

El amor obsesivo como enajenación en el cuento “*El Piano Blanco*” de Álvaro Cepeda Samudio



<https://lamenteemaravillosa.com/5-heridas-emocionales-la-infancia-persisten-cuando-somos-adultos/>

Resumen:

El cuento *El Piano Blanco* de Álvaro Cepeda Samudio que pertenece a la colección “*Todos estábamos a la espera*” 1954 revela con claridad la ausencia del objeto transicional infantil y cómo las carencias vinculares de esta etapa en torno a la familia, al juego y a los juguetes trasladan dicho objeto de manera directa a la adultez. Este texto presenta además evidentes características de la personalidad de un personaje que padece un amor objetal que en el cuento se dirige hacia los pianos y muy especialmente hacia un piano blanco; adicional a ello, se plantean argumentos psicológicos y literarios para demostrar, desde el texto, cómo el objeto transicional se consolida y permanece de manera clara hasta la etapa adulta en un encuentro regresivo del protagonista con la infancia para señalar por qué este, en el papel de narrador intradiegético, se muestra de forma reiterada en estado de enamoramiento obsesivo, enajenación y soledad.

Palabras clave: piano blanco, psicología, objeto transicional, obsesión, soledad, infancia, adultez, enajenación.

Abstract:

The tale *The White Piano* by Álvaro Cepeda Samudio who belongs to the collection "We were all waiting" 1954 clearly reveals the absence of the child transitional object and how the binding deficiencies of this stage around family, play and toys Transfer the object directly to adulthood. This text also presents obvious characteristics of the personality of a character who suffers an object love that in the story is directed towards the pianos and especially to a white piano; In addition to this, psychological and literary arguments are proposed to demonstrate, from the text, how the transitional object consolidates and remains clearly until the adult stage in a regressive encounter of the protagonist with the childhood to indicate why this, in the paper Of intradiegetic narrator, is shown repeatedly in a state of obsessive falling in love, alienation and loneliness.

Keywords: White piano, psychology, transitional object, obsession, solitude, childhood, adulthood, alienation.

*Solo con el otro, en fin,
me encuentro cuando—en el amor, en la amistad—vislumbro de pronto, a veces,
tras el resplandor de la pasión o entre la suave luz de la confianza el punto negro,
el islote trágico donde aún estoy*
(Sobejano, 1953: 1)

Cepeda Samudio: el hombre, el autor y un cuento de contrastes

Cada experiencia afectiva de la infancia es clave en la formación de la personalidad para entender los sentimientos, actitudes y comportamientos que ellas desencadenan en la adultez, hecho que es tratado en el cuento *El Piano Blanco*, de *Álvaro Cepeda Samudio*, desde el cual es posible explorar el particular establecimiento de los vínculos afectivos y de las relaciones primarias que determinan, en gran medida, la ruta evolutiva y las posteriores características psico sociales que manifiesta el protagonista del cuento.

El autor pone a este protagonista en un debate entre su objeto de deseo sublimado¹, -el piano blanco-, la remembranza de una niñez sin figuras significativas de identificación, sin juguetes y sin pares para la socialización; con la inexistencia de una familia, un padre “borracho” y la ausencia total de la figura materna; y así mismo, presenta al cuento, al personaje central y en especial, al instrumento musical como centro del análisis mostrando a un narrador intradieético² que cuenta su propia historia desde que es un niño hasta que se convierte en adulto, partiendo de la infancia en donde “un osito de cristal morado” determinó su personalidad y su vida.

Cepeda Samudio muestra el personaje que, a partir de estas situaciones, empezó en la edad adulta a enamorarse paulatinamente de los objetos, especialmente de los instrumentos musicales y finalmente de un piano blanco, y no de las mujeres debido a que todas sus emociones, sentimientos y amores han sido entregados al piano blanco. El cuento además, identifica un concepto de soledad importante que atraviesa su desarrollo y se convierte en un determinante artístico y literario de gran significación.

Como dato fundamental para este análisis, el cuento hace parte de la colección de cuentos *Todos estábamos a la espera*, y será el motivo de este estudio a partir de la reciente edición crítica de la obra literaria del autor, realizada por Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard

¹Sublimación: “una desviación de las fuerzas pulsionales de sus metas, y su orientación hacia metas nuevas” Freud S. Tres ensayos de teoría sexual, 1905. En Obras Completas, tomo VII (pp.109-225), Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p.162

²El narrador intradieético es el personaje que, en el texto, asume el papel de narrador. <http://www.diccionarioinformal.com.br/significado/intradieg%20tico/8084/>

para Centre de Recherches Latino Américaines, Archivos Université de Poitiers (France), en coedición con Sílabas Editores, Medellín, Colombia, 2017.

Gabriel García Márquez se refiere con determinación a dicha colección en el prólogo de esta edición: “*Todos estábamos a la espera* es, por mi modo de interpretar las cosas, el mejor libro de cuentos que se haya publicado en Colombia. A otros -tal vez a la mayoría- les parecerá discutible esta afirmación. Pero sin duda todos estarán de acuerdo en que es el más interesante”. (García Márquez en Rodríguez, Gilard. 2017: XIX). García Márquez le otorga un reconocimiento a la obra de Cepeda Samudio destacando con vehemencia lo interesante de esta y ubicándola en un nivel de importancia; en este mismo prólogo, se refiere a Cepeda Samudio como hombre, como ser humano, describiéndolo desde todas aquellas características personales que lo convirtieron en escritor de la colección de cuentos aquí mencionada:

Leyéndolos, sus amigos entendemos ahora por qué escribió Álvaro Cepeda Samudio esos cuentos: son fragmentos de cartas que se quedaron sin escribir, párrafos inéditos de aquellos periodísticos telegramas que nos mandaba de los Estados Unidos, y que por no venir por cable sino por correo llegaban con la precisa cantidad de retraso que necesita una noticia para empezar a ser recuerdo. El resultado tenía que ser este libro que es un libro de pequeñas y humanas noticias de los Estados Unidos, escritas por un periodista que no tuvo dónde publicarlas a tiempo, y que de tanto llevarlas adentro, atragantadas, le salieron revueltas con un maravilloso cisco de poesía. Y escritas en un tono de inocencia, con la perpleja candidez de quien está descubriendo el mundo todos los días, porque nunca ha podido y querido entender con claridad dónde termina el circo y dónde comienza la vida. (García Márquez en Rodríguez, Gilard. 2017: XIX)

García Márquez en tono sensible expresa por qué esta colección está dotada de gran significado para un autor deseoso de relatar sus experiencias y materializarlas en “pequeñas y humanas noticias” que cuentan las situaciones vividas por fuera de Colombia, al parecer en el metro de Chattanooga, en un bar de Michigan o sencillamente, en su ciénaga amada, con los dolores que ello representaba para él. García Márquez tiene razón cuando expresa que el autor estaba descubriendo el mundo y ello lo hacía con los acercamientos especiales que realizaba a la Literatura, los cuales subrayan la influencia de escritores anglosajones en su pensamiento y obra y explican por qué sus letras están cargadas de sentimiento y de una prosa refrescante. Todo ese reconocimiento que realiza García Márquez a la obra de Cepeda Samudio es lo que el autor del cuento se ha ganado por derecho propio, con una colección de cuentos que tiene un puesto de relevancia en la narrativa colombiana y Latinoamericana:

Haber aprendido el inglés desde el bachillerato le facilitó el acceso a libros y autores que en Colombia no circulaban todavía. Joyce, Faulkner, Hemingway, Saroyan y Wolf están presentes en sus modos de narrar, pero también Maupassant, Chejov, Proust, Kafka y Sartre.

De unos derivó el rigor de la descripción sintética, equilibrada y sin efusiones retóricas y de otros el oscilar entre lo real y lo irreal (...) (Rodríguez, Gilard, 2017:403)

Esta influencia se materializa en el cuento *El piano blanco* a través de la creación de una historia que se creería poco real, pero que constituye el producto de esa multiplicidad de aprendizajes y experiencias adquiridas en sus recorridos literarios, para permitirle contar un tipo de amor existente más allá de la ficción literaria, un amor en donde particularmente plantea las emociones, los sentimientos, las angustias y los miedos a través de los cuales un personaje central se ve enfrentado de manera recurrente a amar obsesivamente a los objetos, a los pianos y especialmente al piano blanco.

Lo citado anteriormente, representa el motivo de estudio de este texto académico que desarrollará un análisis hermenéutico en cuatro partes; esta primera, como introducción que realiza una sinopsis del cuento y explica cuál es el objeto de este documento; otra, que centra el discurso en el instrumento musical como objeto y centro del encuentro psicológico y literario; una más, que aborda las relaciones vinculares establecidas por el personaje en la infancia y sus consecuencias específicas en la consolidación del objeto transicional del adulto y una última, que recoge todas las anteriores para concluir cómo el cuento, traza una línea psicológica en torno al piano y al personaje con y desde el objeto como instrumento musical clave, que lo enamora, lo obsesiona y enajena. Todo esto se puede concluir con claridad cuando el protagonista expresa: “Y es que mientras me he estado vistiendo en el camerino, alargando lo más posible el encuentro, lo he imaginado de mil maneras, lo he forjado en mi mente, lo he sentido tal y exactamente como lo veo después”.(Rodríguez, Gilard, 2017:56)

Un piano blanco como instrumento musical y objeto de obsesión

En la literatura, los instrumentos musicales juegan un papel importante que representa esa forma especial de expresar sentimientos y emociones, presentándose como protagonistas o como pretexto para encarnar pasiones o amor y establecer en algunos casos, una relación que en cada texto literario se presenta de forma particular. Ese es el caso del cuento en análisis y de otros de la colección a que este pertenece, en donde la función protagónica está dirigida al instrumento musical como objeto y la música no se enuncia como un género predominante, esta se deduce más como consecuencia, que como origen. Al respecto de este tema, el escritor Colombiano Pablo Montoya Campuzano en su texto *Apostillas a Álvaro Cepeda Samudio*, realizado para la última edición crítica sobre el autor en estudio, expresa:

Son varias las maneras en que la música irriga el primer libro de Cepeda Samudio. La guitarra verde de “Hoy decidí vestirme de payaso” y la dulzaina con que debe acompañarse establecen

un diálogo sutil con el contrabajo del negro Sammy. Sí, la música imaginada, que no suena por lo demás, enlaza el primero con el último de los cuentos (Rodríguez y Gilard, 2017: 452)

Montoya plantea que en la obra de este autor barranquillero la presencia de instrumentos musicales se da con particulares rasgos, algunos de éstos suenan destacando de forma especial al instrumento más que a la música que emana de ellos, pues esta, en el caso de *El piano blanco*, no se expresa desde géneros, autores o melodías específicas y su presencia se reduce al enaltecimiento del instrumento como tal. Una guitarra verde que “sólo existe en los cuentos”, y es de este color porque es “para dar serenatas” y su dueño no sabe tocarla; un contrabajo que toca el Negro Sammy en L-Bar y que bien sabe hacer sonar; estos elementos se relacionan directamente con el cuento analizado en tanto que en ambos, el instrumento es un protagonista decisivo para la narración y la música es “imaginada” porque “no suena”, se deduce, pero es una música que no se cuenta. Ese instrumento se convierte en un objeto dotado de personalidad, con una identidad que lo hace único dentro de toda la narración; una personalidad que le es otorgada con sentido por su enamorado, porque este le da un valor de alta representación en su vida, esa misma que el autor le otorga magistralmente.

Montoya Campuzano plantea otros puntos importantes que pueden relacionarse con el cuento *El piano blanco*, en una entrevista concedida a Juan Manuel Cuartas para la *Revista Orillas* (2015:6) acerca de su texto *La sinfónica y otros cuentos musicales*:

Hay cuentos que se pueden considerar como cuentos históricos, porque fueron construidos a partir de figuras musicales históricas como Johann Sebastian Bach, o Robert Schumann (...) pero son también la reinención de historias, porque es muy importante siempre la presencia de la imaginación, y sobre todo de la sensibilidad poética.

Si bien Cepeda Samudio no tiene como punto de partida un referente autoral que lo reconozca a nivel histórico por su obra musical, lo que sí recrea en *El piano blanco* es una narración imaginativa que está permeada por la presencia del piano como figura musical, en una historia dotada de alta sensibilidad y en un diálogo en donde el narrador, actuando como personaje, deja ver emociones y sentimientos para invitar al lector a imaginar qué música se interpreta permanentemente. Es aquí donde se deja clara la creatividad del autor, que es lo que se quiere resaltar.

El autor desarrolla esa capacidad imaginativa a través de su talento para dar vida a al piano blanco de varias maneras, utilizando por ejemplo a las teclas que son tocadas por el protagonista para ser deseadas y constituyendo en ellas un medio de encuentro con el placer, unas teclas en las que sublima o desplaza ese amor cargándolas de sentimientos; así mismo lo hace para describir al piano como único objeto de amor, para lo que es preciso traer un pasaje en el que el personaje se escapa hacia un espacio en donde le pide perdón por tocar otros pianos y le confiesa que él es su amado:

Yo sabía que llegaría el día cuando no podría resistir más esa situación y me hice el propósito deliberado de prestar la menor atención posible al piano blanco. Y me negué infinidad de veces a tocarlo. Prefería el otro, el viejo y feo piano del salón. Pero cuando podía escaparme de las gentes que me rodeaban y que me pedían durante las fiestas que ella organizaba para mí, que tocara, cuando los complacía me escabullía a la salita del piano blanco y allí lo miraba en la oscuridad, con su blancura grisosa, y le pedía perdón por haber prostituido mis deseos con el piano feo y viejo del salón mientras él permanecí allí en su rincón, puro, blanco y en silencio. (Rodríguez, Gilard, 2017:57)

En esta cita el autor expresa una relación directa entre el instrumento y el amor objetal del protagonista que es más fuerte que el amor a sí mismo. El personaje sabe que aunque se niegue y resista a no verlo, tocarlo o poseerlo, esa salita lo llama para observarlo así sea en medio de la oscuridad y para contemplarlo en ese rincón en donde permanece para confirmar que pese a estar en la opacidad, su permanencia allí lo hace estar siempre blanco y puro, así como el amor que él le profesa; termina la cita refiriendo la soledad del protagonista. Esa soledad que no le permite reconocer a quienes van a verlo tocar porque para él sólo reviste importancia el piano, los demás son “las gentes” que aparecen de manera desprovista. Así mismo, otra cita del texto señala con particular énfasis el rincón en donde se haya ubicado el piano con la intención de darle un lugar particular a este y develar la existencia del piano blanco en un espacio en donde está abandonado; pero pese a este abandono, en la misma narración el piano es enaltecido como ese gran animal blanco y triste para aludir quizás, a esa relación vincular con el padre que se relaciona en tamaño a la significación del vínculo paterno no establecido. “Cuando entré por primera vez y lo vi en su rincón, abandonado como un gran animal blanco y triste, comprendí que debía alejarme enseguida de aquél lugar, que no debía volver más a esa casa” (Rodríguez, Gilard, 2017:57), el protagonista comprende que necesita alejarse de él y no volver más a aquella casa en donde se encuentra porque ese rincón lo llama cada vez que se acerca.

Hay en el texto otras citas que refuerzan la significación del instrumento y se refieren a los momentos en que el protagonista compara el encuentro entre el piano, con uno de seducción femenina, personificando el momento de encuentro con este, con un enamoramiento femenino: “Yo estaba enamorado del piano blanco. Y ella lo sabía. Lo descubrió con esa asombrosa capacidad que tienen las mujeres para descubrir cosas como éstas (...)” (Rodríguez, Gilard, 2017:55). En la cita anterior y en la que viene a continuación se incorpora la existencia de una mujer y de la figura femenina que de manera escasa se mencionan en algunas partes del texto, en el primero de los casos como antagonista del piano y como quien intenta acercarse al protagonista a través del objeto, logrando por el contrario, que él se enamore del piano y no de ella, y que defina con claridad no amarlas. En la segunda que viene a continuación, el caso es similar: “Las personas no me impresionan tanto como los objetos y aunque he intentado muchas veces querer de veras a una mujer no lo he conseguido”

(Rodríguez, Gilard, 2017:55). En las dos citas se observa la relación entre el amor femenino y el amor al piano, constituyendo ambas las tipologías de amor que se presentan en el cuento tratado; en el primero de los casos, un amor ausente y en el segundo, un amor objetual predominante. Para el protagonista amar a las mujeres no es una opción porque es quizás la manera de reflejar esa ausencia de la figura materna infantil que se traslada a la adultez y le recuerda esa relación fallida con el padre y, a una madre que no existe en la narración, pero que está presente en su inconsciente; el protagonista trata al piano como un hombre trataría a su mujer amada porque él representa ese amor femenino que no es capaz de profesar a una mujer. Ello puede representar quizás lo que se ha dicho líneas atrás: no puede amar a una mujer porque nunca tuvo a una madre que lo amara.

Entre tanto, la figura de aquella mujer en el texto se erige como signo de otra paradoja en el psiquismo del protagonista; por un lado, ella es el polo a tierra, la conexión, el contacto más directo y casi único con ese mundo real tan nefasto para el protagonista y del que no quiere saber nada; pero por el otro, es la vía por la que el personaje llegó a conocer y a establecer contacto con el objeto de su deseo, el piano blanco, el que de alguna manera entra a tramitar el trauma de la infancia marcada por la carencia de figuras de identificación, representados en el cuento con el osito de cristal sin cabeza encontrado en un calle alegre. Al igual que el padre lo arrancó del osito de cristal, ella quiere arrancarlo del ensueño maternal, separándolo del piano blanco, la única vía posible para el protagonista de acceder a lo sublime. La mujer desaparece junto con el piano blanco, dejando al protagonista de frente con la oscuridad, con el silencioso vacío de su espíritu, de frente con piano blanco.

Tal y como se sucede en las citas anteriores en donde el objeto de deseo del protagonista (piano blanco) es predominante, se presenta a continuación la permanencia de las emociones que se generan en él cuando se acerca a tocarlo, o cuando hace parte de un concierto pasando horas enteras en torno a este, al espectáculo, al escenario, al público y a los conciertos, encontrando en las teclas del piano blanco a un objeto de seducción desmedida:

Tenía miedo de que mi amor por los pianos se materializara en un piano, en un único piano. Muchas veces me ha sucedido que durante un concierto llego a amar con tal fuerza al piano en el que estoy tocando que tienen que separarme a la fuerza de él; bajan el telón y me sacan casi a rastras del escenario mientras el público, que nada comprende, y que ha visto complacido prolongarse el concierto por tres o cuatro horas, protesta. Yo nunca miro el piano antes del concierto, ni siquiera voy al teatro, y así cuando entro al escenario y lo veo en el centro, solo con su ala de cuervo lanzada al aire, con sus patas delgadas y correctas y el interminable camino del teclado, no puedo reprimir el formidable deseo de correr hacia él y acariciarlo con mis dedos. (Cepeda, 2015: 91)

Cepeda Samudio incorpora aquí la descripción erótica del piano al que dibuja con palabras para centralizar la atención en su ubicación dentro del escenario y en la gracia de acariciar cada una de sus partes, pero enfatizando en las teclas como principal y cotidiano elemento que toca para acercarse con deseo a éste. Así mismo, entre las emociones que el texto permite analizar, está la del “miedo”, dando lugar a otro elemento que determina la vida del protagonista en torno a un amor que no domina y que es consciente, lo llevará a amar a un piano específico; el protagonista menciona en la cita anterior que es necesario ser “sacado casi a rastras del escenario” porque no puede desprenderse del piano blanco ni un momento. Aquí describe claramente que cuando lo ve tiene un deseo “formidable” de ir hacia él para tocarlo y sentirlo, para acariciar esas alas que describe metafóricamente dando una significación de aislamiento que también se le puede otorgar a la presencia del cuervo en la narración; así mismo menciona a las patas, describiéndolas como “correctas”, porque son las de su piano amado y deseado, porque son las que son; y a las teclas que trazan un interminable camino, tan complejo como su enamoramiento.

Retomando nuevamente a Montoya Campuzano para concluir el asunto de las variadas formas de personificación del objeto de deseo, se cita otro pasaje de la reciente edición crítica realizada sobre el autor, en donde habla en detalle del poder del instrumento y cómo este actúa con todo su furor en la obra para aludir quizás a aquella literatura conocida por el autor y mencionada en este texto líneas atrás y nuevamente aquí:

La personificación de los instrumentos, su poder maléfico o redentor, es un asunto que tiene que ver con los valores, casi todos idealizados, que los escritores románticos de Alemania, Francia e Italia veían en la música. En este sentido, el piano blanco descende de cuentos como “la última hora de un estradivarius” de J. de la Madelene, de “Los suspiros de una flauta” de A. Thurner y “El alma del violonchelo” de A. Muké. y todos ellos a su vez, vienen de los cuentos musicales fantásticos de Hoffmann cuyo papel precursor en este dominio está suficientemente probado” (Tesis de la maestría de Anne Closmadeuc, “L anovelle et le conte musicaux en France au XIX siecle. París, école des Hautes études en Sciences Sociales, 1995,109p. en Amaya, Gilard 2017: 452)

La personificación de la que habla Montoya se refiere a esa caracterización particular que se otorga en cada texto al instrumento y en este asunto se relaciona con el poder de dominación y sometimiento que el piano blanco ejerce sobre el personaje; y ello tiene que ver con la manera en la que el cuento logra revelar a un protagonista atrapado por un piano para representar las ausencias vinculares infantiles. Ese personaje que Cepeda Samudio muestra como pianista, narrando siempre en primera persona, se presenta a continuación para develar lo anterior y además, ofrecer otros elementos de relevancia que transversalizan el texto como la soledad y el tiempo en función del piano, los cuales se irán desarrollando a lo largo del relato.

Durante las larguísimas horas de práctica, cuando las yemas de los dedos se me adormecían y la música igual, igual, igual, de tanto repetirla se me desvanecía en los oídos y quedaba yo

solo, con el piano, las teclas empujaban suavemente mis dedos adoloridos compadeciéndose de su martirio. (Rodríguez, Gilard, 2017:56)

Esta es quizás la única cita del texto en donde se nombra como tal a la música sin especificación de género alguno, expresándola sonando igual durante muchas horas. En este pasaje se evidencia la enajenación del protagonista alrededor del instrumento que lo enamora con pasión y que le permite a través de las caricias desearlo ardientemente; el dolor de tocarlo hasta que las yemas de los dedos se adormecen sólo es soportable en el caso del cuento, por el amor.

Esta última cita, devela de forma clara lo tratado en este texto, un amor que enaltece al instrumento y lo pone como centro del análisis, como clave para el asunto tratado. “(...) ese era el piano por el que yo había estado esperando, por el que yo no había querido entregarme a ningún otro, el piano presentido y deseado en todos los pianos que yo había tocado en mis conciertos” (Rodríguez, Gilard, 2017:57)

Lo vincular: el “osito de cristal morado” y “*El piano blanco*” como objetos transicionales

Habiendo abordado con exactitud el papel del instrumento musical como objeto de deseo para incorporarlo en la reflexión como el centro del análisis y consecuencia del amor obsesivo que presenta el personaje central del cuento, es necesario ahora ahondar en la manera en que la representación objetual se dirige hacia la consolidación de una ruta psicológica que rodea al personaje del cuento desde su infancia, hasta su edad adulta; por ello es importante hablar de la vida de este personaje que desde niño presenta situaciones de carencia en el establecimiento de las relaciones vinculares³. En la narración, hay una cita que revela de forma única y magistral esta situación y da una clave para comenzar a profundizar en este tema:

Tal vez porque de niño me faltó todo y en la casa de vecindad en donde viví, no había siquiera un trozo de madera con que fabricar un juguete, fue por lo que adquirí la costumbre de aferrarme a los pocos objetos que durante esos años caían por casualidad en mis manos. (Rodríguez, Gilard, 2017:55)

Esta cita al inicio del cuento representa un hito dentro del desarrollo del texto que da la clave para entender mejor lo que se analiza y que seguramente Cepeda Samudio ubica desde el principio del cuento con una intencionalidad especial. Ese “tal vez” tiene un papel adverbial

³ Relaciones vinculares: aquellas formas de relación con el otro, muy especialmente cuando ese otro es un objeto, una persona o una situación. <http://www.funlam.edu.co/uploads/facultadpsicologia/578481.pdf>

para introducir una comparación con valor de igualdad que coteja lo vivido en la infancia, con lo que ello ocasiona en la vida adulta y luego se complementa al mencionar luego “esos años” como determinantes del tiempo que se narra dentro de la historia. Así mismo trae a la reflexión el sentido de la “casa de vecindad donde viví” para manifestar lo familiar o comunitario y para introducir quizás el sentido de la familia, aquella que no se visualiza en el texto y que se presenta sólo con una imagen paterna descontextualizada y sin la figura materna presente.

De la misma manera se incorpora al “juguete” como elemento ausente y a la misma infancia en total relación de carencia. Todo ello, marca el inicio de una falta reiterada de elementos que en la infancia del niño estuvieron marcados por la privación que en la misma cita, dan un salto de la infancia a la adultez para afirmar que por esto el personaje se aferraba a los pocos objetos que caían en sus manos. Pero es importante señalar que lo realmente complejo no es sólo la ausencia del juguete, es así mismo la falta de momentos de vínculo familiar en torno al juego explorado y tocado en compañía especial de la familia durante la infancia. Ese encuentro certero y de socialización con el otro que no se da en el cuento en la infancia, es una clave para comprender mejor este análisis; así mismo, permite continuar el diálogo de manera directa con la significación del vínculo que se presenta desde que el ser humano nace y durante toda su vida, presentándolo desde la unión con algo o alguien y refiriendo en ese alguien a una imagen familiar inexistente.

La cita que se presenta a continuación sabe reforzar muy bien esta idea, en tanto permite comprender por qué un vínculo roto lleva al niño a ser inseguro y a no desarrollar capacidades para enfrentar las situaciones que se sobrevienen durante algunos momentos de su vida:

La función primordial del vínculo establecido por el niño en sus primeras etapas evolutivas obedece a una necesidad vital de reducir la ansiedad que permita el afrontamiento de situaciones generadoras de esa ansiedad. En general, podemos afirmar que un vínculo afectivo roto, no establecido o deficiente predispone al niño a ser inseguro, temeroso del entorno y del futuro. [...] Así mismo, su capacidad para establecer relaciones adecuadas con sus iguales u otras personas del entorno se ven significativamente alteradas. A menudo aparecen manifestaciones conductuales y emocionales descontextualizadas. (Molina, 2006: 25).

Esa relación vincular que la teoría psicológica ofrece, se relaciona de manera directa con lo que sucede en el cuento en el establecimiento del vínculo por parte del protagonista, lo que se devela a través de las situaciones que vive con su padre, con el juego y los juguetes para comprender cómo cada una de estas, determinaron la estructura de personalidad que presenta el personaje hasta llegar a su adultez. Esa capacidad para establecer relaciones adecuadas se altera cuando ese vínculo no ha sido establecido de manera satisfactoria, como sucede en el cuento. La cita que continúa recoge con fuerza esto en un pasaje único que detalla de forma

clara y contundente el inicio de un establecimiento vincular roto que es determinante en todo el cuento:

El osito de cristal morado que encontré una vez en una calle alegre y al que le faltaba la cabeza ha vuelto a mi memoria muchas veces en estos días. El osito era parte de mi vida y cuando mi padre lo pisó, recuerdo perfectamente ese momento pues todavía al pensar en el osito morado siento apretárseme la garganta, esperé por muchas veces a que llegara borracho y cuando eso ocurrió lo empujé con toda mi venganza desde lo alto de la escalera. (Rodríguez, Gilard, 2017:55)

El personaje que ahora está recordando una situación particular de su infancia, cuando encontró aquel “osito de cristal morado” que era parte de su vida; un osito “único” que representa un solo encuentro infantil con los juguetes. Aquí la cita de manera convincente narra que el niño al ver que su padre lo pisó, (al osito) sintió un deseo enorme de tirarlo por las escaleras cuando volviera a llegar borracho, expresándose en la narración de forma representativa cómo efectivamente lo tira en un acto de decepción y tristeza. Es que los objetos no lo decepcionan, en cambio los humanos sí, las mujeres y su padre sí, por ello saca toda su rabia para expresar los sentimientos de abandono por parte de un padre que además, acaba con su único juguete conocido y de una madre que no existe. El osito al que le faltaba la cabeza puede significar a su vez ese amor también pisoteado por un padre y una madre ausentes. Como detalle particular es muy importante señalar que el osito es de cristal, figura simbólica que el autor puede incorporar al texto para representar la fragilidad de las relaciones vinculares establecidas por el niño en su infancia, es llamativa en tanto que no es común hablar de un osito de cristal porque este juguete infantil regularmente es relacionado con un osito de felpa.

En el aislamiento, la ausencia materna, vivida como pérdida del objeto único que suministraba todo, da origen a una fantasía en que tanto el reencuentro como el reemplazo parecen impensables. El duelo se instala para siempre. Toda la vida quedará marcada por una vivencia de pérdida irreparable y sin esperanza. El objeto es vivido como irrecuperable, la separación como un abismo. Esta alternativa significará vivir refugiado en el mundo interno, en un estado de ensoñación y replegamiento, sin poder amar a los otros ni participar en la ilusión compartida que forma parte del amor, el arte, la relación con el mundo en general. (Adabi, 1996:1)

Ese aislamiento del que se habla en la cita anterior, se presenta también en el cuento seguramente como una manifestación clara de que la inexistencia de la madre es asemejada también a la pérdida del osito, en tanto ambos representan todo lo que el niño debería tener y no tuvo. Ello ha quedado marcado en la vida del personaje como irrecuperable y lo conduce a vivir en esa marcada soledad (en la que se enfatizará más adelante) y en esa incapacidad de amar a otros. Ese estado de ensoñación explica con claridad cómo el protagonista ve en su objeto de deseo a ese amor que nunca tuvo, instalando ese duelo para siempre en su vida.

Sumado a la representación de la figura materna ausente, se presenta a una figura paterna descontextualizada que se manifiesta a través de un padre posiblemente alcohólico, en una

situación en la que pisa el osito y de la mano de esta circunstancia ya se han perfilado algunos rasgos importantes de la personalidad del protagonista que permiten interpretar que el padre marcó negativamente la infancia del niño; el vínculo afectivo aquí fue más fuerte con el osito que con su padre.

El protagonista aun siendo adulto, trae al recuerdo esta situación vivida con “el osito de cristal morado” al expresar que “ha vuelto a mi memoria muchas veces en estos días” para afirmar que en esta etapa, quizás ya adulta, también ese escenario infantil permanece. Esta cita menciona datos que representan una variable de tiempo como: “una vez”, “muchas veces”, “en estos días”, “ese momento”, “esperé por muchas veces” y “cuando eso ocurrió”, que dan una clave relevante en cuanto a que ese recuerdo ha atravesado desde aquel instante, la infancia, la adultez y la vida misma del personaje. Así mismo, lo vincular y lo simbólico en este caso establecen una relación bicondicional, en la medida en que el personaje del cuento los utiliza para justificar inconscientemente y en cierta medida, ese amor a los objetos que inició en la infancia y allí se quedó marcado en su memoria como una etapa inconclusa. Esta situación particular representa un gran detonante que no le permite a aquel niño superar la carencia objetal infantil, un tema que más adelante se profundizará en este texto ya como una consecuencia adulta. Todo ello se relaciona indiscutiblemente con las carencias vinculares en torno al juego que como ya se ha venido presentando, se dirigen desde la infancia al objeto adulto y marcarán gran importancia en el establecimiento del vínculo afectivo. Es representativo cómo el objeto, personificado en este caso por el osito de cristal morado, aquel que fue encontrado “en una calle alegre”, quizás porque en casa no había espacios divertidos, ni encuentros alegres con objetos o sencillamente porque allí estaba el osito que ahora no está, tiene alta significación para el personaje detonando hacia él un comportamiento de agresividad y de desplazamiento del afecto familiar.

¿Por qué el juguete amado y perdido en la infancia representa en la adultez un recuerdo indeleble del vínculo no establecido? esta pregunta es posible hacerse aún, y una buena manera de responderla se presenta a continuación en una cita que mezcla el asunto del tiempo con relación al objeto, iniciando con la frase “desde entonces” para dirigir el recorrido del texto desde el momento en el que el protagonista empezó a tocar el piano, hasta cuando se enamora de los pianos y luego del piano blanco, como ya se ha citado. Aunque no queda definido si este inicio en el arte de tocar el piano comenzó cuando era un niño, es muy posible que así haya sido aunque el texto no lo deja claro en cuestiones de tiempo: “Yo siempre deseé tener un piano. Desde cuando aprendí a tocar”. (Rodríguez, Gilard, 2017:56)

Puede esta cita relacionarse con la siguiente, en tanto que ambas expresan con claridad los únicos indicios que en el texto develan cuándo pudo haber iniciado el deseo de tener un piano y el momento del enamoramiento obsesivo por estos:

Desde entonces se formó en mí ese desmedido amor por los pianos. Hasta el punto de que los demás objetos, los que antes me llamaban la atención, dejaron poco a poco de impresionarme y sólo los pianos, con sus líneas esbeltas y puras y la suavidad infinita de sus teclados ocuparon mi vida. (Rodríguez, Gilard, 2017:56)

Ese “desde entonces” puede aludir con claridad al momento en el que ese “osito de cristal morado” que el niño perdió en su infancia, ocupa ahora un lugar central en esta parte del análisis porque se convierte en un objeto transicional. Ello sucede porque el protagonista sublima aquellas faltas infantiles en la adultez y las manifiesta en características muy particulares de su personalidad hablando de sí mismo como un ser humano “normal” y reconociéndose como tal. “Yo soy un hombre normal y comprendo que esta costumbre de enamorarme de las cosas es malsana. Y he luchado para dominarme”. (Rodríguez, Gilard, 2017:55). La cita presenta aquí a un hombre consciente de su realidad y de su lucha para dominar esta situación que vive y a la misma vez desea y ama; ésto es una enajenación no absoluta. El protagonista acepta que esta obsesión no es saludable y además de ello está aludiendo a una condición de auto aceptación inconsciente que reconfirma la presencia del objeto transicional. La conjunción de todos estos elementos psíquicos, lleva al protagonista a revelar su conflicto interno: “yo soy un hombre normal y comprendo que esta costumbre mía de enamorarme de las cosas es malsana”, de igual manera se declara imposibilitado para amar y sentir pasión por las mujeres, se ha quedado fijado en la etapa de desarrollo psíquico donde el juego y los juguetes son de gran importancia en la formación de su personalidad, de ahí que el piano blanco es el intento fallido de superar esa etapa, y al no lograrlo queda enajenado y confinado a él.

En este momento Cepeda Samudio encontró en el “osito de cristal morado” una buena manera de representar el objeto transicional y a ese osito de peluche psicológico de gran representación simbólica que alude a una estrategia de independencia personal. Ello puede observarse claramente cuando el protagonista expresa que: “Deseaba ardientemente poseer un piano, pero al mismo tiempo tenía un miedo terrible de enamorarme demasiado del que yo escogiera, de compenetrarme tanto con él hasta que llegara un momento en el que me fuera imposible tocar en otro”. (Cepeda, 2015: 90-91). Ese miedo a enamorarse del piano que el protagonista elige en cada ocasión hasta definirse por uno solo, se acerca a lo que se presenta en la cita que viene a continuación para confirmar que aquel osito de cristal morado que no se pudo tener de manera completa en la infancia y que aún en la adultez aparece con nostalgia y con recurrencia, es ese mismo objeto transicional. Esta cita que se presenta a continuación es claro ejemplo de lo que es el objeto transicional para el niño en ese proceso de descubrimiento que lo lleva a su abandono o a que permanezca para siempre en su vida.

El objeto transicional va a ayudar al niño a controlar sus resentimientos, sus afectos para canalizarlos en otros soportes. En efecto con su objeto transicional el niño va a poder ir a explorar con seguridad su ambiente y a descubrir otros soportes de expresión de sus pulsiones⁴, más adaptados a ellas y aceptados como tal por sus padres. A medida que va descubriendo esos soportes, el niño va a utilizar menos su objeto transicional hasta abandonarlo en esta función y a considerarlo como un simple objeto de sus descubrimientos. (Brovally, 2006:7-8)

Para los adultos, el concepto de objeto transicional tiene connotaciones cercanas a lo que se ha venido planteando; se aproxima al concepto de déficit, en el que se explica cómo alguna(s) de las carencia(s) infantil(es), en especial de ese objeto transicional (osito de cristal morado), se suscriben en un territorio adulto de compensación. Una compensación que no es más que la búsqueda de aquello que en la etapa infantil no se tuvo y no permitió vinculación objetal, personal, familiar y social. Ello se visualiza con facilidad a lo largo de todo el texto y muy especialmente cuando éste cita: “En cambio las cosas, las cosas me atraen, me seducen con sus líneas iguales y esa sensación de seguridad, de inmutabilidad que emana de ellas. (Rodríguez, Gilard, 2017:55)

En cuanto a los adultos, el objeto transicional reviste un carácter algo más complejo, menos evidente. Algunos señalan el coche de lujo o las propiedades exhibidas ante los otros, los objetos de las adicciones, pues en ellos deposita su dueño rasgos ausentes o deficitarios en su personalidad. El objeto transicional tendría un valor compensatorio de una falta que el individuo detecta en sí mismo (Véase *Los teatros del cuerpo*, de Joyce McDougall). (Furió, 2010: 2)

Cepeda Samudio evidencia todas esas características de objeto transicional en el adulto manifestadas en la personalidad del protagonista y en algunas de las acciones que sus líneas ofrecen: “Antes, antes de ahora, se daba el caso de que mis conciertos en un mismo teatro se prolongaran por meses. Ésto sucedía cuando descubría en el piano de ese teatro un detalle íntimo y se establecía entre el piano y yo ese amor que nace de compartir un secreto. (Rodríguez, Gilard, 2017:56) De manera sensible Cepeda Samudio devela en esta cita un intimismo que se ve reflejado en la particular relación existente entre el personaje y los pianos y en la forma de aludir a “un secreto”, como elemento clave que el mismo narrador personaje cita para hablar de sí mismo y de lo que le pasa con los pianos. Así como sucede en la infancia cuando el niño le cuenta un secreto a su juguete, así puede deducirse que el protagonista le contaba sus secretos al “osito de cristal morado”, ahora representado en ese piano amado. La cita, al igual que otras ya mencionadas incorpora el tema del tiempo cuando dice “Antes, antes de ahora”, “por meses” y “ésto sucedía”, en las tres frases, este elemento trazador

⁴ En el psicoanálisis, la pulsión es la energía psíquica profunda que dirige la acción hacia un fin, descargándose al conseguirlo. El concepto se refiere a algo dinámico que está influido por la experiencia del sujeto. Esto marca una diferencia entre la pulsión y el instinto, que es congénito (se hereda por la genética) <http://definicion.de/pulsion/>

permanece como cómplice de una situación que es del grado del personaje porque le permitía compartir con ese piano elegido y amado durante mucho tiempo.

Así como en el cuento en mención se ha podido demostrar la presencia del objeto transicional desde su origen infantil hasta sus consecuencias adultas, es importante recordar que existen muchas otras obras literarias en donde se evidencia de diferentes formas el objeto transicional en el adulto, que en lo particular, aportan a la consolidación del argumento que se ha venido exponiendo:

En novelas como *Intrusos y huéspedes* o *El hueco de tu cuerpo*, de Luis Magrinyà y Paula Izquierdo respectivamente, el objeto transicional sí funciona y cumple su cometido. En el primer caso se, recordará al lector, la fabricación de una droga, cargada de resonancias simbólicas, la que lleva a su protagonista, y a la cuadrilla de amigos que se adhieren al proyecto, a una fase de desapego y emancipación de las estructuras sociales que previamente condujeron a una aguda crisis –que el narrador llama cómicamente “psicosíncope”– al protagonista. Aunque siempre he pensado que el personaje central de la novela de Magrinyà sufre sobre todo una crisis de identidad sexual, que acierta a enmascarar sin engañarse a sí mismo, lo que importa aquí es que el objeto transicional –la fabricación de la droga– permite pasar a una etapa de mayor control de su realidad, donde él incorpora al equipo a personas que encarnan roles ambiguos pero previamente seleccionados. En la de Izquierdo es a través de una composición fotográfica, elaborada con imágenes de partes de cuerpos, y de su exposición en un certamen reconocido, como la protagonista da por cerrado un período de duelo y de crisis personal. (3)

Las dos últimas citas presentadas muestran el concepto y aplicación del objeto transicional en el adulto, para reforzar el argumento de que, para el caso de *El piano blanco*, todos los elementos contenidos en este cuento, fueron desgranados a lo largo de este texto para consolidar el argumento general del análisis tratado.

Un camino de soledad y enajenación

Se ha avanzado en este texto en la representación del instrumento musical como objeto de deseo para llegar a concluir que éste, no es más que ese mismo “osito de cristal morado” de la infancia que en la adultez se convierte en el objeto transicional. Ahora, el asunto se dirige hacia el reconocimiento de cómo esta condición particular de enamoramiento lleva al personaje central a encontrarse en una situación particular de soledad y enajenación.

Y para hablar de ello, es necesario mencionar la importancia que tiene el concepto de caminar, en clave de recorrer, avanzar y seguir el curso de una cosa; esto es fundamental para ubicar el trazado que a lo largo del texto ha constituido la soledad como punto de partida y final, y poder progresar hacia un desenlace no imaginado. La enajenación. Un concepto que describe por qué el protagonista no ha logrado la capacidad de amar a una mujer para amar a un piano blanco. Todo ello ha hecho del protagonista un ser humano que se presenta

permanentemente solo y en las pocas ocasiones en las que el texto incorpora a otros personajes, estos se ven relegados a un plano secundario porque el primer lugar está ocupado por el amor objetal; esta soledad permanente inserta a Cepeda Samudio en un territorio literario de poética particular. Es pertinente retomar aquí nuevamente una cita de Montoya Campuzano en *Apostillas a Álvaro Cepeda Samudio* para la última edición crítica sobre el autor: “Mientras que en el piano blanco, lo que sucede es una forma de enajenación: “Yo era el único dueño del piano blanco, o él mi único dueño, no podía decirlo (...)”.(Amaya, Gilard 2017: 452). Cepeda Samudio permite aquí una meditación especial que dirige la mirada hacia la enajenación como consecuencia de todo lo que ya se ha esbozado en este análisis; esta es el resultado de un camino iniciado en la infancia y consolidado en la adultez con una característica particular: su enajenación es consciente y no absoluta, el protagonista se auto reconoce en una condición malsana que ya se ha expuesto líneas atrás, pero nada le permite salir de ese proceso de amor obsesivo.

Así las cosas, para el cuento la enajenación se representa como una forma de soledad especial del autor para presentar a un personaje en sus diferentes etapas de vida y se expresa además, en un narrador que se describe así mismo solitario, aunque se encuentre entre otras personas, aunque viva en función del espectáculo que rodea los conciertos de piano. Es que su soledad es propia, es deseada; es una soledad que comunica para determinarla como coautora de sus pensamientos, emociones y situaciones vividas. Esa soledad no apareció de la nada: viene con él desde su infancia cuando se avizora sólo, en medio de la nada. Es probable que quien en su infancia ha estado solo, sea también un adulto solo; así mismo, es posible que siendo niño o adulto se esté solo en medio de una gran multitud de personas o incluso, estando consigo mismo, como sucede de manera clara en el texto.

En cuatro circunstancias puede uno hallarse solo: solo a solas, solo entre los otros, solo con los otros, solo con el otro. Me encuentro solo a solas cuando realmente no tengo ante mí, conmigo, a nadie. Solitario entre los otros puedo sentirme frente a un horizonte poblado por ellos, por los hombres: así cuando camino por una calle entre viandantes desconocidos, cuando permanezco en incógnito frente a mis compañeros de viaje o cuando en un teatro observo desde mi butaca a los espectadores durante un entreacto. Acompañado por una pluralidad humana y como partícipe activo en ella, puedo hallarme, sin embargo, solo (Sobejano, 1953: 1)

Probablemente Cepeda Samudio recrea en el cuento *El Piano Blanco* un tipo de soledad que como autor ha ganado muy a partir de los recorridos mundiales que realizó en torno a la literatura y esto puede ser perfectamente entendible cuando su vida estuvo llena de experiencias laborales que le permitieron moverse de manera multifacética en diferentes lugares y escenarios artísticos, de los cuales se habló en diferentes partes de este texto. “Álvaro resolvió la poética de la soledad con gran versatilidad técnica que le permitió

mezclar estilos muy diversos en un mismo cuento. La combinación resultaba apropiada además de convincente porque comunicaba la idea del personaje momentáneamente enajenado”. (Álvaro Medina: El proceso creativo de Álvaro Cepeda Samudio. El cuentista, en Rodríguez, Gilard, 2017:403-404). Es posible que todos esos elementos literarios aquí recogidos en torno a la soledad se hayan consolidado en la escritura de algunos de los cuentos de la colección “*Todos estábamos a la espera*” y de esta manera, es comprensible entender cómo tal soledad se convirtió en un elemento trazador en la vida de aquel pueril que se narra en el cuento; una soledad revelada como ausencia en la niñez y luego en la adultez. Esta misma soledad se confirma cuando el texto presenta a un narrador que durante todo el cuento habla desde sí mismo y no da lugar a un narrador externo porque desea contarse así mismo, porque le interesa darse a conocer tal y como es.

Escribirle a la soledad revela un estilo particular de Cepeda Samudio y para comprenderlo mejor, es necesario retomar algunas ideas esbozadas en la parte inicial de este texto, trayendo a la reflexión a autores como Sartre, Kafka o Chejov y citándolos para hacer referencia a la herencia literaria que estos le dejaron:

De unos derivó el rigor de la descripción sintética, equilibrada y sin efusiones retóricas, de otros el oscilar entre lo real o lo irreal, de otros más la importancia de meterse en la conciencia de un personaje para revelar sus preocupaciones, inquietudes, temores, angustias. Este último rasgo le permitió trabajar el tema de la soledad, entendido como la consecuencia de no poder asir mentalmente los acontecimientos del mundo exterior y no como un fenómeno de mero aislamiento social. (Rodríguez, Gilard, 2015:403)

Esta cita remite al concepto de tiempo que se evidencia en el cuento (en relación a la soledad), para aludir de manera categórica al deseo de tener siempre un piano y así mismo, a pasar largas horas tocándolo en una forma particular de representar una soledad permanente. Ese encuentro con la soledad acompañada por el piano significa que la mejor compañía que el protagonista encuentra está dada con el piano como conjunto y objeto de amor, un amor que entrega a los objetos porque estos no lo decepcionan. Sólo cuando se ama verdaderamente a un piano es posible pasar largas horas en frente de él tocándolo, acariciándolo y deseándolo tan ardientemente como solo el amor verdadero lo puede hacer.

Cepeda Samudio acompaña el concepto de soledad que permea el cuento *El Piano Blanco*, como origen de las múltiples etapas inconclusas que el protagonista vivió de niño y que ya de adulto se presentan de manera particular. El cuento muestra a un hombre consciente de que enamorarse de los pianos es una costumbre malsana que ya se ha analizado líneas atrás, pero que es importante retomar para reconocer en ella a una característica que evidencia la personalidad del protagonista. El piano blanco amado se convierte en la única compañía

deseada por el protagonista y es en ella en quien pone todas sus pulsiones sexuales y amorosas.

Todo ese mundo objetal en el que se encuentra sumergido el personaje central del cuento se puede relacionar de manera directa con la forma en la que el autor finaliza el cuento para referirse a una situación de encerramiento, de camino sin salida y de estar enfrascado en un mundo que se le parece perfectamente a la significación de un túnel: “Esta salita es como un túnel oscuro y silencioso. Sin el piano blanco y con ese hueco negro donde él hace falta” (...) esta salita parece un túnel”. (Cépeda, 2015:94).

REFERENCIAS

Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard, Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*. Edición crítica. Centre de Recherches Latino Américaines, Archives Université de Poitiers (France), en coedición con Sílabas Editores, Medellín, Colombia, 2017

Cepeda, S.A. (2015) *Todos estábamos a la espera*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House, Pag 89-94.

Brovelly, B. (2006) *Lectura crítica del concepto transicional*. Institute de Phsicology et de sociologie appliquées Université Catholique del Ouest.

Cázes, M. D. (2002) *El tiempo masculino*. Redalyc, 18(113) 58-70.

Revista Internacional de Psicología ISSN 1818-1023, Guatemala Vol.1 No.2 Julio 2000, pág 1. Lic Sonia Cesio1 Freud, S. (1986)

Gonzalo Sobejano. *Soledad y Creación Poética*. Universidad de Murcia. Heidelberg, septiembre, 1953. Pag 1.

Freud, S. (1986) *Más allá del principio del placer*. Tomo XVIII. Obras Completas. BS. As.

Furió, M. (2010) El fracaso del objeto transicional: “La trabajadora”, de Elvira Navarro, o el fracaso de la bohemia artística. <https://delahabanahavenidounbarco.wordpress.com/2014/07/22/el-fracaso-del-objeto-transicional-la-trabajadora-de-elvira-navarro-o-el-fracaso-de-la-bohemia-artística/> Consultado el 23 de febrero de 2016.

Martínez, A.J., Fuentes, M.A. (2014). Vínculos afectivos en la infancia y calidad en las relaciones de pareja de jóvenes adultos: el efecto mediador del apego actual. *Redalyc*, 30 (1) 211-220

Ridao, A. (2014) Los juguetes de la infancia. Intervención y diálogo intergeneracional Espacios en Blanco. *Revista Educación*. 24. 127-150

Rodríguez, A., Gilard, J (2015) Álvaro Cepeda Samudio, Obra literaria. Francia: Centre de Recherches Latinoamericaines-archivos.

Vargas, M. A. (1990) Biografías: Cepeda Samudio, Álvaro.

<http://www.Banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/cepealva.htm>. Consultado el 2 de Marzo de 2016.

Siepmann, Jeremy. El piano. Ediciones Robinbook. España. 2003. Pag 123.

<https://lamenteesmaravillosa.com/5-heridas-emocionales-la-infancia-persisten-cuando-somos-adultos/> Imagen.