

La narrativa experimental de

Álvaro Cepeda Samudio

Ariel Castillo Mier

Universidad del Atlántico

Resumen

La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio contrasta con la tendencia conservadora de la literatura colombiana. Cada uno de sus tres libros rompe con el contexto en el que se inscribe: *Todos estábamos a la espera*, con la narrativa telúrica y costumbrista de los cuentistas grecoquimbayas; *La casa grande*, con el “inventario de muertos” de la novela de la violencia; y *Los cuentos de Juana*, con los relatos “comprometidos” de la Generación del Bloqueo (a Cuba) y del Estado de Sitio (en Colombia). Frente al influjo paralizante de la obra garciamarquiana, la de Cepeda Samudio ha ofrecido alternativas de salida que los nuevos narradores han sabido aprovechar, en particular, en el Caribe colombiano.

Palabras clave: Narrativa, experimental, Caribe, cuento, contexto, relatos, ficción, lenguaje poético.

Abstract

Álvaro Cepeda Samudio’s experimental narrative contrasts with the conservative trend in Colombian literature. Each of his three books breaks the context in which it relies on: *Todos estábamos a la espera*, breaks the telluric and customs narrative of grecoquimbayas narrators; *La casa grande*, breaks “the dead inventory” in the novel of violence; and *Los cuentos de Juana*, the “compromised” short stories of the Generation who experienced the blocking to Cuba and the curfew laws in Colombia. Regarding Garcia Marquez’ shocking influx, Cepeda Samudio’s work has offered a way out that new narrators have been able to adopt, especially in the Colombian Caribbean.

Key words: narrative, experimental, The Caribbean, short stories, context, fiction, poetic language.

Recibido en marzo de 2006; aprobado en julio de 2006.

Álvaro Cepeda Samudio es, en la literatura colombiana, el caso singular de un escritor cuya existencia intensa e iconoclasta ha incidido de manera negativa en la valoración de su obra. En efecto, formado menos en las aulas, en los museos y en las bibliotecas, que en la calle, las salas de cine o de redacción de los periódicos, los estadios deportivos, los burdeles, las oficinas de publicidad, el consumo de revistas, tiras cómicas y música popular, la actitud vital de Cepeda, que no excluye la frivolidad, el sentido deportivo de la vida y la risa como antídoto contra el acartonamiento y la solemnidad, contrasta radicalmente con el estereotipo del escritor colombiano de su época, académico y encorbatado, de formación fundamentalmente libresca, dado a bizantinas disquisiciones gramaticales sobre el que galicado, en los castizos y castos cafés andinos, y precavidos siempre de no meterse con las esferas oficiales a fin de mantener abiertas las puertas del nombramiento providencial en una embajada o en cualquier cargo burocrático que le garantizase la cómoda continuidad de la vocación.

No obstante, esta contribución indudable de Cepeda al cambio en la imagen del escritor en el país, en lugar de favorecerlo, ha sido fatal para su obra, pues su leyenda de hombre ávido de sensaciones y experiencias espectaculares, ha distraído la atención de los estudiosos que, en lugar de indagar con rigor en las profundidades de los textos, se quedan en la máscara y el anecdotario.

Signada por la constante de la experimentación, la ambición universal y la oposición al orden literario dominante, la obra literaria de Álvaro Cepeda Samudio, tres libros publicados en 18 años de una vida que sólo duró 46, *Todos estábamos a la espera* (1954), *La casa grande* (1962) y *Los cuentos de Juana* (1972), constituye un punto de referencia clave y un hito en la historia de las letras nacionales. La historia del cuento y de la novela en Colombia sería diferente sin estas obras que marcaron simultáneamente una ruptura y la apertura de nuevos senderos por los cuales habría de transitar la narrativa del país.

***Todos estábamos a la espera* o la entrada del cuento colombiano en la modernidad**

En pleno auge de la narrativa regionalista cuyo paradigma era la obra de Eduardo Arias Suárez, Adel López Gómez, Tulio González, Tomás Vargas Osorio, Eduardo Caballero Calderón, Antonio García, Antonio Cardona Jaramillo, Jesús Zárate Moreno, Rafael Caneva, Alejandro Álvarez y José Francisco Socarrás, herederos del realismo costumbrista de Tomás Carrasquilla, quienes a través de un narrador omnisciente describían con minucia el paisaje rural

de la cordillera, el río, el cañón, la colina o la manigua, en el que insertaban a un personaje típico y analfabeta, de origen campesino, el maestro, el peluquero, el gallero, el carpintero, el zapatero, la solterona, del cual mostraban con detalle su físico, la indumentaria y las costumbres, y lo ponían, por un lado, a hablar de manera deforme en un lenguaje atiborrado de regionalismos que contrastaba con las ínfulas oratorias y la abundancia de lugares comunes del narrador omnisciente, y, por el otro, a luchar de manera desigual contra la naturaleza y la injusticia de los dueños de la tierra, se publicó en Barranquilla, el 15 de agosto de 1954, con prólogo de Germán Vargas, dibujos de Cecilia Porras y 9 cuentos, *Todos estábamos a la espera*.

Inserto en una tradición de narradores, nacidos o no en la ciudad, pero residentes en ella, algunos vinculados a la revista *Voces* (1917-1920), todos prácticamente desconocidos para el resto del país, entre los cuales se destacaban Ramón Vinyes, Víctor Manuel García Herreros, José Félix Fuenmayor y Gregorio Castañeda Aragón, el libro, por su pobre distribución, luego de una ráfaga de reseñas locales y nacionales, cayó en el olvido hasta finales de la década de los cincuenta cuando Eduardo Pachón Padilla (1959) incluyó a Cepeda en su célebre antología de cuentos colombianos, con lo que dio inicio al reconocimiento nacional de su cuentística. A partir de 1962, la resonante consagración nacional de la novela *La casa grande*, Cepeda sería reconocido, junto con García Márquez y José Félix Fuenmayor, como un maestro por los nuevos narradores de entonces, Ricardo Cano Gaviria, Policarpo Varón, Oscar Collazos, Nicolás Suescún, Umberto Valverde y Roberto Burgos Cantor. Años después, cuando los estudiosos extranjeros que, perplejos ante el fenómeno de García Márquez, se dedicaron a indagar por los comienzos de su trayectoria, al toparse con la obra de Cepeda, se fascinaron hasta el punto de dedicarle estudios particulares que consolidaron el prestigio narrativo de Cepeda, entre los que sobresalen los de Ángel Rama (1973) y Jacques Gilard (1980a).

Más recientemente, Jonathan Tittler (1994) ha propuesto mirar *Todos estábamos a la espera* como el origen de la literatura neocolombiana en los Estados Unidos. Sólo hasta 1980, es decir, 36 años después de su primera edición, se reedita el libro de cuentos (Cepeda, 1980), añadiéndole tres textos, uno recuperado por Daniel Samper Pizano y dos por el editor Jacques Gilard, quien además aporta un luminoso estudio (Gilard, 1980b), que sitúa la obra en el contexto cultural regional y nacional y examina sus aportes a la historia del género en el país. En 1993, Áncora Editores, publica una tercera edición (Cepeda, 1993), con textos introductorios de Gabriel García Márquez y Alfonso Fuenmayor y, doce años más tarde, una editorial educativa española, en 2005, puso en circulación la primera edición crítica.

De la primera edición del libro se excluyeron, no se sabe con claridad por qué, los cuentos *Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo*, publicado el 15 de marzo de 1948 en el diario *El Nacional*, e *Intimismo*, dado a conocer el 16 de abril de 1949 en el suplemento literario *Sábado*, y el 13 de mayo de 1950 en la revista *Crónica*, pese a que en ellos figuran ya los rasgos del universo narrativo de Cepeda: su poética de la epifanía; su manera oblicua de contar fundada en la observación minuciosa de lo nimio (unas colillas en un cenicero, un vaso sucio de pintalabios, la combustión de una cerilla), pero capaz de abarcar el dramatismo de una existencia; la visión lírica que constata cómo las cosas –los ruidos, el polvo, la escoba, el sudor, la luz–, tienen vida propia y sólo es cuestión de despertarles el ánima; la técnica experimental, desconcertante (la numeración heterodoxa de los apartados); la recreación de un mundo en penumbra del que huye la luz; la obsesión de la espera¹; la irrupción del extranjero o extraño que confiere un aire cosmopolita a la localidad² y quiebra el orden establecido; los colores simbólicos; los conflictos recurrentes, la entrada en un ámbito desconocido, la incomunicación y la traición entre las parejas, la salvación efímera del erotismo.

Los cuentos de Cepeda aportan a la narrativa nacional un aire nuevo que trasciende lo estrictamente literario y se integran con un esfuerzo colectivo regional, liderado por el Grupo de Barranquilla³. En el campo específico de la literatura, este grupo se propone expresar la nueva realidad regional desde una perspectiva universal y mediante una forma renovadora, abierta a las lecciones de la literatura moderna europea y norteamericana, pero al mismo tiempo arraigada en la sabiduría popular del hombre caribeño y en la riqueza de su imaginario y de su oralidad.

Lo primero que resalta en el epígrafe con el que se abre el libro es su carácter de saga:

Estos cuentos fueron escritos, en su gran mayoría, en Nueva York, que es una ciudad sola. Es una soledad sin solución. Es la soledad de la

¹ En el cuento se habla de “una cavidad vacía que estaba esperando que la llenen de algo de algún color, de alguna materia” (Cepeda, 2005: 131) y aparece un hombre “sin decir nada, simplemente en espera de algo” (p. 135). En *Intimismo* encontramos unos dedos que “que estaban esperando” (p. 145), y “los números estaban todavía a la espera”, “los números tenían que estar a la espera” (p. 146).

² El personaje Schneider, cuyo apellido y nacionalidad son ya los del dueño de la librería en *Un cuento para Saroyan*, “Aunque había nacido en la ciudad, hablaba con ese acento que les viene grabado en la lengua a los hijos de los extranjeros, más propiamente a los hijos de los judíos” (Cepeda, 1993: 125).

³ El grupo de Barranquilla no se limitó a la actividad literaria, aunque en este dominio alcanzaron algunos de sus logros mayores, como bien lo vieron Gilard (1980) y Ángel Rama (1991): su radio de acción abarca el periodismo, la poesía, la narrativa, las artes plásticas, el cine, el baile, y se extiende incluso al modo de vestir y la culinaria. Al respecto, Fiorillo (2002).

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. Y las palabras son inferiores a ellos. (Cepeda, 2005: 62).

Se trata, por un lado, de una saga universal que abarca la urbe moderna norteamericana, en un eterno invierno exterior e interior, simbolizado en la incesante nieve que contrasta con el mundo quemante de sol, con rezagos feudales, del Caribe; y por el otro, de una reunión de cuentos que trasciende la individualidad de cada uno para configurar un conjunto estructurado en el que se reiteran los motivos, los temas, la voz narradora, los espacios, los protagonistas y el lenguaje, a la manera de Sherwood Anderson en *Winesburg, Ohio*, algo que nunca había ocurrido en la cuentística colombiana, acostumbrada a las compilaciones acumulativas sin unidad interna.

Los cuentos tienen que ver con las aventuras o los desplazamientos de un protagonista marginal, solitario y lleno de miedos, encerrado en el bar, perdido en el mundo, anónimo e ignorante en ocasiones de su propio nombre, extranjero y sin arraigo en todo lugar, con mucho de *flaneur*, despojado de trascendentalismo, evasivo de la vida en la bebida, en la música, en el juego, en el silencio evocador, en su heroísmo cotidiano, “un soñador tratando de devorar la vida” (Rama, 1973: 5), sin futuro, rebelde a toda constricción de la libertad individual, en su proceso de aprendizaje del mundo, a la manera de las novelas de formación, con sus encuentros y desencuentros, los choques sutiles o brutales con la realidad, quien se interna en la ciudad (con frecuencia, New York y sus ámbitos multitudinarios poblados de solitarios: el subway, el bar, el circo, la librería, el restaurante, la universidad, la estación de buses, las salas de cine, las calles, las carreteras de ladrillos rojos, etc.), y se relaciona, sin comunicarse, con seres tan solos como él, procedentes de diversas culturas y con distintos intereses, a la espera siempre de la mano cálida de una muchacha (Madeleine, Martha, Regina, la mujer de los caballos, Sandy) que lo ayude a cruzar las avenidas de la vida.

Revelación sutil del asombro de una subjetividad en su encuentro con el mundo, lo que se pone de manifiesto en el tono de inocencia y de perpleja candidez que, como lo señaló Gabriel García Márquez (Cepeda, 1993: 13), constituye uno de los rasgos de identidad de estos cuentos, el objetivo de la narrativa breve de Cepeda, a la manera de Chéjov, es apresar una tajada de vida, y no tanto redondear una historia planeada con el cálculo certero de una partida de ajedrez, a lo Poe, con su desarrollo silogístico orientado hacia el final matemático, cerrado. De ahí el lirismo leve y equilibrado que permea los cuentos, los cuales se

concentran en el desarrollo de pequeñas anécdotas que, en lugar de orientarse hacia un desenlace, se abren a múltiples posibilidades. Como lo señala Samper Pizano (1977: 16-17), en estos cuentos “no hay concesiones a la peripecia”: “la procesión va por dentro”. Lo clave, más que el suceso en sí, es su elaboración literaria, la manera de contarlo: la transformación de la anécdota en estructura narrativa; la frescura del lenguaje despojado de ornamentos y nada académico ni rural, al servicio de una observación del detalle mínimo, pero revelador; la incorporación de múltiples voces; la supresión de informaciones obvias, asesinas de la sugerencia; la intensidad que hace de cada acción por trivial que parezca –atravesar una calle, salirse de la pista, tocar la dulzaina, echar una moneda en el traganíquel, subirse al techo de la casa, comprar un libro, encender un cerillo– un orbe o un bosque de símbolos por el que deambula, a tientas, el lector, en busca de las correspondencias con la realidad.

Los temas de estos cuentos, nuevos en el panorama literario nacional, son el erotismo, la conciencia del cuerpo, el despertar y el aguzamiento de los sentidos, los efectos de la ciudad en la vida de sus habitantes, el conflicto con la autoridad o con la pareja, el tiempo, la muerte, la soledad, el poder, la agresividad, la crueldad, el chantaje, la inautenticidad, la derrota, la violencia bélica o social, el drama de la espera, la condición de la mujer, su irrupción que trastorna toda rutina, y la movilidad de los límites entre la realidad y la fantasía. Novedoso asimismo es el mundo de referencias de esta obra prácticamente inédito en las letras nacionales: el cine, sus mitos y sus estrellas, la voz de Rita Hayworth, los *spirituals*, la literatura contemporánea norteamericana y europea (Saroyan, Caldwell, Faulkner, Joyce, Sartre), la ciudad moderna, la Segunda Guerra Mundial, el templo secular de los bares con sus feligreses solitarios bajo el efecto del alcohol, el cuerpo humano húmedo y desnudo en el amor físico.

Todos los cuentos de Cepeda narran una doble historia –la exterior o aparente y la interior o profunda– que conduce, como la epifanía, a una iluminación veloz. En *Intimismo*, el proceso de ignición de un fósforo distrae de la revelación íntima del cuerpo propio y del otro. En *El piano blanco*, la historia de la mujer que seduce a un pianista a través de un piano blanco que le da y le quita esconde la utilización deliberada de un hombre, pero también la venganza violenta de éste al saberse descubierto en su homosexualismo. En *Vamos a matar a los gaticos* la pequeña masacre infantil de los gatos recién nacidos vela el brote simultáneo del erotismo, del afán de poder, del instinto de muerte y de la culpa que ponen fin a la inocencia y a la infancia. En *Tap-Room* y *Jumper Jigger* la rutina alcohólica de los visitantes de los bares sirve de marco a la explosión súbita y silenciosa de dos metáforas de la condición

humana en la urbe moderna, una muñeca rellena de estopa que estalla en silencio y el desgonce definitivo de un mecánico muñeco bailarín que funciona con monedas y se desprende de su tablero negro y se revienta, que encubren el nacimiento de una nueva conciencia de la realidad y del tiempo, el cambio inminente de una vida inerte, el quiebre de una costumbre. En *Hoy decidí vestirme de payaso*, el ingreso disonante de un payaso ficticio en la impostura de un circo con leones de cartón y melenas de papel y payasos amargados y atentos a un sistema de reglas al servicio de un universo de soterrada violencia, distantes jerarquías, represiones autoritarias, jaulas y domadores, enmascara la búsqueda de la autenticidad, la plenitud vital y la comunicación con los otros, representada en la salida del vestido de payaso al encuentro de un músico capaz de tocar en una guitarra verde. En *Un cuento para Saroyan*, tras la compra feliz de un libro se oculta la derrota amorosa y el ingreso inminente en el reino de los perdidos. En *Hay que buscar a Regina*, el rapto y el asesinato que confiesa un campesino en la Inspección de Policía cifra una historia de amor imposible y la valoración de la mujer como una mercancía. En *Nuevo intimismo* el embarazo fallido o perdido de la mujer es paradójicamente el inicio de una intimidad creadora. En *Todos estábamos a la espera* las ansias de comunicación de los visitantes nocturnos del bar, celdas cerradas, islas a la deriva que se repiten en el golfo de la noche urbana, soslayan la imposibilidad de los protagonistas para salir de sí mismos y el temor tal vez atávico a la renovación. El piano, los gaticos, los muñecos, el disfraz de payaso, el libro heterodoxo, el cadáver y el feto inexistentes y el visitado bar nocturno funcionan a la manera de correlatos objetivos en los que se condensa la secreta significación de la historia.

Cincuenta años después de su aparición, *Todos estábamos a la espera* se nos sigue revelando como un inagotable poema simbolista al que es preciso visitar una y otra vez para tratar de apropiarnos de sus irradiaciones y del juego de sus colores. Cepeda se anticipa entre nosotros a esa conciencia de la literatura como diálogo creativo entre los textos. Se ha enunciado hasta el cansancio, aunque sin abordarla de manera concreta, la relación de sus cuentos con los de los narradores norteamericanos. El propio Cepeda se encarga de sugerirlo en los epígrafes de Faulkner, Saroyan y Capote, o de revelarlo en los cuentos mismos como ocurre con las alusiones al Erskine Caldwell de *Regreso a Lavinia* en *Jumper Jigger*, cuya presencia tal vez es mucho más evidente en *Nuevo intimismo*, y la mención del cuento *Sweetheart, Sweetheart, Sweetheart* en *Un cuento para Saroyan*.

Dos hechos llaman la atención: que tras la pose anti intelectual de Cepeda lo que se dé en realidad sea el caso de un escritor tan informado de ese movimiento

literario, con el cual sus obras sostienen un diálogo vivo y creativo, orientado hacia la experimentación –ave rara en nuestra literatura, dada a navegar sobre lo establecido y canonizado–, y la total ausencia de epígrafes o menciones explícitas de Hemingway, el autor que es quizá el gran modelo vital y estilístico de Cepeda. Porque el descubrimiento del mal, la iniciación en las crueldades de la existencia que se contraponen a la ingenuidad de un muchacho sensible en *Los asesinos* pasa sin duda a los niños matones de *Vamos a matar a los gaticos*, al igual que el diálogo directo, coloquial y los finales sin resolución de unos cuentos que intentan menos elucidar los problemas o comentar la experiencia que poner en marcha actitudes ejemplares, nostalgias reveladoras o la errancia de los protagonistas en los que el pasado que se mezcla al presente y quienes sobre valoran el instante excitante y efímero de la plenitud o la sordina puesta a los pensamientos y sentimientos, el silencio de lo esencial que convierte lo callado en una invisible presencia o las reticencias y reservas que rozan el tema sin entrar en él, saliéndose por la tangente o la demora en detalles en apariencia secundarios o insignificantes, que tienen el efecto de indicar el todo o ciertos tópicos típicos hemingwayanos –el trago, el boxeo profesional, la guerra, la muerte violenta, el comportamiento de los hombres en situaciones extremas, las cicatrices morales, el sentimiento de la nada universal, las máscaras en busca del verdadero rostro, la rebelión y rechazo de los valores victorianos y puritanos y el cuestionamiento de la civilización utilitarista– o el estilo directo y en apariencia simple, que sacrifica los adornos o la visión de la literatura que lleva a incorporar a la ficción sólo aquello que los ojos han visto, la propia y auténtica experiencia. No poco hay asimismo del protagonista de Cepeda en otro heredero de Hemingway, el Mersault de Camus, incapaz de cualquier explicación, quien nunca llegará a ninguna parte. Innegable es la deuda de Cepeda con el existencialismo de Camus y con el absurdo kafkiano, con su lógica cercana al mundo de los sueños, reelaborado a su vez en un texto de Ramón Vinyes, *Dietario a saltos*, en el que se recrea la otra cara del mundo aparentemente lúdico del circo y se narra la triste y mortal historia de amor entre un payaso suicida y Elsa la trapeceista.

El ejercicio de productividad intertextual podría extenderse a los cuentos de autores hispanoamericanos como Eduardo Mallea, *La ciudad junto al río inmóvil* y Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas* con quienes los vínculos son evidentes. Y valdría la pena indagar, a través de una lectura en contrapunto, no a la caza de influencias, sino para destacar su aporte, su creación, cómo los cuentos de Cepeda se nutren de una serie de autores colombianos, marginales por la época, quienes andaban también en la búsqueda de una nueva definición de la literatura. Tal sería el caso de *La primera batalla* de Hernando Téllez, en el que el protagonista precipita el fin de su infancia

mediante el asesinato de un gato con *Vamos a matar a los gaticos*, así como el tópico de la espera en *Genoveva me espera siempre* y su relación con los cuentos de Cepeda; el ambiente norteamericano de Gustavo Wills Ricaurte en *El vendedor de corbatas* y el Nueva York de Cepeda; la incomunicación entre la pareja de gente de Dublín de *La grieta* de Jorge Zalamea y los conflictos de los amantes en Cepeda. Al margen de lo anterior, por tratarse de otro género, cabe destacar el fecundo aprovechamiento, en sus cuentos, por parte de Cepeda, de la lección joyceana sobre la importancia humana y cultural de los sentidos de Eduardo Zalamea en *Cuatro años a bordo de mí mismo*.

Pero asimismo convendría mirar las proyecciones de los cuentos de Cepeda en la narrativa caribeña colombiana, en la técnica y el lenguaje y los motivos de *Mateo el flautista* y *Alejandra* de Alberto Duque López, en los homenajes y profanaciones en *El patio de los vientos perdidos* de Roberto Burgos Cantor y en *Disfrázate como quieras* de Ramón Illán Bacca, en la saga urbana de *Lo amador* del mismo Burgos Cantor y en *Hotel Bellavista y otros cuentos del mar* de Pedro Badrán, entre otros.

Insólito por demás ha sido el destino de este libro inicial de Cepeda pues sus ediciones han ido creciendo sin cesar desde la primera de 1954, de 70 pp., a las 180 pp., de la de 2005 que incluye además de tres cuentos nuevos, una introducción, una cronología, numerosas correcciones, fichas de trabajo para los lectores y una bibliografía comentada. Es como si con el libro hubiese ocurrido lo que, según el narrador de *Un cuento para Saroyan*, en diálogo con Sandy, su amiga vendedora de libros, le pasaba a las obras de su admirado Faulkner:

Faulkner le agrega páginas y personajes a sus novelas cuando uno no lo está viendo, así que cuando tú lees un libro de él por segunda vez encuentras cosas que antes no había, y es por eso: porque él le agrega páginas cuando uno no está en casa. (Cepeda, 2005: 96)

La espléndida lección poética de *La casa grande*

Escrita en pleno apogeo en Colombia de la novela de la violencia, a la que García Márquez había criticado por “el desacierto de haber agarrado –por inexperiencia o por voracidad– el rábano por las hojas”, (García Márquez, 1983: 286), *La casa grande* marca, por un lado, el regreso al mundo rural de los narradores telúricos, abordado ya por Cepeda en el cuento *Hay que buscar a Regina*, que anticipaba técnicas, ambiente, personajes y nombres de la novela, y por el otro, el tránsito, en términos de Ángel Rama (1982), de la

vanguardia cosmopolita en la que se inscribían sus cuentos, a la vanguardia regionalista.

El ensayo *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia*, publicado en 1959, cuando ya Cepeda había dado a conocer los dos mejores capítulos de *La casa grande* (“La hermana” (1957) y “Los soldados” (1959)), revela las coincidencias conceptuales de los dos escritores caribeños en relación con el tratamiento del tema de la violencia, entre los cuales sobresale la importancia de su experiencia, haberla vivido, y sobrevivido a ella, para contarla, y la experiencia literaria para componer un testimonio válido, que no se desboicara en la descripción alucinada de la masacre, el inventario exhaustivo de la infamia, la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron los crímenes, sino que, por el contrario, se concentrase en lo importante humana y literariamente, los vivos, el drama de terror que provocaron los crímenes, y no sólo el del perseguido, el cadáver destrozado del campesino, sino también el del perseguidor, el policía matando para evitar que lo mataran, única forma de trascender la visión unilateral que desvirtúa el tema. Las afinidades entre la obra de Cepeda y las de García Márquez, tanto en el tema –la soledad, la matanza, el lugar central de la mujer, el ámbito geográfico–, como en la visión de la literatura orientada hacia el tratamiento mítico de un suceso histórico, hacen pensar que los proyectos narrativos fueron conversados e incluso compartidos.

La casa grande continúa la tendencia hacia lo experimental de *Todos estábamos a la espera* y responde, de manera ejemplar, con altura y eficacia artística, a las exigencias, por parte de los politizados literatos capitalinos, de una literatura atenta a la presencia agobiante de la violencia en los diversos órdenes de la vida nacional. En lugar de ocuparse de la inmediatez, Cepeda escoge un episodio lejano con remotas reminiscencias en la memoria de su infancia, lo que le permite un enfoque distanciado, nada maniqueo, y un tratamiento mucho más literario que periodístico o documental que proyecta sobre los sucesos una visión amplia que abarca lo histórico y lo ficticio, lo objetivo y lo subjetivo. En vez de intentar la conmoción indignada del lector, a través de una acumulación descomunal de anécdotas espeluznantes, Cepeda se esfuerza por iluminarle las raíces ocultas de la violencia y sus secretas proyecciones psicológicas y sociológicas, del cual los asesinatos y los atropellos no son sino las consecuencias, poniéndolo a pensar, comprometiéndolo en la búsqueda del sentido profundo de los hechos.

La novela de Cepeda se centra en torno a dos historias en su apariencia desconectadas: la primera, el desembarco, en un pueblo sin nombre específico,

identificado genéricamente como La Zona, lleno de salitre, desamparado bajo los latigazos de una lluvia crónica precedida por un calor infernal que lo vuelve un valle de lágrimas, de unos soldados cachacos encargados de reprimir la huelga de los trabajadores bananeros que culmina en la matanza de los mismos; y la segunda, la crisis de la casa grande, en cuyo interior se respira un clima de odio debido al autoritarismo y los abusos y las fechorías del padre, un terrateniente que, celoso del linaje familiar, para garantizar su poderío, con el apoyo de su segunda hija, impone un régimen de terror y fuerza que, no obstante, genera una división interna entre dos bandos: por un lado, él y la segunda hija, defensores de la tradición y de la pureza de su linaje, quienes pretenden aislar del exterior a los habitantes de la casa; y por el otro, los dos hermanos menores (un varón, solidario con los jornaleros huelguistas, y una mujer, que sería violada por un soldado), quienes pese a la violencia, intentan reorientar el rumbo vital de la casa hacia el exterior y hacia el cambio. La crisis interna en el laberinto de pasillos de la casa coincide con la crisis laboral y política de la compañía bananera extranjera, instalada en el pueblo. En ambas historias, los protagonistas, víctimas o victimarios, anónimos, funcionan como seres arquetípicos que padecen la historia, meros instrumentos del destino: los soldados, el padre, la madre, la hija, la hermana, el hermano, los hijos. El único personaje que aparece con su apelativo y su apellido es el general que firma el decreto mediante el cual se autoriza el uso de las armas, Carlos Cortés Vargas, como si Cepeda hubiese querido ponerle nombre propio a la afrenta.

Al calar en las implicaciones de los sucesos, Cepeda descubre, tras su apariencia, una situación mítica, presente en las dos historias: la guerra entre hermanos incapaces de amarse, “la historia de Caín/ que sigue matando a Abel” (Borges, 2005: 270). De esta manera, las circunstancias sociales y políticas son apenas el punto de partida para examinar sus efectos: lo importante no es la anécdota o la circunstancia, sino su transposición poética para revelar el impacto en la conciencia individual y colectiva; lo válido no es el lado espectacular de la violencia, sino la exploración en las causas profundas del odio y el resentimiento. La experimentación con diversas técnicas narrativas le permite no sólo iluminar de manera compleja un mundo feudal sostenido por la fuerza, el miedo, el despotismo y el rencor, sino otorgarle al lector el papel activo de quien debe completar lo callado.

Del suceso histórico que enmarca la novela, la matanza de las bananeras que, por cierto, nunca se describe, Cepeda selecciona un momento clave, la movilización de un contingente de soldados, emblema de la muerte, su desembarco alucinante, en medio de noche oscura y lluviosa, y el diálogo de dos de los

soldados que revela como al pasar el funesto final de la huelga encarnado en el peón inerme enganchado en una bayoneta del ejército de la patria. A este momento central Cepeda agrega algunos episodios posteriores que pretenden iluminar los antecedentes y las gravitaciones del conflicto: el asesinato del padre, ese rencor vivo, a punta de cavadores, por los trabajadores resentidos con su complicidad en la masacre; el réquiem del hermano por la muerte de la hermana menor con quien la unían lazos de afinidad en la rebeldía y los afectos; los recuerdos y reflexiones de la hermana mayor de la familia, testigo imparcial de los sucesos de la casa, ante el embarazo de la sobrina que, en rebelión con la tía cómplice del Padre, ha mezclado su sangre con alguien ajeno a la familia, tal como 18 años antes, como si el tiempo se repitiera en círculos, lo había hecho su madre, insubordinada contra el Padre, con lo que se sella la inminente derrota del orden que la hermana media quería perpetuar; y el diálogo entre los integrantes de la tercera generación de la familia, dos hermanas y un hermano, quienes conscientes del drama que destruye la casa, deciden tomar medidas para impedir su disolución y no dejarse destruir por el odio.

El gran aporte de *La casa grande* a la tradición de la novela de la violencia es el vasto repertorio técnico que despliega Cepeda; la estructura fragmentada de diálogos, monólogos, viñetas descriptivas, voces sin nombre, historias de familia, decretos e informes, que rompe el orden cronológico de los sucesos e imita la lógica de los recuerdos y las pesadillas; la diversidad de su lenguaje que va de la palabra directa, dura, descarnada, al dosificado lirismo; de la conversación coloquial y el coro de las voces anónimas de los vencidos, los líderes, soldados, jornaleros, maquinistas, mujeres y niños, víctimas de la violencia gubernamental, al seco cinismo de un decreto oficial y un parte militar.

La novela delata, como los cuentos, la asimilación de los modelos narrativos de Faulkner y Hemingway, pero puestos al servicio de la profundización en un tema regional que ha obsesionado a José Félix Fuenmayor, Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo, el fin de una época, la decadencia y el derrumbe de un orden, el tránsito traumático de la economía latifundista y feudal basada en la servidumbre y el vasallaje al cacique al incipiente capitalismo.

La poética prospectiva de *Los cuentos de Juana*

Anunciado desde 1966, con algunos adelantos en la prensa capitalina, compuesto por veintidós piezas, en apariencia sin otro vínculo que la presencia de Juana –oyente de un diálogo o protagonista de una historia o testigo de acciones o destinataria de una epístola o alter ego del escritor–, *Los cuentos*

de Juana comienzan con un texto publicado anteriormente como un reportaje (Cepeda, 1967) a cuatro manos entre Álvaro Cepeda Samudio y Alejandro Obregón cuyo título es un proverbio del *Matrimonio del cielo y del Infierno* del poeta y pintor inglés William Blake: “*The road of excess leads to the palace of wisdom*”.

“*The road*” cumple las funciones de un prólogo, síntesis del libro y apertura del telón, para dar paso al espectáculo de la palabra y del color con artistas de fama continental en el mundo maravilloso del trópico, espacio del placer, la alegría, el humor y la vida risueña –en la gran producción de Álvaro Cepeda Samudio en los textos y de Alejandro Obregón en las ilustraciones–. Fundidos en una especie de monstruo mitológico, “AC”, el escritor Álvaro Cepeda y el pintor Alejandro Obregón postulan, en un excéntrico y moderno diálogo socrático, pleno de opiniones nada académicas, sobre el arte, la crítica, los críticos y la vida, un manifiesto que explicita los fundamentos del libro y esboza un programa que han ido realizando con mayor o menor suerte diversos escritores costeños.

En ese primer texto están dadas la tónica del libro, las claves, la guía para la lectura de esta obra que discurre por los carriles de la escritura y de la ética del artista, en busca de una síntesis entre creación y experiencia vital que cristalice en un proyecto de vida (hecho nada frecuente en la literatura colombiana) fundado en la autenticidad y en la intensidad humana. Nada gratuita es la cita de William Blake (artista visionario que conjunta la creación verbal y la pictórica), cuyo proverbio, nacido de una visión integral de la condición humana, atenta tanto a las estrellas como a los intestinos, tanto a lo sensorial (tan menospreciado por una visión escindida del hombre, que se avergüenza del cuerpo) como a lo espiritual, que borra los límites entre lo sagrado y lo profano, pues todo es sagrado, y exalta la exuberancia de la acción, el ávido deleite de los sentidos y la energía del deseo frente a las represiones de la razón y de la religión, la voluntad de coger “la vida por los cachos y, si ha sido necesario, también por el rabo” y agotarla “a patadas y a riesgo de piel sin perder nuestro infinito afán de estar vivos” (p.7). Denuncia y ataque a la corrupción de la pasividad, defensa del dinamismo constante del universo como campo de fuerzas en debate interminable, el texto de Blake condensa la visión del mundo que sostiene una obra dirigida menos al entendimiento y a la razón que a la imaginación, poder supremo del hombre: vehículo para comunicar “la gran verdad”, resultante de una actitud frente a la vida diaria que privilegia la búsqueda vehemente de emociones y de sensaciones y de sentimientos (no las meditaciones glaciales), para cuya expresión es preciso despojarse de toda sujeción, de toda melindrosa medida, y acudir incluso al grito coral: “coro ensordecedor, coro costeño, coro de hombres” (p.8).

Los cuentos de Juana se encaminan a limpiar las puertas de la percepción, para abrirle el paso a la visión inocente y profunda de los niños y los locos, los excluidos y los artistas, en revuelta gozosa contra la tiranía de la razón. Se trata de devolverle a la vida su lozanía y, para ello, es preciso empezar una nueva educación, desde el principio, desde el abecedario mismo, construyendo cartillas en las que se reemplacen “en las letras encerradas los cuadros coloreados de bandera colombiana por símbolos que nos permitan juntos entendernos mejor” (p.7). Los cuentos asumen simultáneamente la visión festiva de los vanguardistas que ven el arte como “el mejor espectáculo del mundo” que “sirve para hacer una feria, una gran fiesta respetable” (p.12), su espíritu anticonformista, que aspira a “convencer a la gente que uno tiene la más grande y más terrible duda, compartir la duda, como antes la tranquilidad de las bulas y la religión” (p.12) y la risa alegre e irreverente del carnaval, propia de la cultura popular costeña. El humor, la “gran mamadera de gallo” (p. 9) constituye, uno de los fundamentos de la poética de Cepeda en *Los cuentos de Juana*. El sano escepticismo de la tomadura de pelo y del relajo es una forma de curarse de la académica pedantería de los humanistas andinos, de vacunarse contra la solemnidad y la seriedad proverbiales de los intelectuales interioranos. Sólo la diversión, la burla de todo, la parodia, el juego de significantes, el espectáculo de los vocablos, la exploración de las posibilidades imaginativas que ofrece la escritura nos rescata del vacío insondable, de la nada profunda del ser.

Cepeda se refiere a *Los Cuentos de Juana* como “esa novela que estoy pintando” (p.8). Al hacerlo apunta hacia una creación literaria antitradicionalista que se opone a la estricta delimitación de las artes –poesía/pintura⁴– y de los géneros literarios –cuento/novela–. Más adelante propondrá incluso la abolición de las fronteras rotundas entre los campos de la historia y la literatura: “esto no es literatura sino historia, es un cuento de Juana, puesto que la literatura no es más que la gran historia del mundo bien contada” (p.12).

⁴ Es interesante aquí considerar la coincidencia de los planteamientos expuestos en este prólogo con los que aparecen en Severo Sarduy (1992:63), suerte de autobiografía del poeta, novelista y pintor cubano. Allí se reproduce una autoentrevista de Sarduy en la que postula no sólo la identidad entre la poesía y la pintura, sino también la orientación religiosa que figura en la base de ambos códigos:

– Severo, ¿por qué pintas?

– Pues te diré: pinto porque escribo.

– ¿Hay alguna relación entre las dos cosas?

– Para mí, sencillamente, es lo mismo. El mismo perro con distinto collar. Claro está, el resultado es diferente. Aunque no tanto... Pero en fin, la pintura y la escritura son como las dos vertientes de un mismo techo, las dos caras de una misma moneda, etc. Se trata más bien de un cubo, es decir, que hay cuatro caras...

– ¿Y cuál es el cubo?

– El cubo, es decir el modelo de todo, es la pulsión de repetición, la manía obsesional de repetir algo. Creo que el soporte de todo lo que se repite es la religión, que toda repetición es plegaria.

El prólogo define también otro de los perfiles de este programa artístico: el cosmopolitismo que no excluye ciertos toques regionalistas. El mundo de referencias que maneja este texto inicial de *Los cuentos de Juana* se fundamenta en un conocimiento y una frecuentación de la cultura universal que abarca desde científicos (Oppenheimer) hasta escultores (Brancusi), sin olvidar los poetas y narradores (Blake, Marini, Faulkner, García Ponce, Tolstoi, Neruda, García Márquez) ni los artistas del deporte (Pelé) ni los pintores (Picasso, Van Eick, Obregón y Goya) ni los cineastas (Fellini). A la nómina anterior es preciso añadir los múltiples textos citados o parodiados a lo largo del libro: ya literarios –el Antiguo Testamento, la historia de Tamar y Amnón, el Ulysses, Campoamor, Góngora, Calderón, Iriarte, Samaniego, Constancio C. Vigil y Hemingway–; musicales –la ópera de Britten, Chopin–; históricas –el suicidio de Lucrecia–; cinematográficas –actores, directores y películas (Peter Gimbel, Norma Desmond, Charles Laughton, Lawrence Olivier, Boetticher, Lamorisse, los pueblos fantasma del oeste)–; lecturas infantiles –Sandokan, Rocambole, Billiken, Doc Sovage, cartilla de Baquero, la Alegría de Leer, El Peneka–; religiosas –el catecismo del Padre Astete–.

Crítico, iconoclasta, festivo, cosmopolita, libre de las ataduras genéricas, hay un rasgo más, que es clave no sólo para la comprensión y valoración de la obra, sino también para entender la recepción de la misma: el papel que se le confiere al lector. En principio se trata de una relación polémica. Cepeda escribe en el plan de golpear, de pelear con los “sapos”, quienes todo lo quieren en blanco y negro, poseídos por la envidia y la estupidez y la visión dogmática, impenetrable al cambio, seres que se alimentan de la “ingeniería del concreto armado”. En cambio, revela su simpatía con los seres que viven a flor de piel y practican la complicidad, la actitud participativa para la realización plena de la obra. Ante la obra, hecho inacabado, imperfecto –“irregular”, dirá Cepeda (p.9)–, el lector debe tratar de resolver ambigüedades, ordenar lo fragmentario, identificar ironías, captar incongruencias, contribuir, en fin, a su construcción –siempre provisional, nunca definitiva–. Al considerar en estos términos el papel del destinatario, Cepeda le concede a la obra literaria una funcionalidad que trasciende el ámbito verbal y se interna en los territorios íntimos de la ética.

Atento a actuar sobre la disposición mental y la forma de vida de los demás, en abierto rechazo a los valores puritanos, la obra, como lo pedía Mathew Arnold, constituye una “crítica de la vida” (Arnold, 1950: 17-18), y aspira a cambiar espiritualmente al lector. Los protagonistas de las historias, casi siempre artistas, seres diferentes del común, para quienes vivir significa crear, liberarse de las trabas que atan la imaginación, inventar otros sentidos, otro

espíritu, gozar intensamente y en plenitud total cada segundo de la existencia, atentar contra la rutina doméstica y la vulgaridad de la costumbre, descubrir cualquier cosa con alegría y ternura, quebrantar la monotonía y el tedio triste y romper el molde de los hábitos ordinarios, y vivir verdaderamente la vida. Contrarios a las convenciones del orden, a una moral chata, acartonada, en desacuerdo con la condición humana, sus vidas constituyen novelas ejemplares. Su actitud vital orientada por el inconformismo, la libertad sin límites en todos los terrenos humanos, la exaltación del irracionalismo, busca superar la utilización mezquina de los sentidos, limitadora del hombre. El *Cuento sobre Obregón* constituye la exaltación gozosa del ser y de la vida sensorial: “Primum vivere y endespues philosophare” (p.12). Con los medios a su alcance, el arte de Obregón se propone llevarle la contraria a lo establecido, presentarle “sensaciones pictóricas” a la gente que “todo lo quiere en blanco y negro” porque “no saben qué hacer con los colores” (p.11).

La ética que proponen *Los cuentos de Juana* es, pues, la del exceso que consiste en la metódica transgresión de los mandamientos de la moral católica. En Cepeda, como en Blake (1979: 35), se ataca al cristianismo en tanto que moral negadora de la vida en el reino de este mundo, represora de los instintos, engendradora de culpas y aguas estancadas, podridas [“Espera veneno del agua estancada” nos recuerda Blake (1979: 43)], las cuales, a su vez, engendran huracanes mortales que arrasan con los niños curiosos y los borrachitos extraviados (1979: 41). Este elemento de la transgresión es, a su vez, el que configura la unidad interna, profunda del libro. De ahí que la frase de la negra Eufemia, proxeneta profesional, podría también servir de epígrafe del libro: “lo bueno siempre jode: lo que no, lleva derecho al cielo” (p.59). Por eso las acciones que se dan en la obra van de la visita a los burdeles y el alcoholismo, a la profanación del texto religioso y la homosexualidad; de la pérdida de la virginidad antes del matrimonio a la prostitución y el adulterio; del asesinato como remedio contra el *spleen* dominical hasta el solitario suicidio; de las mentiras a los robos materiales o intelectuales.

Como Blake, Cepeda percibe en *Juana tenía* y *Juana aprendió sus primeras letras* que los burdeles están edificados con los ladrillos de la religión (Blake, 1979: 39) y, por lo tanto, es diminuta la distancia que separa la catedral del burdel, la santidad de la prostitución. La distancia crítica frente a la religión aparece también representada en *Juana tenía*, visión alegórica de la mentalidad metalizada de la iglesia que se enriquece con los dones naturales de los hombres y en *Cuando a fray Bartolomé*, retrato satírico revelador de los recursos retóricos de la ficción aplicados impunemente para financiar las fiestas patronales.

Pero no se trata jamás de lecciones claras, de exposiciones teóricas desarrolladas discursivamente, sino de sugerencias: las ideas, los valores expuestos, aparecen tematizados, encarnados en las historias y en el lenguaje. A lo largo del libro asistimos a una crítica paulatina y demoledora de la educación como deformación, como instrumento represivo y torcedor del camino natural del hombre. Este examen se realiza literariamente mediante la parodia o la irrisión de los apólogos escolares y las lecturas primarias de la formación religiosa.

El ejemplo más claro se presenta en *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos*. Allí el correlato objetivo de las muñecas encarna, por un lado, el repudio a un mundo de sumisión y jerarquías, de reglamentos, prohibiciones y diarios actos mecánicos, fundado en el miedo; y, por el otro, la crítica concreta, sensorial, a la vida hermética y marchita de las descendientes de *La Casa Grande*, habitantes amargadas de un universo clausurado que se cocina con la llama baja, sin contactos humanos profundos más allá de las telas, casi sin sensaciones –sordo y ciego–, envuelto en un silencio de sepulcro, amarrado al engaño, a la palabra al servicio de la mentira y de la impostura, sujeto a la perpetuación del odio para conservar las prebendas del apellido y la memoria de los privilegios perdidos cuando la casa dejó de ser la grande guardada del poder. El texto retoma los personajes innominados de *La casa grande* y el ámbito en que se mueven –la casa, la finca La Gabriela– y les otorga nombres –Martha, Regina–, en simbólica despedida, tal vez para marcar la diferencia entre ese viejo universo enfermo y rural y el que empieza a nacer en *Los cuentos de Juana*. Porque cuando en la mansión penetra el viento fecundante se derrumba el mundo de platinas y postigos, de aldabas y candados, de jaulas y gavetas, de escaparates y baúles viejos que, como una pantalla, impiden el paso de la realidad. Entonces la ciega inocencia de Juana, la recia ceguera de Martha y la sumisión de Regina (quien tras permanecer aferrada al recuerdo de la madre, al final se rebela), pasan de su condición de muñecas de trapo a la de seres humanos y del mundo irreal del odio, la palabra mentirosa y la obediencia, a la libertad. La casa cesa de ser mansión de silencio y sombra y vuelta abierta ventana al mar se puebla de luz de sol, de rumores marinos y del coro de las canoras.

El exceso escritural: la tradición de Joyce

Obra de difícil clasificación, *Los cuentos de Juana* pone de manifiesto sorprendentes conexiones con las tendencias más radicales de la literatura hispanoamericana de su época, fenómeno asaz extraño en un país tan tradicionalista artísticamente como Colombia, capital del anacronismo. Hay una serie de planteamientos en el prólogo coincidentes con las formulaciones que

por los años sesenta y setenta enunciaban Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, autores situados en la tradición de James Joyce, cuyas creaciones continúan la estela de la estética del *Ulises*. Es decir, se trata de una literatura que no se avergüenza de sí misma y se atreve a pronunciar su nombre y, sobre todo, que se escribe con L de libertad.

El signo de esta escritura es la experimentación formal, la incesante búsqueda de nuevas estructuras narrativas y lingüísticas: el lenguaje pasa al primer plano y deja de ser decoración. No hay significados, sino significaciones, juegos de palabras, parodias, citas, espejeo verbal, burla, reescritura. Lúdica, divertida, liberada de tabúes en el plano del lenguaje, la creación literaria se asume como ficción que acepta deliberada y explícitamente su carácter de ficción, de artificio verbal, invención no realista, y abandona todo intento de verosimilitud, de telurismo, de denuncia política, pero también de cómoda evasión.

Es Morelli, ese alter ego teórico de Cortázar quien en *Rayuela* formula con precisión los propósitos de esta tendencia narrativa:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, ne jamais profiter de l'élan acquis. Resueltamente en contra [de un orden cerrado], buscar también la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la imaginación al servicio de nadie. (Cortázar: 1996: 325).

Rebelión, reto contra la mimesis aristotélica, cuestionamiento de la realidad al prescindir de esquemas habituales como el principio de causalidad racionalista y al apartarse de la idea de personalidad y de la noción de coherencia psicológica de los personajes, esta poética narrativa se aleja del relato hipnótico que encanta al lector pasivo y destruye el gran mito del sentido, propio del humanismo tradicional. Puesta en crisis de la racionalidad burguesa, los herederos de Joyce postulan no sólo la gratuidad de las acciones, la falta de identidad y la incongruencia, sino también el manejo desordenado del tiempo: la finalidad no es narrar una historia acabada, la evolución ortodoxa del ovillo hacia un desenlace, sino presentar una imagen del devenir, abrir la puerta a nuevos mundos de misterio.

Dislocación de convenciones o modelo para armar, *Los cuentos de Juana* rompen con las coordenadas espacio-temporales: se encuentran y conviven

aquí acontecimientos y personajes de distinta naturaleza situados en tiempos distantes y lugares lejanos: Fray Bartolomé de las Casas y el Barón de Humboldt, la CIA y la Gran Inquisición, García Márquez y Juana, la infancia y la edad adulta, Ciénaga y la Atlántida, Nixon, Kennedy y Pedro Yudez, latas de avena y cuadros de Obregón, los charcos de Siape y los huracanes de la Florida, y Juana, personaje principal, hilo conductor del texto, un ser intemporal, originario de diversos sitios (gringa, cienaguera), quien se suicida varias veces.

La narrativa que se autoanaliza

Regidos por una actitud crítica, *Los cuentos de Juana* proponen una teoría de la literatura y una meditación sobre el lenguaje nacida de la desconfianza en las grandes palabras portadoras de la mentira, al tiempo que ponen en evidencia las convenciones de la literatura habitual, anquilosada en fórmulas. *Los cuentos de Juana* no sólo cuentan sino que reflexionan, en ocasiones a través de imágenes, acerca de la escritura, sus posibilidades, su función y sus hacedores. El libro, como hemos visto, se abre con un manifiesto literario y pictórico que sirve de fundamento teórico al diálogo de códigos que se escenifica a lo largo del espacio del texto.

Literatura autorreflexiva, el cuento de las muñecas es no únicamente una indagación acerca de las razones de los cuentos mediante el juego con la etimología del verbo contar, que puede ser tanto relatar como llevar la cuenta⁵. Este cuento es asimismo una metáfora de la escritura. Martha, la autoridad, preocupada por perpetuar el poder, no puede llevar la cuenta “¿para qué?” (p.15); en cambio Regina, sometida y herida, escritora en ciernes, sí: “yo también llevo la cuenta. La he llevado todo este tiempo y la voy a seguir llevando. Aunque no sé para qué, no sé para qué” (p.15).

En realidad Regina posee un proyecto narrativo definido que consiste en reconstruir con la materia de los recuerdos propios y con los pedazos de recuerdos de las otras personas que la conocieron, el recuerdo de la madre. Con ese fin ha estado registrando, investigando “cada gaveta, cada rincón, cada baúl, cada grieta de la casa, buscando a la Madre para formar su recuerdo” (p.22). Al final esta artista frustrada es leal con su vocación y se atreve a transgredir el orden impuesto y guía a Juana a la apertura de la ventana que da al mar por donde entra el viento purificador que borra los trazos torcidos del pasado y deja la

⁵ Con esta ambigüedad se juega a lo largo del libro en el que se lleva la cuenta de los jugadores y el público que desaparece con los dardos de Juana, de los hombrecitos que en vértigo borgiano se empequeñecen en la lata de avena Quáker, de las fotografías que, en el álbum de retratos, llevan la cuenta de la historia de la familia con sus matrimonios, fiestas, velorios, primeras comuniones...

pantalla blanca para el porvenir. Con sentido de la justicia, de la igualdad, ser capacitado para el amor, aunque sumiso, Regina colabora con la terminación del engaño a Juana para que cesen la oscuridad y el silencio.

Parábola de la autenticidad creadora y de los vínculos entre el arte y la realidad, mientras las fabricantes de muñecas se aíslan del exterior y sólo establecen contacto con él a través de mediadores (Pablo, el vicario), las muñecas les quedan fallas, sin ojos. Pero cuando se rompen los candados y la casa se abre a la influencia solar y las artesanas despiertan al mundo de los sentidos, las muñecas les salen completas.

De manera oblicua el libro es también una inquisición sobre el oficio del artista que abarca desde el primitivista Noé León (reconocido por todos sus vecinos, al que le interesan las obras, no la vida social, y trabaja con materiales elementales –cartones y pinceles–) hasta el más refinado, la escultora Feliza, quien trabaja con materiales muy costosos (automóviles nuevos que desarma para crear flores de hierro). *Juana tenía una amiga*, retrato de la escultora, es una profundización en las reglas de analogía, los paralelismos formales, las variadas y extrañas formas que permiten a Feliza establecer las más remotas identidades entre la flora de hierro que ella misma crea y las piezas de carro que emplea para la recreación del mundo. En *Cuando a fray Bartolomé* asistimos al retrato de ese ser silvestre en Colombia, el retórico –dominador de la metáfora, del idioma, de la zoología, de la habilidad para versificar, habilidades que emplea como trampolín hacia el poder– que se vale de las posibilidades poéticas de la charada como medio moral y divertido para desorientar al destinatario y recabar fondos. Significativamente en este cuento el retórico fracasa. El equivalente del pintor primitivista en el campo de la literatura aparece de manera implacable en *María Zenobia se sienta en*. Se trata del típico escritor de provincia encarnado en esta mujer dedicada a la redacción de su diario (“En estas páginas de blancura impoluta estamparé mis más recónditos y secretos pensamientos, mis azules alegrías y mis grises tristezas” (p.74) y de su correspondencia y a los ejercicios de piano. Liberada de pequeños problemas domésticos, María Zenobia “con su aspecto de señorita quedada, aún después de treinta y un años de casada y de nueve hijos” (p.73), se lanza definitivamente por los caminos de la más fantástica imaginación y, aunque no presenta variaciones muy significativas en la temática, el mundo fantasmagórico que ha logrado crear y en el que se desenvuelve su existencia, se repuebla constantemente por caracteres ya conocidos, sepultados, olvidados que resucitan inesperadamente en las más extrañas circunstancias y posiciones. Como es apenas obvio; “la obra parece que va a ser de una importancia que todavía no puede medirse”. (p.75).

Además de los retratos de artistas en este libro se examinan las posibilidades estéticas de ciertos modelos extranjeros al confrontarlos con la temática del entorno. El texto *El ahogado* nos revela la imposibilidad de trasponer mecánicamente las técnicas del cine norteamericano a la realidad del Caribe: “Con el color del agua y lo espeso del barro ¿qué va a hacer esa cámara en el fondo del agua? Además con qué tiburones van a hacer Blue Water, White Death? Será con babillas [...] Cámara en el aire –grúa, helicóptero, andamio–. Será andamio; porque helicóptero, ¿de dónde? (p. 46). Al mismo tiempo este cuento parodia ciertas convenciones del cine comercial: la importancia del elemento sensorial –el ruido, por ejemplo–, el toque localista, el sexo, el fetichismo, los símbolos subterráneos.

Del mismo modo, la mayoría de los cuentos alude de manera indirecta al proceso de la creación. La actitud de Lucila Ariza, la ratera de perros, hacia su oficio marginal, está planteada en los términos de una poética: “Nunca fue un plan trazado de antemano, no obedeció a una idea preconcebida que tenía su razón y que debía desarrollarse y terminar en algo. No, nada de eso”. (p. 57). La visión de Juana sobre el Antiguo Testamento es un breve resumen de *Los cuentos de Juana*: “historias que van desde las más inocentes y elementales hasta las más enrevesadas y pornográficas; desde las más poéticas y líricas hasta las más realísticas y minuciosas descripciones” (p.79). En “Otra vez Juana (Final)”, la máquina de escribir encendida al suicidarse Juana apunta irónicamente al sentido de la escritura.

La consideración de Juana sobre las razones para llevar la cuenta de las muñecas expone una concepción hedónica de la escritura literaria que rige en gran medida el libro: “Siempre me digo: voy a comenzar a llevar la cuenta de las muñecas que hacemos; por ninguna razón especial, ¿saben?, por curiosidad, por pensar en algo, para llevar la cuenta de algo” (p.15).

Más allá de las fronteras del lenguaje y de los géneros

En *Los cuentos de Juana* se borran los límites entre ficción y realidad, entre lo serio y lo cómico, y desaparece la rivalidad entre lenguas y lenguajes. La obra literaria se constituye en un espacio dialógico idóneo para la liberación de algunas de las convenciones que han acompañado a la creación verbal a lo largo de su historia. Diversos tipos de discurso, verbales y no verbales -literario, periodístico, cinematográfico, pictórico, crítico literario y de artes plásticas, hallan aquí una sala de encuentro y baile. Los géneros literarios intercambian sus singularidades y se mezclan los más variados niveles de la lengua: escrito y oral, culto y popular, local y foráneo. Se parodian versos de grandes escritores

–Góngora: “Las cuatro patas/ para no terrestres/ menesteres/, contraantípodas/ proponen/ selénicas soluciones” (p.63) y letras de boleros (“¿dónde estás que no oigo tu palpar?” (p.46), se citan los carteles de anuncios, voces populares (carpinteros, prostitutas, choferes). La historia se vuelve ficción; la vida, teatro; las situaciones cotidianas, cuadros, esculturas o películas.

Autobiografía oculta, mamadera de gallo, chiste privado, mezcla de prosa y verso, parodia de la poesía barroca y de los diarios íntimos, reportajes, guiones de cine con las respectivas instrucciones de cámara y montaje y sonido, colección de cuentos, ensayo creativo de artes plásticas, diálogo teatral, en su libertad de invención absoluta, en su picaresca acumulación de episodios en torno a un héroe degradado, en su realismo risueño y rebajador, en su aire de rompecabezas, en su perspectiva múltiple y nada lineal, en su mención constante y *camp* de artículos de consumo popular, el libro de Cepeda está impregnado del espíritu que gobierna *Historia universal de la infamia, Historias de cronopios y de famas, La vuelta al día en ochenta mundos, Último round, Rayuela, Un oficio del siglo veinte, Tres tristes tigres y De donde son los cantantes*.

Escrito en barranquillero

Los cuentos de Juana llevan al plano literario el lenguaje de los barranquilleros, la trama verbal del vocablo hablado con sus charadas, jerigonzas, juegos de palabras, canciones de cuna, canciones populares, lugares comunes, insultos, procacidades y léxico local. Incluso al elaborar sus comparaciones Cepeda se apoya en un mundo de referencias currambero, caribeño: un “chirrido como de checa rastrillada en cemento liso” (p.35), “un resorte plano y entorchado como gusano de almendro” (p.39), Juana parece “una garcipola con ese vestido tan corto y esas patas tan flacas” (p.89). La fuente del lenguaje no es ya la academia, sino la calle. El escritor nada en el río del lenguaje vivo y lo emplea como sistema de creación general y se cierra el abismo entre la escritura y el habla al tiempo que se rompe con lo que se entendía en Colombia por “escribir bien” –la retórica y la solemnidad– para limpiar las palabras de la pompa y la seriedad oratoria, desinflarlas de sus pretensiones y volverlas instrumento útil y apto para la diversión y el juego.

Un libro múltiple

Los cuentos de Juana conforman un libro complejo y difícil de definir. A su manera esta obra –libro almanaque–, es varios libros a la vez. En principio se trata de una colección de cuentos que, así como los de Canterbury hallan su

unidad en el espacio, aquí la consiguen en torno a Juana, principio constructivo de la obra.

Pero también podría tal vez tratarse de una autobiografía cifrada a través de las imágenes de una ciudad o de un pequeño pueblo provinciano. El yo aparece aquí ficcionalizado, enmascarado en el decurso y el discurso de una vida que oscila entre dos universos complementarios. Por un lado, la religiosa y colonial ciudad de Ciénaga, escenario de los recuerdos de infancia de Cepeda con su librería, sus hoteles, sus caserones con cuartos tapiados habitados por albinos, su proliferación de homosexuales titulados en Bruselas, donde no canta la lechuza porque no quedan virgos, pero se recita a Campoamor, la casa grande y sus olores (a cuarto, a baúl, a sala), los discos de la victrola; la pluma con su forro de hilos con el nombre Don J. García Correa; las finísimas hojas lechosas del álbum familiar que miradas a contraluz dejan leer la palabra Bremen; las pelotas de hilo “Brillant d’Alber”; el sórdido Obispo de Santa Marta y su presencia amenazante; la casa de los Correa; las etiquetas de los potes de zapolín Davoe con el indio verdoso, agachado junto a una especie de lago, que sacaba agua con una concha; la lotería de animales de cartoncitos; las lecturas de las aventuras de Sandokán o Rocamble, las fábulas de Iriarte y Samaniego, aquel pedazo de Calderón que memorizaban en el colegio y el Templete que provocó el suicidio de Juana.

Por otro lado, la fiesta móvil de Barranquilla, en la era de los Cuerpos de Paz y Kennedy y Nixon, un cosmos constreñido por las cadenas del orden, de vez en cuando salvadas mediante el ejercicio de la bohemia, un ámbito en trance de desaparición por el paso implacable del tiempo, con la tertulia eterna de los amigos –Piña, Yezid, la Negra Eufemia, el negro Perea, Noé, Obregón, Feliza, Julio Roca, Quique Scopell, García Márquez, Alfonso Fuenmayor–; sus sitios representativos –el Hotel del Prado, el barrio El Boliche, el Estadio Municipal con su campo de juego lleno de parches pelados y de pedazos de grama sucia–. Igualmente la procesión de sucesos dignos de la crónica: la viuda roba perros, la gringa asesina futbolistas, el rescate y la sepultura marina del ahogado de la laguna, las conversaciones sobre el origen de los huracanes y el final de la Atlántida y el suicidio de una gringa cristiana, entre otros.

Un temple de ánimo impregna esta dimensión del libro: la nostalgia del tribal grupo de los amigos, esa familia sustituta que colma el vacío existencial. Como en *Tres tristes tigres*, ronda en esta obra la secreta intención de ver la luz de una vela cuando está apagada. Se percibe tras la escritura de *Los cuentos de Juana* una suerte de voluntad ecológica vinculando los componentes del

libro, deseosa de recuperar por los sentidos y fijar en la libertad de la palabra un mundo con reminiscencias de paraíso y a punto de desaparecer: unos modos de vestir (de kaki, de lino, de marinero, de paño azul turquí), unos objetos (jabón de pino, victrolas, sillitas de mimbre, retratos de San Expedito y del general Herrera), unos lugares (bombas de gasolina, sitios de veraneo), una fauna (babillas, toches, mapanás, morrocoyos, salamanquesas, iguanas, comejenes, palomas de río, barraquetes, güivíes, cucaracheros, jejenes) y una flora (corozos, matarratones, trupillos).

Los cuentos de Juana podrían ser también una novela de acuerdo con la definición de la misma que Cepeda había elaborado diecisiete años antes: “La novela es en realidad una serie de cuentos unidos por uno o varios relatos”. Es decir que la obra se mueve en unas ocasiones en esa “zona de realidad-irrealidad, característica del cuento” y, en otras, no es más que “la simple relación de un hecho o estado”. En todo caso no se trataría nunca de una novela en la que el espejo stendhaliano se pasea por un camino: lo que hay aquí es cámara corrida, cine insistente que registra, al derecho y al revés, las cambiantes caras de la realidad.

Las razones del rechazo

Cuando aparecieron *Los cuentos de Juana* estaba en su plenitud la Generación del Bloqueo a Cuba”, un grupo de escritores que pretendía salir del callejón sin salida que significaba la consagración universal de *Cien años de soledad* (novela que veían pesimista y reaccionaria) mediante el énfasis en el compromiso político (e incluso militar), por encima del propósito estético, las denuncias documentadas, domésticas y didácticas, el chabacano chantaje moral, la exaltación de las costumbres del monte y la recalitrante y obstinadamente optimista retórica revolucionaria.

Frente al sermón político o telúrico disfrazado de monólogo, frente a la farnofelia folclorista y el inventario de los ctónicos contextos carpenterianos que pretendían disimular la disertación sociológica, frente al dominio de la infalible metodología científica que conduciría sin fallar a la transformación radical de la historia (a través del ladrillo literario), proponer una creación abierta a las lecciones de la vanguardia y de la localidad, preocupada por la captación de lo cotidiano e intrascendente, atenta a la actitud vital de la niñez con su constante carga emotiva y lúdica, su dialéctica mágica, su asombro y la irreverencia del humor como un modo de apertura y liberación de los barrotes de la razón y los sostenes de la lógica, no podía sino suscitar reproches rencorosos o silencios soberanos.

Al mismo tiempo, la conjunción de vida y memoria; la pesquisa del pasado personal y la indagación urbana, aunadas a un concepto del libro como espacio fecundo para el diálogo entre las artes y la disolución de los géneros canónicos; la visión de la literatura como búsqueda de un nuevo lenguaje fundado en la estética del fragmento, la discontinuidad y la experimentación, ajena por naturaleza a la pedantesca pretensión de las obras maestras; la cosmovisión que se rebela contra el peso de la familia, las buenas costumbres, la cursilería, la mediocridad de los horizontes, la esclerosis de las formas establecidas, los gestos gregarios, la retórica de los sentimientos y la seriedad del ciudadano; todos estos elementos contribuyeron a la conformación de esa polvorienta capa de olvido que es preciso empezar a disipar.

Una puerta de salida

Desarrollo cabal del viejo proyecto cepediano de dar un nombre y un rostro a la realidad barranquillera en las letras universales, esbozado en su temprano texto publicado el 22 de mayo de 1944 en una publicación estudiantil no identificada, “Una calle” (Cepeda 1985: 5-6), *Los cuentos de Juana* ofrecen a los nuevos narradores una alternativa válida frente al paralizante impacto de la obra garciamarquiana. Se trata, *mutatis mutandis*, de una situación similar a la que vivieron los poetas hispanoamericanos ante la obra de Neruda y de Vallejo, es decir, de dos modos diferentes de influir que señaló Mario Benedetti (1967). Así como la poesía de Neruda cierra puertas (en la medida en que es casi imposible sustraerse al contagio incontenible de su lenguaje caudaloso), mientras que la poética vallejana (en su tono menor, su humildad y su carácter experimental y provisorio) tiende puentes transitables y trampolines, abre ventanas y caminos. Mientras que *Cien años de soledad* y, en general, toda la obra de García Márquez, no se puede continuar sin correr el riesgo de incurrir en la repetición letal, en el pastiche percedero: de ahí que de la proliferación de minúsculos y efímeros “gabitos” [los estragos de la peste de la que habló el profesor Carlos J. María (1997: 219-230)], no quede para la historia literaria ni la sombra del recuerdo. *Los cuentos de Juana* (y la narrativa toda de Cepeda), ofrecen al escritor que empieza una poética prospectiva de amplio espectro.

Así parecen haberlo entendido los noveles narradores de los 70 cuyas obras han sostenido un continuado y fructífero diálogo con *Los cuentos de Juana* o con las otras obras de Cepeda. De los domingos de clase media alta (o extranjera) de Juana a otros mucho más populares en *Los domingos de Charito* de Julio Olaciregui; de la María Zenobia, escritora y pianista, a las tías de Lina Insignares en *En diciembre llegaban las brisas* y la Barranquilla carnavalera y suicida de *Algo tan feo en la vida de una señora bien* de Marvel Luz Moreno;

del paisaje marino y el clima de transgresión sexual y moral de *Los cuentos de Juana* a *El cadáver de papá* (nueva muerte del padre) de Jaime Manrique Ardila; del ambiente mágico-fantástico de Ciénaga a las fuerzas extrañas que circundan los personajes de Álvaro Medina en *Desierto en sol mayor* y algunos cuentos dispersos en suplementos de provincia como *El emperador africano*, *Las visitas* y *La función*; de la Barranquilla de *Los cuentos de Juana* con sus burdeles, sus putas y sus artistas a la Barranquilla de Villa Bratislava de *Maracas en la Ópera*, pasando por la cinefilia de Débora Krueh y el spleen de *No hay canciones para Osiris Magué* de Ramón Bacca; en fin, de *Los cuentos de Juana* a las obras más significativas de la narrativa del Caribe colombiano en los últimos años no se interrumpe esa corriente cordial ni ese intercambio continuo de motivos y formas que constituye una tradición literaria.

Bibliografía

- Blake, William (1979). *Matrimonio del Cielo y del Infierno. Los cantos de experiencia*, Madrid: Visor.
- Arnold, Matthew (1950). *Poesía y poetas ingleses*, Buenos Aires: Austral.
- Benedetti, Mario (1967). “Dos modos de influir”, en *Letras del continente mestizo*, Montevideo: Arca.
- Borges, Jorge Luis (2005). *Milonga de dos hermanos*, Obra poética, Buenos Aires: Emecé.
- Burgos Cantor, Roberto (1976). “Hacia dónde va la nueva narrativa colombiana”, *Magazín Dominical* de *El Espectador*, Bogotá, 4 de enero: 5.
- Cano Gaviria, Ricardo (1968). “Prontuario de la nueva narrativa colombiana”, *Magazín Dominical* de *El Espectador*, Bogotá, 15 de septiembre: 8-9.
- Cepeda Samudio, Álvaro (1967). “Cepeda entrevista a Obregón-Obregón entrevista a Cepeda”, *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, 30 de enero de 1972.
- _____ (1980). *Todos estábamos a la espera* 2ed., Bogotá: Plaza & Janés.
- _____ (1985). *Al margen de la ruta*, ed. de Jacques Gilard, Bogotá: Oveja Negra.
- _____ (1993). *Todos estábamos a la espera*, 3ed., El Áncora, Bogotá.
- _____ (1996). *Los cuentos de Juana*, Bogotá: Norma.
- _____ (2005). *Todos estábamos a la espera*, ed. de Jacques Gilard, Madrid: Cooperación Editorial.
- Collazos, Oscar (1970). “García Márquez y la nueva narrativa colombiana”, *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas: 105-145.

_____ (2002). “Mis recuerdos sobre el Nene Cepeda Samudio”, *El Heraldo Dominical*, Barranquilla, 17 de febrero: 4-5.

Cortázar, Julio (1996). *Rayuela*, Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich [Colección Archivos, 16]. París: UNESCO.

Fiorillo, Heriberto (2002). *La Cueva. Crónica del Grupo de Barranquilla*, Bogotá: Planeta.

García Burgos, Álvaro (2000). “La modernidad como estética en *Todos estábamos a la espera*”. En: *La Casa de Asterión*, Volumen 1, Número 3, Octubre-Noviembre-Diciembre, Universidad del Atlántico, Barranquilla-Colombia. <http://www.lacasadestacion.homestead.com/v1n3juana.html>

García Márquez, Gabriel (1954). “Álvaro Cepeda Samudio”, en Cepeda, 1993: 9-13

_____ (1983). *Obra periodística Vol. VI. De Europa y América 2*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard, La Oveja Negra, Bogotá.

Gil Montoya, Rigoberto (2001). “Álvaro Cepeda Samudio: nuevos visos en la cuentística colombiana”, *Revista de Ciencias Humanas*, 29, Universidad Tecnológica de Pereira, septiembre: 55-64.

Gilard, Jacques (1980). “El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano”, *Suplemento del Caribe de Diario del Caribe*, Barranquilla, 29 de junio: 2-7.

_____ (1980). “Prólogo: Los cuentos de Cepeda Samudio” en Cepeda, Álvaro, *Todos estábamos a la espera*, Bogotá: Plaza y Janés: 9-44.

María, Carlos J. (1997). “Los estragos del garciamarquismo” en *Feedback. Notas de crítica literaria y literatura colombiana antes y después de García Márquez*, IDC, Barranquilla.

Pachón Padilla, Eduardo (1959). *Antología del cuento colombiano*, Ministerio de Educación Nacional-Ediciones de la Revista Bolívar, Bogotá: 459-465.

Rama, Ángel (1973). “Ángel Rama escribe de Álvaro Cepeda”, *Diario del Caribe*, Barranquilla, 13 de mayo: 55-6.

_____ (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI.

_____ (1991). *La narrativa de García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura.

Rojas Herazo, Héctor (1954). “Todos estábamos a la espera”, en *Vigilia de las lámparas*. Obra periodística, 1940-1970. Tomo I, Medellín: Eafit.

Saavedra, Rafael (1991) “Álvaro Cepeda Samudio. Una vocación literaria diferente”, Tesis de Doctorado, State University of New York at Albany.

_____ (1996) “*Todos estábamos a la espera*: las fuentes de una escritura”, *Revista de la Universidad Industrial de Santander*, Vol. 25, No. 2, julio-diciembre: 13-46.

Samper Pizano, Daniel (1977). “Prólogo” en Álvaro Cepeda Samudio, *Antología*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura.

Sarduy, Severo (1992). *El Cristo de la rue Jacob*, Caracas: Monte Ávila.

Suescún, Nicolás (1970) “Introducción”, *Trece cuentos colombianos*, Montevideo: Arca.

Téllez, Hernando (1979). “Los cuentos de Álvaro Cepeda”, en *Textos no recogidos en libro*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura.

Tittler, Jonathan (1994). “Todos estábamos a la espera de Álvaro Cepeda Samudio: ¿Origen de la literatura neocolombiana?”, *Huellas*, 40, Uninorte, Barranquilla, abril: 7-13.

Valverde, Humberto (1972). “Un adiós para el Nene Cepeda”, *Vanguardia Dominical*, Bucaramanga, 29 de octubre: 1. Varón, Policarpo, 1968, “Un narrador lúcido: Álvaro Cepeda Samudio”, *Encuentro Liberal*, Bogotá, 12 de octubre: 20.