

## LA OTRA CASA GRANDE: REFLEXIONES SOBRE LA NOVELA Y “LAS MUÑECAS QUE HACE JUANA NO TIENEN OJOS”

### The Other ‘casa grande’: Reflections on the Novel and “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos”

Alessandro Secomandi

Università degli Studi di Bergamo

[alessandro.secomandi@unibg.it](mailto:alessandro.secomandi@unibg.it)

ORCID ID: 0000-0002-4484-0656

#### RESUMEN

“Las muñecas que hace Juana no tienen ojos”, incluido en *Los cuentos de Juana* (1972) de Álvaro Cepeda Samudio, es un texto de tono grotesco y marcado carácter innovador que recupera —o, al menos, que parece recuperar— el trasfondo, así como algunos personajes y temas de su única novela, *La casa grande* (1962). Sin embargo, la articulación de este vínculo intertextual, o más bien transfictional, resulta paradójica: esos elementos son, y a la vez no son, los mismos que aparecen en la novela. A través del análisis de las continuidades y discontinuidades entre las dos obras, este artículo propone destacar, desde una perspectiva hasta ahora inédita, el radical experimentalismo de “Las muñecas”, emblema del impulso estético que recorre *Los cuentos de Juana* en su conjunto.

**Palabras clave:** Álvaro Cepeda Samudio, “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos”, *Los cuentos de Juana*, *La casa grande*, transfictionalidad.

#### ABSTRACT

“Las muñecas que hace Juana no tienen ojos,” included in *Los cuentos de Juana* (1972) by Álvaro Cepeda Samudio, is a grotesque and highly innovative text that recovers—or at least seems to recover—the background, as well as certain characters and themes, from his only novel, *La casa grande* (1962). However, the articulation of this intertextual—or, more precisely, transfictional—link is paradoxical: those elements both are and are not the same as those in the novel. By analyzing the continuities and discontinuities between the two works, this article seeks to highlight, from a perspective that has so far remained unexplored, the radical nature of “Las muñecas,” which stands as an emblem of the experimentalism that runs through *Los cuentos de Juana* as a whole.

**Keywords:** Álvaro Cepeda Samudio, “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos”, *Los cuentos de Juana*, *La casa grande*, transfictionality.

## INTRODUCCIÓN

Es un hecho reconocido por la crítica que en el primer capítulo de *Los cuentos de Juana* (1972), “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos”,<sup>1</sup> reaparecen algunos personajes de *La casa grande* (1962), e incluso quizá la misma casa como escenario. Sin embargo, ya sea porque *Los cuentos de Juana* ha recibido una atención crítica relativamente escasa, o porque la lectura de “Las muñecas” suele quedar circunscrita al experimentalismo radical, los estudios que han observado esta continuidad intertextual tienden a permanecer en la superficie. Este ensayo propone demostrar que el trasfondo, los personajes y la trama de “Las muñecas” son, y a la vez no son, los de *La casa grande*. Sería excesivo hablar de un vínculo plenamente consistente con la novela, pues “Las muñecas”, y *Los cuentos de Juana* en su conjunto, resultan aún más experimentales y metaliterarios que *La casa grande*, con fuerte impronta del lenguaje cinematográfico y claros matices afines al teatro del absurdo (aspectos que aquí se consideran solo de manera lateral).<sup>2</sup> Bastaría

---

1 Solo esta introducción plantea al menos tres cuestiones que conviene precisar aquí, para no sobrecargar el cuerpo principal del análisis. En primer lugar, *Los cuentos de Juana* recuerda más, como es evidente, una colección de cuentos que cualquier otra tipología de texto narrativo. Sin embargo, no faltan críticos que, con razones atendibles, la han considerado una novela, aunque extremadamente fragmentada y discontinua. Así mismo, precisamente por ello “Las muñecas” —de ahora en adelante citado así por brevedad— se designa aquí como capítulo y no como cuento, si bien ambos términos pueden emplearse indistintamente. Por último, antes de “Las muñecas” figura una especie de introducción, de carácter marcadamente autorreflexivo, titulada —de manera casi programática— ““The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom””, cita de Blake. Resulta no ilícito, pero sí difícil considerarla un capítulo en sentido estricto, y de ahí que “Las muñecas” se haya mencionado como el primero. En general, *Los cuentos de Juana* es una obra realmente surreal y abierta, para la cual resultan poco eficaces las definiciones y delimitaciones tajantes. Los estudios críticos sobre Cepeda Samudio que han sido más consultados para este trabajo —aunque apenas se citan de forma directa, dado su enfoque distinto— son Rodríguez Amaya (2017a), Montoya (2017), Caicedo (2017) y Quesada (2017); algunos de estos textos están incluidos también en la reciente recopilación de Rodríguez Amaya (2026).

2 Sobre este aspecto, véase en particular Quesada (2017, pp. 951-953). Asimismo, *Los cuentos de Juana* ha sido relacionado con la obra de Felisberto Hernández.

con recordar que “Las muñecas”, más que un cuento ‘tradicional’, se sitúa a medio camino entre el texto teatral y el guion. Con todo, y pese a auténticas incongruencias con *La casa grande*, puede también observarse una continuidad efectiva. Estamos ante un caso de lo que la teoría denomina ‘transficcionalidad’: la reutilización de elementos diegéticos de una obra en otra, con independencia de que pertenezcan al mismo autor y sin exigir una coherencia plena entre los mundos narrativos. Se trata de una etiqueta acaso redundante en muchos casos, por su carácter tautológico y su cercanía con el concepto de intertextualidad; sin embargo, resulta útil en determinadas circunstancias. Piénsese, en particular, en la llamada ‘modificación transficcional’, que designa precisamente la recuperación no del todo fiel de un elemento previo, con alteraciones incluso profundas (Saint-Gelais, 2011; Ryan, 2013).

Conviene precisar aquí, pues, la distinción teórica que orienta la lectura. Si la intertextualidad puede describir, en sentido amplio, la red de ecos, alusiones o reenvíos entre dos textos, la transficcionalidad designa de manera más específica la migración de elementos de un mismo mundo ficcional —personajes, espacios, motivos, secuencias de acción— de una obra a otra, incluso cuando ese traslado comporta desplazamientos y contradicciones. En el caso de Cepeda Samudio, esta segunda noción resulta más productiva, porque no se trata solo de que “Las muñecas” remita a *La casa grande*, sino de que altera componentes decisivos de su universo narrativo.

Una comparación entre textos que exhiben a la vez rasgos comunes y divergentes podría parecer arriesgada, máxime si se considera que *La casa grande* presenta, de por sí, ambigüedades internas irresolubles (Rodríguez Amaya, 2017b, pp. CVI-CXVI). Pero quizá sea exactamente la poética de la reticencia y de la fragmentariedad, tan característica de toda la producción de Cepeda Samudio, la que autoriza a señalar, con fundamento, continuidades y discontinuidades entre estas obras. Es justo por esta razón que el análisis adoptará un enfoque estrictamente intertextual, o

con mayor precisión transficcional. En efecto, si hasta la fecha los estudios que abordan la relación entre la novela y el cuento suelen darla por sentada y no se detienen en esta (aunque en ocasiones la aprovechan para valiosas lecturas temáticas o formales), el presente artículo se propone sentar sus bases de manera filológicamente sólida, a fin de esclarecer cómo Cepeda reelaboró su propio material de origen. El cotejo permite advertir, ante todo, que el cuento, leído desde la novela, aparece como una reescritura grotesca de los mismos conflictos que atraviesan *La casa grande*.

Con ese propósito, se ha optado por estructurar la investigación en torno a tres grandes categorías que agrupan las principales analogías y diferencias: la casa, o sea, el trasfondo, los personajes y la historia. Conviene precisar, de nuevo a modo de premisa, que en ningún caso "Las muñecas" puede considerarse una secuela de *La casa grande*. Más bien se presenta como un fragmento paralelo —o, mejor dicho, alternativo— de una determinada etapa de la fábula de *La casa grande*, casi con toda probabilidad situada después de la muerte del Padre. En cualquier caso, resulta difícil establecer al respecto algo más concreto que esto. A partir de las páginas siguientes se entiende por qué.

## LA CASA

En *La casa grande* se alude a tres viviendas pertenecientes a la familia: por supuesto la que da título a la novela, la finca La Gabriela y la casa cerca del mar donde se instala la Hermana exiliada. En "Las muñecas", en cambio, se mencionan solo dos: la que constituye el escenario principal del relato y, nuevamente, la finca La Gabriela. El aspecto problemático es que la de "Las muñecas" no parece ser ni la casa grande de la novela ni aquella situada junto al mar, sino una suerte de fusión entre ambas.

Conviene empezar por la última. Ante todo, en *La casa grande* la vivienda donde reside la Hermana es definida como "pequeña"

por sus hijos (Cepeda Samudio, 2017a, p. 250),<sup>3</sup> que vivieron allí algún tiempo. Además, nada permite suponer que sea antigua; más bien parece modesta y sencilla. Por el contrario, aunque en “Las muñecas” solo se describe una habitación del conjunto, esa casa sí se percibe amplia y vieja:

La sala es una sala antigua de una casa antigua. En el centro una mesa larguísima que se extiende casi hasta el gran ventanal que forma el fondo de la habitación. Este ventanal es de hojas gruesas y pesadas y está cerrado, hace muchos años, con dos largas y anchas platinas de hierro aseguradas en los extremos con candados inmensos que nadie ha abierto nunca. Este ventanal da al mar. [...] A la izquierda hay dos puertas: una hacia el fondo, cerca del ventanal, y la otra en el extremo opuesto. (Cepeda Samudio, 2017b, p. 271)<sup>4</sup>

Por añadidura, en *La casa grande* se afirma con claridad que, del núcleo familiar original, es solo la Hermana quien se traslada a la casa junto al mar, casada con un pariente lejano. Allí cría a sus hijos durante algunos años, antes de morir (Rodríguez Amaya, 2017b, pp. CVI-CVII). Si bien, como se verá en la próxima sección, no queda claro a cuáles personajes de *La casa grande* correspondan —o, mejor dicho, a cuáles *deberían* corresponder— Martha y Juana, y solo es posible formular hipótesis al respecto, resulta llamativo que en la casa del cuento convivan tres hermanas, es decir, ellas y Regina.

Al mismo tiempo, es difícil pensar que la vivienda de “Las muñecas” sea exactamente la misma que da título a *La casa grande*. Con todo, si hubiera que optar, sería más plausible identificarla con ella que con la de la Hermana, pero se trata de una lectura que no convence plenamente. En la novela no se menciona nunca que la casa grande esté cerca del mar, ni hay indicios que lo

---

3 En adelante, con la sigla CG.

4 En adelante, con la sigla J.

sugieran. Como se describe en el capítulo "EL PUEBLO", Ciénaga sí "termina frente al mar", pero eso no implica que el edificio, situado aproximadamente en el "centro" del pueblo (CG, pp. 188-189), se halle en esa posición. Al contrario, en "Las muñecas" la cercanía al mar es un rasgo reiterado y decisivo: al final, al abrir la ventana que da al océano, Juana logra liberarse de la prisión, figurada y literal, de la casa.<sup>5</sup>

Lo que empieza a vislumbrarse en estos ejemplos es una serie de fisuras en la coherencia del mundo ficticio que, en principio, *La casa grande* y "Las muñecas" parecerían compartir. La superficie del texto, sobre todo en lo que atañe a los personajes y a la trama, sugiere que se trata del mismo universo. Sin embargo, ya con solo considerar la casa (elemento de centralidad indiscutible), se advierte que no existen correlaciones precisas. O mejor dicho, la misma casa grande, en su tránsito de la novela a "Las muñecas", adquiere un matiz literalmente *weird*, fuera de lugar.<sup>6</sup> La "transmutación poética" de la que escribía García Márquez a propósito de *La casa grande*, en particular con respecto a la representación del hecho histórico de la masacre de las bananeras de 1928 (García Márquez, 2017, pp. XIX-XX), se tiñe de matices surreales en el paso al cuento: no solo porque, como veremos, los diálogos en "Las muñecas" son abiertamente absurdos, sino también porque los espacios, los personajes y las historias resultan a la vez reconocibles y deformados. En términos quizás algo densos, pero exactos, se trata de una modificación transficcional,

---

5 Cf., por ejemplo: "'R. —Es tan inútil como querer clausurar el mar con esos pobres candados: está ahí Martha, está ahí.' 'Juana. —Sí: yo lo siento. No ahora, es cierto, es cierto, pero hay algunos días cuando lo siento y creo oír la voz del Padre cuando trataba de explicármelo, de decirme cómo era. ¿Hoy está bravo Juana, lo oyes? [...] (J, p. 274).

6 En la acepción de Mark Fisher (2016), la modalidad *weird*, que constituye un subgénero de lo fantástico, se define principalmente por la presencia de algo que aparece donde no debería estar. La referencia es de entenderse aquí en un sentido amplio, ya que, por lo general, lo *weird* conlleva una sensación de inquietud que en este caso está ausente.

en el sentido de que ellos pasan a constituir “*different versions of the protoworld, redesigning its structure and reinventing its story*” (Doležel, 1998, p. 207). Esta operación se percibe con mayor claridad aún en el tratamiento de los personajes.

## LOS PERSONAJES

Partamos del presupuesto, discutible pero necesario, de que la vivienda de “Las muñecas” corresponde a la casa grande de la novela. ¿Quiénes son entonces Regina, Martha y Juana? ¿Podría una de ellas ser la llamada ‘hermana tirana’ o ‘en jefe’? Probablemente Martha, pero quizá ninguna. Además, Juana comparte vagamente ciertos rasgos con la Hermana, aunque no puede ser ella, pues este personaje nunca regresa a la casa grande después del exilio (y si el Padre ya ha muerto en “Las muñecas”, como parece plausible, la ‘rebelde’ se encuentra ya en la vivienda cerca del mar). Pero conviene proceder con orden, empezando por un elemento de la historia de *La casa grande*.

Las hermanas de la familia son al menos cuatro. Además de la convincente interpretación de Rodríguez Amaya al respecto,<sup>7</sup> hay una escena en particular que parece confirmarlo. Al comienzo de “LA HERMANA”, el narrador —una voz plural, formada por varias de las hermanas— relata que la ‘tirana’ atravesó “el corredor sin mirarnos” para ir a buscar a la ‘rebelde’ en otro cuarto y llevarla ante el Padre (CG, p. 140). De esa voz plural quedan, pues, excluidas tanto la ‘tirana’ como la Hermana; en conjunto dos, más —al menos— otras dos. Si se admite que las hermanas son efectivamente cuatro, en “Las muñecas” faltaría solo la ‘rebelde’, lo que resulta coherente con la historia general de *La casa grande*. Esto implica que una de las tres, Regina, Martha o Juana, debe de ser la ‘tirana’. Aunque no existen pruebas concluyentes, Martha es sin duda la que más se aproxima a ese perfil: es quien

<sup>7</sup> Cf., en particular, Rodríguez Amaya (2017c, pp. 839-840), retomado por Belometti (2017, p. 815).

ejerce mayor autoridad en la casa y quien, hasta que "no vuelva el Padre" (J, p. 276), pasaje por interpretar casi con toda seguridad en sentido figurado, ordena mantener el edificio cerrado, en especial la ventana que da al mar. Además, se sugiere que tuvo una relación particular con el patriarca, lo cual vuelve a coincidir con el retrato de la 'tirana' en *La casa grande*. Véase este fragmento de "Las muñecas":

M. —¿Intentar qué Regina?

R. —Ser felices otra vez.

M. —Otra vez? Es que hemos sido felices alguna vez?

R. —Antes de la huelga antes de que el odio acabara con esta casa. Antes de que tú, y solamente tú, porque todo se hubiera podido arreglar de otra manera: sí, de otra manera: decidieras que para este apellido todo había terminado: que a nosotras también nos habían matado: que debíamos pagar con nuestra vida una culpa que no tenemos. (pausa) Es demasiado gratuito este sacrificio Martha.

M. —No es un sacrificio: es nuestro deber.

[...]

R. —Yo lo acepté Martha: lo he aceptado sin protestas, sin discutir tu decisión aunque no estuve de acuerdo, aunque no estoy aún de acuerdo, porque siempre pensé que si tú lo hacías, si tú decidías encerrarte dentro de este mundo absurdo, irreal, tú que de las tres eras la única que con una sola palabra hubieras podido libertarte de la promesa que le hiciste al Padre, [...], lo acepté porque creí que era por amor [...]. (pausa) Pero no para perpetuar el odio del Padre. (pp. 276-277)

La reiteración del odio del Padre es, en efecto, un rasgo distintivo de la 'tirana' de *La casa grande*. Es precisamente de cierto rencor recíproco, y sobre todo del dirigido hacia quienes no pertenecen a la familia, de donde se nutre su relación de empatía y respeto con el Padre, pues él, según las palabras del narrador de "LA HERMANA" a la 'tirana', "necesitó de ti, de tu fortaleza, de tu desprecio, de tu deseo de perpetuar todo lo que significaba el apellido. Perpetuarlo [...] por medio del odio" (CG, p. 153).



Sin embargo, como ocurre siempre en “Las muñecas”, hay algo que no termina de concordar. En este caso se trata de un detalle mínimo, pero revelador. En *La casa grande*, las motivaciones de la ‘tirana’ para sostener ese encono hacia todo lo ajeno tienen un carácter más arquetípico que concreto: el rencor se perpetúa porque sobre él —sobre ese odio de clase y étnico, de raíz criolla— se funda la familia misma.<sup>8</sup> En cambio, en “Las muñecas” la ‘exofobia’ de Martha parece deberse también a un impulso difícilmente atribuible a la ‘tirana’, o sea, la necesidad de proteger a Juana. Martha confiesa: “Qué otra cosa puedo hacer Regina: es como una niña pequeña. [...] La estamos salvando de la crueldad. Juana no conocerá la crueldad” (*J*, p. 282). Este matiz no encaja bien con el carácter absolutamente despótico de la ‘tirana’ en *La casa grande*, quien rechaza casi toda relación humana, incluso dentro de la propia familia (solo con el Padre mantiene un vínculo, no afectuoso, pero sí de recíproca comprensión). Es cierto que, tras la muerte de la Hermana, ella acoge en la casa grande a sus hijos; pero no se trata de un gesto de amor, sino más bien de la necesidad, una vez más, de reforzar el odio que sustenta a la familia.

Así las cosas, ¿quién es Juana? ¿Cómo es posible que en la novela no se mencione en absoluto a una figura tan decisiva dentro de ese mundo ficticio, la cual condiciona el comportamiento de Martha-‘tirana’ —dando por sentada, aunque no segura, la correspondencia— y que incluso fue siempre, según Regina, “lo más importante en la vida del Padre” (p. 279)? Juana constituye, literalmente, el elemento de ruptura de la obra: personaje “proteico” y “cambiante”, en consonancia “con el fragmentarismo del texto y con su repudio de la trama”, aparece “lejos de poseer una personalidad definida” y vive “aventuras y desventuras [...] inconexas” (Quesada, 2017, pp. 953-954). En el caso de “Las muñecas”, es como si ella hiciera estallar la realidad diegética —ya

<sup>8</sup> En cuanto al origen criollo de la familia, sobre el cual apenas caben dudas, véase Rodríguez Amaya (2017c, p. 888).

precaria— de *La casa grande*, introduciendo elementos inéditos, distorsionando otros y configurando una historia contigua y paralela a la de la novela, seguramente no idéntica. No por casualidad, Juana actúa como el eje de las vetas más experimentales de “Las muñecas”, entre lo metatextual y lo cinematográfico.

Juana no tiene un correlato en *La casa grande*. No puede ser la ‘tirana’ ni la Hermana y, en términos más amplios, parece inverosímil que pertenezca al mismo universo narrativo, pues su papel en “Las muñecas” es tan esencial para el desarrollo de los demás personajes que sería inconcebible su total ausencia en *La casa grande*. Además, su ceguera y su ingenua inocencia, tan marcadas, hacen aún más difícil que pueda pasar inadvertida en la novela. El presente cotejo obliga a mantener en suspenso dos escenarios alternativos: la pertenencia a un mismo mundo ficcional, aunque grotesco e inestable, carente —por así decirlo— de reglas fijas, y la existencia de dos mundos ficcionales diferentes, que solo presentan algunas coincidencias entre sí. Cabría sentirse tentado de optar ora por una, ora por la otra hipótesis; pero es precisamente el examen puntual de las continuidades y discontinuidades lo que revela las aporías características de situaciones tan singulares.<sup>9</sup>

En el tránsito de *La casa grande* a “Las muñecas”, el Padre recibe un tratamiento análogo al de la ‘tirana’: es, y a la vez no es, el mismo personaje. Sin duda resulta reconocible gracias al recurso —entre lorquiano y junguiano, por así decirlo— de la ausencia de nombre propio.<sup>10</sup> Detengámonos en uno de sus rasgos más distintivos. El Padre “era más que un hombre: era una *raza*”, en palabras de Regina, por “la reciedumbre y la fortaleza” (*J*, p. 279; cursivas mías).<sup>11</sup> Las correspondencias con *La casa grande* podrían ser numerosas, pero basta remitirse al inicio de “EL PADRE”: “El Padre tiene sesenta años y es fuerte y duro” (*CG*, p. 163).

9 Al respecto, véase de nuevo Doležel (1998, pp. 206-226).

10 En torno a la influencia de García Lorca en *La casa grande*, cf. Bastasi (2006).

11 La mención a la “raza” confirma el origen criollo de la familia.

Sin embargo, en “Las muñecas” él muestra también una actitud afectuosa e incluso tierna, especialmente con Juana, que sería impensable en *La casa grande*. Si en la novela el Padre trata “a todas con una dureza igual” (p. 151), según la voz narradora de “LA HERMANA”, en el cuento juega con Juana, le explica cosas con cariño y, siempre en palabras de Regina, “esperaba a que todos en la casa estuvieran dormidos para llegar en silencio hasta el cuarto y pasar la noche entera frente a su cama mirándola fijamente”. Regina añade que “el solo tacto” de los dedos de Juana “abatía” la aspereza del Padre (J, p. 279).<sup>12</sup> Se trata de un ejemplo revelador de la fractura encarnada por Juana, que aquí desestabiliza el ‘canon’ de un personaje monolítico en *La casa grande* y, en cambio, mucho más matizado en “Las muñecas”. Por supuesto, la incongruencia es evidente: o bien no es cierto que el Padre trate “a todas con una dureza igual” (CG, p. 151), o bien Juana no forma parte de las hermanas de *La casa grande*.

Incluso resulta llamativo que en “Las muñecas” no se mencione en ningún momento al Hermano de *La casa grande*, personaje central en la diégesis de la novela, como si hubiera desaparecido por completo de la vida —y de la memoria— de la segunda generación familiar. Tampoco se entiende del todo quién sea Pablo, ni cómo una familia tan rica y poderosa de terratenientes haya podido reducirse a vender muñecas (aunque ya en *La casa grande* se insinúa su progresiva decadencia económica).<sup>13</sup> Es, desde luego, uno de los aspectos propiamente absurdos del cuento, que conviene considerar en breve en el marco general de la historia.

Una consideración final sobre Regina e Isabel que, por el contrario, no pueden entenderse como un factor de quiebre, sino

<sup>12</sup> Algunas valiosas reflexiones sobre personajes que, al pasar de una versión a otra, ponen de relieve contradicciones significativas se encuentran en Richardson (2010) y Thon (2022). En particular, Richardson (2010, p. 529) subraya la posibilidad de un personaje “*ontologically independent of any earlier avatar [...] for those rare cases in which an insurmountable contradiction is present*”.

<sup>13</sup> De hecho, en un pasaje se alude a la “venta de La Gabriela” (p. 152).

más bien de coherencia con *La casa grande*. En una perspectiva de continuidad transficcional, Regina es, sin duda, una de las hermanas testigos de la novela, o sea, una de esas voces anónimas que se alternan a lo largo de "LA HERMANA" y constituyen el narrador plural del capítulo. En *La casa grande* se percibe con bastante claridad que ellas toman partido por el sector rebelde de la familia, es decir, por la Hermana y el Hermano, y no comparten el rencor fundacional del Padre y de la 'tirana'. Esto se advierte aún más en las intervenciones de Regina en "Las muñecas", donde —como puede observarse en algunos de los fragmentos ya citados— esta hermana reprocha casi constantemente a Martha la clausura a la que ha condenado a las tres, en particular a Juana. Isabel, por su parte, parece ser la misma criada de *La casa grande*: una figura alegre, compañera y a la vez afectuosamente severa. De forma análoga al capítulo "EL HERMANO", en "Las muñecas" su recuerdo cumple la función de articular la evocación de la infancia por parte de Regina, Martha y Juana.

#### LA HISTORIA

Si se prescinde del trasfondo y de los personajes, en "Las muñecas" se advierten elementos generales de la historia que no encajan con *La casa grande*. Otros, en cambio, sí lo hacen. El más evidente entre los primeros es, sin duda, la producción y la venta de las muñecas. Rigurosamente ciegas (al igual que Juana, y quizá, en un sentido ahora más 'simplemente' intertextual que transficcional, como la 'tirana' de *La casa grande* a quien los sobrinos han sacado los ojos), las muñecas llenan la casa como reliquias hasta que, al final, sus ojos reaparecen 'mágicamente' tras la apertura de la ventana que da al mar y la desaparición de Juana. Esta actividad parece ser la que sostiene a la familia en el presente narrativo de "Las muñecas", algo claramente ilógico e inédito para *La casa grande*. Como observa Rodríguez Amaya (2017c, pp. 866-867), se trata de una "[f]amilia de plantadores y hacendados, en el mejor de los casos latifundista". Resulta verosímil imaginar que, incluso

después de la muerte del Padre, la ‘tirana’ se haya hecho cargo de los negocios y que estos les aseguren, si no los lujos de antaño,<sup>14</sup> al menos los medios suficientes para subsistir dignamente y mantener a la nueva generación, representada por los hijos de la Hermana. En *La casa grande* solo se menciona una vez la palabra “muñecas” (CG, p. 147), y alude simplemente a los juguetes de la infancia de las hermanas, que pronto quedan abandonados. Este motivo se convierte, a lo largo de “Las muñecas”, en un signo de repetición mecánica, además de constituir el hilo conductor de toda la grotesca conversación entre las hermanas: fabricar muñecas sin ojos equivale a perpetuar una forma de vacío y de alienación, semejante a los gestos sin sentido que caracterizan el teatro del absurdo. La acción puede recordar, en su circularidad y en su atmósfera claustrofóbica y estafalaria, los universos dramáticos de autores como Virgilio Piñera, donde la rutina familiar, el encierro y la imposibilidad de comunicación se vuelven emblemas de descomposición existencial. En este marco, la casa de “Las muñecas” funciona como un escenario cerrado en el que los actos, las palabras y los objetos reiterados sustituyen toda lógica narrativa.

Por otro lado, como se ha señalado, sí se advierte cierta continuidad temática con *La casa grande*. En muchos fragmentos se impone ese aire de tragedia ineluctable,<sup>15</sup> de ruina y de desilusión dramática tan conocido para cualquier lector de la novela. Tal como puede apreciarse en varios pasajes de “Las muñecas”, la sensación de fatalismo que domina el cuento es casi idéntica a la que se cierne sobre los personajes de *La casa grande*:

R. —Pablo sí, y yo: 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. Martha también debería llevarla.

<sup>14</sup> Recuérdese, al respecto, la alusión a la “venta de La Gabriela” (CG, p. 151).

<sup>15</sup> Para una profundización en el sustrato trágico de *La casa grande*, absolutamente fundamental, cf. Saad (2017).

Juana. —No creo que sea necesario: Pablo no nos va a engañar.  
R. —No es por Pablo, es por nosotras. Para no engañarnos nosotras mismas.

Juana. —Engañarnos nosotras? Engañarnos cómo?

R. —Como nos hemos estado engañando todos estos años. Cuántos años? Cuántos años Martha?

M. —No sé Regina, no sé. No importa, eso no importa. [No] me preguntes lo que tú deberías saber ya.

R. —Es por eso que te pregunto: porque no lo sé. Porque no sé para qué continuamos (pausa) —Es tan inútil como querer clausurar el mar con esos pobres candados: está ahí Martha, está ahí. [...]

M. —Cuando vuelva el Padre...

R. —No Martha, tú no, tú no.

Juana. —Cuando vuelva el Padre él abrirá la ventana Regina, sólo él tiene las llaves.

R. —No, Martha, tú no tienes derecho a creerlo. Juana está bien. Pero tú no. O es que de tanto repetirlo, de tanto mantener ese otro engaño has llegado a creerlo también? No puede ser Martha: yo no lo acepto: me entiendes? no te lo acepto Martha. [...] Lo que estamos haciendo es más cruel: cuando se derrumbe este mundo irreal que has creado alrededor de ella, que habrá de derrumbarse Martha, será incapaz de resistir la realidad y la habrás matado en la forma más cruel.

M. —No se derrumbará.

R. —Se está derrumbando ya, y tú lo sabes.

M. —Yo lo mantendré. De alguna manera lo mantendré.

R. —Cómo?

M. —No sé, ahora no sé, pero lo mantendré. No lo sabía cuando lo decidí, pero hemos vivido todos estos años en la forma que escogí. Lo he mantenido hasta ahora y lo seguiré manteniendo.

R. —No hemos vivido: nos estamos muriendo. (*J*, pp. 273-283)

Vista desde la lógica de los mundos posibles, esa insistencia en la espera y en el derrumbe actualiza otra versión del mismo núcleo conflictivo de la novela. Sin embargo, cabe también otra perspectiva. Desde ella, los elementos de incoherencia son más determinantes que los de contigüidad, lo cual termina por

producir —parafraseando de nuevo a Doležel (1998, p. 164)— “*[an] impossible world, where mutually contradictory stories cancel out each other*”: el mismo acontecimiento se introduce en varias versiones incompatibles, un mismo espacio queda afirmado y negado simultáneamente como escenario de la obra, o los hechos aparecen ordenados en secuencias temporales incongruentes. En definitiva, se trata de una constelación de fragmentos de mundo ficcional que no pueden coexistir.

Pese a todo ello, ese fatalismo sí permite reconocer una cierta continuidad. Podrían mencionarse ejemplos análogos en “EL HERMANO” o, quizá con mayor evidencia, en “LOS HIJOS”, pero el capítulo donde este sentimiento se manifiesta con la máxima claridad es, sin duda, “LA HERMANA”. Allí, la voz narradora describe el encierro, a la vez simbólico y real, al que la ‘tirana’ somete tanto a sí misma como a sus sobrinos, es decir, los hijos:

Necesario cerrar tu cuerpo y apaciguar tu piel para que nada pudiera distraerte de la misión de criarlos. Necesario que laboriosamente formaras dentro de ti un apego a sus presencias, a sus voces, a sus modos, para sentirlos tuyos y poder soportar el largo crecimiento de su niñez sin desespero. Y luego dominar la angustia de sus enfermedades para que lo que ya pudiera ser amor no te impidiera ser severa para su propio bien. Necesario endurecer la natural suavidad de tus brazos para no detener su llanto, agudo y solo, en las noches del desconcierto. Necesario fomentar el odio hacia ti para hacerlos fuertes: unidos: dependientes de ti por ese mismo odio fortalecedor. Necesario que hayas sido más fuerte que tu soledad para no dejar que te la resolvieran con sus tres vitalidades. Y como si toda esta terca dedicación de tus miembros y tus vísceras y tus sentidos a un solo fin: criarlos: capacitarlos para que la sangre del Padre y el nombre del Padre perduren [...]. (CG, pp. 158-159)

En “Las muñecas”, Juana comenta la conversación entre Regina y Martha con una ingenuidad que revela su incapacidad para comprender el trasfondo del diálogo, o sea, el fracaso de la familia; ni tampoco parece advertir, por ejemplo, que el Padre

ha muerto.<sup>16</sup> Al ignorar el fatalismo que domina a sus hermanas y al centrarse únicamente en la evocación del pasado, Juana se aferra a los recuerdos de una infancia que, aparentemente, solo para ella fue feliz.

En este 'teatro de la memoria',<sup>17</sup> una figura de cierta relevancia —mucho menos 'presente' que el Padre, motivo por el cual se menciona aquí— es la Madre. En la novela, ella encarna una pasividad absoluta, como se ve cuando acepta sin el menor gesto de protesta el castigo impuesto por el Padre a su hija, la Hermana, o cuando recibe con resignación la noticia de que el Hermano partirá hacia Bruselas. En cambio, su evocación en "Las muñecas"—aún más fragmentaria que en la novela, como si pesara sobre ella una suerte de *damnatio memoriae*— destaca como una pequeña chispa de libertad; la misma que logrará conquistar Juana, con quien la Madre parece mantener una relación singular, fundada en la semejanza. En palabras de Regina:

R. —[La Madre es] un recuerdo. Un recuerdo que no dejó nadie, que nadie ha alentado nunca. Un recuerdo que he creado yo: que he ido formando, penosamente muchas veces, con los pedazos de recuerdos de las otras personas que la conocieron y que se han empeñado en borrar, que dirigidas por el Padre se dieron a la minuciosa tarea de desterrar de esta casa cualquier vestigio de la Madre (pausa) —he registrado cada gaveta, cada rincón, cada baúl, cada grieta de la casa, buscando a la Madre para formar su recuerdo. (pausa) —Esperé por muchos años una palabra de Isabel, pero nunca la dijo: nunca mencionó a la Madre.

---

<sup>16</sup> También Martha resulta ambigua en relación a la muerte del Padre, aunque parece más probable que la "ida" (J, p. 281) a la que alude se refiera, en efecto, a su fallecimiento.

<sup>17</sup> La referencia, casi meramente nominal, es a *Il teatro della memoria* (1981), ensayo del italiano Leonardo Sciascia sobre identidad e impostura. De algún modo, puede afirmarse que el cuento de Cepeda Samudio y el texto de Sciascia comparten un denominador común de raíz pirandelliana (autor que el barranquillero conocía), pues tanto los personajes del uno como los del otro están, en cierto sentido, 'en busca de autor'.



Juana. —Sí, sí la mencionó Regina: cuando aquella vez se me dio por abrir las jaulas de los pájaros para sentir como se escapaban, aleteando, entre mis dedos, y cuando el Padre a la hora de la comida me preguntó: quieres que vuelva a llenar las jaulas de pajaritos Juana? Y yo le contesté: No: esa noche Isabel se quedó un largo rato conmigo, sentada en la sillita de mimbre, al lado de mi cama y de pronto dijo: eres como tu madre niña, igualita a tu madre. (*J*, p. 280)

Al final del cuento, después de la anotación de que la “pantalla” se ha quedado “totalmente blanca unos instantes”, y de que la “cámara” ha comenzado a recorrer la habitación (p. 284), no solo a las muñecas les brotan los ojos y Juana se desvanece, sino que también aparecen los mismos pájaros de los que ella hablaba. Es un epílogo mucho más surreal que ‘mágico’, cierre de un texto deliberadamente estrafalario. Estas acotaciones no son un mero adorno léxico. La “pantalla”, la “cámara” y el barrido introducen un principio de encuadre y de montaje que vuelve visible la condición del texto como guion, dado que la escena parece menos narrarse que proyectarse. De ahí que lo cinematográfico y lo metatextual se refuerzan mutuamente, pues el cuento exhibe el artificio de su propia puesta en escena al mismo tiempo que debilita la consistencia estable de su universo ficcional.

No queda claro si este desenlace deba entenderse como una ruptura del encierro emocional del cuento (y también de *La casa grande*), ya que es cierto que Juana desaparece, pero Regina y Martha permanecen allí, como los pájaros enjaulados. En cualquier caso, esta última página reequilibra, de algún modo, la relación entre la novela y “Las muñecas”, pues el mayor elemento de ruptura, la propia Juana, se esfuma como si hubiese sido un sueño. Lo que subsiste es, de nuevo, el mismo aire de fatalismo de *La casa grande*, aunque matizado por inéditos tonos oníricos: el personaje extraño, ‘fuera de lugar’, se proyecta hacia otra aventura y deja a sus hermanas frente al destino de la familia.

## CONCLUSIÓN

Si realmente se quisiera adoptar una perspectiva de verosimilitud para evaluar las continuidades entre *La casa grande* y "Las muñecas", no cabría duda de que la única explicación posible sería la del onirismo: el cuento como un sueño de alguno de los personajes de la novela. Sin embargo, resulta perfectamente inútil pretender realismo y organicidad en un texto abiertamente experimental, inscrito además en una obra de estructura tan innovadora. Cepeda Samudio retoma y deconstruye la familia de *La casa grande*, juega con sus temas y transforma —en un sentido transficcional— sus motivos, hasta convertir "Las muñecas" en un episodio paralelo a la novela y, al mismo tiempo, en una parodia; en una realidad diégetica alternativa, para retomar un concepto clave de los estudios sobre los mundos ficticios, y a la vez en un ejemplo de auténtica vanguardia, entre lo metaliterario, lo teatral y lo cinematográfico.

En conclusión, este artículo precisa con mayor claridad el vínculo de "Las muñecas" con *La casa grande*, hasta ahora dado por sentado y apenas examinado de manera específica en favor de lecturas temáticas o formales valiosas, pero a menudo superficiales en este punto. Más aún, examinar las continuidades y discontinuidades entre el cuento y la novela permite también poner de relieve la singularidad de *Los cuentos de Juana*, trabajo con frecuencia subestimado por la crítica dedicada a Cepeda Samudio. Revalorizar esta colección es solo uno de los muchos ámbitos de investigación que merecerían mayor atención: baste pensar, por ejemplo, en la relación de toda su literatura con el cine (Cepeda Samudio fue uno de los principales responsables de la primera película experimental colombiana, *La langosta azul*, de 1954), o en la influencia en su producción de autores como Faulkner y Hemingway, tan a menudo mencionada como aún poco explorada por la crítica. A la luz de ello, "Las muñecas" se perfila no como un apéndice menor de *La casa grande*, sino como su espejo deformante, y como una suerte de laboratorio narrativo

donde la memoria, la reescritura y el absurdo se entrelazan para poner a prueba los límites mismos de la ficción.

## REFERENCIAS

- Bastasi, E. (2006). Del odio de la casa caribe a la tragedia de la casa andaluza: *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. *Estudios de Literatura Colombiana*, 18, 61-77. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.17387>
- Bellometti, M. (2017). Poder y rebelión en *La casa grande*: cuestión de trincheras, cuestión de mujeres. En A. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (F. Rodríguez Amaya & J. Gilard, Eds., pp. 811-828). CRLA; Sílabas. Ed. digital.
- Caicedo, A. L. (2017). *Los cuentos de Juana* de Álvaro Cepeda Samudio y la intensificación de la poética vanguardista. En A. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (F. Rodríguez Amaya & J. Gilard, Eds., pp. 929-946). CRLA; Sílabas. Ed. digital.
- Cepeda Samudio, A. (2017a). *La casa grande*. En A. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (F. Rodríguez Amaya & J. Gilard, Eds., pp. 97-258). CRLA; Sílabas.
- Cepeda Samudio, A. (2017b). *Los cuentos de Juana*. En A. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (F. Rodríguez Amaya & J. Gilard, Eds., pp. 259-366). CRLA; Sílabas.
- Doležel, L. (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. The Johns Hopkins University Press.
- Fisher, M. (2016). *The Weird and The Eerie*. Repeater.
- García Márquez, G. (2017). Un experimento arriesgado. En A. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (F. Rodríguez Amaya & J. Gilard, Eds., pp. XIX-XX). CRLA; Sílabas.
- Montoya, P. (2017). Apostillas a Álvaro Cepeda Samudio. En A. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (F. Rodríguez Amaya & J. Gilard, Eds., pp. 443-463). CRLA; Sílabas.
- Quesada, C. (2017). *Los cuentos de Juana*, una novela incomprendida. En A. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (F. Rodríguez Amaya & J. Gilard, Eds., pp. 947-966). CRLA; Sílabas. Ed. digital.

- Richardson, B. (2010). Transtextual Characters. En J. Eder, F. Jannidis & R. Schneider (Eds.), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media* (pp. 527-541). De Gruyter.
- Rodríguez Amaya, F. (2017a). El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad. En A. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (F. Rodríguez Amaya & J. Gilard, Eds., pp. XXIII-XCIV). CRLA; Sílabas.
- Rodríguez Amaya, F. (2017b). Nota filológica preliminar. En A. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (F. Rodríguez Amaya & J. Gilard, Eds., pp. XCV-CXIX). CRLA; Sílabas.
- Rodríguez Amaya, F. (2017c). Las poéticas de *La casa grande*: una lectura de "La Hermana". En A. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (F. Rodríguez Amaya & J. Gilard, Eds., pp. 829-902). CRLA; Sílabas. Ed. digital.
- Rodríguez Amaya, F. (Ed.). (2026). *Álvaro Cepeda Samudio 1926-2026. Lecturas críticas*. Universidad del Magdalena.
- Ryan, M. L. (2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34(3), 361-388. <https://doi.org/10.1215/03335372-2325250>
- Saad, G. (2017). *La casa grande*: una relación innominada. En A. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (F. Rodríguez Amaya & J. Gilard, Eds., pp. 489-516). CRLA; Sílabas.
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Éditions du Seuil.
- Thon, J. N. (2022). Transmedia Characters. *Narrative*, 30(2), 139-151. <https://doi.org/10.1353/nar.2022.0007>