras, entrevistas a Cepeda, escritos sobre su actividad periodística y sobre el contexto histórico concreto de *La casa grande*, fotografías, ilustraciones originales de las dos colecciones de cuentos, la película *La langosta azul* (1954),<sup>78</sup> varias escenografías cinematográficas y guiones realizados por el autor, y hasta textos manuscritos y mecanografiados de *Todos estábamos a la espera*, *La casa grande* y *Los cuentos de Juana*. Este archivo tan rico lo convierte en un homenaje absoluto a las pasiones, influencias y a la auténtica y polifacética producción de Cepeda, que se encuentra entre los primeros en Colombia en entrelazar de forma indisoluble lenguajes tan distintos y, al mismo tiempo, tan afines.

Con ocasión de la Feria del Libro de Bogotá, en abril de 2017, la casa editorial Sílabas (Medellín), presentará una coedición de la *Obra Literaria*, con casi 100 correcciones efectuadas por Rodríguez Amaya. Gracias a los ímprobos esfuerzos del coordinador, se publicará también en España con dos objetivos: que Cepeda sea conocido en el extranjero de forma integral y que sea valorado como le corresponde en Colombia.

Este importante proyecto no podía ir dirigido solo a investigadores, estudiosos y especialistas y, por eso, la casa editorial Alfaguara ha publicado, casi al mismo tiempo, una edición comercial de la *Obra Literaria* que se sirve de los mismos textos narrativos restaurados por Rodríguez Amaya y Gilard, aunque, en esta ocasión, sin el correspondiente aparato crítico, notas e investigaciones, pero sí con una breve introducción.

Este trabajo es en conjunto una labor ambiciosa e imponente por tamaño, rigor filológico, valor de los materiales originales recuperados y convertidos al medio digital, heterogeneidad y agudeza de las contribuciones críticas. Aunque todos estos estudios hubieran merecido ser citados en este

---

<sup>76</sup> Para las referencias bibliográficas, me remito a la nota 17.

<sup>77</sup> Excluida la vasta sección "Originales y ediciones", el material digital se encuentra disponible en <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/index.html>

<sup>78</sup> Se trata de la película dirigida por Álvaro Cepeda Samudio con su propia escenografía, en la que han colaborado Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Luis Vicens; Cepeda aparece también como intérprete.

escrito, por su importancia y genialidad, y por espacio no ha sido posible, me gustaría concluir con esta cita para.

Afirma Andrés Vergara Aguirre que la trama de *La casa grande* ha sido “montada” como una película cinematográfica:

Un aspecto resulta muy importante en la estructura de la novela: los capítulos podrían ser organizados en cualquier orden – excepto “JUEVES”, “VIERNES” y “SÁBADO” que plantean un tiempo lineal –, y el resultado sería casi el mismo en cuanto a la historia. Incluso, los segmentos de los capítulos se convierten en cuadros independientes que en muchos casos podrían cambiar de orden, como si fueran piezas móviles.<sup>79</sup>

A pesar de estar en parcial desacuerdo con algún punto aislado<sup>80</sup> sobre lo expuesto en el ensayo de Aguirre, me veo obligado a alabar su brillantez, comparable a la de Quesada sobre *Los cuentos de Juana* y la tangible presencia de las técnicas cinematográficas y dramáticas en el discurso de la novela.<sup>81</sup> En esta misma dirección se mueve Julio Olaciregui, quien comenta de forma más extensa el fundamental conjunto de influencias del cine, teatro y folclore dentro de la totalidad de la producción literaria de Cepeda.<sup>82</sup>

Pero volviendo a *La casa grande* y en particular a su interesante lectura histórico-sociolingüística, se analiza la superficie verbal del texto, sobre el que Álvaro García Burgos afirma que el idioma hablado por los huelguistas oprimidos se manifiesta en contraposición a las palabras “oficiales” de las fuerzas del orden en su tentativa de “cepillar la historia a contrapelo”.<sup>83</sup> La novela transmite la esperanza de rescate que, según Burgos, va más allá de la masacre de los trabajadores bananeros de los años 20 y que tanto conecta con el presente de Cepeda:

---

<sup>79</sup> Andrés Vergara Aguirre, “Coordenadas para un plano de *La casa grande*”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria* (ed. digital), p. 89.

<sup>80</sup> Por ejemplo, no estoy en consonancia con Vergara cuando escribe que “en *La casa grande* quedan todas las claves para que el lector desenmarañe la historia”. *Ibid.*, p. 82.

<sup>81</sup> Aquí se utilizará el término “discurso” en la acepción que deriva de Chatman, que ha sido señalado en la nota 41.

<sup>82</sup> Julio Olaciregui, “La infancia cienaguera de Cepeda Samudio: fuente de su fortuna multimedia”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria* (ed. digital), pp. 615-621.

<sup>83</sup> La expresión ha sido sacada de *Über den Begriff der Geschichte*, Walter Benjamin, (1970), trad. it. *Sul concetto di storia*, Torino: Einaudi, 2015, p. 31. Aunque no explícitamente, el ensayo de Burgos manifiesta un claro influjo benjaminiano-bachtiniano: “El primer postulado es la reconstrucción de la historia, mediante la alternancia polifónica de diferentes versiones (...) que pretenden, en el plano ideológico, romper con el discurso histórico oficial limitado (...) y establecer una nueva perspectiva historiográfica, al contemplar también la historia de los derrotados” Álvaro García Burgos, “Modernidad estética y historia en *La casa grande*”, en Álvaro Cepeda Samudio (ed. digital), *Obra Literaria*, p. 79.

Álvaro Cepeda Samudio demuestra poseer una claridad ideológica, pues mediante la novela logra develar la realidad de los dos momentos claves de la historia moderna de Colombia: por un lado, la década de los años veinte, de una Colombia contestataria; y por otro, la época de los años cincuenta, que nos remite a la tragedia de repetición, a la Colombia anacrónica (decimonónica) bipartidista. [Durante] época de los años sesenta y setenta, período del escritor Álvaro Cepeda, se da un retorno a los años veinte, en una especie de juego de espejos (...).<sup>84</sup>

A lo escrito por Burgos solo convendría añadir que en *La casa grande* esta hipotética reivindicación refleja un cariz manifiestamente universal. Como señaló García Márquez, la escritura mítica de Cepeda se convierte en referente histórico y se transforma en un paradigma, un símbolo, un arquetipo, el almacén sobre el que el autor construye su “transmutación poética”.<sup>85</sup> Al menos en las últimas y oscuras páginas de la novela, Cepeda no parece admitir ninguna recompensa, y menos aún de carácter universal. En el futuro de la familia se perfila solo una sucesión infinita de ruinas: a los jóvenes e impotentes hijos de la Hermana y, en cierto sentido, también del *Angelus Novus* de Benjamin, no les queda más remedio que aceptar la derrota.<sup>86</sup> Aparte de la contextualización histórica, es destacable el riguroso análisis lingüístico propuesto por Burgos, que compara y clasifica, desde un punto de vista social, los distintos registros verbales en el discurso<sup>87</sup> que remarca la polifonía de *La casa grande* y que resulta complementario al del citado Robert L. Sims.

Finalmente, una mención a otros dos aportes críticos: Eligio García Márquez, hermano menor de Gabriel, recoge numerosas anécdotas y testimonios sobre el grupo de Barranquilla en una especie de diálogo imaginario entre Vinyes, Fuenmayor padre e hijo, Vargas, Cepeda y el mismo “Gabo”, de los que se reconstruyen raíces artístico-literarias, orígenes y pasiones. Pero, sobre todo, es interesante la comparación entre la representación de la masacre de Ciénaga en *La casa grande* y *Cien años de soledad*. Eligio García Márquez solamente lo sugiere, sin profundizar en el argumento. Como sucederá en las páginas restantes, deja que hablen directamente los autores y las novelas.<sup>88</sup> También Jonathan Tittler presenta un trabajo profundo dedicado a la polifacética influencia de la literatura y cultura norteamericana en Cepeda, empezando por *Todos estábamos a la espera*, breve ensayo en el que reúne a Truman Capote, Mickey Rooney, William Saroyan, James Cagney, las carreras de caballos, el «New Yorker».<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>85</sup> Se remite a la nota 33.

<sup>86</sup> Ver nota 52.

<sup>87</sup> García Burgos, “Modernidad”, pp. 91-98.

<sup>88</sup> Eligio García Márquez, “Don Ramón y sus inquietos muchachos”, en Álvaro Cepeda Samudio (ed. digital), *Obra Literaria*, 2001, pp. 91-100.

<sup>89</sup> Jonathan Tittler, “Todos estábamos a la espera de Álvaro Cepeda Samudio”, en Álvaro Cepeda Samudio (ed. digital), *Obra Literaria*, pp. 80-84.

Por razones editoriales, un segundo volumen aparece en la *Edición digital* donde, además, se encuentra un rico archivo de documentos, fotografías, guiones y manuscritos de Cepeda junto con la película *La langosta azul* y otros documentos de interés. A día de hoy, la edición crítica y también la comercial de la *Obra Literaria* representan la única vía de acceso legítima al genio poliédrico, irreverente e iconoclasta de Álvaro Cepeda Samudio, y son instrumentos fundamentales para poder leer y comprender de la forma más auténtica y absoluta a este “autor imprescindible”.