

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE EUROAMERICANE

XXV Ciclo

Settore scientifico disciplinare: L-LIN/06

Lingua e Letterature Ispano-americane



ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO Y MARVEL MORENO:
DOS ESCRITORES DE BARRANQUILLA, DOS MODELOS DE
NARRATIVA

Supervisori

Prof. Fabio Rodríguez Amaya

Prof. Stefano Rosso

Federica Arnoldi

Matr. 31725

Anno Accademico: 2011-2012

Contenido

I. UN ANTECEDENTE: la renovación de la narrativa colombiana en los años Cuarenta	5
I.1 El “nacionalismo”: de lo identitario a lo literario	7
I.2 El concurso de <i>Revista de las Indias</i> en 1941 y el reto universalista de Jorge Zalamea	31

ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO y MARVEL MORENO

II. LOS CUENTOS: <i>Todos estábamos a la espera</i> (1954) y <i>Algo tan feo en la vida de una señora bien</i> (1980)	49
II.1 Sobre circunstancias existenciales y convergencias literarias	51
II.1.1 1949-1954. Álvaro Cepeda Samudio: la configuración de un universo ficcional	51
II.1.2 1959-1969. Marvel Moreno: la Reina del Carnaval que sabe escribir cuentos	56
II.2 Dos libros de cuentos, dos tratamientos distintos de la materia narrativa	63
II.2.1 Algunas especificaciones sobre dos conceptos: cuento y colección de cuentos integrados	63
II.2.2 “Decir cuento moderno es como decir arcabuz antiguo”: Las reflexiones alrededor del cuento de un pionero del género	82
II.2.3 “Para el buen escritor no existen personajes menores”: Nuevas problemáticas y nuevos protagonistas para una renovadora del género	90
II.3. Una propuesta de lectura paralela	102
II.3.1 “Hoy decidí vestirme de payaso” o de la distancia; “El muñeco” o de la perspectiva	102
II.3.2 La palabra como medio: los solitarios de Álvaro Cepeda Samudio	117
II.3.2.a La ciudad y la palabra elíptica	130
II.3.2.b Contar con perpleja candidez	138
II.3.3 La palabra como fin: las recludas de Marvel Moreno	143
II.3.3.a La casa en ruinas y la palabra de la memoria	154
II.3.3.b Contar a través de la mirada oblicua	162
II.3.4. Cortar y tejer: dos estrategias narrativas	165

III. LAS NOVELAS: <i>La casa grande</i> (1962) y <i>En diciembre llegaban las brisas</i> (1987)	193
<i>La casa grande</i>	194
III.1 Núcleo temático y estructura	195
III.2 Políptico de la sangre quieta	212
<i>En diciembre llegaban las brisas</i>	226
III.3 Lina y el espacio como eje de la continuidad narrativa	227
III.4 Jimena, Eloísa, Irene: la construcción de una voz múltiple	245
III.4.1 Jimena o del conocimiento premonitorio	247
III.4.2 Eloísa o de la capacidad de forzar el destino	253
III.4.3 Irene o del viaje iniciático	259
BIBLIOGRAFÍA	267
SITOGRAFÍA	284

I

UN ANTECEDENTE: la renovación de la narrativa colombiana en los años Cuarenta

I.1

El “nacionalismo”: de lo identitario a lo literario

Si se quiere analizar el complicado proceso de renovación de la cuentística en el panorama literario colombiano de mediados del siglo pasado es imprescindible seguir la ruta indicada por las investigaciones de Jacques Gilard (1943-2008). Con respecto al panorama intelectual colombiano de dicho período, el crítico y estudioso francés ha estudiado a fondo varios e importantes fenómenos que tuvieron consecuencias en cuestiones de literatura como, por ejemplo, cierto retraso en el desarrollo de la narrativa breve respecto a técnicas, rasgos, formas y temáticas modernas¹. Gilard ha

¹ Adentrarse en los varios matices teóricos y conceptuales que implica el uso de los sustantivos “modernidad” y “modernización” en las heterogéneas y complejas realidades hispanoamericanas sigue dando ocasión a todo tipo de malentendido. Por esa razón, merece la pena aclarar los significados que en el presente trabajo se atribuyen al adjetivo “moderno”. En primer lugar, con referencia al ámbito de las políticas culturales de la nación colombiana, “modernos” fueron los impulsos que intentó dar la primera presidencia de Alfonso López Pumarejo (1934-1938) y las reformas que se propuso con su proyecto de “Revolución en Marcha”. A este propósito, Martha C. Herrera y Carlos J. Díaz afirman: “En el campo de la educación, el proyecto político lopista buscó articular de manera clara las finalidades de la educación, con la construcción de un proyecto desde perspectivas modernas y nacionales, pretendiendo ampliar la cobertura educativa para incluir a los sectores marginados de ella, especialmente los campesinos y la mujer; consagrar el acceso a la educación a todos los colombianos sin distinciones de raza, sexo o credo religioso”. (Martha C. Herrera y Carlos J. Díaz, “Cultura política, proyecto de nación y educación en Colombia”, en María Inés Castro, Susana Aguirre, *Visiones latinoamericanas: educación, política y cultura*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 136). En segundo lugar, “modernos” fueron algunos modelos estéticos elaborados y propuestos en literatura así como en las artes plásticas y el teatro por escritores, artistas e intelectuales que experimentaron los aires de cambio de la “Revolución en Marcha” y que inmediatamente después vieron frustradas sus expectativas, durante los años de la contraofensiva conservadora.

Sobre las tensiones que caracterizaron la Colombia de la primera mitad del siglo XX véanse, entre otros, Jorge Orlando Melo, “Algunas consideraciones globales sobre ‘modernidad’ y ‘modernización’”, en Viviescas Monsalve Viviescas M., Jürgen Habermas, *Colombia, el despertar de la modernidad*, Santafé de Bogotá, Foro Nacional por Colombia, 1991; Daniel Pecaut [1987], *Orden y violencia: evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1954*, Bogotá, Editorial Norma, 2001; Marco Palacios, *entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995; Gerardo Molina, *Las ideas liberales en Colombia. Tomo 3. De 1935 a la iniciación del Frente Nacional*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1977; Diego Montaña Cuéllar, *Colombia: país formal, país real*, Buenos Aires, Ed. Platina, 1963; Luis Eduardo Nieto Arteta, *Ensayos históricos y sociológicos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

reconstruido la aún irresuelta y casi desconocida polémica alrededor del llamado “nacionalismo literario”².

Aunque en sus escritos retome a menudo este concepto, que siempre ha considerado fundamental para entender, entre otros fenómenos, el extraordinario impacto que la obra de Gabriel García Márquez ha tenido y sigue teniendo en Colombia, es principalmente en sus ensayos titulados “Du nationalisme littéraire. Une polémique colombienne”³, *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*⁴, “El debate identitario e la Colombia de los años 1940-1950”⁵, “Las revistas de Arciniegas: la inteligencia y el poder”⁶ y “Colombia, años 40: de la frustración a la imaginación”⁷ que Jacques Gilard indaga exhaustivamente sobre sus orígenes.

La proclamación, por parte de la oficialidad colombiana, de la existencia de una identidad colombiana homogénea y monolítica tiene que ver con la difusión de un credo político que se remonta a la fundación de la República. Es en el manuscrito elaborado por Camilo Torres y Tenorio en 1809, el

² Aquí se empleará esta expresión con el sentido que quiso darle Gilard en sus investigaciones y que procede de un escrito de Eduardo Carranza y Hernando Téllez alrededor del concurso literario que será objeto de estudio de este capítulo. Se ha elegido usar las comillas para evitar malentendidos, puesto que el termino “nacionalismo” no nace del ámbito literario.

³ Jacques Gilard, “Du nationalisme littéraire. Une polémique colombienne (1941)” en *América, Cahiers du Criccal*, n° 21, 1998, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, p. 237-244 y “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, en *Cahiers du Criccal*, n° 9-10, 1992, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, p. 117-140, ahora también en Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y Pinceles I, La experiencia artística y literaria del Grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, Bergamo, Bergamo University Press-Sestante edizioni, 2009, p. 31-44.

⁴ Jacques Gilard, *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*, Bogotá, Nueva Epoca, 1988.

⁵ “El debate identitario en Colombia de los años 1940 y 1950” en *Plumas y Pinceles I*, op. cit., p. 45-58. Antes publicado en francés en la revista *Caravelle*, Toulouse, número 62, 1994, p. 11-26.

⁶ Archivo electrónico en español enviado por Jacques Gilard a Fabio Rodríguez Amaya titulado “Las revistas de Arciniegas; la inteligencia y el poder”, posteriormente publicado en *En torno a Germán Arciniegas*, Maryse Renaud (ed.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos, Université de Poitiers, 2002, p. 11-27.

⁷ Inédito. Enviado por Jacques Gilard a Fabio Rodríguez Amaya en 2002 por correo electrónico por solicitud del profesor Fabio Rodríguez Amaya, en el ámbito del proyecto bienal 2009-2010 de la unidad local de investigación de Literatura hispanoamericana de la Universidad de Bergamo dedicado a Jacques Gilard. Aquí se citará la traducción al español de Ana Cecilia Ojeda, profesora titular de la Universidad industrial de Santander (Bucaramanga), Colombia.

Memorial de agravios – el texto que incendió las almas del movimiento independentista de la Nueva Granada – que Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya hallan la primera etapa del proceso de construcción de un discurso identitario cuyos efectos perduran hasta hoy día:

En dicho documento que ha de considerarse fundacional de la República Criolla es indiscutible el principio que son los blancos americanos, hijos de blancos españoles nacidos en las colonias a reivindicar en el Nuevo Mundo el ejercicio del poder y la gestión administrativa bajo la égida y protección del rey de España. Al mismo tiempo que se convierte en ideario para los próceres y padres de la patria que, alcanzada la independencia al menos en el plano formal, firman la carta constituyente de la Gran Colombia⁸.

El texto, al propugnar “la verdadera unión y fraternidad entre los españoles europeos y americanos [...] sobre las bases de la justicia y la igualdad”⁹, quiso cerrar los ojos ante la presencia de “[...] mestizos, amerindios, negros, mulatos o componentes de [distintos] subgrupo[s] étnico[s] o racial[es], como [ante] la gente del pueblo o de baja condición social”¹⁰.

Al estar omnipresente en los valores de la cultura dominante, ese pensamiento tiene repercusiones también en la producción literaria nacional. Al ambiguo nacionalismo promovido incluso por una parte de los sectores reformistas le corresponde un “nacionalismo” literario no menos confuso. De hecho, hacia la mitad del siglo XX en Colombia se desarrolla, en los suplementos literarios de los hegemónicos órganos culturales de la

⁸ Fabio Rodríguez Amaya, “Jacques Gilard y el alegato sobre la República Criolla”, en *Homenaje a Jacques Gilard*, Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Caravelle*, n° 93, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 120.

⁹ El “Memorial de Agravios” se puede encontrar en José Luis Romero, Luis Alberto Romero, ed., *Pensamiento político de la emancipación*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, vol. I, p. 29, ahora también en versión digital en Biblioteca Ayacucho Digital, <www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/>.

¹⁰ Fabio Rodríguez Amaya, “Jacques Gilard y el alegato sobre la República Criolla”, cit., pp. 120-121.

tendencia liberal¹¹, una peculiar concepción de la narrativa breve que tiene mucho que ver con la paulatina generalización de los valores particulares de una clase social para el conjunto de la población.

En efecto, ya a partir de la Regeneración (y durante toda la primera mitad del Novecientos), el proceso de elaboración de una supuesta colombianidad por parte de intelectuales orgánicos del bipartidismo “[...] tuvo tres características: la centralidad de la Iglesia en la concepción del orden social y político; una recreación paternalista y clasista de lo popular; la consolidación del ‘cachaco’¹² como arquetipo nacional¹³. A través de esta maniobra se empuja la totalidad de los ciudadanos a identificarse con la imagen trunca de una nación en la que se niega la posibilidad de la participación política a la mayoría de los sectores sociales.

Sería superfluo – y estaría más allá de lo que se propone tratar en estas páginas – enumerar las numerosas notas de prensa que en esos años fomentaron, en las páginas culturales de los diarios de difusión nacional, una concepción de la sociedad colombiana no exenta de cierta visión tácitamente excluyente. Sin embargo, al tratar de analizar la cuestión del “nacionalismo” literario cabe citar tres columnas emblemáticas, la primera aparecida en *Revista de las Indias*¹⁴ en 1941, la segunda y la tercera

¹¹ El Suplemento dominical del diario *El Tiempo*, *Revista de las Indias* y *Revista de América* principalmente.

¹² Nombre despectivo que los habitantes de la costa Atlántica de Colombia dan a los de Bogotá.

¹³ Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2002, p. 53.

¹⁴ *Revista de las Indias* fue fundada en 1936 como revista del Ministerio de Educación durante la primera presidencia de Alfonso López Pumarejo (1934-1938). A finales de 1938 su dirección pasó a ser ocupada por Germán Arciniegas. Es una de las dos publicaciones (la otra es *Revista de América*) que Arciniegas dirigió entre 1938 y 1950, las dos editadas en Bogotá. Jacques Gilard reconstruye con minuciosidad la historia de esta etapa de la revista: “La mensual *Revista de las Indias*, en su segunda época (1938-1951), pasó por vicisitudes y cambios vinculados a los de la política colombiana. De 1938 a 1944 fue órgano concedido por el Ministerio de Educación a un ‘comité de intelectuales españoles y americanos’ bajo la dirección de Arciniegas. Era publicación para intelectuales, un grado más refinado de la cultura y de la ideología del suplemento de *El Tiempo*, siendo como una emanación de éste: así se organizaron las cosas al poco tiempo de iniciarse el mandato de Eduardo Santos [...]. Lo más claro de *Revista de las Indias* es la voluntad de una apertura antifascista; se intentaba elaborar un pensamiento americano que estuviera acorde con la lucha de las

aparecidas en el suplemento literario dominical del diario *El Tiempo*¹⁵, en 1941 y en 1950 respectivamente, suplemento muy conocido y leído¹⁶, “siendo éste por unos años la única publicación cultural de amplia difusión en el país”¹⁷.

En el mes de abril de 1941 *Revista de las Indias* publica un largo artículo de Luis Alberto Sánchez, líder del partido Aprista Peruano, titulado “El problema del Indio”¹⁸, en que el autor elabora una taxonomía de la población suramericana a través de la generalización de algunos rasgos psicológicos, económicos y sociales supuestamente relacionados al elemento indígena. Lo que aquí se quiere evidenciar es que el texto trata, con tono paternalista y a través de algunos estereotipos étnicos, el tema de la discriminación y la explotación de la mano de obra india en muchas naciones latinoamericanas sin jamás citar a Colombia. De manera nada casual – habían pasado sólo dos meses desde la publicación, en *Revista de las Indias*, del artículo de Luis

democracias”. Sin embargo: “En sus dos primeros años *Revista de las Indias* tuvo un cierto cosmopolitismo, una cierta curiosidad por los márgenes culturales [...]. Pero fue sólo un momento y la crispación santista, fielmente repercutida por Arciniegas, [...] hizo notar sus efectos”. Jacques Gilard, “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, en Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y Pinceles I*, cit., nota 1, p. 34.

¹⁵ El diario más importante de Colombia, cuyo propietario, Eduardo Santos Montejó, es presidente de la república desde 1938 hasta 1942.

¹⁶ Una puntualización al respecto que hace Jorge Orlando Melo: aunque Bogotá tuviera fama de ser “la Atenas sudamericana, como la llamaron Elisée Réclus y Miguel Cané [...] pero realmente la situación era otra. Los editores de revistas culturales trataban de crear lo que existía solo en grado muy pequeño: un público, un sistema acceso, un espacio cultural creativo. El público potencial – los que saben leer y escribir y han pasado por una escuela secundaria o universitaria – son muy pocos: la expansión de la secundaria y la universidad es un fenómeno de 1960 a 1990”. En Jorge Orlando Melo, “Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia”, <www.jorgeorlandomelo.com/revistas_literarias.htm>, consulta realizada el 17 de junio de 2011.

¹⁷ Jacques Gilard, “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, cit., p. 32-33. En otro ensayo Gilard aclara el porqué de la amplia difusión de la publicación en los años Cuarenta: “Era tal el sistema que el ‘santismo’ disponía de los instrumentos que le permitían manipular el medio con mayor eficacia que cualquier otro grupo. A lo que se añadió el hecho de que, siendo presidente Santos al iniciarse la guerra, pudo hacer que su periódico no sufriera de la escasez de papel, de modo que las páginas de *El Tiempo* y de su suplemento dominical llegar a ser casi el único espacio donde era posible figurar como intelectual – las de *El Tiempo* o de otras publicaciones a él vinculadas o vinculadas al gobierno, que venía a ser lo mismo por algún tiempo.” “Las revistas de Arciniegas; la inteligencia y el poder”, cit., p. 2.

¹⁸ Luis Alberto Sánchez, “El problema del Indio”, en *Revista de las Indias*, número 28, abril de 1941, pp. 209-229.

Alberto Sánchez (y tres meses desde la publicación, en marzo de 1941, de los cuentos enfrentados en el concurso que se tomará en consideración más adelante) – sale en las páginas de *El Tiempo* un artículo de Eduardo Caballero Calderón¹⁹ titulado «Breve visión de Colombia»²⁰. Al delinear su retrato de la población colombiana, el autor afirma con decisión que “el problema racial en Colombia [...] no existe” básicamente por dos razones: la primera es que la casi totalidad de los colombianos son blancos que hablan la lengua de Cervantes y la segunda es la absorción del “poblador primitivo” mediante el mestizaje y una “tenaz e intensa campaña educacionista”, gracias a la que se ha superado ya la “lucha racial” y “se ha cumplido lentamente el proceso de incorporación del pueblo a su nacionalidad”. He aquí un ejemplo de esa “colombianidad” falsamente inclusiva y armoniosa de la que habla Jacques Gilard y a la que se refiere Miguel Angel Urrego en su estudio de las distintas etapas históricas del pensamiento intelectual colombiano alrededor del proceso de constitución de un paradigma identitario nacional²¹. El mensaje queda claro: la mayoría de la población está al margen de la historia oficial así como de la literatura oficialista. “En síntesis: el Indio, el Mestizo y el Negro no son aptos para el progreso y resultan siendo cargas u obstáculos para el desarrollo del país”²² a no ser que se intervenga drásticamente para convertirlos en masas de trabajadores. Mientras tanto, justo el año anterior, se publica en La Habana

¹⁹ Eduardo Caballero Calderón (Bogotá, 1910 – 1993). Novelista y ensayista, trabajó también el periodismo de opinión para *El Tiempo* y *El Espectador* de Bogotá. Fue diplomático en España. Sus novelas más conocidas son *El cristo de espaldas* (1952) y *Siervo sin tierra* (1954). Como ensayista publicó, entre otros, *Latinoamérica, un mundo por hacer* y *Suramérica, tierra del hombre* (1944, ambos), *Ancha es Castilla* (1950) e *Historia privada de los colombianos* (1960) Cfr. Álvaro Pineda Botero, *Juicios de residencia: la novela colombiana 1934 -1985*, Medellín, Fondo Editorial EAFIT, 2001.

²⁰ Eduardo Caballero Calderón, “Breve visión de Colombia”, la nota, muy larga, ocupa la primera mitad de la cuarta página de la Segunda Sección de *El Tiempo*, Bogotá, 8 de junio de 1941.

²¹Para una panorámica desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, véase la primera parte del estudio, titulada “Los intelectuales orgánicos del bipartidismo”, en Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia*, op. cit., pp. 35-136.

²² Jacques Gilard, “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, op. cit., p. 37.

el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*²³ en que Fernando Ortiz consigue elaborar de forma definitiva el concepto de *transculturación*. Los columnistas de los suplementos culturales de los órganos de la prensa oficial parecen desconocer el estudio del antropólogo y pensador cubano a pesar de que en la misma década ya existían, en Colombia, voces que intentaban distanciarse del coro. Entre ellas destaca la de Manuel Zapata Olivella que empieza a escribir, en revistas de circulación limitada, temerarias notas en que reivindica el sorprendente valor artístico y cultural del encuentro entre las múltiples tradiciones indígenas, negras y mestizas a lo largo y ancho del territorio nacional²⁴. Su “convicción universalista y antiparroquial” se extiende también al ámbito literario: el autor cordobense es uno de los primeros, junto a Jorge Zalamea y Eduardo Zalamea Borda, en darse cuenta de la potencia innovadora de las propuestas estéticas de Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez²⁵: en él había, ya a finales de los años Cuarenta:

[...] la clara comprensión [...] de que sólo mediante la asimilación de las nuevas visiones, procedimientos narrativos y técnicas de la novela contemporánea, encarnadas en las obras de Kafka, Proust, Joyce y Faulkner,

²³ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* [1940], Madrid, Cátedra, 2002.

²⁴ Son del año 1942 dos de las primeras notas de prensa del autor, ambas publicadas en el periódico cartagenero *Diario de la Costa*. Con el título “Genio y figura”, aparece el 1 de marzo la nota en que Zapata Olivella rescata las peculiaridades del habla costeña y las composiciones musicales de Lucho Bermúdez y Santos Pérez entre otros. La segunda, publicada el mismo día y titulada “El porro conquista a Bogotá”, trata el tema de las influencias de la música regional y pueblerina en las manifestaciones artísticas de la capital en la que confluyen distintas tradiciones a través de la inmigración interna. Cfr. Alfonso Múnera (recopilación y prólogo), *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2010.

²⁵ Demostrará en varias notas su clarividencia sobre el valor de las experimentaciones formales de los jóvenes Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, entre las cuales “La nueva novela hispanoamericana ante Europa” en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. VIII, Banco de la República, 1964, pp. 31-36.

se podía explorar y exponer eficazmente el alma atormentada por una historia de guerras infinitas de los colombianos²⁶.

El mismo Álvaro Cepeda Samudio escribe, ya en 1944, el texto “una calle” que demuestra la temprana conciencia del autor sobre la importancia de desarrollar cierto tipo de periodismo literario que diera voz a la heterogénea riqueza cultural del país, en este caso a la realidad sociocultural de la ciudad de Barranquilla: “Todo en Barranquilla [...] está ausente de leyenda y tradición. Sólo aparece, tímidamente y de tarde en tarde, en las columnas que los diarios de la ciudad consagran a los ‘Casos de Policía’”²⁷.

A esa tendencia favorable a la comprensión de fenómenos sociales y artísticos considerados periféricos, se contrapone “una forma de concebir la cultura que se caracteriza por su impermeabilidad a las transformaciones mundiales y a las dinámicas nacionales”²⁸. Esta desconfianza endémica hacia lo nuevo o ajeno se manifiesta junto a la convicción del sector dominante que “Por ‘naturaleza’ el pueblo es ajeno a los grandes temas, al reino del espíritu” y que “la minoría de edad del pueblo se vive no sólo en la política y la moral sino en el terreno cultural”²⁹.

Todavía en 1950 se fomenta la difusión de una “cultura eminentemente popular” que redima el pueblo de la barbarie en que está hundido. En su larga nota titulada «Cultura Popular»³⁰ Olga Salcedo de Medina, preocupada por la avanzada de las filosofías materialistas, promueve una campaña de educación e instrucción de la “gran masa popular” que necesita, según la escritora barranquillera, una “redención intelectual y moral” para lograr defenderse de las falsas promesas de esos credos que “intentan desconocer el

²⁶ Prólogo de Alfonso Múnera, en *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2010, p. 22.

²⁷ Álvaro Cepeda Samudio, “Una calle” [1944], en *En el margen de la ruta*, (recopilación y prólogo de Jacques Gilard), La Oveja Negra, Bogotá, 1985, p. 5-6.

²⁸ Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia*, op. cit., p. 40.

²⁹ Ivi., p. 59.

³⁰ Olga Salcedo de Medina, “Cultura Popular”, en *El Tiempo*, Bogotá, 19 de febrero de 1950, Suplemento literario, p. 2.

fin sobrenatural del hombre” y que ella agrupa en las ambiguas definiciones de “voráGINE anticristiana” y “fiebre destructora de doctrinas” cuyo pesimismo oscurece un universo “en donde ha sido olvidado hasta el nombre de Dios”. En dicha situación, “se hace imprescindible robustecer la cultura en el hombre de clase inferior, instruirlo y educarlo al fin de ayudarlo a encontrar una brújula orientadora”³¹. Lo que más parece afligir a la directora de Extensión Cultural de Barranquilla es la enorme distancia que existe entre el “hombre común” (no se olvide que esta expresión es el título de la entera sección) y la cultura monopolizada por intelectuales que son sus “administradores anquilosados”:

[...] Una cultura que se edifica a espaldas de la masa popular limitando su acción a roscas de intelectuales y de artistas; una cultura que no se empolva los pies adentrándose en los barrios humildes y prefiere acomodarse en las grandes bibliotecas y en los recintos de clubes y cafés; una cultura que se supone tal, porque en asocio de un grupo minúsculo que se da a estudiar la filosofía existencialista, la actual novelística norteamericana, los efectos de la energía atómica, las figuras exóticas de Picasso o el misterio romántico de la música de Federico Chopin, es una cultura que en su inquietud favorece a un grupo, a una casta privilegiada, con olvido perjudicial para quienes tienen sed y hambre y solo reciben las migajas.

La mirada paternalista con la que se concibe al pueblo inmaduro e inerme no es típica sólo del conservadorismo nacionalista. Como especifica Daniel

³¹ Los principios que tendrían que guiar al hombre del pueblo tienen un evidente parentesco con los imperativos en que se basaba el fascismo italiano (con el que la nota parece coincidir en ciertos tonos nacionalistas falsamente interclasistas). A este propósito es explícito el pasaje en que Salcedo de Medina afirma: “el hombre del pueblo ignora sus obligaciones respecto a Dios, a la Patria, a la familia y a si mismo” y el pasaje en que declara: “Quiero insistir en la necesidad de una cultura [...] que se extienda como agua derramada hasta todos los rincones del país, una cultura de carácter nuevo y sentido reformatorio que siga al hombre de pueblo hasta su propio rancho [...] que tome al niño de la mano, lo conduzca a la escuela, a los reformatorios y a los campos [...] que dignifique la mujer señalándole sendas redentoras capaces de romper las cadenas de la depravación y de su miseria moral”. Cit., véase nota anterior.

Pécaut, hay evidentes rasgos de paternalismo en el lenguaje político utilizado por Jorge Eliécer Gaitán ya en los discursos pronunciados como líder de la Unión Nacional de la Izquierda Revolucionaria (UNIR), creada por él mismo en 1933:

No se trata de un pueblo que, a pesar de estar atrapado en diversas formas de alienación y de dependencia, constituiría ya una fuerza social activa, sino más bien de un pueblo inerte, desprovisto de cualquier tipo de palabra propia, que es conveniente llevar – a su pesar – a la existencia política³².

Junto al paternalismo común a la mayoría de los discursos de las fuerzas políticas colombianas de esa época, propio del “régimen de la retórica bipartidista”³³ bajo el que vivía la nación, es patente, en el texto de Olga Salcedo de Medina, la concepción de una cultura “popular” – es decir – “de la clase inerme” – cuya función es la de una socialización autoritaria, en la medida en que sea posible contribuir a la dirección cultural del sujeto domesticado hacia el consenso sobre el *status quo* vigente.

Por último, emerge una característica común tanto a la propaganda liberal “santista”, como al pensamiento conservador y a los postulados de la derecha reaccionaria colombiana: un anti-intelectualismo que se moldea en el desprecio de las elites culturales que favorecen la circulación de actitudes innovadoras a través de la difusión de influencias filosóficas y literarias foráneas. Es emblemático a este propósito el falso enfrentamiento presente en el texto de la escritora barranquillera, intencionalmente tergiversador, entre unos pocos privilegiados que se pueden interesar a la filosofía existencialista, la novelística norteamericana, los estudios sobre la energía

³² Daniel Pécaut, *L'orde et la violence: Évolution Socio-politique de la Colombie entre 1930 et 1953* [1987], trad. *Orden y violencia: evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2001, p. 240.

³³ Fabio Rodríguez Amaya, *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*, Bologna, Bologna University Press, 1995, p. 16.

atómica, la pasión por el arte y la música europea, y la mayoría de la población que es indigente.

La misma hostilidad deliberada hacia cierto ideario secularizado que propugnó también la “Revolución en Marcha” se halla en un celebre discurso de Laureano Gómez contra la reelección de Pumarejo. De hecho, para el líder más extremista del conservadurismo (que fue Presidente de la República en el bienio 1950-1951), la mente de los niños colombianos está contaminada con el “radicalismo profano” importado por “los judíos expulsados y renegados de otras naciones” y difundido a través de normas nefandas ideadas por el Ministerio de Educación Nacional³⁴.

Tanto las argumentaciones de Olga Salcedo de Medina como el vehemente ataque de Laureano Gómez se basan en la voluntad de restauración de una hipotética autenticidad nacional corrompida por los errores de cierta administración pública. El elemento del desprecio populista hacia una oligarquía cultural cosmopolita latente en el texto de la escritora se encuentra también en “el *idearium* liberal sinuoso y nominalista” de Santos, en la “restauración populista de la moral pública” de Gaitán y en el “intento totalitario de restauración gótica, católico-corporativista” de Laureano Gómez³⁵.

En ámbito literario, el debate que se abre en Colombia en los años Cuarenta entre los partidarios del nacionalismo (o localismo) y los intelectuales que propenden por el universalismo (o cosmopolitismo) se desencadena tras el veredicto del concurso de cuentos abierto por *Revista de las Indias* en el año 1941³⁶. Es precisamente alrededor de este concurso que aquí se quiere

³⁴ Fragmentos del discurso de Laureano Gómez están citados en Juan Guillermo Gómez G. y José Hernán Castilla, “Nota sobre la república liberal (1936-1950)”, prólogo a Rafael Gutiérrez Girardot, *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*, selección y notas: José Hernán Castilla, Bogotá, Temis, 1989, “Laureano Gómez: un destino providencial”, pp. XXIV-XXXI.

³⁵ *Ivi.*, p. IX.

³⁶ Cfr. Jacques Gilard, “Du nationalisme littéraire. Une polémique colombienne (1941)”, cit. pp. 237-244.

concentrar el análisis de algunos aspectos que, al caracterizar el panorama literario de la época, influirán en la obra juvenil de los autores miembros del grupo de Barranquilla³⁷ que darán sus primeros pasos literarios rechazando todo tipo de caricatura de lo popular y acogiendo los retos de la grande literatura universal.

En una realidad literaria compleja, enmarañada por la incidencia de algunos aspectos cruciales de la historia cultural y social colombiana que forman “una trama inextricable capaz de traer en engaño el más versado”³⁸, se ha decidido tomar en consideración, como punto de partida convencional e identificable para delinear la evolución del cuento como genero moderno en Colombia, la publicación del número 27 de la mensual *Revista de las Indias*. El número en cuestión sale justo cien años después de “la primera narrativa breve colombiana”³⁹, “María Dolores o la historia de mi casamiento”, escrita por José Joaquín Ortiz y publicada por entregas, “siguiendo el modelo francés del folletín”⁴⁰, en los números 1-6 de la revista *El Cóndor* de marzo a abril de 1841⁴¹.

La decisión es arbitraria pero no injustificada al fundarse en la hipótesis elaborada por Jacques Gilard que considera “[...] como elemento céntrico el

³⁷ Con la expresión “grupo de Barranquilla” la crítica contemporánea se refiere a una tertulia muy animada de jóvenes artistas, periodistas, escritores, pintores, fotógrafos, poetas, intelectuales y profesionales, entre los cuales descuellan, en literatura y periodismo, Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez. Estos jóvenes, unos unidos por una amistad muy estrecha, otros sólo de paso, colombianos en su mayoría, emprendieron, sin declaraciones o manifiestos, el proceso de transformación y renovación de la literatura, las artes plásticas y el cine en Colombia desde la periférica ciudad portuaria de Barranquilla, en la primera mitad de los años Cincuenta del siglo XX.

³⁸ Fabio Rodríguez Amaya, “Jacques Gilard y el alegato sobre la República Criolla”, cit., p. 117.

³⁹ Eduardo Pachón Padilla, “El cuento: historia y análisis”, en Aa. Vv., *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1988, p. 522. vol. II.

⁴⁰ Jorge Orlando Melo, “Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia”, cit., p. 2.

⁴¹ Pachón Padilla declara: “digna de recordarse por su destreza en la evocación de parajes típicos y la caracterización de algunos personajes, presentados adecuadamente con sus perjuicios y defectos, pero así se reduce el exceso de escenas ridículas, innumerables frases triviales que no son, por lo demás, sino el reflejo literario de la época, y, además, hasta disipa su ingenua y frágil trama argumental.” En “El cuento: historia y análisis”, cit., p. 523.

debate que se promovió en 1941 en torno a la narrativa: nacionalismo contra universalismo”⁴².

La más emblemática síntesis de esta importante disputa que tuvo como protagonista la narrativa se halla precisamente en la publicación mencionada, que salió a la calle en mayo de 1941⁴³. En sus páginas se publicaron tanto los cuentos que participaron en el concurso como dos notas del jurado, capitales para orientarse ahora, setenta años después, en un debate que estimuló, en algunos casos – gracias a la calidad de la labor artística e intelectual de una cantidad exigua pero ineludible de autores – el empuje hacia la superación, por parte de la narrativa colombiana, del estancamiento⁴⁴ en que había caído.

Jacques Gilard aclara:

[...] el debate era bastante más complejo e involucraba más elementos, y más profundos, que el simple punto de saber si el novelista o cuentista colombiano tiene derecho a usar temas y formas considerados como de origen foráneo⁴⁵.

Las palabras de la cita explicitan la toma de posición de la crítica de Gilard: a su juicio hay un estrecho vínculo entre los discursos culturales hegemónicos, la crítica a estos discursos por parte de algunos escritores e intelectuales que rechazaron rotundamente cierto nativismo retrógrado y la

⁴² Jacques Gilard, “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, cit., p. 31.

⁴³ Como explica Jacques Gilard, el número 27 “est daté du mois de mars 1941, mais la revue avait deux mois de retard et le jury également. Ce retard explique que la polémique ait débuté au mois de mai”. “Du nationalisme littéraire. Une polémique colombienne -1941-”, cit, p. 238, Cf. nota 2.

⁴⁴ Es oportuno citar un considerable número de excepciones, conspicuos ejemplos de una narrativa que ya desde finales del siglo XIX, en el variado y complejo horizonte latinoamericano, comenzó a desempeñar un papel de primer plano. En efecto, las trayectorias artísticas de Jorge Isaacs (Cali, 1837-Ibagué, 1895), José Asunción Silva (Bogotá, 1865-1896), Tomás Carrasquilla (Medellín, 1859-1940), José María Vargas Vila (Bogotá, 1860-Barcelona 1933), José Eustasio Rivera (Bogotá, 1889-1928), Manuel García Herreros (Cartagena, 1894-Barranquilla, 1950) y Eduardo Zalamea Borda (Bogotá, 1907-1964), para citar los novelistas más celebres de la primera mitad del novecientos, resultan imprescindibles para la configuración de un panorama cultural y literario entre los más ricos del subcontinente.

⁴⁵ Jacques Gilard, “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, cit., p. 31.

lenta renovación de la narración colombiana, de la ya anacrónica tradición costumbrista al cuento breve. En este sentido, el grupo de Barranquilla habría de desempeñar el papel de protagonista no sólo en las letras nacionales sino también en el más variado panorama hispanoamericano, al lado de autores como, por ejemplo, Felisberto Hernández, Horacio Quiroga, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo y Juan Bosch, autores que habrían de contribuir a la formación de un panorama literario capaz de exceder las fronteras nacionales para participar de las influencias continentales recíprocas, dentro de un mapa artístico exquisitamente americano.

Es necesario ubicar estos autores – los escritores colombianos que, como Álvaro Cepeda Samudio, fueron entre los primeros en el país en manifestar clara percepción del potencial expresivo de la retórica propia del cuento – en la época, en los procesos culturales y en el panorama literario que les correspondieron durante los primeros pasos de la elaboración de su propia estética. Esta ubicación permite, primero, comparar los escritos con textos regidos por concepciones muy distintas de la categoría de la narración breve y, segundo, establecer nexos entre las concepciones estéticas en plena vigencia y las ideologías subyacentes en las líneas editoriales de los periódicos que los publicaban.

Por ese motivo, hay que volver al año 1941.

En mayo de dicho año, el número 27 de *Revista de las Indias* publicó los dos cuentos finalistas del concurso en cuyo jurado calificador aparecían los nombres de Tomás Rueda Vargas⁴⁶, Tomás Vargas Osorio⁴⁷, Eduardo

⁴⁶Tomás Rueda Vargas (Bogotá, 1879 – Bogotá, 1943). Fue director de la Biblioteca Nacional, miembro de la Academia Colombiana de la Lengua, de la Academia Colombiana de Historia y de la Academia de Ciencias de la Educación. Además, fue rector del Gimnasio Moderno, representante a la Cámara y colaborador habitual de revistas y periódicos entre los cuales *Revista de las Indias*. Fue autor de muchas obras entre las cuales *La Sabana de Bogotá*, una novela costumbrista publicada en 1926. Cfr. Vicente Pérez Silva (comp.), *La autobiografía en la literatura colombiana*, se puede consultar en Biblioteca Luis Angel Arango Virtual, <www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/autobiog/autobiografia>.

Carranza⁴⁸ y Hernando Téllez⁴⁹. De los ciento cinco trabajos originales presentados, los jurados eligieron ocho. El día 14 de marzo de 1941 se convocó la última reunión para decretar al ganador del concurso. Los jurados tuvieron que votar dos veces y lo hicieron con el mismo resultado: el cuento «Por que ‘mató’ el zapatero», firmado bajo el seudónimo “Sansón Carrasco” y el cuento «La grieta», firmado bajo el seudónimo “Sinn-fein” obtuvieron cada uno de ellos dos votos. Por esa razón “se convino en dejar como ganadores los dos trabajos mencionados y decidir a la suerte a cual de los autores habría de corresponder el premio ofrecido”⁵⁰.

Jacques Gilard resume con claridad el *impasse* en que se encontraron los cuatro miembros del jurado:

Le président [Tomás Rueda Vargas] n’ayant qu’une voix, les jurés étaient en nombre pair et ils se divisèrent en deux clans: Rueda Vargas et Vargas Osorio plaidaient pour “Por qué mató el zapatero”, Téllez et Carranza pour “La grieta”. Il fallut tirer au sort. Une fois ouvertes les enveloppes, on sut que la nouvelle favorisée par le sort (“Por qué mató el zapatero”) était due a Eduardo Caballero Calderón, cependant que l’autre (“La grieta”) était de Jorge

⁴⁷ Tomás Vargas Osorio (Oiba, Santander, 1908 – Bucaramanga, 1941). Poeta, narrador y ensayista. Fue director del diario *Vanguardia Liberal* de Bucaramanga y colaborador de *El Tiempo*. Fue también representante liberal a la Cámara. Cfr. Biblioteca Luis Ángel Arango Virtual, <www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/ensayo/tomas>.

⁴⁸ Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913 – Bogotá, 1985). Poeta colombiano, miembro del grupo “Piedra y Cielo”, fue periodista, catedrático, diplomático y dirigió la Biblioteca Nacional en 1948. Escribió en muchas revistas, periódicos y suplementos, entre los cuales el “Suplemento Literario” de *El Tiempo*, que dirigió. en 1942 junto a Eduardo Caballero Calderón. Fue columnista también del diario español ABC. Empezó a ser conocido ya desde los años Treinta por la publicación de sus primeros poemas. Cfr. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango.

⁴⁹ Hernando Téllez (Bogotá, 1908-1966). Ensayista, narrador, periodista y crítico literario, colaboró con muchas revistas y publicaciones. Fue director de la revista *Semana*. En 1950 publica la antología *Cenizas para el viento y otras historias*, una de las piedras angulares de la renovación de la cuentística colombiana.

⁵⁰ Tomás Rueda Vargas, Tomás Vargas Osorio, Eduardo Carranza y Hernando Téllez, “Nuestro concurso de cuentos”, informe con que el jurado calificador describe a los lectores de la revista las fases de la votación que los llevaron a su decisión final. En el mismo número se publicaron los dos cuentos ganadores y “los conceptos emitidos por los jurados en que sostienen sus distintos puntos de vista”. Véase *Revista de las Indias*, numero 27, mayo de 1941.

Zalamea. On partagea les attendus de la décision du juri et la revue publica deux textes contradictoires⁵¹.

El cuento favorecido por la suerte fue el de Eduardo Caballero Calderón (el mismo autor del que poco arriba se ha analizado la nota de prensa titulada “Breve visión de Colombia”⁵²).

He aquí una síntesis del texto: en un arrabal de la gran ciudad, vive un humilde zapatero. Frente a su casa edifican una moderna fábrica de zapatos que poco a poco lo reduce a la pobreza quitándole el trabajo. Durante una borrachera, el desesperado zapatero rompe una cristalería donde los dueños de la fábrica exponen su producción y agrede a machetazos un maniquí de madera.

Sin embargo, se opta por publicar ambos los cuentos, cada uno acompañado con la motivaciones de los miembros del jurado que lo votaron. He aquí la síntesis del texto de Zalamea: Un obrero industrial se pone a soñar ante un mapa de marineros. Paulatinamente rompe con su entorno, incluso con su mujer, y se encierra en la locura quieta de su alma alterada por un afán de lejanías. Hace falta añadir un detalle: el cuento de Zalamea está ambientado en Irlanda y el obrero en cuestión vive con su esposa en Dublín. Sobre ello es necesario volver más adelante puesto que será esta elección por parte del autor que, junto al texto escrito por Téllez y Carranza – los jurados a favor de su victoria – hará explotar la polémica, principalmente en las páginas de *El Tiempo*, “a lo largo de los meses de mayo, junio y julio de 1941”⁵³.

⁵¹ Jacques Gilard, “Du nationalisme littéraire. Une polémique colombienne (1941)”, cit, p. 237.

⁵² Pág. 8 del presente trabajo.

⁵³ Jacques Gilard facilita las referencias hemerográficas sobre las principales notas con las que Vargas Osorio contesta con obstinación y cierta irritación a las afirmaciones de Carranza y Téllez en la nota 20, p. 50, del ensayo “El debate identitario en la Colombia de los años 1940-1950”. Otras referencias hemerográficas a este propósito, que incluyen las notas de otros autores colombianos que apoyaron las escasas argumentaciones de Vargas Osorio, las facilita en el ensayo citado en la nota anterior (p. 239).

Primero, merece la pena citar el pasaje de Carranza y Téllez que tan atacaron los adversarios:

Las literaturas nacionales sólo adquieren *categoría histórica* cuando se evaden, gracias al caudal estético que las vigoriza, a la *intención ecuménica* que las alimenta, al inopinado mensaje moral y psicológico con que enriquezcan el universo del arte de todo lo accesorio, de todo lo limitado, de todo lo restringido, en una palabra de todo lo simplemente “*anecdótico*” que les embaraza su marcha hacia el plano de lo *universal* y eterno. Nadie, creemos, podrá pensar seriamente que la universalidad de la literatura colombiana pueda fundamentarse en los apacibles y modestos cuadros de costumbres, trazados por apacibles ingenios festivos en los finales del siglo pasado. No porque fueran cuadros de costumbre, sino por la impericia, por la endeblez artística con que se hicieron y la irreparable candidez psicológica y moral que los diseca y los dispensa en un merecido olvido. Nuestros amables compañeros de jurado apoyan su decisión, que respetamos, pero no compartimos, en una tesis de “*nacionalismo literario*” tan arbitraria como inútilmente bien intencionada⁵⁴.

Hay que señalar la importancia del texto. Efectivamente, pese al escaso valor teórico de la elaboración, aún poco desarrollada, del estatuto estético de la narrativa breve, no se puede ignorar el esfuerzo por juzgar las obras finalistas a partir de su calidad en el desarrollo artístico del tema. Los dos jurados evitan emplear en sus consideraciones el impresionismo literario y los criterios simplistas demasiado individuales con que, en cambio, se solía expresar la crítica literaria de los cenáculos y de los medios de comunicación de la época. Para Carranza y Téllez uno de los elementos que determinan la

⁵⁴ Eduardo Carranza y Hernando Téllez, “Los que firmamos, miembros del jurado calificador en el concurso de cuentos [...]”, motivaciones que determinaron la selección del cuento “La Grieta”, en *Revista de las Indias*, número 27, mayo de 1941, p. 110. El texto lleva la fecha de mayo 17 de 1941. El primero de los ataques de Vargas Osorio en *El Tiempo* será de 22 de mayo del mismo años, es decir 5 días después. La decisión de reportar en cursiva algunas palabras es de quien escribe, para destacar su valor en la economía del texto.

“superioridad artística”⁵⁵ de una obra o, dicho con otras palabras, su carácter “universal” y “eterno”, es la superación, por medio del “caudal estético” que la sustenta, de todo carácter anecdótico en la elaboración de la fábula y la caracterización de los personajes. El escritor tiene que evitar ese “desaliño del estilo” que caracteriza todo cuadro de costumbre y que, a juicio de Carranza y Téllez, es uno de los aspectos mas evidentes del escaso valor estético que tiene el cuento de Caballero Calderón. El valor ineludible que atribuyen a la búsqueda, por parte del autor de cuentos, de un estilo propio que surja de la “madurez intelectual”, la “experiencia literaria” y la “sensibilidad artística”⁵⁶ parece anticipar las palabras del mismo Jorge Zalamea. De hecho, veinticuatro años más tarde el autor de las obras *La vida maravillosa de los libros* [1941], *La metamorfosis de su excelencia* [1949], *El gran Burundún Burundá ha muerto* [1952] y *El sueño de las escalinatas* [1964], entre otras, reafirmará la importancia del engendramiento de un estilo propio como “factor esencial de la creación artística” que él asociará a la capacidad de elaborar un “arte testimonial”⁵⁷. Distintas son las palabras de Rueda Vargas y Vargas Osorio (los miembros del jurado partidarios de Eduardo Caballero Calderón), para quienes la literatura tiene que representar la más genuina expresión popular al coincidir con una tanto ideal como irreal unidad étnica y geográfica de la nación:

⁵⁵ *Ivi.*, p. 107.

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ “Aparentemente existe una oposición irreductible entre la aislante ‘torre de marfil’ tras la cual fingen resguardarse algunos poetas y la búsqueda feroz, bestial de los naturalistas que salen a la casa de un trozo de vida, de una tajada todavía palpitante y sanguinolenta de la sociedad de su contorno. Pero aquí interviene otro factor esencial de la creación artística: *el estilo*. [cursiva del autor] Y: [...] sucede que este estilo es tanto más personal y perfecto cuanto mayor sea la amplitud del testimonio dado por el artista. Si esta no solamente asume su propio destino sino que es capaz de asumir el de su pueblo, su raza o el de una gran porción humana, su estilo personal se engrandecerá en la medida indispensable para que la asunción se realice’. Jorge Zalamea, « Arte puro, arte comprometido, arte testimonial », en *Eco*, número 66, octubre de 1965 e incluido en Jorge Zalamea, *Literatura, política y arte*, Juan Gustavo Cobo Borda (ed.), Bogotá, Colcultura, 1978, pp. 791-801.

En nuestro sentir, la misión primordial de una literatura es, ante todo, la de convertirse en la síntesis exacta del espíritu de un país, complejo geográfico, histórico y racial, precisamente para dotarlo de una expresión universal que será tanto más profunda y extensa en el tiempo cuanto más afirmativa sea en ella la conciencia o el conocimiento de su propia realidad y de su propia verdad⁵⁸.

La narrativa que Rueda Vargas y Vargas Osorio promueven, cuya función principal es representar la síntesis del ambiguo “espíritu de un país”, “debe tener su punto de partida y de sustento en el suelo nativo”⁵⁹, porque “estando la literatura colombiana apenas en un período de formación, es precisamente cuando más conviene la afirmación sistemática de nuestras cosas, de nuestros paisajes, de nuestros tipos humanos”⁶⁰. He aquí el punto más debatido: la base de toda obra “nacional, criolla, nuestra”⁶¹ tiene que ser el suelo nativo. En efecto, como ya se ha anticipado poco arriba, es la elección, por parte de Jorge Zalamea, de Irlanda como escenario para su cuento a suscitar la controversia⁶²: el novelista o cuentista colombiano ¿puede usar temas, formas y ambientaciones que son o vienen de otro país? El texto de Rueda Vargas y Vargas Osorio es categórico (aunque poco claro) a este propósito:

“[...] supuesto que la realidad no puede inventarse, sino que es preciso tomarla donde se encuentra, forzosamente el escritor – novelista o cuentista – debe apelar para el fondo y sustancia de realidad que sus obras requieren, a lo nacional, a lo que le es propio y conocido. Cervantes no pensó nunca en poner a peregrinar a Don Quijote por tierras que no fueran las ásperas, duras y

⁵⁸ Tomás Rueda Vargas, Tomás Vargas Osorio, texto que acompaña la publicación del cuento de Eduardo Caballero Calderón “por qué ‘mató’ el zapatero”, en *Revista de las indias*, número 27, Bogotá, mayo 17 de 1941, p. 104.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi.*, p. 106.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Como afirma Jacques Gilard, “cette localisation déclenche la polémique”. “Du nationalisme littéraire. Une polémique colombienne (1941)”, *op. cit.*, p. 238.

melancólicas de Castilla, ni puso en boca de Sancho aforismos alemanes, chistes galos o proverbios orientales, sino refranes que Cervantes oyó de boca de arrieros, de venteros y labradores castellanos.⁶³

No hace falta parafrasear: las más logradas obras de la historia de la literatura en lengua castellana son las que tratan “lo autóctono”, lo “local”, “lo nativo”, “lo nacional”. El mayor mérito de una obra literaria es la fiel adherencia al contexto social, económico y cultural patrio. No se toman en consideración, en ese texto, los fenómenos de la intertextualidad presentes en toda obra literaria, es decir, por ejemplo, que la decisión de ambientar el cuento en Dublín podría revelar la voluntad de Zalamea de homenajear la cuentística de James Joyce.

De hecho, la perplejidad de una parte del jurado ante el texto de Zalamea implica una representación de las letras nacionales inadecuada ya en la segunda mitad de los años Cuarenta, representación en que lo nacional y lo folklórico se confunden, al adquirir, el primero, los mismos caracteres particularistas y anacrónicos propios del segundo, determinados por la búsqueda de lo más “auténtico” por medio de la nostalgia de una realidad idílica nunca existida⁶⁴.

La vacilación moral de autores y críticos literarios alrededor del aspecto corruptor de toda referencia exterior se apoya en una concepción autárquica y etnocéntrica de la cultura nacional. Esa concepción, propugnada por la hegemonía conservadora y centralista de la capital andina desconocedora del país, tiende a superponer los adjetivos *popular*, *nacional* y *tradicional*, términos que, en el llamado “nacionalismo literario”, parecen coincidir de

⁶³ Tomás Rueda Vargas, Tomás Vargas Osorio, texto que acompaña la publicación del cuento de Eduardo Caballero Calderón, cit., p. 105.

⁶⁴ Antonio Gramsci afirma: “Quando si parla di ‘caratteri nazionali’ occorre ben fissare e definire ciò che si intende dire. Intanto occorre distinguere tra nazionale e ‘folcloristico’. A quali criteri ricorrere per giungere a tale distinzione? Uno (e forse il più esatto può essere questo: il folcloristico si avvicina al ‘provinciale’ in tutti i sensi, cioè sia nel senso di ‘particularistico’, sia nel senso di anacronistico, sia nel senso proprio di una classe priva di caratteri universali.” “Passato e presente” en *Quaderni del carcere* [1948-1951], Torino, Einaudi, 2007, vol. III, p. 1660.

forma ambigua con un universo campesino siempre representado a través de tonalidades arcaizantes y sugestivas: “El folklore, hasta entonces despreciado, se convertía de pronto en una fuente de valores a la vez estéticos y morales”⁶⁵.

Hay una relación de apoyo recíproco entre la extensa acción política conservadora defendida por Eduardo Santos, que asumió la presidencia en agosto de 1938, y las publicaciones ideológicamente vinculadas a esa acción, de la que se vuelven promotoras y en cuyas redacciones Germán Arciniegas⁶⁶, según cuanto ha sido destacado por Gilard, ocupa los cargos más importantes⁶⁷.

La línea ideológica que caracteriza el sentido común y el gusto literario de la época se funda en una concepción romántica de la cultura del pueblo (es decir, de las múltiples culturas de los sectores populares) y, por ende, de la nación. Según este tipo de ideología el hombre pueblerino, servicial, recto e inerme por naturaleza (recuérdense las palabras de L.E. Nieto Caballero arriba citadas), lleva consigo un universo arcaico que hay que rescatar del olvido dentro de un conflicto constante entre la cultura escrita dominante y la cultura oral subalterna, la literatura local y la literatura nacional. Sin embargo, esta tipología humana no tiene nada que ver con el hombre histórico: es una imagen supuesta, sus características son congénitas y trascienden las variables históricas.

⁶⁵ Jacques Gilard, “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, op. cit., p. 32.

⁶⁶ Como afirma Fabio Rodríguez Amaya fue “ensayista, académico, historiador, periodista, sociólogo, crítico literario y diplomático, fundador de *Revista de las Indias*, *Revista de América* y Ediciones Colombia, Presidente de la Universidad de los Andes y [...] es autor de más de sesenta libros entre tratados, novelas históricas y ensayos. Fabio Rodríguez Amaya, *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*, op. cit., p. 16.

⁶⁷ “Las publicaciones que le sirvieron de vector a esta amplia maniobra fueron las del grupo Santos. En lo fundamental se trataba de *El Tiempo*, y muy especialmente de su suplemento literario [...]. Pero también existieron publicaciones más selectas que prolongaron esta acción del suplemento, fuera desde el mismo poder del Estado (pero éste quedaba entonces en manos de Santos) o fuera desde el poder de *El Tiempo*. Fueron sucesivamente *Revista del as Indias* y *Revista de América*. En ambas encontramos la presencia de Germán Arciniegas, [...] [que] desempeñó un papel decisivo en el desarrollo de la estrategia del santismo.” Ivi., p. 33.

Al primero, el hombre folklórico, se le celebra en las páginas de los suplementos literarios; del segundo, el hombre político, de la fábrica o del campo, se detallan los excesos en la crónica, cuando no se ignora. La rehabilitación del folklore cumple “función de apaciguamiento y [entra] entonces en la estrategia del poder como instrumento de control”⁶⁸, al convertirse en “signo respetable de la cultura del ‘verdadero’ pueblo: el anterior a López, a la ley 200 de 1936 (que, sin ser la ‘reforma agraria’ de la que algunos hablaron, había desmantelado y distribuido entre los campesinos algunas haciendas ilegalmente formadas) y a las reivindicaciones obreras”⁶⁹.

Con referencia a los intelectuales pertenecientes a la tradición filosófica idealista, Antonio Gramsci señala como su convicción de ser “independientes, autónomos, con caracteres propios” sea una forma de “utopía social” en que la ilusión de autonomía es funcional a la consolidación de la *Weltanschauung* dominante⁷⁰. Todo fenómeno cultural, así como la codificación de la realidad a través de un género, un estilo, una poética o un contenido jamás se origina de la nada, al contrario, trae siempre consigo un conflicto intelectual que implica argumentaciones políticas. La “literatura criollista”⁷¹ tiene la función de defender un oscuro discurso identitario que argumente y justifique “la contradicción entre el discurso oficial y la realidad racial y sociocultural”, para forjar la representación de un pueblo moldeado en la imaginación de la misma élite, una masa popular que no

⁶⁸ Jacques Gilard, “Colombia, años 40: de la frustración a la imaginación”, inédito, traducción al español de Ana Cecilia Ojeda, p. 4.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Antonio Gramsci, “Appunti e note sparse per un gruppo di saggi sulla storia degli intellettuali”, en *Quaderni del carcere*, vol. III, cit., p. 1515.

⁷¹ En este trabajo se emplea la expresión “literatura criollista” en la acepción dada por Jacques Gilard, es decir la literatura escrita por los autores orgánicos a las clases dominantes, impregnada de cierta soporífera actitud paternalista y de temas con que justificar ideológicamente algunos de los tópicos con los que se fundó la nación después de la guerra de Independencia, esa “[...] república de Criollos que Colombia no ha dejado de ser, ese país formal constituido por blancos o reputados como tales, mientras que el país real era y es múltiple: mestizo, pluriétnico y multicultural”. Una nación cuyas dinámicas elitistas hallaban su germen en el ya citado *Memorial de Agravios*.

tenga nada que ver con ese pueblo cuyo apoyo habían buscado las fuerzas políticas⁷² que sostuvieron a Alfonso López Pumarejo:

La élite dirigente necesita un pueblo para dirigirlo, un pueblo que corresponda a su imagen y que por lo tanto le confiera legitimidad. Como el pueblo real del que puede disponer es indio, mestizo, negro o un poco de todo eso en el mismo tiempo; como, en consecuencia, ese pueblo no corresponde a la imagen de la élite, ésta, lo inventa, idealmente compuesto de campesinitos blancos⁷³.

Por un lado la elaboración de una imagen *ad hoc* de un pueblo que se ajuste a las expectativas simbólicas de la élite dirigente y, por el otro, la formación, por parte de la misma élite, de su propia categoría de intelectuales orgánicos⁷⁴ que desempeñen un papel decisivo con la elaboración “de una especie de colombianidad inmune a las disonancias de unas periferias cuya existencia no se reconocía sino en dosis homeopáticas”⁷⁵.

El enfrentamiento entre las dos ambientaciones de los dos cuentos ganadores del concurso es algo que va más allá de los juicios literarios; lo meramente geográfico esconde conflictos sobre la concepción misma de lo que puede ser definido colombiano o no así como la nostalgia de los tiempos idos, la

⁷² Cfr. Daniel Pécaut, *Orden y violencia: evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953*, op. cit.. Para un análisis de la consolidación de la posición del Presidente Alfonso López Pumarejo en el seno del partido liberal gracias al apoyo de las heterogéneas fuerzas de izquierda, léanse los párrafos “La adhesión de la clase obrera al regíme liberal” y “Sindicalismo y estado. Algunas reflexiones sobre sus relaciones en 1936: la unidad”, pp. 248-282.

⁷³ Jacques Gilard, “El debate identitario en la Colombia de los años 1940-1950”, en *Plumas y pinceles*, vol. I, op. cit., p. 45.

⁷⁴ “Tutti gli uomini sono intellettuali, si potrebbe dire perciò; ma non tutti gli uomini hanno nella società la funzione di intellettuali [...] Si formano così storicamente delle categorie specializzate per l’esercizio della funzione intellettuale, si formano in connessione con tutti i gruppi sociali ma specialmente in connessione coi gruppi sociali più importanti [...] Una delle caratteristiche più rilevanti di ogni gruppo che si sviluppa verso il dominio è la sua lotta per l’assimilazione e la conquista “ideologica” degli intellettuali tradizionali, assimilazione e conquista che è tanto più rapida ed efficace quanto più il gruppo dato elabora simultaneamente i propri intellettuali organici.” A. Gramsci, “Appunti e note sparse per un gruppo di saggi sulla storia degli intellettuali” en *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1975, vol. III, p. 1515.

⁷⁵ Jacques Gilard, “Colombia, años 40: de El Tiempo a Crítica”, op. cit., p. 33.

imposición de un único paradigma de “colombianidad” y la reprobación hacia la inmoralidad y las pulsiones que anidan en el pueblo tanto en las notas de Olga Salcedo de Medina y el mismo Eduardo Caballero Calderón no son políticamente neutrales. En este sentido, la elección de Zalamea fue una importante provocación: “Era como afirmar rabiosamente que Colombia y su literatura no podían seguir viviendo en un ambiente confinado y que convenía ponerse a tono con la hora que vivía la literatura mundial”⁷⁶. Por esa misma razón, Álvaro Cepeda Samudio, en una de sus notas periodísticas sobre literatura, considera “La grieta” uno de los poquísimos antecedentes del “[..] cuento como entidad literaria individual” que aparece en Colombia, a su juicio, con la publicación de y “la noche de los alcaravanes” (1951) y “Alguien desordena estas rosas” (1952) de Gabriel García Márquez⁷⁷.

El dilema es capital porque de ello ha ido dependiendo el sino de las letras colombianas de la segunda mitad del siglo XX: ¿encerrarse en las murallas de cartón piedra de una introspección nacionalista que aislara el arte, aún considerado inmaduro por muchos⁷⁸, de la complejidad de la sociedad contemporánea, o aceptar el gran desafío que Jorge Zalamea ha lanzado? Mientras algunos seguían refugiándose en “esta famosa monserga de encontrar nuestra identidad”⁷⁹, hubo quien, al contrario, eligió aceptar el reto del cambio.

⁷⁶ Jacques Gilard, *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*, cit., p. 17.

⁷⁷ Álvaro Cepeda Samudio, “El cuento en Colombia” [1955], en *En el margen de la ruta*, op. cit., p. 494.

⁷⁸ En 1944 el poeta y crítico Rafael Maya escribía: “No es posible que un pueblo adolescente pueda ostentar ni autonomía de conciencia, ni libertad de criterio, ni madurez de pensamiento. En ese caso nos hallamos”. En *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*, Bogotá, Librería Voluntad, 1944, p. 8.

⁷⁹ Las palabras son de Alvaro Mutis. Jacques Gilard, “Entretien avec Alvaro Mutis”, en *Caravelle*, Toulouse, 1995, número 64, p. 181.

I.2

El concurso de *Revista de las Indias* en 1941 y el reto universalista de Jorge Zalamea

Somos universales por el sólo hecho de existir, de representar la suma de las culturas de la humanidad.

Manuel Zapata Olivella⁸⁰

En una entrevista concedida a Álvaro Pineda Botero en 1993, el crítico colombiano Eduardo Pachón Padilla⁸¹ evoca tanto el concurso literario de *Revista de las Indias* como el *impasse* sintetizado también por Jacques Gilard:

En 1941, la *Revista de las Indias* convocó un concurso nacional de cuento. Las obras finalistas fueron « La Grieta », remitida desde Buenos Aires y cuyo autor se presumía ser Jorge Zalamea; y « Por qué ‘mató’ el zapatero », enviada desde Lima, y cuyo autor se conjeturaba ser Eduardo Caballero Calderón⁸².

Sin embargo, a diferencia del estudioso francés, Eduardo Pachón Padilla liquida la querrela que se produjo definiéndola “una inútil controversia sobre la graduación valorativa prevaleciente entre lo universal y lo nacional o local”⁸³.

⁸⁰ Manuel Zapata Olivella, “Chovinismo literario y complejo nacionalista”, en *Letras Nacionales*, n° 2, Bogotá, Mayo-Junio de 1965, pp. 8-9.

⁸¹ Eduardo Pachón Padilla (Santa Marta, 1920 – Bogotá, 1994). Cuentista, estudioso y crítico literario, es el autor de la imprescindible antología *El cuento colombiano*, Bogotá, Plaza y Janés, en tres volúmenes (1980-1985). Ha sido también profesor universitario y director de un programa de radio sobre el cuento.

⁸² Álvaro Pineda-Botero, *Testamento literario de Eduardo Pachón Padilla*, Bogotá, Plaza&Janés, 1995, pp. 53 y 54.

⁸³ *Ivi.*, p. 54.

No obstante la escasa importancia que Pachón Padilla parece atribuirle a la controversia, a las palabras que se acaban de citar siguen afirmaciones relevantes: El veredicto quedó empatado. «La grieta» inicia el cuento moderno en el país, en su tendencia cosmopolita, y pienso que es el más perfecto que se ha escrito en Colombia [...]»⁸⁴.

Sin entrar, de momento, en el mérito del juicio estético sobre el cuento mencionado, hay que notar cómo el crítico colombiano, entrevistado cincuenta y dos años después de la publicación de «La grieta» en *Revista de las Indias*, señale un cambio en la narrativa corta colombiana precisamente a partir de la redacción de este texto. Lo considera impulsor de una forma distinta de concebir el género cuento, capaz de prescindir, por primera vez, del “localismo lírico” en que, según él, la literatura colombiana había caído al superar su “anquilosado costumbrismo”. Localismo en que, precisa Pachón Padilla, “los conflictos humanos se habían reducido a mera cuestión geográfica”⁸⁵.

Como afirma Luis Leal en su estudio sobre el cuento hispanoamericano, el cuadro costumbrista, género aparentemente realista pero con fuertes características de la literatura romántica como “la nota pintoresca, el color local, lo peculiar de los ambientes, lo típico de los personajes”⁸⁶, alcanza en Colombia “una popularidad inusitada”⁸⁷, llegando también al público femenino, al que estaba dirigida la edición de *Biblioteca de Señoritas* (1858)⁸⁸.

La revista *El Mosaico*, en torno a la que se reunieron los maestros del género, “entre otros José Caicedo Rojas (1816-1898) y José María Vergara y Vergara (1831-1872)” y la publicación *Museo de cuadros de costumbres*,

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ivi., p. 86.

⁸⁶ Luis Leal, *El cuento hispanoamericano*, Centro Editorial de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 13.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Véase Luz Mary Giraldo (ed.), *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*, tomo I, introducción a la sección III, “Relatos de costumbres”, pp. 67-70.

variedades y viajes [1866],⁸⁹ cuyos textos fueron seleccionados por el mismo Vergara y Vergara, son los más destacados ejemplos de la amplia difusión del género en cuestión en la segunda mitad del siglo XIX.

A sus epígonos hacen referencia Carranza y Téllez al mencionar “los apacibles ingenios festivos en los finales del siglo pasado” en los que no es posible pensar de fundamentar “[...] seriamente [...] la universalidad de la literatura colombiana”⁹⁰. Y a la superación de sus principales caracteres estéticos que permanecen en la narrativa breve colombiana de las primeras décadas del siglo XX se refiere Pachón Padilla al afirmar: “El cuento en Colombia, en la presente centuria, como otras manifestaciones culturales, logra un inusitado adelanto, sobre todo a partir de la década del cuarenta”⁹¹. El “localismo lírico” que menciona Pachón Padilla durante la entrevista, descendiente directo del cuadro costumbrista, ha tenido un papel protagónico en el suplemento literario de *El Tiempo* que “[...] periódicamente publicaba una sección denominada ‘El cuento nacional’, sección que había sido sugerida y estaba monopolizada por Antonio Cardona Jaramillo [...]”⁹² y en la que solían aparecer textos de la denominada “escuela caldense”⁹³.

Llamada también “escuela regionalista”, la “escuela caldense” (por el origen de los autores, todo oriundos del “eje cafetero”) es considerada por Pachón Padilla una de las “escuelas menores” del cuento, “que comenzó a finales de la década del 20 y cobró cierta fuerza en las del 30 y 40”⁹⁴. Sus representantes principales son, además de Antonio Cardona Jaramillo⁹⁵, los

⁸⁹ Es posible consultar parcialmente la publicación en la Biblioteca Virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango <www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/cosi/cost0.htm>, consulta realizada el 26 de junio de 2011.

⁹⁰ Véase la cita p. 10 del presente trabajo.

⁹¹ Eduardo Pachón Padilla, “El cuento: historia y análisis”, en *Manual de literatura colombiana*, Tomo II, Bogotá, Planeta, 1988, p. 530.

⁹² Eduardo Pachón Padilla (ed. a cargo de), *El cuento colombiano*, op. cit., p. 85.

⁹³ Derivado de Caldas, apellido del prócer Antonio José, convertido en topónimo del departamento de Caldas, en la Cordillera Central, centro del conocido “eje cafetero”.

⁹⁴ Ivi., p. 133.

⁹⁵ Antonio Cardona Jaramillo, alias Antócar (Calarcá, Quindío, 1914 – Santa Marta, 1956). Desde 1935 colaboró en la mayoría de los órganos culturales de la nación. Entre sus obras

cuentistas Adel López Gómez⁹⁶, Humberto Jaramillo Ángel⁹⁷ y Eduardo Arias Suárez⁹⁸, para citar los nombres más destacados.

Más en detalle, un examen de las páginas literarias de *El Tiempo* en el año 1941 (páginas reunidas bajo el título *Segunda Sección*) confirmaría la presencia constante de Cardona Jaramillo y López Gómez en la selección de narrativa breve operada por la redacción del diario “santista” en la ya mencionada sección “El cuento nacional”⁹⁹. Dato, éste último, que es necesario tomar en consideración junto al significativo repliegue sobre las posturas criollistas que se ha verificado “menos de un año después de concluida la polémica sobre el “nacionalismo literario” e inaugurado con “un artículo virulento del novelista José Antonio Osorio Lizarazo a favor del nacionalismo”¹⁰⁰.

En su célebre antología de cuento colombiano¹⁰¹ Eduardo Pachón Padilla no incluye « Por qué ‘mató’ el zapatero », ganador del sorteo, aunque en la

hay que mencionar *Cordillera*, cuentos, 1945. Universidad del Quindío <portal.uniquindio.edu.co/uniquindio>.

⁹⁶ Adel López Gómez (Armenia, Quindío, 1901 – Manizales, Caldas, 1989). Miembro de la Academia Colombiana de la Lengua, fue novelista, periodista y cuentista. Entre sus numerosas publicaciones: *Cuentos del lugar y de la manigua* (1941), *La noche de satanás* (1944), *Asesinato en la madrugada*, cuentos escénicos (1974). Biblioteca Virtual de Antioquia, <biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co>.

⁹⁷ Humberto Jaramillo Ángel, (Calarcá, Quindío, 1908 – Armenia, Quindío, 1996). Poeta, periodista, ensayista y cuentista prolífico. Entre los libros de cuentos publicados en vida: *Multitud* (1940), *Temperatura* (1944), *Paralelos de angustia* (1963) y el más noto *Regreso del viento* (1972).

⁹⁸ Eduardo Arias Suárez (Armenia, Quindío, 1897 – Cali, 1958). Su primer volumen *Cuentos Espirituales* (1928) lo publicó en París. Además, entre otros: *Envejecer y mis mejores cuentos* (1944), *Ortigas de pasión. Tres novelas breves* (1939) y *Bajo la luna negra* (1980). Universidad del Quindío <portal.uniquindio.edu.co/uniquindio>, consulta realizada el 19 de noviembre de 2011

⁹⁹ En 1941 se publican, en orden cronológico, los cuentos « Arrayanale » (22/6), « Chulinga » (3/8), « Cascoemula » (2/11) y « Memorias negras de Lisbeth » (23/11) de Antonio Cardona Jaramillo; los cuentos « La joven de azul y blanco » (19/1), « Ojos que no vieron » (2/2), « Solita Franco » (11/5), « Goyo » (17/8), « Una Mujercita que pasa », (30/11) de Adel López Gómez. Estos cuentos ocupan prácticamente más del sesenta por ciento de la sección “El cuento nacional”, que en 1941 apareció en las páginas literarias de *El Tiempo* 14 veces (hasta ahora no se han podido analizar las páginas del día 6/4, 27/4 y 29/6 por su ausencia en el archivo digital de *El Tiempo*).

¹⁰⁰ Jacques Gilard, « Las revistas de Arciniegas; la inteligencia y el poder », cit. p. 6. El artículo de Osorio Lizarazo citado por Gilard es « Del nacionalismo en literatura ».

¹⁰¹ Es importante precisar que Eduardo Pachón Padilla “[...] publicó varias antologías de cuento colombiano, y en cada edición iba introduciendo cambios y propuestas de

edición de 1973-1974 de la citada antología incluya el cuento «Pureza» del mismo autor que, además, está mencionado, en las ediciones de 1980 y 1985, entre los novelistas (y no entre los cuentistas) que más se destacan en la generación de autores nacidos de 1910 a 1925¹⁰².

Distinto es el caso de Jorge Zalamea, a quien el crítico, escritor y antólogo colombiano dedica dos páginas de comentario en que condensa los datos esenciales tanto de su biografía como de su bibliografía. Entre los cuentos de Zalamea, Pachón Padilla elige publicar en su selección «La Metamorfosis de su Excelencia». Sin embargo, opta por señalar al lector, a través de un análisis escueta y puntual del texto, la existencia del cuento «La grieta» al que no duda en considerar “un cuento magnífico”, cuya “[...] manera alterna y ágil de exponer el suceso, dentro de cierta simetría, enseña lo que técnicamente debe ser un cuento moderno y, además, su perfecta elaboración lo aleja de que se hubiera podido tomar por una novela corta”¹⁰³. Más adelante cabrá volver sobre estas palabras.

periodización que poco a poco convirtieron su propuesta antológica en una propuesta histórica”. Ana María Agudelo Ochoa, “Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura”, en *Linguística y Literatura*, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Medellín, No. 47/48, 2005, p. 144. Se puede consultar en: <aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/viewFile/1905/4604>.

Las antologías a las que se hace referencia son: Eduardo Pachón Padilla, *Antología del cuento colombiano: de Tomás Carrasquilla a Eduardo Arango Piñeres, 39 autores* (1959), *Cuentos colombianos. Antología* (1973-1974), *El cuento colombiano* (1980), 2 vols, la segunda edición de ésta, 3 vols (1985) y “El cuento colombiano: historia y análisis”, en *Manual de literatura colombiana*, Tomo II, Bogotá, Procultura, 1988 p. 512-588. En este trabajo se citará la edición de 1980.

¹⁰² Un juicio muy distinto es el de Fabio Rodríguez Amaya que afirma: “En Colombia «La Violencia» ha dejado para la posteridad la peor literatura imaginable como son por ejemplo *El cristo de espaldas* [1952] y *Siervo sin tierra* [1954] de Eduardo Caballero Calderón [...]” En Fabio Rodríguez Amaya, *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*, cit., p. 61, nota 96. Otro parecer es el del escritor Luis H. Aristizábal que declara: “La obra múltiple de Caballero Calderón alcanza, a mi modo de ver, sus dos grandes cimas en esa pequeña obra maestra sobre la violencia que es *El cristo de espaldas* [1952] y en *El buen salvaje* [1966]. Como cuentista, Calderón brilló en un género bastante raro en Colombia: el del cuento histórico infantil.” En Boletín cultural y bibliográfico de la Biblioteca Luis Angel Arango, número 39, Volumen XXXII, editado en 1996. Es posible consultar el texto en la página web de la Biblioteca (Blaa Digital): <www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol39/res2-24.htm>, consulta realizada el 27 de junio de 2011.

¹⁰³ Eduardo Pachón Padilla (ed. a cargo de), *El cuento colombiano*, op. cit., p. 223.

De momento merece la pena subrayar que los antólogos colombianos parecen haberse olvidado del cuento, que aparece en pocas antologías¹⁰⁴, debido al hecho de que el nombre del autor bogotano esté asociado con los indiscutibles logros técnicos y de elaboración temática en textos que según Ángel Rama, junto con los del guatemalteco Miguel Ángel Asturias: “inauguran la nueva literatura de la dictadura”. Se trata de sus prosas poéticas *La metamorfosis de Excelencia* y *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*. No obstante, Germán Vargas, al reseñar la antología de Pachón Padilla, menciona «La Grieta»: para él hubiera podido estar incluido en la selección, “Pero estos son criterio de cada uno”¹⁰⁵, añade. Hay que señalar las palabras del crítico y periodista costeño porque no es fácil encontrar comentarios sobre esta joya de la narrativa breve colombiana. No es por casualidad que el agudo lector sea uno de los maestros del “grupo de Barranquilla”¹⁰⁶: fueron ellos los primeros en hacer suyo el legado político y literario de Zalamea, como se irá explicando más adelante.

Si las ya clásicas antologías de Pachón Padilla no escogen a « Por qué ‘mató’ el zapatero », algunas de las selecciones posteriores lo hacen¹⁰⁷. Sin embargo, cabe subrayar que muy pocas son las selecciones cuyos autores han decidido publicar ambos cuentos¹⁰⁸ quizás por el escaso interés de la crítica sobre el concurso de 1941 y la consecuente atribución de un insignificante valor estético a la querrela a la que la historia oficial de las letras colombianas

¹⁰⁴ Véase nota 81.

¹⁰⁵ Germán Vargas Cantillo, “Las antologías de Pachón Padilla”, en Germán Vargas Cantillo, *Textos*, Bogotá, Pijao Editores, 1989.

¹⁰⁶ Así como, en los años Sesenta, fue él a incitar a Marvel Moreno para que empezara a escribir de modo constante. Cfr. Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya, “Notas para una biografía”, en *La obra de Marvel Moreno*, Actas del Coloquio Internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997, Università degli Studi di Bergamo, Université de Toulouse – Le Mirail, Mauro Baroni Editore, Viareggio –Lucca, 1997, pp. 255 – 258.

¹⁰⁷ Algunos ejemplos de antologías en que se puede encontrar « Por qué ‘mató’ el zapatero »: Andrés Holguín (ed.), *Los mejores cuentos colombianos*, Bogotá, Compañía Grancolombiana de Ediciones, 1959, Julio José Fajardo (ed.), *Antología del cuento colombiano*, Bogotá, Offset, 1967; *Cuentos colombianos. Antología*, Alfaguara, Bogotá, 1995; Francisco Soler (ed.), *Cuentos de la calle: antología del cuento colombiano contemporáneo*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2007;

¹⁰⁸ Unos ejemplos: las ya mencionadas antologías de Andrés Holguín y de Julio José Fajardo, véase nota anterior.

práctica y sospechosamente no hace referencia, casi como queriendo cancelar un momento crucial para la renovación de las letras y las artes del país y cuyo debate había de conducir a Colombia "al ingreso tardío pero definitivo a la modernidad"¹⁰⁹.

En efecto, como señala Pachón Padilla (y como se ha tratado evidenciar en el apartado anterior), las argumentaciones presentadas por los jurados no parecen tener mucho que ver con una valoración estética de los textos tomados en consideración. Más bien, en el caso de Rueda Vargas y Vargas Osorio, son contradictorias y fundadas en una imprecisa idea romántica de la literatura, a la que tiene que corresponderle una indefinida "misión" de carácter pedagógico.

En este sentido la expresión popular tiene que coincidir con una supuesta homogeneidad étnica de la nación y tiene que representar un supuesto carácter nacional que se funda en un pasado mítico. A este propósito, merece la pena intentar un acercamiento a las dos distintas maneras de concebir la elaboración de la materia narrativa para poner en evidencia aspectos del quehacer creativo que parece apoyarse en específicos contenidos que sobrepasan la representación literaria, condensados por un lado, en el caso del texto de Caballero Calderón, en la alegoría social de un mundo antiguo y genuino amenazado por la modernidad y, por otro lado, en el caso del texto de Zalamea, en la paulatina conquista del yo en el contexto urbano.

«Por qué 'mató' el zapatero» está ambientado en una calle de una ciudad colombiana cuyo nombre nunca se menciona. Los dos protagonistas, Calixto el carpintero y Aquilino el zapatero, viven dedicando sus existencias a la artesanía. Llevan años compartiendo el zaguán en que instalaron sus tiendas "de anchos portalones, chatos y aplastados"¹¹⁰.

¹⁰⁹ Fabio Rodríguez Amaya, "Una inadecuada introducción" en *Plumas y Pinceles I*, cit., pp. 19-29.

¹¹⁰En el presente trabajo se citan las versiones originales de los dos cuentos publicadas en el número 27 de *Revista de las Indias*. El número de las páginas citadas entonces se referirá a

Gertrudis y Patricio Griffith, la pareja protagonista de «La grieta», viven en un barrio obrero de Dublín. Ni los vecinos ni los proveedores pueden dejar de respetar a los esposos: “nunca oyeron [...] una voz destemplada salir de sus ventanas”, nunca, en diez años de matrimonio, vieron a Patricio regresar de la taberna guiado por su esposa, soltando “necias carcajadas que tantas otras mujeres de Dublín tenían que soportar todos los sábados, cuando no cada tercer día”¹¹¹. Sin embargo, a lo largo de las páginas de Zalamea, el lector asiste a la disolución del equilibrio amoroso con que la pareja se había ilusionado vencer la angustia de los desposeídos, cuyo estado de eternos excluidos de la propiedad es símbolo de otra expropiación, la del yo de la vida.

Calixto y Aquilino, al contrario, conformes con su condición humilde, traen satisfacción personal de cierto pragmatismo que se apoya en sus conocimientos técnicos y en la sapiencia que han ido adquiriendo a través de sus ocupaciones: si Calixto “llegó a conocer mejor que nadie los secretos del roble, el nogal, la caoba y el pino”¹¹², Aquilino “miraba [sus botas] con la misma ternura con que Cellini, el artífice, contemplaba sus copas y sus cálices de oro”¹¹³.

Bajo el telo de un orgullo doméstico sustentado en una existencia llevada según las normas cristianas, algo inexorable va quebrando la armonía conyugal de Mrs. y Mr. Griffith, unidos un tiempo por la fuerza de un sentimiento recíproco que ahora vacila. Si por unos años lograron triunfar de la indigencia “al confiarse sus miserias mutuas, al comentarlas, al cambiarlas entre sí, al unir las en una sola sin pudor y sin orgullo”¹¹⁴, el anhelo de conocer tierras exóticas sobre las que Patricio fantasea coincide ahora con un progresivo alejamiento por parte del hombre de su esposa. Este

esa publicación. Eduardo Caballero Calderón, « ¿Por qué ‘mató’ el zapatero? », en *Revista de Indias*, Bogotá, número 27, marzo 1941, p. 5.

¹¹¹ Jorge Zalamea, « La grieta », en *Revista de las Indias*, Bogotá, número 27, marzo 1941, p. 21.

¹¹² Eduardo Caballero Calderón, “Por qué ‘mató’ el zapatero”, cit., p. 5.

¹¹³ Ivi., p. 6.

¹¹⁴ Jorge Zalamea, “La grieta”, cit., p. 29.

proceso de autoexilio mudo está presentado en el texto a través de la inquietud de Gertrudis cuyo punto de vista se inserta en la narración en tercera persona por medio del discurso indirecto libre en que participa, en algunos pasajes, un sentido común coral que amplifica el aplastante sentido de inadecuación de la esposa ante el “automatismo de sonámbulo”¹¹⁵ del marido.

Residuos del pasado, Calixto y Aquilino pertenecen a ese *lumpenproletariat* cuyas características el narrador esboza sin ninguna connotación de clase: son los seculares excluidos del flujo de la historia, plebe urbana constituida por una variopinta mezcla de tipologías sociales subalternas aglutinadas espacialmente en la calle que Aquilino venera:

Sentado, pues, en su toturra de baqueta y a la puerta de su tienda, Aquilino el zapatero miraba pasar la vida por la calle en la mañanita luminosa. ¡Qué calle aquélla, señor! ¡Qué calle, la mejor del mundo, era su calle! Empedrada con cantos rodados, negros, lisos y suaves por el uso, la partía por medio un arroyo que servía para que Aquilino tirara el tarro de sus desperdicios y Calixto, el carpintero, sacara los tablones recién pegados con cola para que se orearan al sol¹¹⁶.

Con la inserción del estilo indirecto libre la voz del personaje se substituye a la del narrador en la exaltación de un espacio urbano percibido a lo largo del cuento como isla de autenticidad destinada a desaparecer por la acción de una modernización urbanística representada no como proceso económico-social históricamente determinado sino como fatalidad implacable. En este sentido, la aparición de la “Gran Fábrica de Zapatos y Remontadora Eléctrica de la Moda Elegante” es la causa de las desgracias de Aquilino que exprime sus sentimientos de inadecuación, inferioridad y falta de integración social a través del odio hacia la nueva actividad comercial nacida en la acera de enfrente, odio que culmina en el acto protoludista del epílogo.

¹¹⁵ Ivi., p. 34.

¹¹⁶ Eduardo Caballero Calderón, « Por qué ‘mató’ el zapatero », cit., p. 8.

La privación de futuro empuja al protagonista de «Por qué ‘mató’ el zapatero» a una acción que parece simbolizar la evasión a un pasado supuestamente armónico.

En cambio, la misma iniquidad impulsa al obrero irlandés protagonista de «La grieta» a una forma de bovarismo que lo lleva a soñar con comarcas remotas y exóticas que idealiza por una lectura desenfadada de libros de viaje y mapas, “mapas en los que Patricio trazaba líneas incomprensibles, ambiciosas rutas, mágicos círculos, o que tachonaba de estrellitas misteriosas”¹¹⁷. El trastorno mental de Patricio, contado por elipsis y omisiones, culmina con su danza frenética al ritmo de “una sucesión vertiginosa de notas sincopadas que barría para siempre la gracia antañona de las danzas inglesas y la ruda candidez de los romances gaélicos [...]”¹¹⁸ que él, antes, solía tocar con su dulzaina.

La desesperación pasiva y autodestructiva con que se cierra la historia de Aquilino parece acercar la narración a una fábula en la que hay una moral para el lector: la condena del gesto del protagonista, asociada tácitamente en el andamiaje textual al consumo de alcohol más que a un acto de desobediencia al *status quo*. Al contrario, la paulatina inmersión de Patricio a otra dimensión espacial de la que nunca se da explícitamente el móvil se acerca al modelo discursivo de la *short story* que, como sugiere H. E. Bates, “must depict more by implication than by statement, more by what is left out than left in”¹¹⁹, de acuerdo con la teoría del *iceberg* de Ernest Hemingway y con cuanto afirmado por Julio Cortázar, según el cual de la alusión de un tema se originan la intensidad y la tensión, elementos propios del cuento como género literario¹²⁰.

¹¹⁷ Jorge Zalamea, “La grieta”, cit., p. 35.

¹¹⁸ Ivi., p. 36.

¹¹⁹ H. E. Bates en Vittoria Intonti (a cura di), *L'arte della short story: il racconto angloamericano*, Napoli, Liguori, 1996, p. 35.

¹²⁰ “El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente en su tema, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o un Sherwood Anderson, se

Da testimonio de la familiaridad de Zalamea con la mejor producción cuentística mundial, así como de su clarividencia en cuestiones de crítica literaria, la selección de textos del quincenario *Crítica*¹²¹, del que fue fundador y director. *Crítica* nace en octubre de 1948, en medio de la sangre y la violencia, seis meses después del ‘bogotazo’, es decir después de la violenta protesta popular a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril del mismo año.

Su director tuvo que enfrentarse a un sistema político hostil a todo tipo de propuesta que se alejara al *status quo* bipartidista y su inconformidad con el gobierno fue explícita ya desde el principio¹²².

En *Crítica* se publicaban novelas por entregas, relatos, artículos sobre artes plásticas, música y teatro así como comentarios y notas sobre política nacional e internacional. Por lo que se refiere al cuento como género literario, cabe señalar que entre los cuentistas extranjeros no apareció ningún nombre latinoamericano, con excepción del venezolano Arturo Uslar-Pietri, pero la selección europea y norteamericana, aunque incompleta, fue una de las más llamativas del panorama editorial colombiano de la época: en *Crítica* se publicaron cuentos de Franz Kafka, Ludwig Bemelmans, Aleksandr Pushkin, Marcel Aymé, John Wright, Langston Hughes, Edgar Allan Poe, Truman Capote, Fíodor Dostoyevsky, William Faulkner, Konstantin Paustovsky y Benjamin Kaverine¹²³, entre otros. Además, cabe

convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico”. Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, originalmente publicado en *Diez años de la revista Casa de las Américas*, número 60, La Habana. Se ha consultado César Cecchi, María Luisa Pérez, *Antología del cuento moderno*, Santiago de Chile, 2002, p. 15.

¹²¹ “Un quincenario sin compromisos”, así como se lee en la primera página, ideado y fundado por el autor. Nace el 19 de octubre de 1948; su último número sale el 4 de octubre de 1951. Tenía formato tabloide.

¹²² Véase, por ejemplo, el editorial del primer número, titulado “Frutos de inconformidad”, *Crítica*, número 1, 19 de octubre de 1948, en la primera planta.

¹²³ Franz Kafka “Informe para una academia” (*Crítica*, número 2, 2 de noviembre de 1948, pp. 9 y 15); Ludwig Bemelmans, “Hotel Splendide: el camarero nostálgico” y “El traje nuevo” (número 14, 21 de mayo de 1949, pp. 11 y 12); Aleksandr Pushkin, “La dama de pica” (número 16, 17 de junio de 1949, pp. 7 y 8); Marcel Aymé, “Dermuche” (número 17, 1 de julio de 1949, p. 7); John Wright, “Flirt” (número 20, 16 de agosto de 1949); Langston Hughes, “El regreso” (número 21, 1 de septiembre de 1949, pp. 11 y 12); Edgar Allan Poe,

destacar, para el panorama literario colombiano, la publicación, muy selecta, de cuentos de Fernando Martínez Sanabria, Ramón Vinyes, Rafael Guizado, Jaime Tello, J. M. Restrepo Millán, Hernando Téllez, y Luis Vidales¹²⁴. El 2 de agosto de 1949 se volverá a publicar «La Grieta» (ya aparecido en *Revista de las Indias*) y el 1 de octubre del mismo año sale «La metamorfosis de su Excelencia», por la que Jorge Zalamea será encarcelado durante dos meses, según lo establecido por el gobierno de Ospina Pérez¹²⁵, mientras que el cuento “La noche de los alcaravanes” de Gabriel García Márquez sale el 18 de enero de 1951.

La batalla que Jorge Zalamea libró en el ámbito cultural para lograr proponer notas críticas tanto sobre el nuevo equilibrio político mundial como sobre la situación sociopolítica del país y para difundir traducciones de autores rechazados (cuando no desconocidos) por los intelectuales orgánicos a las fuerzas antidemocráticas del país tenía como objetivo “hacer que el pensamiento pudiera más que la propaganda y que se respetaran la dignidad y la libertad del ser humano”¹²⁶. Su invectiva de diciembre de 1950, tan sutil como precisa, contra los abusos y a las iniquidades del poder connivente a las masacres de la Violencia es emblemática de su postura hacia la emergencia democrática que Colombia estaba viviendo:

“El coloquio de Monos y Una” (número 24, 15 de octubre de 1949, pp. 7 y 8); Truman Capote, “Mirian” (número 25, 5 de abril de 1950, pp. 7 y 16); Fíodor Dostoyevsky, “El gran Inquisidor” (número 29, 1 de enero de 1950, pp. 5 y 14); William Faulkner, “Esa tarde se puso el sol” (número 51, 10 de diciembre de 1950, pp. 7, 12 y 13); Konstantin Paustovsky, “El telegrama” (número 56, 15 de febrero de 1951, pp. 4 y 5); Benjamin Kaverine, “Una paloma al hombro de un muchacho” (número 59, 31 de marzo de 1951, pp. 1, 15 y 16).

¹²⁴ Fernando Martínez Sanabria, “Una pequeña historia” (*Crítica*, número 1, 19 de octubre de 1948, pp. 11, 12 y 15); Ramón Vinyes, “Reportaje sensacional” (número 6, 8 de enero de 1949, pp. 11 y 12); Rafael Guizado, “Tiquete de de ida y regreso” (numero 11, 31 de marzo de 1949, pp. 11 y 15); Jaime Tello, “Retorno de la muerte” (número 20, 16 de agosto de 1949, pp. 9 y 14); J. M. Restrepo Millán, “Relato tan absurdo que debe ser fantástico” (número 26, 15 de septiembre de 1949); Hernando Téllez, “Trópico” (número 3, 17 de noviembre de 1948, p. 8), “sangre en los jazmines” y “Lección del domingo” (número 47, 5 de octubre de 1950, pp. 7 y 12); Luis Vidales, “Los fanticos” (número 45, 1 de septiembre de 1950, p. 7).

¹²⁵ Cfr. Jaime Iregui, “De esferas y contraesferas”, en Aa. Vv., *Café El Automático, arte, crítica y esfera pública*, Bogotá, Universidad de Los Andes, 2009, pp. 11-29.

¹²⁶ Jacques Gilard, “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, cit., p. 40.

Se hizo doctrina del crimen, se hizo del mal ejercicio, se hizo del vicio fortaleza; se hizo del odio – que es trinidad demoníaca del crimen, del mal y del vicio – instrumento de prepotencia y de conquista. Y después de desatar lluvia de lágrimas y tormenta de sangre, no se tuvo siquiera el orgullo vesánico del déspota, ni la ambición del resentido racial, ni las llameantes iracundias del fanático religioso... Sino que se comenzó a babear frases inciertas en las que hasta la misma enormidad del crimen vino a trocarse en necesidad senil. Es entonces cuando se alela el alma¹²⁷.

He aquí una muestra del rechazo rotundo por parte del autor a las dinámicas viciosas con que cierto estilo de política exaltaba la rabia entre los bandos y mantenía “[...] dividido el pueblo [...]” para evitar “[...] la formación de bloques humanos tan grandes que en plazos breves provocarían una nueva organización nacional y una distinta orientación del Estado”, así como afirmaba Gerardo Molina en una carta dirigida al mismo Zalamea y publicada en el segundo número de la revista, en 1948¹²⁸.

Por lo que se refiere a las inquietudes de Zalamea alrededor de los temas artísticos y literarios, no menos emblemáticas son sus elecciones editoriales, es decir la publicación en *Crítica* de temerarias notas firmadas por Hernando Téllez, Alfonso Ayensa y Eduardo Mallea sobre el valor de la literatura y el rol del intelectual que reacciona contra las batallas doctrinarias, notas a las que se añaden agudas análisis sociopolíticas de figuras ilustres del panorama cultural colombiano como Luis Vidales, Jorge Child y Diego Montaña Cuellar¹²⁹.

¹²⁷ Jorge Zalamea, “Reflexiones sobre algunos vicios del hombre”, en *Crítica*, número 51, 10 de diciembre de 1950, pp. 1 y 14.

¹²⁸ Gerardo Molina, “Gerardo Molina habla de *Crítica*”, en *Crítica*, número 2, 2 de noviembre de 1948, p. 5.

¹²⁹ De Hernando Téllez son las notas “Oligarquía y proletariado” (*Crítica*, Bogotá, número 2, 2 de noviembre de 1948, pp. 4 y 5) y “Grandeza y servicio de la literatura”, nota larga que reproduce integralmente una conferencia dictada por el autor en la Universidad Nacional de Colombia, número 15, 4 de junio de 1949, pp. 8 y 9). De Luis Vidales es “Los intelectuales y la política” (número 2, 2 de noviembre de 1948), de Jorge Child “Definición del lopismo” (número 11, 31 de marzo de 1949), “López y la revolución traicionada” (número 13, 4 de mayo de 1949). De Diego Montaña Cuellar “Concepto y naturaleza de la izquierda”

En los mismos años en que el credo centralista aglutina en su ofensiva a casi todos los sectores de las clases dominantes e impulsa a los intelectuales orgánicos para que tachen de equívoca y sospechosa toda referencia a la gran literatura universal, Jorge Zalamea estuvo en capacidad de responder de forma distinta al reto intelectual y político que imponían los tiempos modernos. Mientras que las eminencias de algunos salones de la oficialidad aborrecían el existencialismo francés, el surrealismo, el psicoanálisis así como los ecos de la literatura estadounidense de la *Lost Generation* para en cambio exaltar el limo literario nacional, desde las páginas de *Crítica*, él afirmaba lo siguiente:

Si el crítico extranjero, estimulado por el prestigio intelectual de que por largos años disfrutó Colombia, desprevenido, entusiasta y estudioso, sintiese el deseo de conocer su literatura seguramente habría de experimentar, al realizarlo, más de una sorpresa y, menester es decirlo, más de una decepción[...]. [Después de haber leído] centenares de novelas, [...] se encuentra con sólo tres manjares sápidos, calientes, nutritivos: la *María*, *La Vorágine*, *Cuatro años a bordo de mi mismo*¹³⁰.

Al no contemplar autores y obras de incontrovertible valor, queda claro el carácter provocador de la afirmación, aunque el problema de la “decadencia de la producción literaria” colombiana de esos años existía, así como ya lo habían declarado dos años antes Hernando Téllez y Eduardo Zalamea Borda

(número 9, 4 de marzo de 1949). Alfonso Ayensa escribió una nota titulada “La cultura española bajo el régimen franquista” que ocupa toda la primera plana del número 45 (1 de septiembre de 1950, p. 1 y 13). De Eduardo Mallea es la nota “Promover la libertad es la función esencial del escritor” (número 56, 15 de febrero de 1951, pp. 1 y 13), reproducción integral de su discurso pronunciado al inaugurar, en julio de año anterior, el III Congreso de Escritores Argentinos. Del mismo Jorge Zalamea, además de la ya citada “Reflexiones sobre algunos vicios del hombre”, se quiere mencionar “Consideraciones sobre la literatura contemporánea” (número 14, 21 de mayo de 1949, pp. 7 y 8), sobre la que se volverá más adelante.

¹³⁰ Jorge Zalamea, “Consideraciones sobre la literatura contemporánea”, cit.

en notas¹³¹ publicadas en *Fin de Semana*, suplemento literario del diario *El Espectador* de Bogotá¹³². Según Eduardo Zalamea Borda:

[...] basta conocer superficialmente literaturas como la norteamericana, la inglesa y la francesa, para advertir en ellas una sorprendente capacidad de renovación, una originalidad fresca y espontánea, un sentido de lo actual, lo nuevo, lo presente, que lejos de abandonar lo eterno y lo permanente que hay en el hombre, lo enriquece con descubrimientos y lo ilumina con adivinaciones¹³³.

Después de un año y medio de la aparición de la nota que se acaba de citar, *Fin de Semana* reproduce integralmente el primer cuento escrito por Gabriel García Márquez, “La tercera resignación”, que sale el 13 de septiembre de 1947, más de tres años antes de la publicación en *Crítica* de “La noche de los alcaravanes”. Al alto criterio editorial de la selección cuentística del suplemento se añadía ahora la aportación del que habría de volverse uno de los más importantes autores del siglo XX.

A finales de la década de los Cuarenta, entonces, Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio, entre otros, serán los primeros en percibir la importancia del llamado para la renovación de las letras colombianas lanzado por dos de las más importantes revistas culturales y literarias de la época. Jorge Zalamea había enseñado la salida de la clausura estéril del nacionalismo cuyo “[...] particularismo elemental llevaba y lleva, por un lado, a lo pintoresco, y por otro, al servilismo cultural”¹³⁴. Ellos se armaron “de un lenguaje, [...], cierto tipo de estructuras que hacía posible la expresión

¹³¹ Hernando Téllez, “¿Un país de escritores?”, en *Fin de Semana*, suplemento literario de *El Espectador*, Bogotá, 7 junio de 1947, Eduardo Zalamea Borda, “¿Crisis de la inteligencia?”, en *Fin de Semana*, 16 de febrero de 1946 y “Se lee mucho y se escribe muy poco”, en *Fin de Semana*, Bogotá, 26 de abril de 1947.

¹³² Hoja cultural del sábado de formato tabloide, salió del 16 de febrero de 1946 al 24 de enero de 1948. Eduardo Zalamea Borda fue director del suplemento durante sus dos años de vida.

¹³³ Eduardo Zalamea Borda, “¿Crisis de la inteligencia?”, cit.

¹³⁴ Antonio Cândido, “Literatura y subdesarrollo”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI-Unesco, México, 1979, p. 347.

de la realidad colombiana desde un punto de vista esencial”¹³⁵, jamás naturalista y convencional, para mover los primeros pasos hacia la construcción de dos corpus narrativos que reflejan, además, una realidad social desconocida en aquel momento en Colombia, la del Caribe que, a su vez, Marvel Moreno exploraría con su implacable hiperrealismo. Ya desde sus primeras publicaciones periodísticas y ya desde sus primeros cuentos es patente el empeño de García Márquez y de Cepeda en la búsqueda de una unidad de lenguaje que pueda definir la realidad desde un punto de vista indirecto y oblicuo a través de un estilo jamás improvisado, algo en que sobresaldrá, veinte años después¹³⁶, Marvel Moreno con sus cuentos y su novela. Llegarán a elaborar, los tres, una estética muy personal a partir de la misma materia narrativa, el trópico, y a partir del mismo empuje, el mismo con que Jorge Zalamea había escrito sus prosas poéticas, es decir “la remodelación de un lenguaje ya inoperante”¹³⁷ junto a un reajuste de la mirada miope con que se seguían representando las realidades nacionales. De hecho, parece que bajo el diktat del nacionalismo se habían olvidado etapas imprescindibles de las letras colombianas, como si entre los años Veinte, en que se publican *Lejos del mar* de Manuel García Herreros [1921] y *La Vorágine* [1924] de Eustasio Rivera, y 1967, año en que se publica *Cien años de soledad*, todo haría suponer que nadie conozca la existencia de obras como *Cuatro años a bordo de mi mismo* [1934] de Eduardo Zalamea Borda, *Cenizas para el viento* [1950] de Hernando Téllez, *Todos estábamos a la espera* [1954] y *La casa grande* [1962], *La muerte en la calle* [1967] de José Feliz Fuenmayor, *La mala hora* [1962] del mismo García Márquez, para citar sólo algunos de los títulos capitales que ya antes de los años Setenta

¹³⁵ Oscar Collazos, “García Márquez y la nueva narrativa colombiana”, en Aa. Vv., *Actual Narrativa Latinoamericana*, Conferencias y seminarios, Casa de las Américas, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1970, p. 115.

¹³⁶ Marvel Moreno publica su primer cuento “El muñeco”, en agosto de 1969 en la revista *Eco* (Bogotá, número 112), pp. 418-423. Cfr. Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya, “Para una bibliografía”, en *La obra de Marvel Moreno*, Actas del Coloquio Internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997, cit., pp. 259-264.

¹³⁷ Oscar Collazos, “García Márquez y la nueva narrativa colombiana”, cit., p. 118.

van configurando un panorama de obras de primer rango, “ejemplos nacionales anteriores” con que establecer “una causalidad interna que hace incluso más fecundos los préstamos tomados a otras culturas¹³⁸”.

La originalidad con que Jorge Zalamea en «La Grieta» elabora de forma muy personal los ecos de la cuentística de James Joyce abre camino al paulatino desarrollo en Colombia de nuevas formas de narrar. Como si los sonidos de la dulzaina de Patricio, el obrero irlandés protagonista del cuento, superaran por volumen e intensidad, la sirena del toque de queda e inauguraran otra manera de exponer y analizar la realidad y las normas de la pasión humana justo durante uno de los periodos más inclementes de la historia de Colombia.

¹³⁸ Ivi., p. 346.

ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO Y MARVEL MORENO

II.

LOS CUENTOS:

Todos estábamos a la espera (1954) y Algo tan feo en la vida de una señora bien (1980)

II.1 Sobre circunstancias existenciales y convergencias literarias

II.1.1

1949-1954. Álvaro Cepeda Samudio: la configuración de un universo ficcional

No es posible establecer con precisión cuándo Álvaro Cepeda Samudio redactó el texto “Hoy decidí vestirme de payaso” que abre su primer libro, la colección de cuentos *Todos estábamos a la espera*. Es un dato que tampoco se puede deducir sirviéndose de una fecha de publicación antecedente en revistas literarias o periódicos, puesto que el texto se da a conocer por primera vez sólo con la impresión, en agosto de 1954, de la colección. Es la editorial barranquillera Librería Mundo, de los hermanos Rondón, que publica el libro con ocho ilustraciones de la artista cartagenera Cecilia Porras y la presentación de Germán Vargas en la solapa.

Sin embargo, como señala Jacques Gilard en su introducción a la edición crítica de 2005, el 18 de junio de 1951 Germán Vargas escribe una carta dirigida a Ramón Vinyes en que manifiesta su entusiasmo respecto a “tres o cuatro cuentos” que Cepeda acababa de escribir¹³⁹.

Había transcurrido un año desde su regreso de Estados Unidos¹⁴⁰ y antes de su viaje de estudio había publicado tres cuentos, entre los cuales sólo uno, “Tap-Room”, estaría incluido en el libro¹⁴¹.

¹³⁹“Álvaro ha escrito últimamente tres o cuatro cuentos, aún no publicados, que me gustan muchísimo” (Germán Vargas, 18 de junio de 1951). Y las palabras de Ramón Vinyes dirigidas a Germán Vargas: “De Álvaro me dice Ud. que prepara, seriamente, la publicación de un libro de cuentos. Sería de desear que así fuera. Álvaro es bien personal y sus cuentos tendrían un notable interés” (Ramón Vinyes, 31 de mayo de 1951). Jacques Gilard, “Los cuentos de Cepeda Samudio” en Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, Plaza&Janés, Bogotá, 1980 (segunda edición, aumentada), p. 18.

¹⁴⁰ “El 27 de mayo de 1949, con su amigo ‘Quique’ Scopell, quien iba a estudiar fotografía, Cepeda Samudio partió para los Estados Unidos. Hubo una escala de varios días en La

A juicio del estudioso francés, uno de los textos a los que se refiere Germán Vargas en 1951 es con toda probabilidad “Hoy decidí vestirme de payaso”, el texto onírico que él mismo, compilador del libro junto con Alfonso Fuenmayor¹⁴², eligió con el joven escritor para abrir el volumen.

Entre la segunda mitad de 1949 y la primera mitad de 1950, durante su estadía en los Estados Unidos, Cepeda entraba en contacto directo con la lengua, los valores culturales y la literatura que habían marcado su formación¹⁴³ y que habían sido objeto de reflexión de sus prometedoras notas periodísticas¹⁴⁴.

Habana y, tras unas semanas pasadas en la Universidad de Michigan, en Anna Arbor (curso intensivo de preparación para estudios superiores en inglés), fue admitido en la Universidad de Columbia, en Nueva York. Allí inició el 28 de septiembre un semestre en la “School of General Studies”. [...] La admisión era por dos semestres pero no hay huella de un segundo semestre en Columbia y, al parecer, pasó la primavera de 1950 en Ann Arbor y regresó a Barranquilla el 20 de junio.” Jacques Gilard, introducción a Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, ed. crítica, cit., pp. 10 y 11.

¹⁴¹ “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo” apareció en *El Nacional* de Barranquilla, el 15 de marzo de 1948; “Tap-Room” salió en *Estampa*, Bogotá, el 19 de marzo de 1949; “Intimismo” apareció el 16 de abril de 1949 en *Sábado* y se reeditó en *Crónica* el 12 de mayo de 1950; sólo “Tap-Room” aparecerá en la primera edición del volumen. Cfr. el cuadro cronológico de la vida y la obra del autor en *Todos estábamos a la espera*, ed. crítica, cit., p. 57.

¹⁴² La determinación de Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor fueron fundamentales para la publicación del libro. Como recuerda Gabriel García Márquez: “Un día [...] Alvaro Cepeda Samudio dijo que tenía escrita una cantidad de cuentos suficientes como para publicar un libro. [...] De algún cine continuo donde estaba viendo un endiablado salpicón de películas mexicanas con los pies trepados en los asientos del frente, lo desenterraron Vargas y Fuenmayor para que dijera dónde estaban los cuentos. Fue preciso buscar por toda la costa atlántica una camioneta que Álvaro Cepeda Samudio había vendido el año anterior, y en cuya guantera se habían ido enredados los originales que ni siquiera figuraban en el contrato. Gabriel García Márquez, “Alvaro Cepeda Samudio” [agosto de 1954], en *Obra periodística 2*, Entre cachacos [1982], Recopilación y prólogo de Jacques Gilard, Barcelona, Grupo Editorial Random House Mondadori, 2002, p. 214.

¹⁴³ Como señala el ya citado (en la nota 3) cuadro cronológico de la vida y la obra del autor (p. 56), Cepeda estudió, en la segunda mitad de los años Treinta, a partir de 1936, en el Colegio Americano para Varones, de Barranquilla.

¹⁴⁴ Entre las muchas notas que tratan aspectos de la cultura y la política estadounidense destacan “Intermedio” publicada en *El Herald*, 12 de marzo de 1947; en *El Nacional* “El hombre pesimista”, 30 de octubre de 1947; “El veto a Mickey”, 8 de noviembre de 1947; “Vigencia de un cuento”, 12 de noviembre de 1947; “Humanización de los Magos”, 6 de enero de 1948; “Jugando a los gringos”, 7 de enero de 1948; “El futuro de Hollywood”, 10 o 12 de enero de 1948; “El modelo 501, 948”, 26 de enero de 1948; “Los astrónomos y los planetas”, 26 o 27 de enero de 1948; “De igual a igual”, 30 de enero de 1948; “Mr. Henry A. Wallace”, ? enero de 1948; “Los gatos y el Plan Marshall”, 12 de febrero de 1948; “Walt Disney y Bolívar”, 16 de febrero de 1948; “La lección de Frank Capra”, 25 de febrero de 1948; “Agonía del doblaje”, 5 de marzo de 1948; “Antes el caos de la doctrina Monroe”, 9 de

En la tierra natal de muchos de los autores que admiraba, cuyos libros habían ido llenando su biblioteca ya antes de su estadía en el extranjero, el joven periodista debió de haber concebido algunos de los cuentos que forman parte del libro, así como atestiguan las páginas del cuaderno rojo del *Michigan State College* que usó tanto para tomar notas en los cursos de periodismo y literatura como para apuntar impresiones sobre imágenes y atmósferas que luego formarían parte de su imaginario narrativo.

Aún hoy quedan las hojas¹⁴⁵ en que tomó notas de algunas clases de periodismo sobre la presidencia de Franklin D. Roosevelt y su notoria política económica del New Deal. A estas notas se añaden otros apuntes tomados en clases de literatura sobre la novela, en particular las obras de James Joyce y John Steinbeck y, con referencia a éste último autor, el género de la llamada *Proletarian novel* estadounidense que debió de avivar la vocación de Cepeda para un tipo de literatura en que fuera posible representar la experiencia y el punto de vista de las clases subalternas. De hecho, al comentar la colección de cuentos, el crítico uruguayo Ángel Rama detecta los ecos de este subgénero literario así como de los autores anglosajones de la Generación Perdida:

Los cuentos que luego ha de recoger en su volumen *Todos estábamos a la espera* son cuentos que evocan la literatura sureña norteamericana, pero, sobre todo, [...] toda la cuentística de la vida humilde, que caracterizó el intento de renovación literaria del proletariado norteamericano de las décadas de los Treinta y Cuarenta.¹⁴⁶

marzo de 1948; “My name is...”, 15 de marzo de 1948; “El enigma de código Hays”, 16 de marzo de 1948; “Ernie Pyle”, 22 de junio de 1948; “Disney o la posibilidad”, 25 de junio de 1948. Todas las notas citadas están en Jacques Gilard, *En el margen de la ruta*, op. cit..

¹⁴⁵ De las páginas del cuaderno del *Michigan State College* se han tomado fotografías de alta definición durante la estadía de investigación en el archivo privado del autor en Barranquilla (septiembre-octubre de 2011).

¹⁴⁶ Ángel Rama, “La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular” en *Texto Crítico*, X, 31/32, p. 164.

Además, en las páginas originales del cuaderno que la viuda del escritor, Teresa Manotas de Cepeda, conserva, es posible captar los primeros intentos de exploración literaria del ambiente urbano neoyorquino, el mismo que había sido teatro del Renacimiento de la cultura afroamericana en Harlem y que justo unos años más tarde se volvería el escenario de las primeras manifestaciones artísticas de la Generación Beat.

Cepeda anotaba en el cuaderno detalles de las atmósferas metropolitanas que había empezado a imaginar e intuir unos meses antes de haber viajado a Nueva York, con la escritura de “Tap-Room” (1949), en que el arquetipo de la metrópoli anglosajona, si bien nunca mencionada directamente, le sirve para alejarse de las típicas ambientaciones del cuento llamado “nacionalista” así como había hecho Jorge Zalamea al ambientar “La Grieta” en el Dublín de James Joyce.

De hecho, el mencionado cuaderno rojo le sirvió también como diario, en que aparecen anotaciones fragmentarias y a veces de difícil interpretación. Sin embargo, son claras las reiteradas alusiones a elementos (la llovizna, la falda de las colegialas, la música monótona, el vaso de *whisky and soda*, los taburetes, el muñeco bailarín de *Tap Dance*) y lugares (bares, salas de baile, estaciones, pasillos vacíos del metropolitano) en que se mueven figuras anónimas (hambrientos, músicos, policías, chicas, estudiantes, borrachos, *bartenders*). Elementos, todos, que debían de despertar el interés del escritor en busca de personajes, ambientaciones e innovaciones estilísticas que pudieran implicar un tratamiento novedoso de la anécdota y configurar un universo ficcional cuyas potencialidades había empezado a vislumbrar ya desde la publicación de algunas entre sus notas periodísticas juveniles. Así, por ejemplo, en algunas notas es patente su temprana conciencia de una concepción moderna del término “cultura”, exenta de todo elitismo en la elección de los temas: en “Rita Hayworth y la moral madrileña” (*El Nacional*, 1948), “La última pelea” (28 de junio de 1948), “Los marroquíes y la coca-cola” (*El Nacional*, junio de 1948), “Walt Disney y Bolívar” (*El Nacional*, 16 de febrero de 1948) y “Berta Singerman en el recuerdo” (*El*

Nacional, 27 de octubre de 1947) objetos de sus consideraciones son los símbolos del *American Way of Life* a través de los cuales va a establecer una relación coloquial con la cultura popular estadounidense: el cine de Hollywood, los personajes de los cómics del famoso animador, la emblemática bebida, el boxeo.

Junto con las que se acaban de enumerar, merece la pena mencionar también otras notas, “My name is...” (*El Nacional*, 15 de marzo de 1948) y “El enigma de Charlie” (*El Nacional*, 28 febrero de 1948)¹⁴⁷ puesto que ellas representan tempranas tentativas de parte del autor de escribir ficciones (en estos casos sólo esbozadas, dado el carácter fragmentario de las notas) ambientadas en el marco sociocultural estadounidense. En ambas destaca la intención de superar la modalidad de la nota periodística ligera a través de la exploración de sus potencialidades narrativas. En “My name is...” hace su primera aparición el elemento afectivo genuino, casi infantil en su candidez y, con ello, el prototipo de la colegiala anglosajona que luego volverá en el cuento “Jumper Jigger” y, de forma más difuminada, en “Todos estábamos a la espera”.

La nota “El enigma de Charlie” confirma el interés del autor por el manejo narrativo de la vida cotidiana norteamericana y la elevación de la materialidad de las existencias anónimas a la esfera de lo literario, aspectos presentes en los cuentos de la colección, todos semejantes por ser “figuraciones casi abstractas de la vida norteamericana” (con excepción del cuento “Hay que buscar a Regina, por el que también vale, sin embargo, esa “condición esquivada de la ubicación”¹⁴⁸).

Entonces, desde marzo de 1949, es decir, desde la aparición del cuento “Tap-Room” en *Estampa* y el casi contemporáneo viaje a los Estados Unidos (sale de Colombia en mayo del mismo año), Cepeda empieza la escritura de textos breves que luego sistematizará en un libro pensado y elaborado por él

¹⁴⁷ Todas las notas citadas están en Jacques Gilard, *En el margen de la ruta*, op. cit..

¹⁴⁸ Ángel Rama, “La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular” cit., p. 164.

mismo como conjunto de piezas autónomas pero complementarias. Así, en 1954, cuatro años después de su experiencia en los Estados Unidos (y seis años después de su primer encuentro con Gabriel García Márquez) sale a la venta *Todos estábamos a la espera*: por elección del autor abre el volumen el cuento “Hoy decidí vestirme de payaso” y lo cierra “Tap-Room”, como si él mismo quisiera que el acto de la lectura de la colección fuera una moviola con la que poder ir hacia atrás y llegar al principio de su itinerario creativo.

II.1.2

1959-1969. Marvel Moreno: la Reina del Carnaval que sabe escribir cuentos

En 1969, quince años después de la publicación de *Todos estábamos a la espera*, Marvel Moreno publica su primer cuento titulado “El muñeco” en la revista *Eco*. En esa época, entre los redactores de la revista estaba también el poeta Nicolás Suescún¹⁴⁹. El cuento volverá a ser publicado dos meses después en el no menos prestigioso *Magazin Dominical* del diario liberal independiente *El Espectador*¹⁵⁰ gracias al interés que había despertado en Germán Vargas.

Marvel Moreno recuerda el episodio en una entrevista:

¹⁴⁹Marvel Moreno, “El muñeco”, en *Eco*, Bogotá, n° 112, agosto de 1969, pp. 418-423. La revista, publicada por la Librería Bucholz, apareció en mayo de 1960. Su última entrega fue en junio de 1984. Se definía “revista de la cultura de Occidente”. Durante esos veinticuatro años publicó 272 números y más de 40.000 páginas. Sus redactores fueron Elsa Goerner (1960-1963), Hernando Valencia Goelkel (1963-1967), José María Castellet (1964), Nicolás Suescún (1967-1971), Ernesto Volkening (1971-1972) y Juan Gustavo Cobo Borda (1973-1984). Para informaciones básicas y generales sobre *Eco* véase Jorge Orlando Melo, “Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia”, op. cit., en <www.jorgeorlandomelo.com> y la reseña de J. E. Jaramillo Zuluaga en el *Boletín Cultural y bibliográfico* No 18, 1989 que es posible consultar en la colección virtual de la biblioteca Luis Ángel Arango, <www.banrepcultural.org/blaavirtual/indice> (última consultación: 11 de enero de 2012).

¹⁵⁰ Marvel Moreno, “El muñeco”, en *Magazin Dominical* de *El Espectador*, Bogotá, 19 de octubre de 1969.

Tengo que contar la historia de mi primer cuento publicado. Estábamos en Bogotá. Yo había terminado un cuento. Lo tenía en la cartera. Al salir de un edificio público, no recuerdo de cuál, me encontré en las escaleras con Germán Vargas y le mostré el original. El se lo llevó y para mi gran sorpresa, poco después mi cuento fue publicado en *El Espectador*¹⁵¹.

“El muñeco” y otros siete cuentos¹⁵² serán publicados diez años después en la colección *Algo tan feo en la vida de una señora bien*:

El conjunto de cuentos y relatos que luego titulará definitivamente *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, lo completa de manera definitiva, después de cinco meses de trabajo sin tregua, en julio de 1977 con la redacción de la novela corta ‘La noche feliz de Mme Yvonne’. El libro aparece publicado «oficialmente» en 1980 – en realidad se imprime y distribuye malamente en 1981 – en Bogotá por el editor Pluma¹⁵³.

Cuando se imprimió el libro, Marvel Moreno ya había cumplido los cuarenta años y publicado apenas cuatro de los cuentos que forman parte del conjunto¹⁵⁴.

Había nacido en 1939 en la misma ciudad en la que había nacido Cepeda en 1926 y publicó su primer cuento tres años antes de la muerte del escritor y

¹⁵¹ Ignacio Ramírez y Olga Cristina Turriago, “Marvel Moreno: La palabra es muy pobre”, en *Hombres de palabra*, Bogotá, Editora Cosmos, 1989, pp. 280-281.

¹⁵² Los cuentos habrían tenido que ser nueve, sin embargo el editor censura arbitrariamente el texto “Autocrítica”. Cfr. Jacques Gilard, “La obra de Marvel Moreno: elementos para una cronología”, en *La obra de Marvel Moreno*, cit., pp. 181-199.

¹⁵³ Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, “Nota para una biografía”, en *La obra de Marvel Moreno*, cit., p. 257. Es posible consultarla en el sitio <www.marvelmoreno.net>.

¹⁵⁴ Además de “El muñeco” (en *Eco*, Bogotá, n° 112, agosto de 1969, pp. 418-423 y en el *Magazín Dominical* de *El Espectador*, Bogotá, 19 de octubre de 1969), Marvel Moreno publica “Oriane, tía Oriane” (en *Eco*, n° 176, junio de 1975, pp. 172-182 y en el *Magazín Dominical* de *El espectador*, 7 de julio de 1975, pp. 14-17), “La sala del niño Jesús” (en *Caravelle*, Toulouse, n° 26, 1976, pp. 201-210 y en *Obra en Marcha*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 131-148) y “Ciruelas para Tomasa” en *Eco*, n° 186, abril de 1977, pp. 373-389. La cronología completa de las obras de Marvel Moreno se encuentra en *La obra de Marvel Moreno*, actas del Coloquio Internacional Toulouse, 3-5 de abril de 1997, cit., pp. 259 y 260.

periodista en Nueva York en 1972. Consideradas las circunstancias biográficas, es imposible que él haya podido conocer la evolución de la obra de la autora barranquillera y amiga personal suya¹⁵⁵. De hecho, Moreno publicaría su segundo cuento, “Oriane, tía Oriane”, sólo en 1975¹⁵⁶. Sin embargo no sólo se conocían sino que Moreno fue lectora fiel de las pruebas de *La casa grande*, hecho que testimonia la amistad profunda que los unió hasta que la autora emigró a Europa, en septiembre de 1969¹⁵⁷. En ese momento decidió perder todo contacto con su ciudad natal¹⁵⁸ para luego describirla en su novela con la lucidez propia de la perspectiva generada por la distancia¹⁵⁹.

En la Barranquilla de la época de su juventud, ciudad en que el espacio público era casi inexistente y los lugares de la socialización estaban sujetos a un estricto código de división por clase y *gender*, Marvel Moreno logró acercarse a los maestros del Grupo de Barranquilla como años antes había hecho la pintora Cecilia Porras. Gracias a su actitud inconformista, Porras fue aceptada por el grupo de amigos de la Cueva, bar hasta entonces frecuentado sólo por hombres. De hecho, a Porras “[...] le importaba un rábano que las mujeres fueran mal vistas en cafés de borrachos y casas de perdición”¹⁶⁰, tal como lo cuenta de manera informal Gabriel García Márquez en su autobiografía.

Con Cepeda, la autora compartió la pasión por la obra de Alejandro Obregón con el que ambos instauraron un intenso vínculo de amistad que influyó

¹⁵⁵ Álvaro y Tita fueron padrinos de su boda. Moreno se casó en 1962 con el periodista y diplomático colombiano Plinio Apuleyo Mendoza. Cfr. Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya, “Nota para una biografía”, en *La obra de Marvel Moreno*, cit., pp. 255-258.

¹⁵⁶ Marvel Moreno, “Oriane, tía Oriane”, en *Eco*, Bogotá, n° 176, junio de 1975, pp. 172-182.

¹⁵⁷ Cfr. Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya, “Notas para una biografía” en *La obra de Marvel Moreno*, cit., pp. 255-258.

¹⁵⁸ Sin embargo, hasta su muerte mantendrá pocas pero profundas amistades relacionadas a los años vividos en Barranquilla, entre las cuales la de Teresa de Cepeda.

¹⁵⁹ “Escribo en París sobre temas barranquilleros y lo hago a través de los recuerdos que persisten intactos. Finalmente donde uno vaya, lleva su pasado consigo”. Stella Tocancipá, “Cuál ha sido su libro más difícil?” Entrevista a Marvel Moreno, *Revista Dineros*, n° 253, Bogotá, abril de 1987, p. 39.

¹⁶⁰ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002, p. 132.

recíprocamente sus obras¹⁶¹. Hay que recordar que *La casa grande* lleva la dedicatoria “para Alejandro Obregón” y que en las páginas de *En diciembre llegaban las brisas* hay veladas alusiones al pintor nacido en Cataluña, cuya personalidad impetuosa ha inspirado la caracterización de algunos personajes masculinos de la novela.

Pocos meses antes de conocer al pintor, Marvel Moreno es coronada Reina del Carnaval de Barranquilla¹⁶². Es 1959, el año del triunfo de Fidel Castro en Cuba, de la muerte de Ritchie Valens y Buddy Holly en el celebre accidente de aviación que el 3 de febrero cambia la historia del rock and roll, y de la publicación en *Mito* (Bogotá) del capítulo “Los soldados” de *La casa grande* de Cepeda Samudio. *El Heraldo* del 30 de enero de ese año “[...] anunciaba la coronación de «la gentilísima reina del Carnaval Marvel Luz Moreno Abello, quien será coronada esta noche en brillante y original acto que se efectuará en el estadio Municipal»”, así como recuerda la estudiosa colombiana Consuelo Posada¹⁶³.

En este caso, como en el caso del viaje de Cepeda a los Estados Unidos, el elemento extraliterario adquiere importancia en la formación y en el itinerario creativo de la autora. Durante la tradicional visita a los barrios en que los sectores populares rinden un tributo de admiración a la reina que desfila, la joven, de familia “bien”, educada en colegios exclusivos pero obligada a interrumpir los estudios, lectora autodidacta y aislada en el ambiente doméstico, tiene la oportunidad de recorrer las calles de

¹⁶¹ Merecerían un estudio aparte las implicaciones estéticas de la proximidad tanto humana como artística de ambos autores a los grandes pintores del caribe colombiano de la época. Además de Alejandro Obregón es menester nombrar a Norman Mejía, Leo Matiz, Enrique Grau, Cecilia Porras, Nereo, Orlando “Figurita” Rivera y Noé León. Este último rindió homenaje a la belleza de la autora retratándola junto a tres cachorros de tigre, así como recuerdan Fabio Rodríguez Amaya y Teresa Monotas de Cepeda.

Para conocer la obra de los artistas citados Cfr. Álvaro Medina, *Poéticas visuales del caribe colombiano*, Bogotá, publicaciones mv, molinos velásquez editores, 2008, ensayo presente también, con el título “Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX”, en Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard (ed.), *Plumas y Pinceles*, vol. I, op. cit., pp. 215-341.

¹⁶² Cfr. Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya, “Notas para una biografía” en *La obra de Marvel Moreno*, cit., pp. 255-258.

¹⁶³ Consuelo Posada, “Marvel y el Carnaval” en *Caravelle*, n° 66, cit., p. 142.

Barranquilla y percatarse de su heterogeneidad antropológica y social sobre la que hasta entonces sólo había podido dejar correr la fantasía a través de los cuentos de sus niñeras:

Los carnavales son un recuerdo obligado de juventud de los habitantes de esa tierra y Marvel como escritora se ocupó de ellos. El carnaval pomposo de los habitantes del Prado, encerrado en los lujosos espacios del Country Club está presente en su obra como un recuerdo vivo de Barranquilla. [...] [además] Los grupos de danza que surgieron en los barrios populares empezaron a tomarse esta fiesta que ganaba, cada vez más, la ardorosa participación de un amplio público. Así apareció el otro carnaval: el de la guacherna, los bailes populares y las verbenas callejeras, donde la gente clausura una calle para poder bailar en la vía pública¹⁶⁴.

La participación en el carnaval como reina de belleza, citada a menudo de manera superficial y arbitraria para menospreciar el valor de la escritura de Moreno – “¿Esa es Marvel Luz? Ahora está escribiendo cuentos, ¿Cómo te parece ese escándalo?”¹⁶⁵ – permite a la joven inquieta conocer de cerca la fiesta y sus rituales, ceremonias y vanaglorias que puntualmente, años después, se convertirán en material literario: “Esas semanas intensas no explican la obra literaria, enriquecida por la experiencia barranquillera, pero la cristalizan y presentan algunas correspondencias arcanas con el mundo ficcional de la escritora”¹⁶⁶, a partir del cuento largo que cierra la colección de *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, “La noche feliz de Mme Yvonne”. De hecho, este texto es el puente entre la narrativa breve de

¹⁶⁴ Ivi., p. 143.

¹⁶⁵ Según el testimonio del escritor barranquillero Ramón Illán Bacca, durante un carnaval un contertulio de la mesa donde él estaba pronunció esta frase al ver a la escritora. Ramón Illán Bacca, “Cuando se llamaba Marvel Luz”, en *Caravelle*, n° 66, cit., p. 129.

¹⁶⁶ “Ces semaines intenses n’expliquent pas l’œuvre littéraire, nourrie de l’expérience *barranquillera*, mais elles cristallisent celle-ci et présentent des correspondances arcanes avec le monde fictionnel de l’écrivain”. Jacques Gilard, “La reine du Carnaval. Barranquilla 1959”, *Caravelle*, Toulouse, n° 73, p. 119.

la autora y su etapa sucesiva, la escritura de *En diciembre llegaban las brisas*, por muchas razones, que se explicitarán mas adelante y que aquí sólo se mencionan: en él aparece por primera vez Lina, una de las protagonistas de la novela, de la que es también la voz narradora principal; a lo largo de sus ochenta y cuatro páginas la presencia de un único escenario, el salón de baile de un prestigioso hotel en Barranquilla en que se están celebrando los carnavales, funciona como marco en que la autora sitúa a todos los personajes que, aunque no sean los mismos de los cuentos anteriores, pertenecen al mismo contexto social e histórico, tienen patrones de conducta y actitudes similares que, repetidos después de estar presentes en otros cuentos, refuerzan la visión de totalidad y tejen, a posteriori, lazos que conectan las distintas narraciones de las que se compone el libro.

En 1961, Marvel Moreno sigue la filmación del documental *Un carnaval para toda la vida*, rodado por Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio en el “cumbiódromo” de la Vía 40¹⁶⁷.

La esfera del carnavalesco y su simbología en el mundo caribe atraen la atención de los dos autores porque sus obras, distintas por contenidos y formas, nacen de un contexto común que es el mundo del caribe colombiano. A la presencia del mismo trasfondo se añade otra analogía: la urgencia de una escritura empática con los que por condición socioeconómica, contingencias culturales o mutismo impuesto no tienen voz propia. Algo que Cepeda irá cultivando a través del periodismo y la escritura de su única novela, *La casa grande*, en que inmortalizará uno entre los episodios más violentos en ese capítulo de la historia de la nación contra la clase trabajadora colombiana¹⁶⁸. Una urgencia que Moreno combinará en su obra

¹⁶⁷ Cfr. Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya, “Notas para una biografía” en *La obra de Marvel Moreno*, cit.

¹⁶⁸ Cfr. Mauricio Archila Neira, Leidy Jazmín Torres Cendales (Eds.), *Bananeras: huelga y masacre 80 años*, Grupo de trabajo Realidad y Ficción; Mauricio Archila Neira [et al.], Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y sociales, Facultad de Ciencias Humanas, 2009.

con los ecos de un acercamiento maduro al marxismo y al feminismo¹⁶⁹ que no esclerotizarán su escritura, al contrario, le permitirán elaborar un corpus narrativo exento de toda sensiblería con que a menudo se confunde lo femenino.

¹⁶⁹ “Feminista a pesar de si misma (nunca quiso, como otras, ser militante), Marvel creaba protagonistas que se mostraban inhibidas o audaces sin renunciar en ningún momento a la búsqueda de un identidad genérica”. Helena Araújo, “Se nos fue Marvel”, en *Caravelle*, n° 66, cit., p. 126.

II.2 Dos libros de cuentos, dos tratamientos distintos de la materia narrativa

II.2.1

Algunas especificaciones sobre dos conceptos: cuento y colección de cuentos integrados

El estudio y la tipologización del cuento¹⁷⁰ como género ha cobrado fuerza en la crítica y la teoría literaria a partir de la segunda mitad del siglo pasado cuando estudios pioneros¹⁷¹ lo separaron definitivamente de otras

¹⁷⁰ Los términos con que la crítica se refiere a la narrativa breve varían según las lenguas, las épocas y las tendencias culturales. Para una aproximación a la historia semántica de la palabra “cuento” véase la síntesis exhaustiva hecha por Enrique Anderson Imbert en su ensayo “El género cuento”, en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (comp.) *Del cuento y sus alrededores*, aproximaciones a una teoría del cuento, 2ª edición revisada y ampliada, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1997, pp. 349-362.

¹⁷¹ Para una aproximación al estudio del cuento como modalidad literaria, se señalan, entre otros, estos estudios pioneros (sólo se citan los textos que ha sido posible localizar): Aa.Vv., *L'analyse structurale du récit*, Communications, No. 8, trad. *Análisis estructural del relato* [1996], Coyoacán, Ediciones Coyoacán, 2001. Entre los ensayos publicados en el volumen destacan: Roland Barthes, “Introduction à l'analyse structurale des récits” y Tzvetan Todorov, “Les catégories du récit littéraire”. Enrique Anderson Imbert, *Teorías y técnica del cuento* [1979], Barcelona, Editorial Ariel, 2007; Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, séptima edición, 1987; Mariano Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela; Qué es el cuento*, Murcia, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1988; Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (comp.) *Del cuento y sus alrededores*, op. cit., véase nota anterior.

Con referencia al marco hispanoamericano: Seymour Menton, “Prólogo”, *Antología del cuento hispanoamericano*, México, 1964, tomo I, pp. 7-10; Luis Leal, *El cuento hispanoamericano*, Buenos Aires, Centro editorial de América Latina, 1967; Ángel Rama, *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975; Enrique Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Editorial Castalia, 1973; Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1985; José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*, Madrid, Alianza Editorial, 1992; Martha Elena Munguía Zatarain, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, México, El colegio de México, 2002; Juan Carlos Palazuelos, *El cuento hispanoamericano como género literario*, Santiago, Ril Editores, 2002. A los que se añade, en contexto anglosajón, May, Charles E. (ed.), *The New Short Story Theory*, Athens, Ohio University Press, 1994, una recopilación de ensayos críticos sobre la *short story* anglosajona.

modalidades narrativas¹⁷² y le atribuyeron especificidades estructurales y formales propias y autónomas. Existen numerosas tentativas de definir la naturaleza del cuento: los cuentistas han reflexionado a menudo, a lo largo de todo el siglo XX, sobre su especificidad a partir de su misma práctica literaria.

De los grandes maestros europeos, estadounidenses e hispanoamericanos del género, muchos se han lanzado a reflexionar alrededor de esta categoría literaria. El cuento, esa “joya de la imaginación cuya confección es tan compleja y cuya lectura tan satisfactoria”¹⁷³, es una modalidad discursiva que se caracteriza por la imposibilidad de capturar sus rasgos definitorios. De ahí, la necesidad de recurrir a comparaciones, metáforas y similitudes que tienen la doble función de condensar las distintas posiciones frente al arte de escribir narrativa breve y de amplificar la carga sugestiva de su inefabilidad, porque “[...] sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros [...]”¹⁷⁴.

Sin lograr acotar fórmulas en términos definitivos – porque no existen ni fórmulas ni leyes universales a propósito – estos autores han marcado pauta duradera en la historia de la evolución del género, por la lucidez y la clarividencia en la teorización indirecta – dentro de sus mismos textos de

¹⁷² “La nomenclatura de las formas narrativas cortas es extensísima y con frecuencias las áreas semánticas de los términos se interseccionan: tradiciones, poemas en prosa, fábulas, «fabliaux», alegorías, parábolas, baladas, apólogos, chistes, fantasías, anécdotas, milagros, episodios, escenas, diálogos, leyendas, notas, artículos, relatos, crónicas y así hasta que agotemos el diccionario. El cuento anda paseándose siempre entre esas ficciones, se mete en ellas para dominarlas y también se las mete adentro para alimentarse. [...] El cuentólogo es muy dueño de concebir el cuento como autónomo, [...] y [...] puede pensar en las otras formas como conceptos subordinados al de cuento”. Enrique Anderson Imbert, *Teorías y técnica del cuento* [1979], op. cit., p. 32.

¹⁷³ Según la definición de Marco Tulio Aguilera Garramuño, narrador y crítico colombiano. En “La creación del cuento”, publicado en la revista mejicana *Plural* (176, mayo de 1986), recogido en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (comp.) *Del cuento y sus alrededores, aproximaciones a una teoría del cuento*, op. cit., p. 449.

¹⁷⁴ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, publicado originalmente en la revista *Casa de las Américas*, La Habana, (vol. II, nº 15-16, 1963), en Julio Cortázar, *Obra Crítica/2* (edición de Jaime Alazraki), Madrid, Alfaguara, 1994, p. 370.

ficción – o directa – al margen de ellos, en prólogos o notas – concientes del carácter movedido de sus características.

Valgan algunos ejemplos, entre los cuales es imprescindible mencionar a Edgar Allan Poe, “[...] considerado como uno de los iniciadores y moldeadores del cuento breve contemporáneo”, a juicio unánime de la crítica, “con él inician las consideraciones teóricas sobre el género”¹⁷⁵. En 1842, el autor afirma: “En casi todas las composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse en una sola vez.”¹⁷⁶ Al parafrasear el celebre texto “La filosofía de la composición” (1846) del escritor norteamericano, Branden Matthews afirma: “El cuento es el efecto singular, completo y autosuficiente, mientras que la novela resulta por fuerza fracturada en una serie de episodios. [...] el cuento tiene lo que la novela no puede tener: el efecto de «totalidad» o, en las palabras de Poe, la unidad de impresión”¹⁷⁷.

Antón Chéjov paragona el cuento a un rostro en un bloque de mármol que hay que esculpir desbastando la piedra bruta hasta remover todo lo que no sea ese rostro¹⁷⁸. Para Horacio Quiroga “un cuento es una novela depurada de ripios”¹⁷⁹ o “una flecha disparada hacia un blanco”¹⁸⁰; Felisberto Hernández lo paragona a una planta que no sabe como hacer germinar, una planta que no conoce sus leyes pero que seguirá creciendo de acuerdo a un contemplador¹⁸¹. Jorge Luis Borges lo define como “un objeto mágico

¹⁷⁵ María Luisa Rosenblat, “Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento”, en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (comp.) *Del cuento y sus alrededores*, aproximaciones a una teoría del cuento, op. cit., p. 227.

¹⁷⁶ Edgar Allan Poe, “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento”, publicado originalmente en el *Graham's Magazine* en mayo de 1842. Ivi., p. 303.

¹⁷⁷ Branden Matthews, “La filosofía del cuento” [1884], Ivi., p. 60.

¹⁷⁸ Antón Chéjov, *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*, (carta del día 17 de noviembre de 1895). En español: Ivi., p. 321.

¹⁷⁹ Horacio Quiroga, “Decálogo del perfecto cuentista” [1927], citado en Emir Rodríguez Monegal, prólogo a Horacio Quiroga, *Cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. XL.

¹⁸⁰ Frase citada por Juan Bosch en “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” [1967], en Juan Bosch, *Cuentos selectos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 5.

¹⁸¹ Felisberto Hernández, “Explicación falsa”, *Entregas de La Licorne*, n° 5-6, París, Montevideo, Uruguay, Septiembre de 1955.

intercalado en lo que se llama mundo real”¹⁸². En la célebre conferencia dictada en Casa de las Américas de la Habana (1962), Julio Cortázar formula metáforas que se convertirán en puntos de referencia para muchos narradores: “Tan secreto y replegado en si mismo, [el cuento es] caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario”¹⁸³, “fugacidad en una permanencia”, “el resultado de una batalla fraternal que libran la vida y la expresión escrita de esa vida”¹⁸⁴. Finalmente, en tiempos más recientes, el escritor colombiano Luis Fayad, que lleva casi cuarenta años viviendo en Europa, ha afirmado: “Del panorama literario latinoamericano me quedó el germen por el cuento. El cuento, para mi, es como la pintura. Si tenemos un gran cuadro con el perrito a la esquina, ese perrito es la anécdota”¹⁸⁵.

Aunque todas las observaciones que se acaban de citar estén marcadas por concepciones muy personales de la naturaleza de la narrativa breve (que tienen que ver con las características mismas de la escritura de cada autor), sin embargo todas llevan implícita la idea de una independencia estética del género que se funda en su distinción tanto de la novela como de la poesía.

Paralelamente a las imágenes y metáforas ofrecidas por los narradores, existen definiciones proporcionadas por sistemáticos estudios sobre el género cuyo propósito es la determinación de sus rasgos propios a partir de la misma idea de autonomía estética.

Entre las muchas aportaciones teóricas, se ha elegido reproducir dos entre las definiciones del género más conocidas en el ámbito literario hispánico, la de Enrique Anderson Imbert y la de Mariano Baquero Goyanes.

Para el estudioso argentino:

¹⁸² Jorge Luis Borges, “El cuento y yo” [1978], en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (comp.) *Del cuento y sus alrededores*, aproximaciones a una teoría del cuento, cit., p. 445.

¹⁸³ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, op. cit., p. 369.

¹⁸⁴ Ivi., p. 370.

¹⁸⁵ “Próxima novela de Luis Fayad hablará del retorno”, entrevista con el escritor de Renata Cabrales para *El Tiempo*, Bogotá, 15 de abril de 2012.

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción – cuyos agentes son hombres, animales humanizados, o cosas animadas – consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio¹⁸⁶

Mientras el estudioso español sostiene que:

El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo esencial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata pues de un género intermedio entre poesía y novela, apesador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento.¹⁸⁷

Si Anderson Imbert hace hincapié en la extensión del texto y en la existencia de una elaboración narrativa compacta que confluye directamente en un final que cierra la entera estructura narrativa, Baquero Goyanes subraya antes que nada la importancia del efecto (o impresión) que el género tiene que ejercer en el lector¹⁸⁸ (vuelve aquí el concepto de “unidad de impresión” de Poe y la imagen citada de la flecha de Quiroga), expresado a través de la escritura en prosa. Por eso, según el autor (y esto es otro

¹⁸⁶ *Ivi.*, p. 40.

¹⁸⁷ Mariano Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela; Qué es el cuento*, op. cit., p. 139.

¹⁸⁸ También Seymour Menton retoma el concepto de Edgar Allan Poe de la unidad de efecto y lo considera elemento imprescindible para el género que en el prólogo a su conocida selección antológica define como “una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un sólo efecto”. Seymour Menton, “Sobre el cuento hispanoamericano” [1964], en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (comp.) *Del cuento y sus alrededores*, aproximaciones a una teoría del cuento, op. cit., p. 122.

importante rasgo reconocido por la crítica), el cuento tiene cierto parentesco tanto con la poesía como con la novela.

A la luz de los elementos que sintetizan los dos críticos, es posible afirmar que los ingredientes necesarios para que un texto pertenezca a este género son la relativa brevedad (difícilmente definible), la unicidad e intensidad del efecto, la economía, la condensación y el rigor, así como los enumera Carlos Pacheco¹⁸⁹, elementos a los que se añade su carácter cerrado, como señalan Alba Omil y Raúl Alberto Piérola. Para estos dos investigadores, el cuento es “una estructura cerrada” al contrario de la novela, “no sólo por su desarrollo y extensión sino por su estructura [...] llamémosla articulada o desarmable, compuesta de diversos elementos”¹⁹⁰.

Sin embargo, hay que centrar la atención en el “matiz seminovelesco” que reconoce Baquero Goyanes y, con él, la mayoría de los estudiosos del género, que han intentado definir el cuento siempre por proximidad a la novela, a favor de la ya mencionada independencia estética del primero. Como señala Mary Rohrgerber, “el concepto que disponemos [de cuento] ofrece algunas dificultades: sus términos son demasiado extensos; su delimitación, bastante imprecisa”¹⁹¹, sobre todo si se considera que los rasgos de la intensidad y la unidad no son solo suyos, “puesto que se busca producirlos también en otras clases de obras, como el poema, la novela o el drama”¹⁹². Además, “ya no son *sine qua non* del género”¹⁹³: de hecho, en algunas narraciones contemporáneas, hay fuertes cambios en técnicas narrativas que “[...] borran los contornos de los hechos que ocurren (en extensión e importancia)”¹⁹⁴ y no buscan conseguir un clímax vinculado a momentos de

¹⁸⁹ Cfr. Carlos Pacheco, “Criterios para una conceptualización del cuento”, *ivi.*, pp. 13-27.

¹⁹⁰ Alba Omil y Raúl Alberto Pirola, “El cuento y sus vecinos” [1960] reeditado en 1981, *ivi.*, p. 155-156.

¹⁹¹ Mary Rohrberger, “El cuento: propuesta para una definición”, artículo extraído de Charles E. May (comp.), *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1969. *ivi.*, p.125.

¹⁹² Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, op. cit., p. 131.

¹⁹³ *Ivi.*, p. 136.

¹⁹⁴ *Ivi.*, p. 132.

complicación de la trama. Así vale para algunos de los cuentos de Gabriel García Márquez, como “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955) o “La siesta del martes” (1962), y vale también para toda la cuentística de Álvaro Cepeda Samudio, en que jamás la trama se mueve hacia momentos epifánicos y la fragmentación de la instancia narradora no alienta la impresión de unidad.

Para Alba Omil y Raúl Alberto Piérola, la descripción del cuento se vuelve más complicada si la determinación de sus límites concierne también la definición de las peculiaridades formales y estructurales de “sus vecinos”, así como los dos estudiosos llaman a las formas de narración muy cercanas a él¹⁹⁵, entre ellos, antes que nada la novela:

[...] continúa interesando la diferenciación del cuento, de un pariente menos cercano, la novela, más que todo porque dicha diferenciación, de alguna manera, significa un aporte a la definición, siempre estimada, de ambos géneros.¹⁹⁶

Para Omil y Piérola, la comparación entre cuento y novela sigue siendo un ámbito de estudio propicio. Carlos Mastrángelo señala:

[...] entre ambas formas hay otras – en primer término, el relato – que conforman algo así como un puente o una isla entre las dos márgenes. Y estas márgenes aparecen por este motivo menos distantes, menos divergentes, menos diferenciadas entre sí¹⁹⁷.

De hecho, más en general, la moderna teoría de los géneros, para René Wellek y Austin Warren, tiene la característica principal de ser “descriptiva” y de fundarse en la base tanto del concepto de “pureza” como de los conceptos de “riqueza” e “inclusión”:

¹⁹⁵ Alba Omil y Raúl Alberto Pirola, “El cuento y sus vecinos”, cit., ivi., p. 154.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Carlos Mastrángelo, “Hacia una teoría del cuento” [1963], ivi., p. 110.

No limita el número de tipologías posibles y no les prescribe reglas a los autores. Implica que tipologías tradicionales puedan estar “mezcladas” y producir una nueva tipología. [...] El fundamento de la construcción de los géneros puede ser tanto la “inclusividad” y la riqueza como la pureza.¹⁹⁸

Además, a juicio de muchos estudiosos, también y sobre todo los confines entre los géneros literarios breves siguen siendo inciertos, transitorios y provisionales¹⁹⁹.

Para Miguel Gomes, “los géneros literarios breves suelen intervenir con más frecuencia que los largos en complejas situaciones de transformación del horizonte de expectativas genológicas”²⁰⁰ dentro del marco más general de la proposición de modelos narrativos fundados en la mezcla y la interrelación genérica, “[que] a fines del siglo XX en Hispanoamérica nos habla de un fenómeno complejo [...]”²⁰¹.

Este párrafo no se centra en el debate sobre los géneros literarios, pero merece la pena señalar que las observaciones que se acaban de mencionar sugieren la existencia de un territorio fronterizo, entre novela y cuento, en que se colocarían libros estructurados por principios y formas de unidad ambiguos y de difícil catalogación.

Con respecto a la evolución del género, Mariano Baquero Goyanes subraya la existencia de algunas especies narrativas breves aparecidas antes de la

¹⁹⁸ “It doesn’t limit the number of possible kinds and doesn’t prescribe rules to authors. It supposes that traditional kinds may be “mixed” and produce a new kind [...] genres can be built up on the basis of inclusiveness or ‘richness’ as well as that of purity [...]” René Wellek, Austin Warren, *A Theory of literature*, Harcourt, Brace&World, 1956, p. 225. Traducción de quien escribe.

¹⁹⁹ Hay que considerar, por ejemplo, los problemas terminológicos vinculados a las traducciones de los nombres de algunos géneros breves cuando se insertan en tradiciones literarias distintas. Cfr. Gerald Gillespie, “¿Novella, nouvelle, novela [corta], short novel?: una revisión de términos”, publicado originalmente en la revista *Neophilologus* de Amsterdam en 1967. Ivi., pp. 130-146.

²⁰⁰ Miguel Gomes, “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”, en *Rilce, Revista de filología hispánica*, 16, 3, 2000, p. 557.

²⁰¹ Miguel Gómes, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999, p. 179.

independencia estética del cuento, que se verifica durante el siglo XIX, “como consecuencia del auge alcanzado por el periodismo” con el que “resulta un hecho habitual y corriente el escribir cuentos que se publican aisladamente en las revistas de la época”²⁰². Baquero Goyanes se refiere a “esas plurales estructuras cuentísticas que tanto se dieron en los siglos anteriores”²⁰³, caracterizadas por un marco o un pretexto que unifica el conjunto. Estas estructuras cuentísticas ponen en tela de juicio el carácter cerrado del cuento señalado antes en las citas de Omil y Piérola. Son las colecciones de ejemplos o apólogos adoctrinadores, los fabularios (*Calila y Dimna*) y obras como *El conde Lucanor* de D. Juan Manuel, el Decamerón de Boccaccio y los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer²⁰⁴.

Sin embargo, el estudioso no considera ninguna de estas obras ajena al género de la novela o al volumen de cuentos.

Con respecto a la crítica hispanoamericana, Enrique Anderson Imbert es uno entre los primeros estudiosos²⁰⁵ en enfocar el tema desde la perspectiva de las colecciones de relatos, es decir obras estructuradas a través de la agrupación de cuentos autónomos pero entrelazados por algún tipo de unidad que les ha querido dar el escritor.

Entre las varias modalidades de enlazar cuentos, Anderson Imbert retoma una categoría definida “ciclo cuentístico” (*short story cycle*) por Forrest L. Ingram²⁰⁶, el estudioso norteamericano cuyas reflexiones influirían en todos

²⁰² Mariano Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela; Qué es el cuento*, op. cit., p. 142.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Ivi., p. 141.

²⁰⁵ Para un acercamiento a las aproximaciones de la crítica literaria tanto anglosajona como hispanoamericana al tema de las colecciones de cuentos y de relatos integrados véase Pablo Brescia, Evelia Romano (coord.), *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006 y, también, José Adalberto Sánchez Carbó, *Rincones del mundo. La función del espacio en las colecciones de relatos integrados en México* (tesis de doctorado, Universidad de Salamanca, 2009). Sobre todo el capítulo II, “Concepto y teoría de las colecciones de relatos integrados”, pp. 45-129. <<http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/76299>> (última consultación: 25 de junio de 2012).

²⁰⁶ Cfr. Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles on the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, The Hague/Paris, Mouton, 1971.

los estudios posteriores sobre este género²⁰⁷. Para él, el ciclo cuentístico es “un libro de relatos breves interrelacionados por el autor de manera que el lector experimenta en varios niveles la estructura del todo, lo cual modifica su experiencia de cada una de las partes que lo integran”²⁰⁸. Definición que Anderson Imbert retoma y reelabora dentro de su teoría sobre el cuento:

“[El ciclo cuentístico es] un libro de cuentos que el autor vincula entre sí de tal manera que en la lectura se vea cómo la estructura dinámica interna (recurrencia y desenvolvimiento de personajes, temas, escenarios, etc.) es más significativa que la mera estructura estática externa (cuentos ligados en un volumen)”²⁰⁹.

A partir de las bases teóricas sentadas por Forrest L. Ingram, Anderson Imbert retoma también los tres tipos de ciclos cuentísticos individuados por el estudioso estadounidense: cuentos compuestos, cuentos arreglados y cuentos completados²¹⁰, a los que añade otra categoría, “una clase de cuentos descompuestos, desarreglados y descompletados”²¹¹.

Basada en el grado de mayor o menor voluntad del autor que determina distintos tipos de colecciones con mayor o menor unidad entre los textos, esta clasificación de Ingram (y de Anderson Imbert) es la más cuestionada

²⁰⁷ María Luisa Antonaya Núñez-Castelo, “El ciclo de cuentos como genero narrativo en la literatura española”, en *Rilce, Revista de filología hispánica*, 16, 3, 2000, p. 434.

²⁰⁸ Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles on the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, , p. 19, cit. en Ivi., p. 435 (la traducción al español de la definición es de Antonaya).

²⁰⁹ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., p. 115. En su trabajo, Sánchez Carbó explica las expresiones “estructura estática” o “interna” y “estructura dinámica” o “externa” utilizadas por Ingram y retomadas por Anderson Imbert: “La estructura estática la determina el simple hecho de que un conjunto de cuentos esté reunido en volumen. Encontramos otros indicios de esta estructura en el título del libro y de los cuentos, los epígrafes o en la presencia de un elemento que enmarque las historias, ya sean prólogos epílogos o marcos. Por otra parte [...] la estructura dinámica es la responsable de constituir la unidad del libro a través de patrones dinámicos de recurrencia y desarrollo que modifican los temas, motivos, escenarios y estructuras de cada relato”. José Adalberto Sánchez Carbó, *Rincones del mundo. La función del espacio en las colecciones de relatos integrados en México*, op. cit., p. 55.

²¹⁰ Ivi., pp. 115-116.

²¹¹ Ibidem.

por la crítica posterior porque “el problema de dicha propuesta radica en la dificultad de rastrear el proceso de creación del libro ya sea por falta de información, estudios sobre el autor analizado o incluso por la mala memoria del propio escritor”²¹². De ahí que “a través de él no puede definirse el grado de unidad de una colección [...]: su intención es esencial para distinguir colecciones integradas, pero no para establecer su tipología”²¹³.

Sobre esta clasificación de base genética que hace Ingram, Gabriela Mora afirma: “la intención autorial no es base apropiada para derivar características de la especie por las obvias dificultades que acarrea el concepto de intención”. Además, “[...] frecuentemente los escritores [...] no están concientes de los impulsos que los mueven”²¹⁴. La estudiosa señala algo ya afirmado por Gerald J. Kennedy que, al preguntarse cuál es la diferencia entre una colección de cuentos no entrelazados y un ciclo de cuentos, evidencia la fragilidad del concepto de *unity*, “unidad”, expuesto por Ingram. Este último, según J. Kennedy, estaría fundado en “an arbitrary specification of authorial intention”²¹⁵. Hay más, Gabriela Mora sostiene la imposibilidad de basarse en este elemento para caracterizar su especificidad puesto que “[...] existe el problema de que la crítica habla de la calidad de unidad y/o coherencia entre otros tipos de obra literaria (el poema o la novela, por ejemplo), lo que descartaría estos rasgos como diferencias específicas del ciclo de cuentos”²¹⁶. En consecuencia, Gerald J. Kennedy elige usar para su estudio la expresión “colección de cuentos” (*short story collection*), menos rígida y restrictiva porque al no tener en cuenta la historia de la composición y la presunta intención del autor, se vuelve una categoría fecunda para el estudio de obras heterogéneas:

²¹² Ivi., p. 54.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Gabriela Mora, “Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados”, en Pablo Brescia, Evelia Romano (coord.), *El ojo en el caleidoscopio*, op. cit., p. 54.

²¹⁵ Gerald J. Kennedy, “Toward a Poetics of the Short Story Cycle”, en *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la Nouvelle*, 11, 1988, pp. 12.

²¹⁶ Gabriela Mora, “Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados”, cit., p. 57.

This rubric [...] would encompass both tightly organized story sequences and more loosely bound or problematic works [...] it would bracket volumes devised by editors as well as authors, on the theory that any grouping of stories by a single writer will possess at least a minimal collective identity²¹⁷

En la misma línea se sitúa Mora que propone usar la expresión “colección de cuentos integrados”, a la que de ahora en adelante se hará referencia, porque no implica restricciones que pueden causar contradicciones en el análisis²¹⁸.

No hay que olvidar que en su definición de ciclo cuentístico, Ingram señala la importancia del lector, quien experimenta la estructura del todo después de haber leído cada cuento. Así, el concepto de “identidad colectiva” de los cuentos recogidos que señala Gerald J. Kennedy, y con él la crítica posterior, se funda en la capacidad de intervención del lector, que “[...] desempeña un papel activo en la dinámica del ciclo de cuentos, ya que completa la tarea del autor”²¹⁹ y recompone las piezas del conjunto en un mosaico que toma forma a través de su rearticulación *a posteriori* de la obra. El factor diferenciador principal entre un libro de cuentos y una colección de cuentos integrados es el efecto de totalidad del conjunto y, precisamente, “[...] es el lector el que, empujado por ciertos fenómenos textuales, inferirá la calidad unitiva o de totalidad”²²⁰.

²¹⁷ Ivi., p. 13.

²¹⁸ “Llamemos integrada la colección de cuentos que presenta paradigmas de relación entre los diversos relatos, para distinguirla de otra de tipo “misceláneo” en que dicha relación no existe”. En este sentido, el ciclo cuentístico de Forrest Ingram y de Anderson Imbert coincide con la colección integrada en sus rasgos personales, pero incluye una idea de ciclicidad entre la narración que abre y la que cierra el volumen que no todas las colecciones tienen. Ivi., pp. 53-55.

²¹⁹ María Luisa Antonaya Núñez-Castelo, “El ciclo de cuentos como genero narrativo en la literatura española”, cit., p. 435.

²²⁰ Gabriela Mora, “Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados”, op. cit., p. 57.

Los fenómenos textuales mencionados determinan las dos características principales de los cuentos que forman parte de una colección integrada, es decir la autosuficiencia y, a la vez, su interrelación²²¹.

Ahora bien, antes de reflexionar sobre estos fenómenos textuales que determinan una autonomía de la categoría respecto tanto al cuento como a la novela, es apropiado preguntarse si esta autonomía tiene que ver con el hecho de que las colecciones de cuentos integrados puedan constituir un género literario, también a la luz del carácter proteico atribuido por Wellek y Warren a la moderna teoría de los géneros, siempre inclusiva y sujeta a redefiniciones.

En su estudio, Forrest L. Ingram busca “definir el perfil del género del ciclo cuentístico en el siglo XX”²²², de manera que su línea es la de considerarlo como un género literario independiente, con rasgos y características propias. Sin embargo, como especifica Sánchez Carbó, a la luz de los sucesivos aportes teóricos y de su débil coincidencia respecto a la denominación de estas obras, es más prudente “[...] concluir que estamos frente a una modalidad literaria, no un género en si mismo” y que “tal postura de ninguna manera resta importancia al estudio de las colecciones de relatos integrados: sólo refleja prudencia ante un inestable panorama de posturas teóricas”²²³.

No es propósito de este trabajo adentrarse en el análisis del panorama teórico apenas mencionado, sino beneficiar de algunas sugerencias que el mismo provee para una lectura conjunta de *Todos estábamos a la espera* y *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, los libros de cuentos que Cepeda

²²¹ De acuerdo con Susan Garland Mann, que en su ensayo afirma: “There is only one essential characteristic of the short story cycle: the stories are both self-sufficient and interrelated”, Gabriela Mora afirma “La sola característica esencial, definitoria del ciclo cuentístico es que los cuentos sean a la vez autosuficientes e interrelacionados”. S. G. Mann, *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989, p. 15; Ibidem.

²²² “I seek to arrive at a profile of the story-cycle genre in the twentieth century”, Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles on the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, op. cit., p. 15.

²²³ José Adalberto Sánchez Carbó, *Rincones del mundo. La función del espacio en las colecciones de relatos integrados en México*, cit., pp. 52 y 53.

y Moreno escribieron antes de la publicación de sus novelas. Es posible considerar ambos libros como colecciones de cuentos integrados, algo que, de hecho, constituye un aspecto estructural que acerca la obra de los dos autores y por eso merece la pena ser considerado para su lectura paralela.

Después de haber especificado que no se está ante un género autónomo, sino una modalidad literaria y que los argumentos el respecto no contradicen las reflexiones sobre el cuento y la novela, sino que las enriquecen y las matizan, es oportuno volver a los rasgos definitorios de dicha modalidad: la autosuficiencia y la interrelación de los textos que componen las colecciones. Aunque, como ya se ha señalado antes, el efecto de totalidad diferencie la colección de cuentos de un libro de cuentos no conectados entre sí, cierta interdependencia entre los textos se manifiesta simultáneamente a su autosuficiencia. Algunos críticos explican este concepto con el efecto de cierre definitivo de cada cuento en contraste con los finales de los capítulos de la novela, mucho más abiertos y parciales²²⁴.

Sin embargo, se opta por la línea de Gabriela Mora, quien atenúa la importancia tanto de la autosuficiencia generada por cierres definitivos como de la sumisión de las partes al todo para una fruición ideal de los textos que componen la colección. De hecho, el lector ha leído y sigue leyendo cuentos pertenecientes a obras que ella considera colecciones de cuentos integrados (como el *Llano en llamas* de Juan Rulfo) tanto en antologías como en las colecciones completas²²⁵. Tanto en el caso de Rulfo, citado por la estudiosa, como en el caso de Cepeda y Moreno, el conocimiento de un cuento solo no constituye una experiencia de lectura incompleta, aunque la miscelánea en que el lector ha encontrado el texto pueda haber sido construida con principios semánticos distintos de los que están implicados en la ideación de la colección original de parte del autor.

²²⁴ Susan Garland Mann, *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, op. cit., p. 18, cit en Gabriela Mora, "Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados", cit., p. 63.

²²⁵ Idibem.

Con respecto al segundo elemento definitorio, la interrelación de las partes, hay que señalar que, desde una perspectiva evolutiva de las colecciones, sus mecanismos han ido matizándose y en la mayoría de los casos la tarea del lector de completar e interpretar el proyecto del autor se vuelve menos inmediata y más laboriosa.

Para definir la peculiar labor del cuentista que escribe ciclos de cuentos, Miguel Gomes se apoya en la estética del filósofo polaco Roman Ingarden, basada en la concepción de la obra de arte como una formación estratificada cuya existencia depende de la intencionalidad tanto del autor como del lector²²⁶:

[...] la constitución de ciclos de narraciones breves en la época moderna en muy pocas oportunidades [...] es explícita, con signos fragrantés como el marco ficticio a la manera de *Las Mil y una noches* o *El Conde Lucanor*, sino que se manifiesta por canales más oblicuos en los que la intervención de un lector activo resulta indispensable – la mayoría de los elementos textuales [...] no unen literalmente el conjunto de cuentos, pero permiten el lector hacerlo si desea – . La tarea del cuentista actual que dispone sus trabajos en una serie significativa podría describirse como la de propiciar una apertura hermenéutica de su obra²²⁷.

Para Gomes, la “apertura hermenéutica” se basa en un “espacio polivalente”²²⁸ que el cuentista tiene que proteger voluntariamente al permitir que más alternativas de comprensión coexistan dentro de la obra, puesto que su estructura es abstracta, no inmediatamente perceptible y requiere interpretaciones. En el ciclo de cuentos, estas se sustentan de

²²⁶ Roman Ingarden, *La obra literaria* [1960], Taurus, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 1998, p. 51.

²²⁷ Miguel Gomes, “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”, cit., p. 560.

²²⁸ *Ibidem*.

forma recíproca gracias la naturaleza misma de éste último, que “sugiere obligatoriamente una totalidad erigida sobre la autonomía de sus partes”²²⁹. En el caso tanto de *Todos estábamos a la espera* de Álvaro Cepeda Samudio como de *Algo tan feo en la vida de una señora bien* de Marvel Moreno, el lector, después de haber leído dos o más cuentos recogidos en los dos libros, puede tomar una decisión. Integrar cada texto leído en su experiencia de lectura de cuentos, es decir, entenderlo “como muestra de un género que existe más allá de textos específicos”, como obra comprensible como una unidad que pertenece a ese género, o leer ese mismo cuento “como un elemento modificado por otros que lo rodean en el lugar tangible del volumen y, a su vez como modificador de ellos”²³⁰.

En el primer caso, “[...] agrupar[á] sólo los elementos internos de cada cuento borrando de su conciencia todo lo que suceda fuera de esa pieza”, que coincide, además, con “la operación de destrucción de la totalidad que se repetirá cada vez que se disponga a leer un cuento incluido en el volumen”²³¹. En el segundo caso, “[...] se sorprenderá de [...] aceptar que, aunque prefiera una captación emancipada del relato, hay otra latente que se resiste a desaparecer de su horizonte mental sin dejar rastros”²³² y que permite la apertura, en la obra, a significados más amplios.

La percepción de las dos obras como conjuntos integrados de textos que exceden su autonomía formal y semántica es debida a la presencia de un marco textual de coordinación que suma paratácticamente los cuentos, uno tras otro, y establece una secuencia encadenada²³³. En esta secuencia hay una acumulación de significados simbólicos más vinculados a la totalidad de la obra que a cada una de sus piezas. La presencia, en ambos volúmenes, de ambientaciones geográficas comunes a muchos de sus cuentos, de instancias

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Ivi., p. 561.

²³¹ Ibidem.

²³² Ibidem.

²³³ Es Miguel Gomes quien introduce la distinción entre relaciones hipotéticas y paratéticas en el análisis de los ciclos de cuentos en Hispanoamérica. Ivi., pp. 563-567.

narradoras que reaparecen, marcos históricos y sociales compartidos, situaciones relacionadas estructuralmente, repeticiones de escenarios y reiteraciones de personajes con las mismas funciones, hacen pensar, en ambos casos, a la composición de dos macrotextos que, además, están enmarcados por títulos que representan una condensación del significado global de las dos obras.

Así, se emprenderá un análisis de los dos libros que ilustrará algunos entre los mecanismos de integración de los cuentos para evidenciar analogías y diferencias en la forma con que los dos autores han trabajado su mundo ficcional, cada uno de los cuales desarrollando las potencialidades del cuento breve como modalidad literaria capaz de trascender su autosuficiencia para la constitución de nuevas formas literarias, versátiles y autorreflexivas.

Se leerán, entonces, los dos libros como colecciones de cuentos integrados cuyas tendencias centrípetas anticipan algunos de los elementos formales y semánticos que aparecen en sus novelas, ambas construidas a través de una lógica de escritura que pertenece más al cuentista que al novelista.

A este propósito, hay que especificar algunos puntos.

Se ha señalado ya que el libro *Algo tan feo en la vida de una señora bien*²³⁴ se imprime en 1981 sin el cuento “Autocrítica”²³⁵. El volumen que recoge los cuentos completos de la autora sale póstumo en 2001 al cuidado de Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya. Como explican ellos mismos en su nota, el volumen consta de tres libros distintos: el primero es la colección *Algo tan feo en la vida de una señora bien*; el segundo, *El encuentro y otros relatos* (Bogotá, El Áncora, 1992, 155 p.); el tercero, póstumo, titulado *Las fiebre del Miramar*, inédito hasta la publicación de los cuentos completos²³⁶. En esta recopilación el libro *Algo tan feo en la vida de una señora bien* cambia

²³⁴ Marvel Moreno, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, Prologo por Juan Goytisolo, introducción de Jacques Gilard, Bogotá, Editorial Pluma, (1980).

²³⁵ Véanse pp. 8 y 40 del presente trabajo.

²³⁶ Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, “Criterios de esta edición”, en Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 431.

de título y pasa a ser *Oriane, tía Oriane*, por voluntad de la autora misma²³⁷.

A juicio de los dos curadores, el cambio de título tiene otra razón, además del respeto de la decisión tardía de la autora: la inclusión del texto censurado en 1980, de hecho, le confiere otra fisionomía al libro, hecho que justifica el cambio de título. En las páginas de este trabajo se hace referencia a la colección siempre con el título original. La razón es antes que nada de orden cronológico y, a la vez, práctico: al usar el nombre bajo el cual se reconocen los cuentos escritos entre 1969 (el Muñeco) y 1977 (“La noche feliz de Madame Yvonne”) se ha querido desde el principio subrayar el carácter autónomo y unitario del libro, que se compone de los textos escritos antes de la novela *En diciembre llegaban las brisas*. De hecho, en el análisis se hará referencia también al cuento “Barlovento”, por haber sido concebido y escrito contemporáneamente a la escritura de la novela y por tener importantes afinidades con el universo narrativo del libro, aunque tenga otra ambientación, la costa caribe venezolana.

Ya se ha precisado que la obra de Marvel Moreno es conocida sobre todo en Francia y en Italia, no solo en ámbito académico. Es respectivamente en 1983 y en 1997 cuando salen la edición francesa e italiana de la colección, ambas con el título original del volumen, con las que inicia el reconocimiento en Europa de su producción. En la edición italiana al cuidado de Fabio Rodríguez Amaya aparece también el cuento censurado por la editorial colombiana. Según las palabras del mismo curador: “Se trata entonces de la primera edición integral del libro así como lo concibió [...] la autora”²³⁸. A la luz de todos estos elementos, se seguirá manteniendo las referencias al título original, además porque la elección del título de un cuento contenido

²³⁷ “A pesar de los problemas biográficos que va a ocasionar este cambio, parece justo acceder póstumamente al deseo expresado por Marvel Moreno en una carta que, el 8 de abril de 1994, dirigió a su amiga Elizabeth Burgos, carta que ésta comunicó a quienes escriben en 1997”, Ivi., p. 432.

²³⁸ “Si tratta quindi della prima edizione integrale del libro com'è stato concepito [...] dall'autrice”, Fabio Rodríguez Amaya, “Nota del curatore”, Ivi., p. 42.

en el libro para el título del volumen mismo subraya la presencia de claves interpretativas sugeridas por la misma autora que merecen la pena ser indagadas también considerado el sucesivo cambio. En este sentido, el cambio, que coincide con la elección del título de otro cuento de la colección, no sólo es sintomático de una reflexión constante de parte de la autora alrededor del libro como obra unitaria, sino además de una nueva lectura del mismo a la luz de la publicación de los textos sucesivos. En este caso, con respecto a *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, la referencia obligada es a la novela *En diciembre llegaban las brisas*, organizado en tres partes, en cada una de las cuales en la relación abuela-nieta/tía-sobrino se repite el proceso de formación/iniciación en que se rige el cuento “Oriane tía Oriane”. El cambio de título, de esta manera, atribuye *a posteriori* un valor emblemático y anticipatorio al cuento y reorienta la lectura del conjunto.

Con respecto al libro de Cepeda, hay que precisar que aunque el autor concibió la primera edición incluyendo sólo los nueve cuentos “Hoy decidí vestirme de payaso”, “Todos estábamos a la espera”, “Vamos a matar los gaticos”, “Hay que buscar a Regina”, “Un cuento para Saroyan”, “Jumper Jigger”, “El piano blanco”, “Nuevo Intimismo” y “Tap-Room”, aquí se hará referencia también a los tres cuentos que Jacques Gilard incluyó en su edición crítica de la obra, “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo”, “Intimismo” y “En la 148 hay un abra donde Sammy toca el contrabajo”. En efecto, estos tres textos pertenecen a la misma etapa artística del autor y tienen afinidades temáticas y formales que se tratarán en el presente trabajo.

Respecto al título de los dos libros de cuentos: ambos autores eligieron nombrarlos como uno de los textos contenidos, el que más tipifica el contenido de los demás. De hecho, en cada uno de los títulos hay indicios que son a la vez enigma y solución del parentesco entre los textos: en el primero es la condición de la espera en que se reflejan las existencias de todos los personajes que aglutina las distintas partes de un conjunto que se convierte en un macrotexto unitario. En el segundo, es la condición de crisis

permanente bajo la sujeción femenina que determina las isotopías del proceso escritural de Moreno.

II.2.2

“Decir cuento moderno es como decir arcabuz antiguo”²³⁹: las reflexiones alrededor del cuento de un pionero del género

Entre los narradores a los que se les debe la renovación de las letras del continente a partir de la década de los Veinte hasta bien entrados los años Cincuenta²⁴⁰ no es peregrino incluir a Álvaro Cepeda Samudio, que “[...] regresa a Barranquilla convencido de los aportes renovadores de Saroyan, Scott Fitzgerald y la llamada ‘Generación Perdida’, para entregarle a la literatura nacional el primer libro de cuentos absolutamente contemporáneo [...]”²⁴¹.

Al comienzo de los años Cincuenta, cumplidos apenas los veinticinco años de edad, es el primer autor colombiano en saludar la llegada a las librerías nacionales de *Bestiario*, libro que se convertirá en una verdadera apuesta literaria para él, que ya se hallaba sumido en el proceso de escritura de sus primeros cuentos.

²³⁹ Álvaro Cepeda Samudio, “El cuento moderno”, *El Herald*, 11 de abril de 1955, en *En el margen de la ruta*, cit., p. 493

²⁴⁰ Además de los escritores citados en el párrafo anterior, es obligada la mención a Juan Rulfo, José María Arguedas, Alejo Carpentier, Mário de Andrade, Arturo Usler Pietri, João Guimarães Rosa, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez, autores que Ángel Rama recoge en su antología crítica *Primeros cuentos de diez maestros latino-americanos*, op. cit.

²⁴¹ Umberto Valverde, “La nueva respuesta de la literatura colombiana”, en *Revista Iberoamericana*, número especial dedicado a la literatura colombiana de los últimos sesenta años, julio-Diciembre 1984, Núms. 128-129, pp. 855-856.

En una de sus “Brújulas de la cultura”²⁴², Cepeda comenta así el evento:

Ha llegado a Colombia el último libro del extraordinario cuentista argentino Julio Cortázar. *Bestiario*, en la mejor tradición de Felisberto Hernández y Norah Lange, presenta una serie de cuentos en los cuales la línea que divide la realidad de la irrealidad ha desaparecido. Y ¿Quién podría trazarla definitivamente?²⁴³

Palabras sobrias y directas; una nota cuya brevedad es coherente con el carácter mismo del noticiero cultural, que con pocas líneas tenía que atrapar la atención de los barranquilleros sobre novedades del panorama de la cultura nacional e internacional.

Sin embargo, en este caso la concisión de la columna, casi perentoria en su sequedad, es sintomática del inmediato entusiasmo que Cepeda y todos los integrantes del grupo de Barranquilla habían manifestado al leer el texto. Ese libro marca su evolución literaria así como la marcan otras obras publicadas por la editoriales argentinas Losada, Sudamericana, Emecé y Sur que a partir de la segunda mitad de los años Treinta habían empezado a divulgar por el continente importantes obras de las letras nacionales contemporáneas y a traducir autores internacionales como Aldous Huxley, Virginia Woolf, André Gide, Vladimir Nabokov, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Albert Camus entre otros,²⁴⁴ así como habían publicado “la primera

²⁴² Noticiero cultural que Cepeda escribió para la página editorial de *El Heraldo* entre el 30 de agosto y el 19 de noviembre de 1951. Cfr. Jacques Gilard (ed.), *En el margen de la ruta*, op. cit., pp. XLV-L.

²⁴³ Álvaro Cepeda Samudio, “Brújula de la cultura”, *El Heraldo*, 31 de agosto de 1951, en Jacques Gilard (ed.), *En el margen de la ruta*, op. cit., p. 370.

²⁴⁴ Gabriel García Márquez recuerda: “[...] el eje de nuestras vidas era la librería Mundo, a las doce del día y las seis de la tarde, en la cuadra más concurrida de la calle San Blas. Germán, Álvaro y Alfonso fueron sus [de Rondón, propietario de la librería] asesores en los pedidos de libros, sobre todo en las novedades de Buenos Aires, cuyos editores habían empezado a traducir, imprimir y distribuir en masa las novedades literarias de todo el mundo después de la guerra mundial. Gracias a ellos podíamos leer a tiempo los libros que de otro modo no habrían llegado a la ciudad. [...] No pasó mucho tiempo desde mi llegada cuando ingresé en aquella cofradía que esperaba como enviados del cielo a los vendedores viajeros de las editoriales argentinas. Gracias a ellos fuimos admiradores precoces de Jorge

edición en español del *Ulysses* de Joyce, junto a William Faulkner, Ernest Hemingway, y muy pronto Thomas Wolfe, Carson McCullers, Truman Capote, etc”²⁴⁵.

Esas obras le confirmaban a Cepeda sus presentimientos sobre la validez de los lenguajes inéditos y nuevas formas para contar historias que justo en esos años iba madurando. Con respecto a *Bestiario*, esos cuentos fruto de la elaboración lírica de anécdotas dentro de impecables engranajes textuales, les dieron el impulso para seguir trabajando en sus intuiciones: la centralidad del personaje, que pierde todo tipo de caracterización descriptiva, y la irrelevancia tanto del escenario, si se entiende como simple adorno, como de la trama, si la anécdota se limita a ser mera narración, sin la creación de una vigorosa arquitectura textual por parte del autor:

Con James Joyce se definió la novela. Es decir, se estableció un concepto de lo que era el género. Después de Joyce se pudo comenzar a decir sin lugar a equivocaciones “esto es una novela” o “esto no es una novela” [...] No se puede escribir novela sin conocer la técnica, sin conocer a Joyce que la descubrió y la creó [...] Como tampoco se pueden escribir cuentos sin haber leído a Caldwell, a Saroyan, a Andreiev, a Hemingway o a Felisberto Hernández. Estos, como Joyce en la novela, separaron el cuento del relato, de la fábula, de la narración. Y ya no se puede hacer crítica a base de decir “es un gran narrador”. Como tampoco se puede aplicar el mismo calificativo a un novelista. Se es un cuentista. Y nada más²⁴⁶.

La cita proviene de otra “Brújula de la cultura”, publicada el 21 de septiembre de 1951, apenas un mes después de su nota sobre *Bestiario*.

Luis Borges, de Julio Cortázar, de Felisberto Hernández y de los novelistas ingleses y norteamericanos bien traducidos por la cuadrilla de Victoria Ocampo”. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit., p. 137 y 138.

²⁴⁵ Ángel Rama, *La novela latinoamericana, 1920-1980*, op. cit., p. 298-299.

²⁴⁶ Álvaro Cepeda Samudio, “La novela, el cuento”, “Brújula de la cultura”, *El Heraldo*, 21 de septiembre de 1951, en Jacques Gilard (ed.), *En el margen de la ruta*, op. cit., p. 397.

La contigüidad temporal de las dos columnas señala el interés del autor por una reflexión sobre los géneros que desarrolló paralela a la escritura de sus cuentos. Mientras tanto, es menester recordarlo, algunos sectores de las letras colombianas seguían compitiendo por los laureles del nacionalismo literario de la “Atenas suramericana”, en una contienda que poco tenía que ver con la investigación sobre técnicas narrativas.

Cepeda es consciente de que la historia literaria de una nación se escribe sólo a través de la renovación de las formas: “Esta [...] crítica comparativa, aparentemente demasiado rígida – sólo aparentemente, sin embargo – puede funcionar muy bien en una literatura como la nuestra en la que todavía nada se ha creado”²⁴⁷.

El autor se entera de la insuficiencia de los métodos que la tradición literaria y la crítica colombianas le ofrecían para observar de cerca el funcionamiento del discurso literario y se propuso sobrepasarlas al sugerir, antes que nada, ideas para una reflexión sobre los géneros literarios y la separación entre novela y cuento y, por tanto, entre novelista y cuentista. Formulará esta distinción sólo más adelante.

Por ahora lo que señala es la necesidad de parte de cualquier autor de la toma de consciencia frente a la existencia de “herramientas” del oficio que ya han sido descubiertas y empleadas magistralmente por los que él considera maestros de los dos géneros, a los cuales hay que leer para escribir al paso con los tiempos. Así, Cepeda reconoce la existencia de una tradición del moderno que sobrepasa los confines nacionales. De esta tradición por definir forman parte obras de autores que para el escritor han marcado los límites de la experimentación. La elección de Joyce es emblemática. En 1956 cinco años después de la afirmación de Cepeda, William Faulkner declararía que hay que acercarse al *Ulises* con fe, como hace el predicador bautista analfabeto delante del Antiguo Testamento²⁴⁸.

²⁴⁷ *Ibíd.*

²⁴⁸ “You should approach Joyce’s *Ulysses* as the illiterate Baptist preacher approaches the Old Testament: with faith”. Declaración de William Faulkner en la entrevista para *Paris*

La propuesta de Cepeda se centra primero en la separación entre cuento y relato, que define también como fábula o narración, conceptos que saca directamente de la moderna narratología.

Es bien conocido que ya en 1925 Boris Tomachevski había formulado una teoría eficaz sobre la distinción entre fábula y tema, que sería reelaborada después por Tzvetan Todorov²⁴⁹ entre otros y que estaba estrechamente vinculada a la distinción hecha por Benveniste entre historia y discurso²⁵⁰ y la retórica clásica, que siglos antes había desarrollado una clasificación de los géneros del discursos²⁵¹.

Sin embargo el libro *Théorie de la littérature* (1965), con el que Todorov divulga mundialmente las teorías de los formalistas rusos, se publica en lengua castellana con tres años de retraso, sólo en 1968, por la editorial bonaerense ediciones del Signo, y sólo en 1974 se traducirán los ensayos recogidos en el ya citado número 8 de *Communications* (1966), órgano teórico del análisis estructural y semiológico publicado por la École Pratique des Hautes Études.

No hay que subestimar, entonces, el valor anticipador de las palabras de Cepeda que, en su tentativa de definir la autonomía del proceso de escritura del texto literario, coincidía con el proceso de modernización de la crítica literaria en América Latina²⁵².

Review (1956), publicada más tarde en *Writers at work*, New York, Malcom Cowley ed., Viking, 1959, p. 135.

²⁴⁹ Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario” (*Communications*, n° 8), en *Análisis estructural del relato*, op. cit., p. 163.

²⁵⁰ Cfr. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, París, Gallimard, 1974.

²⁵¹ Como también recuerda Todorov en su ensayo, ya la retórica se había ocupado de la distinción entre *historia* (fábula) y *discurso* (tema). La primera dependería de la *inventio* y el segundo de la *dispositio*, las primeras de las cinco fases que constituyen la composición según cuanto escribe Quintiliano en su *Institutio oratoria*.

²⁵² “La modernización de la crítica literaria [en Hispanoamérica] se afianzó desde la década del cincuenta gracias a la difusión de lo ya logrado años antes por el formalismo ruso, por escuelas que, como la de Praga, impulsaron reformulaciones de la lingüística, y por el *New Criticism* angloestadounidense. Tal modernización se reconoce, por ejemplo, en la capacidad de discernir entre “textualidad” e “individualidad”. [...] Las propuestas de la estilística, de la filología y de la fenomenología sirvieron, asimismo, para detener tanto la expansión de la crítica impresionista como la vulgarización de un sociologismo empobrecido. Estos cambios aceleraron velozmente a partir de los años sesenta a raíz de la incorporación de las ciencias

La reflexión, sin embargo, no acaba con las dos “Brújulas” de 1951. En abril de 1955 Cepeda publica una nota enteramente dedicada al cuento, de la que se citan algunos pasajes significativos:

[...] creo que el cuento, como género literario independiente, no está ampliamente definido en castellano. Quiero decir que existe todavía la tendencia a confundir el relato con el cuento [...] el cuento como unidad puede distinguirse con facilidad del relato: es precisamente lo opuesto. Mientras el relato se construye alrededor del hecho, el cuento se desarrolla dentro del hecho. [...] La circunstancia de que la novela utilice ambas técnicas – cuento y relato – para lograr su finalidad, ha dado lugar a esa falsa identificación de las dos técnicas. La novela es en realidad una serie de cuentos unidos por uno o varios relatos²⁵³.

En el texto, Cepeda abandona la distinción hecha arriba para asignar, aunque de forma parcial, otro significado a los dos términos, a lo que se añade la tentativa de fijar también un rasgo que pueda definir la novela, en contraposición con las demás modalidades narrativas.

Al contrario de lo que la intuición pueda sugerir, o sea que todo cuento es (y no podría no ser) relato porque se compone inevitablemente de acciones realizadas por personajes en una época y un espacio definidos, Cepeda separa las dos entidades justo con respecto al “hecho”, unidad mínima que supuestamente habría de acomunar los dos términos.

sociales al análisis del fenómeno literario y, más enfáticamente aún, como resultado de la rápida adopción del estructuralismo y sus secuelas y de otros lineamientos teóricos que surgieron en Europa y en EE. UU. Como resultado de esta diseminación teórica, en una dirección habría de mantenerse la especificidad analítica, la interpretación y la obtención del sentido de las obras literarias; en otra, las disciplinas confluirían hacia la constitución de una ciencia, de un nuevo modo de conocimiento cuyo propósito ha sido dar cuenta de la estructura, del sistema de convenciones discursivas que subyace al “texto” como objeto de análisis”. Saúl Sosnowski, “Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas”, en Saúl Sosnowski (ed.) *Lectura crítica de la literatura americana: inventario, invenciones y revisiones*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, pp. XLVIII-XLVIX.

²⁵³ Álvaro Cepeda Samudio, “El cuento”, *El Heraldo*, 11 de abril de 1955, en *En el margen de la ruta*, cit., p. 493 (cursiva de quien escribe).

Es dentro del hecho que el cuento se desarrolla porque su condición definitiva reside en la forma narrativa que el autor le confiere re-estructurando sus constituyentes (las unidades que componen también el relato). En este sentido, a juicio de Cepeda, relato es sinónimo de cronohistoria lineal, progresiva y minuciosa (o sucinta), mientras que cuento, su opuesto, es sinónimo de artefacto. Es el arte (y las técnicas) de proyectar y definir una estructura solidaria, regida por leyes y relaciones propias.

En la fragmentación y recomposición de las unidades, el autor pulveriza la anécdota, de la que no queda prácticamente nada, sólo alusiones y detalles valorados por todo lo que él mismo ha quitado de la narración: la estructura, no lineal, se construye alrededor de vacíos, elipsis, silencios y reticencias²⁵⁴. El carácter teleológico se pierde en las modernas tramas de revelación, así como las llama Seymour Chatman, en donde falta la resolución de los eventos, que han perdido relevancia respecto a una mayor orientación hacia el personaje y los detalles de lo existente.²⁵⁵

Con la cuidadosa labor de selección y extracción se obtiene una materia narrativa cuya organización no es posible modificar sin dismantelar la estructura misma.

²⁵⁴ Se perciben claramente los ecos de la *teoría del iceberg* de Ernest Hemingway: “La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua. Un escritor que omite ciertas cosas porque no las conoce, no hace más que dejar lagunas en lo que escribe [...]”; ello es bien distinto de lo que tiene que hacer el autor al releer el manuscrito, es decir eliminar lo que es superfluo y redundante para que el lector, con sus conjeturas, complete el cuento. Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* [1932], *Muerte en la tarde*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993, p. 32.

²⁵⁵ “In the traditional narrative of resolution, there is a sense of problem-solving, of things being worked out in some way, of a kind of ratiocinative or emotional teleology. [...] “What will happen” is the basic question. In the modern plot of revelation, however, the emphasis is elsewhere; the function of the discourse is not to answer that question nor even to pose it. Early on we gather that things will stay pretty much the same. It is not that events are resolved (happily or tragically), but rather that a state of affairs is revealed. [...] Revelatory plots tend to be strongly character-oriented, concerned with the infinitive detailing of existents, as events are reduced to a relatively minor, illustrative role. Seymour Chatman, *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* [1978], New York, Cornell Paperbacks, 1980, p. 48.

Según Edgar Allan Poe, que dejó importantes escritos alrededor del cuento como entidad autónoma e independiente de las demás manifestaciones literarias:

[La trama] para muchos, es una mera complejidad de incidente. En su acepción más rigurosa, trama es aquel conjunto del cual ni un solo átomo componente puede ser removido, ni un solo átomo componente puede ser desplazado, sin arruinar el todo²⁵⁶.

En este caso, los términos trama y cuento parecen coincidir, ambos son producto de una cuidadosa y calculada alteración del orden lógico-cronológico (es decir, de la fábula) que según Cepeda es el cuento moderno mismo. En este sentido, el cuento se caracterizaría por la presencia muy reducida de motivos libres²⁵⁷ (los que el autor define como “uno o varios relatos”) que, al contrario, definen la novela. Son descripciones y elementos accesorios con los que coser y amalgamar la materia narrativa de los distintos cuentos al interponerse entre estos últimos, piezas autónomas pero interdependientes de las que está constituido el esqueleto de la novela.

Para Cepeda entonces, la novela es una narración que es posible elaborar a través del empleo de formas narrativas distintas. De hecho, *La casa grande*, su única novela, parece ser fiel a este tipo de composición: no sería apropiado llamar capítulos las diez piezas que constituyen la obra, considerado su carácter fragmentario, al ser textos autónomos,

²⁵⁶ Edgar Allan Poe “Sobre la trama, el desenlace y el cuento” en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (comp.) *Del cuento y sus alrededores*, aproximaciones a una teoría del cuento, cit., p. 314.

²⁵⁷ Se entiende con la palabra “motivo” una unidad de contenido. Según Tomachevski, el tema (es decir, en general, el material del que se compone la obra) se descompone en varias unidades de contenido. El motivo libre es un motivo que se puede omitir sin dañar la integridad de la conexión causal y temporal de los hechos. Cfr. “La construcción de la trama”, en Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* [1965], op. cit., se cita la versión publicada en Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal Editor, 1982, pp. 179-269. El concepto de “unidad de contenido” ha dado origen a un debate complejo. Sin entrar en ello, se señala el ensayo de Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo* [1974], Barcelona, Editorial Planeta, 1976, p. 30 y siguientes.

estrechamente vinculados sí, pero elaborados con técnicas literarias heterogéneas (aprendidas de la experimentación formal de las vanguardias²⁵⁸), distintas modalidades narrativas y materiales textuales.

Una colección de cuentos y una novela (*Todos estábamos a la espera* y *La casa grande*) procedentes de la pluma de un autor que ha escrito una obra unitaria (de la que forma parte también el libro *Los cuentos de Juana*, publicado en 1972)²⁵⁹: el hilo rojo que une estos tres libros es la constante búsqueda formal operada dentro del género del cuento breve.

II.2.3

“Para el buen escritor no existen personajes menores”²⁶⁰: nuevas problemáticas y nuevos protagonistas para una renovadora del género

Desde finales de los años Sesenta hasta bien entrados los Setenta *Eco* y *El Espectador* dan a conocer los cuentos de Marvel Moreno “El muñeco”²⁶¹,

²⁵⁸ No es posible proporcionar un elenco exhaustivo de la gama de los efectos producidos por la reestructuración de los elementos de la historia en el discurso, sin embargo se pueden mencionar algunos: el suspenso y el extrañamiento, ambos producidos por una narración que comienza *en media res*; efectos de antitesis, paralelismos, clímax y anticlímax producidos por el empleo de analepsis y prolepsis que establecen vínculos inéditos de causalidad entre hechos y motivos de la historia. Al esconder uno o más hechos se alude a otras relaciones que a su vez pueden sugerir pistas falsas con que engañar el lector; no hay que olvidar los efectos del ritmo, producidos, por ejemplo, por el continuo cambio de frente narrativo a través del empleo de distintas voces narradoras y puntos de vista que producen contrapunteos y simultaneidades en la narración.

²⁵⁹ “No creo en ‘la obra maestra’. No creo en las obras aisladas. Creo en la obra continuada y vital de un autor”. Álvaro Cepeda Samudio, *Antología*, (selección y prólogo de Daniel Samper Pizano), Bogotá, 2001, p. 160.

²⁶⁰ Jacques Gilard, “Algo tan feo en la vida de una señora bien. Entrevista con Marvel Moreno”, *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, 8 de noviembre de 1981, p. 4.

²⁶¹ *Eco*, n° 112, Bogotá, agosto de 1969, pp. 418-423; *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, 19 de octubre de 1969, p. 7-8.

“Oriane, tía Oriane”²⁶² y “Ciruelas para Tomasa”²⁶³, mientras *Caravelle* publica en Francia “La sala del Niño Jesús”²⁶⁴ antes de la salida, en 1981, del volumen *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. En este libro, además de los cuentos mencionados, están presentes “La muerte de la acacia”, “La eterna virgen”, “Algo tan feo en la vida de una señora bien” y la novela corta “La noche feliz de Mme Yvonne”, todos escritos en los años Setenta, hasta la redacción de éste última, que la autora acaba en julio de 1977 para completar la colección²⁶⁵. Hay que señalar que la obra sale a la venta sin el cuento “Autocrítica”, uno de los más intensos y logrados de la autora, por una arbitrariedad del editor. Éste sale publicado el 15 de noviembre de 1981, un mes después de la presentación del libro de cuentos, en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*²⁶⁶.

En realidad ya en 1977, “después de cinco meses de trabajo sin tregua”²⁶⁷, Moreno había acabado la escritura de los nueve textos que componen el libro.

No obstante la obra de Moreno sea más conocida en Europa (Italia y Francia, principalmente) que en Colombia y a pesar de las sistemáticas y obstinadas tentativas de obstaculizar su difusión²⁶⁸, no sobra afirmar que

²⁶² *Eco*, n° 176, junio de 1975, pp. 172-182; *Magazín Dominical* de *El Espectador*, 7 de julio de 1975, pp. 14-17.

²⁶³ *Eco*, n° 186, abril de 1977, pp. 373-389.

²⁶⁴ *Caravelle*, n° 26, Toulouse, 1976, pp. 201-210. Publicado ese mismo año en *Obra en marcha*, J. G. Cobo Borda ed., Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 131-148.

²⁶⁵ Jacques Gilard, “Prefazione”, *Qualcosa di brutto nella vita di una signora perbene*, Fabio Rodríguez Amaya ed., Trad. Monica Moltemi e Anna Roberto, Prólogo de Juan Goytisolo, prefación de Jacques Gilard, Milano, Jaca Book/Università degli Studi di Bergamo, Col. Mondì Letterari – Iberoamerica, 1997, p. 33.

²⁶⁶ Para todas las informaciones sobre la publicación de las obras de la escritora, se hace referencia a Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, “Para una bibliografía”, en *La obra de Marvel Moreno. Actas del coloquio internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997*, cit., p. 259-264, trabajo actualizado por los mismos en *Expresiones literarias del Caribe colombiano – El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro; Marvel Moreno, un epígono* – (Fabio Rodríguez Amaya ed.), edición criptada en soporte digital, CD.

²⁶⁷ Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya, “Notas para una biografía”, cit., p. 257.

²⁶⁸ “[...] la crítica literaria y las editoriales han mantenido a Moreno alejada de los lectores, pues no han difundido su obra en la medida en que lo merece; [...] La obra literaria de Marvel Moreno empezó a ser conocida en Colombia por un hecho extraliterario, ya que la película *Oriana*, de la directora venezolana Fina Torres, fue hecha a partir del relato suyo “Oriane, tía Oriane”. [...] La película de Fina Torres resultó premiada en el Festival

Colombia halla en ella una de las voces más significativas entre sus narradores, al lado de Helena Araújo (Bogotá, 1934), Darío Ruiz Gómez (Anorí, 1936), Nicolás Suescún (Bogotá, 1937), Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1937-2007), Arturo Alape (Cali, 1938), Albalucía Ángel (Pereira, 1939), Policarpo Varón (San Bernardo, 1941), Oscar Collazos (Bahía Solano, 1942), Fernando Cruz Kronfly (Buga, 1943), Fanny Buitrago (Barranquilla, 1946), Luis Fayad (Bogotá, 1945), Gustavo Álvarez Gardeazábal (Tuluá, 1945), Roberto Burgos Cantor (Cartagena de Indias, 1948) y Jorge Eliécer Pardo (Líbano, 1950). Se trata de una lista, incompleta desde luego, de autores que, a partir de finales de los años Sesenta, entran en el panorama literario de renovación tanto formal, como lingüística y temática, de la novela como de la narrativa breve, algunos de estos con proyección latinoamericana.

Estos escritores se ven involucrados en procesos políticos y culturales de los que ya en la segunda mitad de los años Sesenta es impensable prescindir como son la progresiva urbanización del país, el desarrollo de las comunicaciones, la masificación de la información, la agudización del fenómeno de la violencia, la explosión de la contracultura y de los varios movimientos anticapitalistas y de liberación femenina.

En el prólogo a la *Antología del Cuento Caribeño*, Jairo Mercado Romero describe así los aires de cambio de esa temporada de las letras colombianas:

De los más variados orígenes sociales y geográficos, de desemejantes y a veces encontradas filiaciones ideológicas y partidistas, tan diferentes en los ademanes estilísticos y en los modos de aprehender creadoramente el mundo [...], asumían, desde cualquiera de las márgenes en que estaban ubicados – lo más en la margen izquierda –, a posiciones de responsabilidad y compromiso político frente a la situación de violencia que amenazaba con disolver al país.

Internacional de Cine de Cannes en 1984, al que se sumaron otros galardones en otros festivales de cine, entre ellos, el Festival de Cine de Cartagena.” Patricia Aristizábal Montes, *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle, 2005, p.42.

Los entusiasmaban las lecturas de Marx, de Freud y de Sartre. Más Freud que Marx y más Sartre que Freud. Pansexualistas, revolucionarios y existencialistas, estuvieron más cerca de la confortable libertad de los movimientos disidentes que en la rígida militancia de partido. Eso sí, ni conservadores ni liberales, pero tampoco nihilistas o indiferentes.²⁶⁹

Crecida en un ambiente totalmente urbano y mestizo (Barranquilla “[...] en 1951 llegó a ser desde el punto de vista poblacional la tercera ciudad del país, apenas superada por Bogotá y Medellín” y “[...] ha permanecido después en el cuarto lugar, sólo sobrepasada por Cali”²⁷⁰), Marvel Moreno viaja a Europa en 1969 para jamás regresar a Colombia.

Con respecto a su proceso personal de formación, es importante recordar que los nombres de los existencialistas, en particular de Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre, empiezan a aparecer de forma constante en 1959 en listas de libros leídos, escritas por ella misma; dos autores contemporáneos, la pareja francesa, descubiertos de forma autónoma, que se iban a añadir a su enciclopedia personal, ya enriquecida por los títulos que formaban parte de la biblioteca paterna, por la mayoría dedicada al siglo XIX²⁷¹.

Después del nacimiento de su primogénita en 1963, Marvel Moreno se inscribe a la universidad: será la primera mujer admitida a la facultad de Economía en la costa caribe²⁷². En estos años madura, en la soledad que va

²⁶⁹ Jairo Mercado Romero, “La cultura del cuento y el cuento de la cultura en el Caribe colombiano”, en Jairo Mercado Romero, Roberto Montes Mathew (comp.), *Antología del cuento caribeño*, Bogotá, Fondo de Publicaciones de la Universidad del Magdalena, 2003, p. 109.

²⁷⁰ *Ivi.*, p. 110.

²⁷¹ Cfr. Jacques Gilard, “Marvel Moreno ante París” en *Expresiones literarias del Caribe colombiano – El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro; Marvel Moreno, un epígono* – (Fabio Rodríguez Amaya ed.), cit., edición criptada en soporte digital CD y en Fabio Rodríguez Amaya (editor), *Plumas y Pinceles II, El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro - Marvel Moreno, un epígono*. Bérghamo, Bergamo University Press / Sestante Edizioni, 2008, págs. 209-222.

²⁷² Cfr. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, “Nota para una biografía”, en *La obra de Marvel Moreno*, cit.

cultivando tanto en España como en Francia²⁷³, una actitud y una escritura que rechazan las bases sexistas, racistas y clasistas en las que apoya el edificio social de la costa caribe colombiana para sondearlas sin los misticismos del realismo mágico:

El afán de dignidad expresado mediante la palabra robada [...] dibuja en filigrana la recatada personalidad de la autora: vulnerable, aislada, obligada a expatriarse con sus heridas y cicatrices morales [...]. El retrato de la ciudad abandonada para siempre resulta bastante insólito en una generación de escritores propensos en mitificar [...]. Esta lucidez dolorosa alcanzada tras un largo y duro aprendizaje, ha evitado así a Marvel Moreno las trampas del realismo mágico que, aderezado con salsa progresista, devasta hoy a la novelística latinoamericana y amenaza al desdichado lector con cien años de un tedio y empalago infinitamente peores que la soledad²⁷⁴.

Al lado de la autora barranquillera, es menester mencionar a otras escritoras oriundas del Caribe colombiano, pioneras, todas, en la importante tarea estética, histórica y política de rescatar, a la vez que revisar, el imaginario femenino, silenciado durante siglos. Se trata de Amira de la Rosa (Barranquilla, 1903 – 1974), Olga Salcedo de Medina (Barranquilla, 1915 – Bogotá, 1989) y Judith Porto (Cartagena, 1922), a las que se añade la poetisa Meira del Mar (Barranquilla, 1922 – 2009).

²⁷³ Soledad a la que se añade una inmovilidad forzosa, a causa del manifestarse, en 1973, de una grave enfermedad que tampoco le permite seguir cultivando el talento periodístico que ha demostrado poseer en la colaboración con la revista *Libre*, cuya vida, por cierto, ha sido muy breve (París, 1971-1972). Cfr. Jacques Gilard, texto de presentación a Marvel Moreno, “Severo Sarduy: «Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta»” (entrevista publicada en *Papel Literario*, suplemento cultural de *El Nacional* de Caracas, 13 de mayo de 1973), en *Caravelle*, n° 68, Toulouse, pp. 168-169, , 1997, sección *Recouvrance. Textes oubliés et retrouvés*.

A esta entrevista se añaden otras dos: “Juan Goytisolo. Yo no habría podido ser escritor”, en *Papel literario* de *El Nacional*, Caracas, 20 de mayo de 1973, p. 9; “Carlos Fuentes. Somos países de exorcistas: desterramos nuestros demonios importando modelos, disfraces, jergas”, en *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas, 8 de julio de 1973, p. 9.

²⁷⁴ Juan Goytisolo, “Lejos del realismo mágico”, *Diario 16*, Madrid, 10 de octubre de 1987, p. IX, disponible en la página web <www.marvelmoreno.net> (consultada el 3 de julio de 2012).

Por distintas razones, no todas alcanzaron la agudeza con la que Moreno ha criticado el panorama social en que ha vivido hasta su juventud²⁷⁵. Sin embargo, todas contribuyeron a la renovación y diversificación de la narrativa colombiana y reivindicaron con sus obras el derecho de ser reconocidas en un oficio, el de la escritura, al que históricamente no podían acceder las mujeres: “Nadie ignora que la ‘letrada’ y la ‘poetisa’ merecían hasta hace pocos años una reputación equívoca [...]”²⁷⁶, cuando no el exilio “voluntario” del cuerpo social.

De acuerdo con el escritor español Juan Goytisolo, quien en su prólogo a *Algo tan feo en la vida de una señora bien* declara que la literatura no se divide en masculina o femenina sino en buena o mala²⁷⁷, Marvel Moreno declara que las obras valiosas son las en que coexisten caracteres y

²⁷⁵ Cfr. Jacques Gilard, “Ser escritora en Colombia: Cuatro casos de la costa Atlántica”, en *Femmes des Amériques*, n° 11, 1986, pp. 209-230. En este ensayo el estudioso analiza algunas diferencias estéticas e ideológicas entre las obras de Amira de la Rosa, Olga Salcedo de Medina, Judith Porto de González y Marvel Moreno, desde la década de los Cuarenta hasta los Ochenta. Para Gilard la obra de Moreno, ya a partir de los relatos, tiene una significativa carga renovadora frente a las otras tres: “[...] Sus relatos demuestran un rechazo completo a los valores que acataban las escritoras costeñas de las generaciones anteriores. Libre de compromisos e intrigas, podía escribir sin autocensura y hurgar en todos los problemas de la mujer y del hombre, indiscriminadamente”, p. 225. En la misma línea se coloca Castillo Mier cuando afirma que dentro del contexto de la literatura barranquillera hay una “[...] pequeña tradición poco estudiada de intentos y fracasos, textos escritos en épocas mucho más difíciles para la escritura femenina: voces y vidas sepultadas tratando de ganarse a pulso un espacio mínimo en el privilegiado universo de las letras [...]. Su examen nos revela una evolución temática y expresiva dentro de la literatura del Caribe colombiano, en la que Marvel cumple un papel clave, de ruptura”. Ariel Castillo Mier, “Dos veces al mar: de Amira a Marvel”, en Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya (eds.), *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., p. 45.

²⁷⁶ Helena Araujo, “Escritoras latinoamericanas: por fuera del Boom?” en *Quimera*, Barcelona, n° 30, 1983, p. 9.

²⁷⁷ ¿Tiene sexo el texto? Es una cuestión muy debatida y las opiniones de escritores, críticos y estudiosos son muy distintas. A este propósito, con respecto a la obra de Marvel Moreno, véase Ludmila Damjanova, “La voz femenina de Marvel Moreno: la empatía como medio de acceso a sus protagonistas” en Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya, *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., pp. 107-115; De la misma autora el volumen *Sexo y lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones Uma, 1996. Además: “Marvel Moreno y Gabriel García Márquez: escritura femenina y escritura masculina”, en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Angela I. Robledo, *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. III, Híbridez y alteridades, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

elementos propios del uno y el otro sexo: “Comparto la opinión de Juan Goytisolo y de Virginia Woolf: el buen escritor es andrógino”²⁷⁸.

Al citar a la autora inglesa y su concepto de androginia como matrimonio de opuestos, motor necesario para la creación artística²⁷⁹, Moreno alude a algo que Helena Araújo afirma de forma explícita: “[...] es en el mundo subjetivo donde se hallan las claves de la personalidad y del proceso creador. [...] Evidentemente [...] se puede hablar de bilingüismo en ambos sexos”. Sin embargo, la estudiosa colombiana precisa también que “las especificidades de cada uno implican que las mujeres se hallan en desventaja por limitaciones de formación y educación”²⁸⁰.

Con su peculiar apropiación de algunas premisas del feminismo radical, entre las cuales la idea que el sistema patriarcal es a la raíz de la desigualdad social que determina desventajas y discriminaciones para las mujeres, Marvel Moreno rompe las barreras de los lugares comunes y de los estereotipos a los que la mujer tiene que someterse de forma tácita, al menos hasta el aparecer de las primeras manifestaciones de insumisión femenina tanto en la literatura como en la praxis social.

Sin embargo, catalogar sus obras de feministas sería algo parcial y arbitrario²⁸¹, como toda tentativa, afirma Goytisolo, de encasillar obras

²⁷⁸ Jacques Gilard, “*Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Entrevista con Marvel Moreno”, cit., p. 4.

²⁷⁹ “En cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno masculino y otro femenino: en el cerebro del hombre, el varón prevalece sobre la mujer, en el cerebro de la mujer, la mujer predomina sobre el varón. [...] En el varón, la parte femenina de su cerebro tiene que tener influencia; y la mujer debe también tener trato con el hombre que hay en ella. Quizás a eso se refería Coleridge cuando decía que las grandes mentes son andróginas. Al producirse esa fusión es cuando se fertiliza a pleno y emplea todas sus facultades” Virginia Woolf, *Un cuarto propio y otros ensayos*, Buenos Aires, A-Z, 1993, p. 72.

²⁸⁰ Helena Araújo, “Siete novelistas colombianas”, en Aa. Vv., *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Planeta, tomo II, pp. 413-414.

²⁸¹ Jacques Gilard se refiere al debate feminista y especifica que aunque la autora simpatize con las problemáticas que éste saca a la luz, ella se sitúa al margen sin “asumir una actitud rebelde o militante, porque ya pasó la frontera”. Jacques Gilard, “Los cuentos de Marvel Moreno”, en Marvel Moreno, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, Bogotá, ed. Pluma, 1980, p. II. Citado también en Yohainna Abdala-Mesa, “Ideario de un encuentro vital: Jacques Gilard y Marvel Moreno”, en *Caravelle*, n° 93, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009, p. 93.

distintas dentro de un denominador común ideológico. La misma autora afirma: “a través de mi feminismo reacciono contra la opresión. Soy solidaria con las mujeres como soy solidaria con [quienes] son perseguidos o humillados por su condición de seres que presentan características diferentes a las de quienes detentan el poder”²⁸².

Aunque, al contrario de Álvaro Cepeda Samudio, jamás se haya expresado públicamente entorno a una específica concepción del cuento, en 1981 Marvel Moreno formula, si bien sólo de manera sumaria, uno de los fundamentos, quizás el más llamativo, de su poética:

Virginia Woolf y Faulkner me enseñaron que lo esencial se esconde generalmente detrás de una apariencia insignificante, que para el buen escritor no existen personajes menores porque todos los hombres y mujeres hablan a través de un pobre tipo como Mink Snopes o una esposa oprimida como la señora Ramsay.²⁸³

La universalización del mundo caribe pasa a través de la apropiación de la palabra y de la reapropiación del acto de la narración por parte de voces a las que la autora delega, parcial o totalmente, la manipulación del tiempo y la exploración psicológica. Miradas entrecruzadas, monólogos interiores, flujo de conciencia, contrapuntos y ecos constituyen por entero la trama en la que hay una constante inclusión de puntos de vista que, por tradición y jerarquías sociales, han sido silenciados y que ahora se vuelven piezas de un complejo sistema de centros de conciencia a quienes se delega la narración.

Rossana Rossanda, periodista, intelectual y escritora italiana, afirmaría algo parecido con respecto a una autora por la que Marvel Moreno sintió mucho aprecio, Christa Wolf: “Christa Wolf era ingombrante. Anzitutto perché scriveva, assieme dell’insondabilità del femminile e della storia nella quale le donne si trovano immerse, e della quale una femminista doc non s’impiccia, non è competente, in nessun caso ne accetta i codici e i parametri di giudizio”. (aggiungere traduzione allo spagnolo) Rossana Rossanda, necrológica de Christa Wolf, en *Il Manifesto*, Roma, 3 de diciembre de 2011.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Jacques Gilard, “*Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Entrevista con Marvel Moreno”, cit., p. 4.

María, la adolescente protagonista del cuento “Oriane, tía Oriane”; la niña narradora anónima del cuento “Autocrítica”; Oriane y Julia, las guardianas de las mansiones en ruina de los cuentos “Oriane, tía Oriane” y “El muñeco”; Doña Genoveva, la paciente vengadora de la mutilación de la que fue víctima en “La muerte de la acacia”; Laura de Urueta, la esposa suicida de “Algo tan feo en la vida de una señora bien”; la hermana Elisa, abnegada y reprimida protagonista de “La sala del Niño Jesús”; Tomasa, que termina en la locura por un amor frustrado en “Ciruelas para Tomasa”; Margot, la joven secretaria enamorada de su jefe en “La eterna virgen”. Todas ellas participan, con sus palabras, sus pensamientos, sus deducciones y sus juicios, en la construcción de redes narrativas en que no hay historias secundarias y en las que están involucrados otros punto de vista. De hecho, se llega luego, en la segunda mitad del libro, a las ochenta y cinco páginas de la novela breve “La noche feliz de Mme Yvonne” en que la fiesta del sábado de carnaval de Barranquilla es el pretexto para que una ciudad entera pueda hablar, con sus Mink Snopes criollos que se alternan con las señoras Ramsey, en un encaje de voces que, al referir las minucias y los chismes del barrio del Prado, entregan al lector un retrato detallado de la burguesía barranquillera de finales de los años Sesenta.

En la entrevista citada, la referencia de Marvel Moreno a la trilogía de los Snopes²⁸⁴ y a la novela *Al faro*²⁸⁵ no es casual. Ambos personajes mencionados son emblemáticos de identidades posicionadas como inferiores dentro del sistema social al que pertenecen: identidad subalterna²⁸⁶ en el

²⁸⁴ William Faulkner: *The Hamlet*, New York, Random House, 1940; *The Town*, New York, Random House, 1957; *The Mansion*, New York, Random House, 1959. Las tres novelas se centran en los miembros de la familia Snopes que viven en el condado ficticio de Yoknapatawpha.

²⁸⁵ Virginia Woolf, *To the lighthouse*, Londres, Hogarth, 1927.

²⁸⁶ Se emplea el adjetivo “subalterna” en su acepción más general que se aleja del factor económico e incluye las relaciones de fuerzas culturales. Cfr. Guido Liguori, “Tre accezioni di subalterno in Gramsci” en *Critica marxista*, rivista bimestrale, n° 6, junio 2011, pp. 33-41. En donde se afirma: “[hay] una posibilidad, presente en el mismo Gramsci: la dilatación del término “subalterno” de la descripción e interpretación de un fenómeno colectivo, social, de clase [...] a su aplicación a la condición de subalternidad en primer lugar *cultural* de una persona”, p. 40, traducción del italiano de quien escribe.

caso de la señora Ramsay, al ser mujer dentro del sistema social inglés de comienzos del siglo XX, o identidad anómala y degenerada en el caso de Mink Snopes, rudo granjero del sur de los Estados Unidos manchado con dos asesinados. El elemento que acomuna a los dos es un sentimiento de alienación y aislamiento del ambiente en que viven que les causa una escisión, sentimiento que acerca ambos a los personajes creados por la autora. De los dos escritores anglosajones Moreno aprende a manipular la instancia narradora con movimientos de acercamiento y alejamiento de la conciencia de los personajes con los que determina una complicidad con el lector pero para hacer presión en sus prejuicios, tan morales como estéticos. Los cuentos de Marvel Moreno anticipan su novela *En diciembre llegaban las brisas* por la presencia de una ficcionalización de los desgarros y las laceraciones que forman parte de la dimensión cotidiana, que se despliega tanto a través de la exhibición de acontecimientos hiperbólicos, como por medio de la sutil puesta en escena de la desintegración de la voluntad y el poder decisional sobre la propia existencia. Valgan dos casos emblemáticos: la mutilación de doña Genoveva en “Ciruelas para Tomasa” y los intentos de suicidio de Laura de Urueta en “Algo tan feo en la vida de una señora bien”. Las etéreas y enigmáticas figuras femeninas de la primera cuentística de Cepeda hallan en las protagonistas de los cuentos de Moreno sus *alter ego* especulares y, a la vez, una nueva colocación dentro de un contexto urbano total y esta vez absolutamente caribe. La chica acróbata de “Hoy decidí vestirme de payaso, la Madeleine de “Todos estábamos a la espera”, Sandy, que vende libros en “Un cuento para Saroyan”, la anónima estudiante de “Jumper Jigger”, la voz atormentada de “Nuevo intimismo” jamás adquieren voz propia, más bien habitan la imaginación de otros personajes, masculinos todos, casi siempre proyecciones del autor mismo.

Si la poética de Cepeda se basa toda en el aislamiento de los personajes, femeninos como masculinos, del contexto general a favor de un eterno presente que pertenece a la dimensión lírica del ensueño, el universo de Moreno se compone de espacios privados constantemente sometidos a las

presiones de la colectividad en que la complejidad social toma forma en la complejidad psicológica de los personajes que, si femeninos, están escindidos entre una sensibilidad angustiada y la intención de cumplir con los roles sociales que les corresponden. Sin embargo, el fracaso concierne a todos y la soledad es el espacio sentimental en el que se mueven tanto los personajes de Cepeda como los de Moreno, pero “lo esencial” que “se esconde detrás de una apariencia insignificante”, así como lo entiende la autora, está estrechamente vinculado con la recuperación del cuerpo, los impulsos, la carne, el deseo y el erotismo, sobre todo femeninos. Elementos, éstos, que, al contrario, no constituyen la poética de Cepeda, poblada por seres tan apolíneos que parecen no tener cuerpo.

En ambas obras el encuentro amoroso auténtico logra suspender la corriente del tiempo y unir fugazmente a seres humanos solos. En *Todos estábamos a la espera* es siempre púdico, apenas aludido y se cristaliza en la dimensión de la espera sin jamás tener desenlace. En *Algo tan feo en la vida de una señora bien* nunca prescinde de la dimensión erótica que puede hallar su clímax en la fusión con los elementos naturales durante la satisfacción del placer sexual femenino²⁸⁷. En todos los cuentos de la colección, la fugaz, auténtica y completa experiencia amorosa, esa “sensación de plenitud” en los recuerdos de Laura de Urueta, se contrapone a la unión matrimonial, siempre decepcionante respecto a la visión idílica del amor que tienen las protagonistas. En este sentido, la primera colección de cuentos de Marvel Moreno halla un lugar privilegiado en el acervo literario colombiano e hispanoamericano al ser tan paradigmática como la de Cepeda. Con *Todos estábamos a la espera*, Cepeda ha demolido los limitados moldes temáticos y formales de una literatura que seguía estancada en la premodernidad. Con *Algo tan feo en la vida de una señora bien* Moreno, convencida de que “los

²⁸⁷ “Para Moreno, el sexo es el momento en que se pueden olvidar las diferencias que hay entre hombre y mujeres, y cuando en este se obtiene el placer la tierra se fecunda. Se fecunda pues la mujer tiene la capacidad de unirse con ella y transmitirle esta energía riente que, a la vez, la naturaleza le revela toda la fuerza de su ser”. Alejandra María Toro Murillo, *Erotismo en los cuentos de Marvel Moreno*, en curso de publicación, p. 65.

cuentos sean el banco de pruebas de un escritor”²⁸⁸, se ha adentrado, ya inserta en la modernidad, en el conocimiento de la condición humana a través de un dominio pleno de las técnicas de la narrativa breve contemporánea. En su hábil ficcionalización de las relaciones entre hombre y mujer, la escritura resiste a cualquier tipo de estereotipación o simplificación de las cuestiones más urgentes para las modernas filosofías feministas – la crítica al sistema patriarcal, el tema de la igualdad, el problema de la subjetividad femenina, la reclusión de la mujer en la esfera de lo doméstico, la desarticulación de la visión androcéntrica, entre otros²⁸⁹ – que se entrelazan con las corrientes de crítica sociales, las disciplinas del saber y las políticas de la Modernidad.

²⁸⁸ “Credo che i racconti siano il banco di prova de uno scrittore”, en Emina Cevro Vukovic, “*Elle* incontra Marvel Moreno. Ricordando i tropici, *Elle*, ottobre 1989, se puede leer integralmente en la página oficial de la autora, <www.marvelmoreno.net> (consultada el día 4 de junio de 2012).

²⁸⁹ Cfr. Adriana Cavarero, “Il pensiero femminista. Un approccio teoretico”, en Adriana Cavarero, Franco Restaino, *La filosofie femministe*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 78-115.

II.3 Una propuesta de lectura paralela

II.3.1

“Hoy decidí vestirme de payaso” o de la distancia; “El muñeco” o de la perspectiva

Los estudios y los aportes teóricos alrededor de las colecciones de cuentos integrados que se han presentado en el parágrafo II.2.1 tienen todos una base común. Los críticos citados parten de la constatación de la presencia, en toda colección integrada, de una dinámica tensional que el lector capta e interpreta deambulando por las partes de las que se compone el libro. Esta tensión es efecto del empleo, voluntario en distintos grados por cierto, de recursos de cohesión.

Respecto a *Todos estábamos a la espera* y *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, ahora se quiere dirigir la atención hacia un aspecto peculiar que no se ha tratado antes y que se considera como un importante hilo unificador que a nivel formal determina una visión del conjunto que no podría ser captada sin considerar la totalidad de los textos que componen ambos libros. Se trata de la construcción de una novedosa focalización colectiva que tiene que ver con un programado propósito de experimentación, común a los dos, al que está relacionada la intención de romper esquemas estéticos, en distintas maneras y con distintas finalidades que hay que interpretar. En este sentido, la analogía entre los dos autores es significativa.

Con respecto a Cepeda, Jacques Gilard habla de “la impresión de una experimentación programada” que el estudioso atribuye en general a “la

variedad de las propuestas formales en *Todos estábamos a la espera*²⁹⁰ más que a la especificidad de la labor sobre la instancia narradora (la instancia que produce el discurso narrativo)²⁹¹ a la que dedica, sin embargo, muchas páginas de su estudio pero sin unificar, con una lectura del conjunto, los hilos trazados a través del análisis de cada relato.

El cambio premeditado de estilo al que se refiere Marvel Moreno cuando habla de la escritura de los textos que forman parte del libro se encuentra estrechamente relacionado con el cambio de focalización, fenómeno que se verifica también dentro de un mismo texto.

En el caso de las dos obras, el paulatino descubrimiento por parte del lector de una unidad más abarcadora no trae consigo la satisfacción del cierre. Esto se debe a una falta de continuidad lineal en la narración considerado el carácter anti-teleológico de ambas obras²⁹². Lo que éstas quieren, o se proponen, restituir es la imagen fraccionada de un conglomerado humano basada en una red de voces entretrejidas que en los textos instaura la imagen de dos mundos ficcionales que el lector visita por partes. Estas partes se reconstruyen *a posteriori*, sin llegar a determinar conclusiones definitivas alrededor de cada una de las historias que las voces narradoras han ido contando (esto vale más para el libro de Cepeda). La impresión es la de haber oído hablar a una colectividad que, por algún motivo que prescinde el carácter lineal de la narración – ausente en ambas obras – es homogénea. En el caso de *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, esto va más allá de la constatación de estar frente a las historias de los habitantes de una misma ciudad, Barranquilla. Hay algo más y está relacionado, en ambas

²⁹⁰ Jacques Gilard, “Cepeda Samudio, el experimentador” en “El Grupo de Barranquilla y el cuento”, en *Plumas y Pinceles*, vol. I, cit., p. 181.

²⁹¹ Véase Gérard Genette, *Figures III*. Se ha consultado la traducción italiana de Lina Zecchi: Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 259-262.

²⁹² Rolf Lundén considera “anti-teleological” la naturaleza de la colección de cuentos (que define con la expresión “short story composite”). Véase el capítulo “Indeterminacy and Open Form in the Short Story Composite”, en Rolf Lundén, *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B. V., 1999, pp. 82-105. Sobre este aspecto se volverá más adelante, en el capítulo dedicado al análisis de las novelas.

colecciones, con la modalidad de transmisión de la información narrativa, es decir con el “modo narrativo” según la clasificación de Gérard Genette. La “regulación de la información narrativa” depende de dos modalidades, la “distancia” y la “perspectiva”. En base a las distintas combinaciones de la distancia y a la perspectiva, las posibilidades del desarrollo discursivo son numerosas²⁹³, pero vale la pena, para cada uno de los dos libros, observar más en detalle uno de estos dos aspectos del modo narrativo (que, de hecho, siempre está vinculado al otro).

En el caso de *Todos estábamos a la espera* se pondrá más atención a la dosificación de las informaciones con respecto a las maneras en que un acto de habla o de pensamiento puede reflejarse en el texto, mientras que en el caso de *Algo tan feo en la vida de una señora bien* se analizará la labor de elección del sujeto hablante.

De hecho, en la primera colección el eje alrededor del cual gira la escritura es la subordinación del sujeto de la enunciación a la regulación de la cantidad de materia por narrar. En la segunda se verifica el caso contrario: respecto a la instancia narradora, de la opción, elegida entre varias, depende la construcción de una narración sobre el cuerpo social siempre filtrada por un punto de vista femenino.

Así, en *Todos estábamos a la espera* se observan importantes variaciones alrededor de lo que Genette define como discurso narrativizado que el autor distorsiona y fragmenta a través de la inserción de otras categorías del discurso (el discurso indirecto, el discurso dramático y el estilo indirecto libre)²⁹⁴ con que introduce personajes sin la necesidad de la caracterización por descripción física y psicológica.

El libro nace de una urgencia peculiar. En el cuestionamiento de la supuesta objetividad de la representación novelesca está su fuerza innovadora con respecto al panorama literario colombiano que le es contemporáneo, por eso

²⁹³ Véase Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, op. cit., pp. 208-209.

²⁹⁴ Ivi., pp., 216-232, en donde el autor describe los distintos actos de habla que el personaje emite o articula sin hablar.

la labor minuciosa alrededor de la cantidad de información narrativa que los distintos narradores parecen presentar con cuentagotas. En este mecanismo, es más notable la interpolación de distintos planos en el uso de la modalidad de la “distancia” que la superposición de focalizaciones.

Esta última modalidad, al contrario, caracteriza la escritura de Moreno, determinada, casi treinta años después, por otra urgencia: la construcción de un “[...] orden simbólico femenino generado por los deseos, las prácticas y las palabras de las mujeres”²⁹⁵ para el desmoronamiento de las dinámicas discursivas que se fundan en la exclusión del punto de vista subalterno. A este propósito, en *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, “el interés se concentra sobre la aguda reflexión de los personajes en torno a un evento o a un diálogo”²⁹⁶ porque casi todo lo que se afirma en los textos es la reverberación en sus conciencias. Estos eventos están siempre relacionados con la biografía de una o más mujeres de las que se conoce poco pero que desencadenan todo tipo de conjeturas. Entre los personajes-narradores siempre está el punto de vista coral que se funda en los juicios razonables y conformistas del sentido común y del qué dirán, a veces reproducido dentro de un punto de vista determinado o presente como fondo de la narración con que se confronta el “obsesivo raciocinio”²⁹⁷ que emerge de la narración misma bajo la forma de la intersección múltiple de puntos de vista. En la colección, este fenómeno alcanza su apogeo con la novela breve “la noche feliz de Mme Yvonne”, a través de la cual la autora se prepara definitivamente a la elaboración de la novela *En diciembre llegaban las brisas*.

Más vale ahora ir a los textos para verificar lo que se acaba de afirmar sobre los dos libros. En este párrafo se focaliza la atención en los dos cuentos

²⁹⁵ Adriana Cavarero, “Il pensiero femminista. Un approccio teoretico”, en Adriana Cavarero, Franco Restaino, *La filosofie femministe*, op. cit., p. 98. Traducción de quien escribe.

²⁹⁶ Fabio Rodríguez Amaya, “Una obra maestra de relojería literaria”, en Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *La obra de Marvel Moreno*, cit., p. 175.

²⁹⁷ Ibidem.

que se consideran como puertas de acceso a la narrativa de los dos autores: “Hoy decidí vestirme de payaso” y “El muñeco”.

Para respetar la organización de los textos para la publicación del libro, así como la concibió el mismo autor, se ha elegido “Hoy decidí vestirme de payaso” para el acercamiento al universo narrativo de *Todos estábamos a la espera*, en vez de seguir el orden cronológico de las primeras publicaciones, criterio según el cual habría que escoger otros textos del autor²⁹⁸.

No es el único motivo de la elección: el mismo Germán Vargas, con quien Cepeda elaboró el proyecto editorial, afirma que “[...] donde está Álvaro Cepeda Samudio de manera más total es quizás en ‘Hoy decidí vestirme de payaso’ y, especialmente, en ‘Todos estábamos a la espera [...]’”²⁹⁹ que es, para él, el mejor entre los cuentos del libro.

En el cuento el protagonista, que es también narrador, se pone un disfraz de payaso, se introduce en una carpa de circo y se confunde entre los payasos verdaderos.

Al enterarse de una chica que se exhibe a caballo en la pista, el intruso le manifiesta enseguida su interés. Después del espectáculo ecuestre, los dos buscan a alguien que sepa tocar la guitarra verde que él ha encontrado en el camerino de la chica. Salen de la carpa y van a un bar. Sin encontrar músicos, regresan con una mujer a la carpa para el final del espectáculo circense. Luego se encaminan otra vez hacia el bar, para buscar a un tal Sammy que podría tocar el instrumento y cantar serenatas, que es lo único que se puede interpretar con una guitarra de ese color, como le explica la

²⁹⁸ A juicio de Jacques Gilard, los primeros tanteos estéticos de Cepeda en la escritura de ficción son los textos breves “Alucinaciones” (1945), “Esbozo de un cuadro para nuestro mercado. Las gentes, las chivas, el bullicio” (1947, en *El Nacional*), “Biografía de una lisa” (1947, *El Nacional*) y “La muchacha de los postales” (1948, en *El Nacional*), todos recogidos en el volumen *En el margen de la ruta*, op. cit.

Se añaden a éstos los primeros textos que se acercan a la concepción que el mismo autor iba desarrollando en esos años del género cuento: “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo” (1948), “Tap-Room” (marzo de 1949) e “Intimismo” (abril de 1949). Sin embargo Cepeda decidió incluir sólo “Tap-Room”, que no coloca al principio sino al final del volumen.

²⁹⁹ Germán Vargas, “el Grupo de Barranquilla”, *Vanguardia Liberal*, Bucaramanga, 22 de enero de 1956.

chica al protagonista. En el trayecto hacia el bar, los acompaña el sonido de una dulzaina tocada por un hombre de casaca roja.

El título sugiere de entrada importantes indicios para la aproximación al texto. La primera persona del verbo “decidir” en torno a la que gravita la frase prepara el lector a conocer una historia contada por un personaje que será simultáneamente voz narradora. Las mismas palabras sirven de *incipit* del cuento, seguidas por dos enunciados independientes que ponen en evidencia el papel protagónico que la voz narradora irá teniendo a lo largo del texto:

Hoy decidí vestirme de payaso. Me he puesto unos grandes zapatones de caucho y me he pintado la cara de rojo y de blanco. Cuando atravesé el estrecho corredor de arena la sentí rebotar debajo de mis zapatones y tuve la agradable sensación de sentirme payaso³⁰⁰.

El protagonista es al mismo tiempo narrador autodiegético, según la clasificación de Gérard Genette³⁰¹ cuya focalización restringida limita la cantidad de informaciones transmitidas al lector durante la narración. Por ejemplo, jamás explicará la razón de su disfraz; él actúa de payaso pero normalmente no lo es: *hoy* (en este presente, en este momento específico) es distinto, pero el lector no puede acceder a las causas que han determinado su decisión de ‘hacer’ de payaso por un día, algo evidente por la presencia del adverbio y que es confirmado en las primeras líneas del texto por el verbo “sentirme”. Primer, claro elemento de ruptura con la narrativa tradicional vehiculado por la mediación formal de la función narradora: cualquiera información dada al lector es plausible así como es absolutamente admisible la ausencia del antecedente que determina las circunstancias presentadas, inútil especificarlo, con un comienzo en *media res*. Hay más. Depende de la voz de un único personaje-narrador la

³⁰⁰ Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, ed. crítica, op. cit., p. 65.

³⁰¹ Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, op. cit., p. 293.

regulación de la información narrativa que se presenta bajo la forma de un discurso relatado en primera persona en que se insertan sentencias pronunciadas por otros personajes, turnos de conversaciones truncas e, incluso, diálogos en que toma la palabra el mismo narrador:

“A que no sabes de qué están hechas las nubes?” El payaso gordo, que tiene las ropas llenas de globos de colores revienta uno y dice: “De caramelo blanco”. [...] Yo me acerco al de la nariz morada y le digo: “Las nubes están hechas de la espuma que usa San Pedro para afeitarse las barbas. Eso lo saben todos y es una tontería preguntarlo”³⁰².

Sin respetar las normas de presentación tipográfica del diálogo, el autor inserta en la narración en primera persona una conversación en que toma parte el payaso mismo sin distinguir con punto y aparte los turnos, que así estarían separados del texto. Distingue los turnos en otros textos, en “Vamos a matar los gaticos” y en “Un cuento para Saroyan”, pero aquí no. En el pasaje que se acaba de citar, emblemático del estilo adoptado por el autor, la mediación estética que procura el manejo de las formas del discurso es extrema, así como, paradójicamente, es máximo el efecto de inmediatez del cual depende la fuerte impresión de estar frente a la crónica autobiográfica de un sueño. Máximo grado de ficcionalización: la crónica en forma de monólogo incluye la simulación de diálogos relatados en forma mimética. Los demás personajes son sombras que se agitan por el circo y se materializan sólo a través de actos de habla para luego desaparecer en el escenario, como en un teatro de marionetas, en que el artista se confunde con los personajes al manipularlos y al prestarles su voz. El autor mismo está en ese disfraz de payaso, y con ese movimiento de la instancia autorial el cuento adquiere un significado capital como parte del libro: colocado al comienzo, adquiere el valor de prólogo y parece casi el manifiesto de la

³⁰² Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, ed. crítica, op. cit., p. 67.

poética de Cepeda y de *Todos estábamos a la espera*. El escritor, que se autorepresenta en su oficio como payaso³⁰³ en busca de alguien que sepa tocar serenatas, se incluye a sí mismo de antemano en el universo narrativo de la colección formado por una humanidad desamparada. “Las palabras son inferiores a ellos”³⁰⁴, en la tentativa, siempre frustrada, del escritor de representar su soledad, la de la espera y del insomnio, que los personajes de Cepeda parecen compartir con las figuras del celebre cuadro *Nighthawks* (1942) de Edward Hopper³⁰⁵.

La franqueza con que la instancia autorial declara desde el principio su artificio carnavalesco es fruto de un complicado mecanismo estético fundado en la paradoja de la unión del discurso narrativizado por un narrador muy marcado (como lo es todo narrador en primera persona) y reticente, y las voces de los demás personajes bajo la forma de turnos de conversaciones dentro de su discurso.

Con respecto a la regulación de las informaciones narrativas, “Fingir mostrar significa fingir callarse”³⁰⁶: menos distancia hay frente a la situación narrada, más abundante es la cantidad de datos y más camuflada es la instancia autorial; en el texto, esta ley, que funda la representación narrativa por imitación, se rompe: no hay ficción porque la ficción es máxima.

³⁰³ Considerado el marcado carácter lírico del cuento, existe cierta analogía entre el payaso de Cepeda y el saltimbanqui del poema “Chi sono io?” (1909) de Aldo Palazzeschi (1885, Firenze – 1974, Roma), en que a partir del título mismo (¿Quién soy yo?), el poeta italiano cuestiona la idea del sujeto constituido *a priori* y monolítico. Tanto en el cuento como en el poema, lo que se muestra es una pérdida de identidad voluntaria y profesada porque los dos, cada uno a su manera, contestan las representaciones mismas del escritor que giran alrededor de la figura del vate decimonónico, portavoz conformista de los valores de la tradición literaria de sus países. En el payaso de Cepeda hay ecos del “Triunfo del music-hall, del clownismo, que genera ese gusto por el títere, la marioneta, que irrumpirá de golpe, en los años del inmediato avant-guerre, en toda la cultura europea, y no sólo europea”. Eduardo Sanguineti, en Vincenzo de Caprio, Stefano Giovanardi, *Letteratura italiana. Storia, autori, testi, dall’Ottocento al Novecento*, Milano, Einaudi scuola, 1995, p. 653 (traducción de quien escribe).

³⁰⁵ Analogía sugerida por Fabio Rodríguez Amaya. Comunicación personal, febrero 2011.

³⁰⁶ Gérard Genette, *Figure III, Discorso del racconto*, op. cit., p. 213.

A la instancia autorial que se apoya de forma explícita en el personaje narrador no le sirve fingir callarse porque desde el principio se ha apropiado espontáneamente del derecho a formar parte del universo que ella misma va creando, así como emerge con evidencia de las ilustraciones de la artista Cecilia Porras, en las que se enfatiza el carácter autobiográfico de los cuentos y la confusión entre el realidad extratextual y el universo narrativo. A este propósito, Gabriel García Márquez afirma: “Cecilia Porras [...] parece haber desentrañado a cada cuento su recóndita esencia autobiográfica”³⁰⁷.



1. Ilustración de Cecilia Porras para el cuento “Hoy decidí vestirme de payaso”, la primera de las ilustraciones que aparecen en la colección (imagen tomada de la segunda edición de *Todos estábamos a la espera*, Plaza&Janés, 1980)
2. Cecilia Porras, *Álvaro Cepeda entre sus personajes*, 1952 ca, tinta y acuarela sobre papel, colección particular, Barranquilla. En los dos dibujos la figura central es la del escritor.

El título, una aserción, informa al lector desde el comienzo sobre una específica estrategia textual que el autor persigue con coherencia a lo largo del texto: de la elección de cierta perspectiva y de la combinación de

³⁰⁷ Gabriel García Márquez, “Álvaro Cepeda Samudio”, en el *Dominical* de *El Espectador*, Bogotá, 15 de agosto de 1954. En Gabriel García Márquez, *Entre cachacos, obra periodística 2, 1954-1955* [1982], Barcelona, Random House Mondadori, 1992, p. 235.

distintas distancias en la dosificación de la información narrativa y la inmotivada intención del personaje de disimular su identidad, en un ambiente al que no pertenece, depende la configuración del pacto narrativo. La anécdota, prácticamente ausente en el texto³⁰⁸, se perfila a través de las suposiciones del lector alrededor de un objeto, la guitarra verde que despierta el interés del protagonista y que nadie sabe tocar.

En torno a las elipsis y a los silencios producidos y justificados por la presencia misma de un objeto perturbador gravita también el primer cuento de Marvel Moreno, “El muñeco”³⁰⁹.

En su vieja mansión rodeada por trinitarias, naranjos y nísperos, Doña Julia se dedica al crochet y al cuidado de un niño “cada vez más ajeno a la realidad”³¹⁰, “horriblemente quieto”³¹¹, cuya abulia parece suspendida sólo por los enigmáticos movimientos de un muñeco de trapo. Un día éste desaparece y el niño se vuelve “incapaz de ingerir ni siquiera un sorbo de agua”³¹². Convencida de que la causa de la desaparición del muñeco sea un embrujo, Doña Julia despide a Eulalia, la sirvienta. La situación – agravada por el sentimiento de culpa que la mujer tiene por haber echado a la anciana criada – parece mejorar una tarde, cuando la presencia de María en la casa distrae al niño de su misterioso vínculo con el ser inanimado. Al final del

³⁰⁸ Hay una atención de parte del autor en definir una *situación* más que una *historia*, así como Jacques Gilard ha señalado con respecto a los primeros cuentos publicados por Gabriel García Márquez. No hay que olvidar que los dos autores, García Márquez y Cepeda Samudio, entre la segunda mitad de los años Cuarenta y la primera mitad de los años Cincuenta quisieron explorar de manera casi programática algunas propuestas formales aún desconocidas en el panorama literario colombiano, entre las cuales el manejo de la utilería de lo fantástico, la desintegración de la autoridad de la voz omnisciente, la eliminación de las referencias espaciales y temporales y el total anonimato del personaje, para citar sólo algunos ejemplos entre los más evidentes.

³⁰⁹ Aunque en la colección esté colocado como segundo, se ha elegido “El muñeco” para entrar en el análisis de los textos porque es el primer cuento que Marvel Moreno ha escrito.

³¹⁰ “El muñeco”, en Marvel Moreno, *Cuentos completos*, ed. de Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, Bogotá, editorial Norma, 2001, p. 28.

³¹¹ *Ivi.*, p. 29.

³¹² *Ibidem.*

día, el niño entrega el muñeco a la muchachita que, fuera de la casa, lo bota a la basura.

Tanto hacia la guitarra verde del cuento que abre la colección de Cepeda como hacia el muñeco de trapos del primer cuento de Moreno se dirigen los esfuerzos hermenéuticos del lector. A estos esfuerzos les corresponde el desafío cognitivo que estos mismos objetos lanzan a los héroes sin jamás concederles lo que prometen: el acceso al ámbito de lo invisible al que aluden a través de su enigmática presencia en la esfera de lo que es visible. Gracias a los intentos frustrados de los personajes de tener entrada a otra dimensión (para encontrar a alguien que haga sonar el instrumento y para entender cual es la causa de las desapariciones del muñeco y mejorar el estado de salud del niño), las suposiciones del lector se multiplican y redefinen cada vez la tensión entre argumento y sentido. Sin ser literatura fantástica, los dos textos aluden a un parentesco con ella³¹³ que es consecuencia de dos manejos bien distintos de la categoría del modo narrativo. Si en el cuento de Cepeda la rarefacción de las circunstancias es impuesta por un tipo peculiar de discurso narrativizado cuyo efecto es la irrupción inmediata y directa de personajes y voces en las escenas, sin mediaciones algunas, en el cuento de Moreno depende, antes que cualquier otra cosa, de una omnisciencia simulada de parte de un punto de vista igualmente restringido que será característica de la mayor parte de la narrativa de Moreno.

La autora escogerá ya desde el cuento “Ciruelas para Tomasa” la focalización interna *variable* cuyos efectos irónicos producidos por la distorsión de las perspectivas serán una peculiaridad de su escritura.

³¹³ En este sentido, hay un importante punto de contacto con la cuentística juvenil de Gabriel García Márquez que desde el principio rompió con el concepto tradicional de “verosimilitud”: “Hay en estos cuentos, heredado del siglo XIX, un empleo de la habitual, a veces espectacular, utilería de la literatura fantástica pero nada más: el muerto vivo y conciente (“La tercera resignación”, “Eva está dentro de su gato”, “Tubal-Caín forja una estrella”) la droga (“Tubal-Caín...”), el doble (“Tubal-Caín...”, “La otra costilla de la muerte”, “Diálogo del espejo”), la multiplicidad de ciertos personajes (el padre en “Tubal-Caín...”), el espejo (“Diálogo del espejo”), la confusión sobre el espacio y el tiempo (“Tubal-Caín...”), el ataúd (“La tercera resignación”, “La otra costilla...”). Son elementos desquiciadores propios de la psicosis, que explotó toda una línea de la literatura fantástica del XIX”. Jacques Gilard, “El Grupo de Barranquilla y el cuento”, en *Plumas y Pinceles*, vol. I, cit., p. 149.

Sin embargo, cierta distancia irónica ya se manifiesta en la exploración de las potencialidades estéticas de la focalización *fija*³¹⁴: este tipo singular de narrador en tercera persona que simula la omnisciencia empleado por Moreno altera los eventos proporcionando interpretaciones implícitas de los mismos. Desde las primeras líneas, gracias a la modalidad del discurso indirecto libre, el lector está en contacto directo con la “orientación ideológica” y la “situación práctico-existencial” del personaje-punto de vista “con las que se relacionan los eventos narrativos”³¹⁵. Esta modalidad, mientras incluye un tácito acercamiento del lector a Doña Julia, elude a la vez una real comprensión del personaje enigmático (el muñeco) y de la verdadera naturaleza del vínculo que lo une al niño.

A la cercanía entre el lector implícito y el personaje-punto de vista corresponde la lejanía entre el narrador y el autor implícito³¹⁶: del flujo narrativo encauzado por estas modalidades, junto a la dosificación de la información típica del género cuento³¹⁷, depende la ambigüedad del muñeco que se difunde a lo largo y ancho de la narración y determina un efecto de extrañamiento parecido al que se produce en el cuento “Eva está dentro de su gato” (1948) de Gabriel García Márquez o “La muerte en la calle” de José Felix Fuenmayor, en que “la dimensión sobrenatural se convierte en un mundo invisible, separado del que es visible, pero siempre humano”, como en el caso de la obra de Franz Kafka, a juicio de Lubomír Doležel³¹⁸. El

³¹⁴ Para los conceptos de focalización interna fija, variable y múltiple véase Gérard Genette, *Figure III, Discorso del racconto*, op. cit., p. 237-242.

³¹⁵ Angelo Marchese, *L'officina del racconto, semiotica della narrativa* [1983], Milano, Mondadori, 2011, p.160. La traducción al español de los pasajes citados es de quien escribe.

³¹⁶ Se consideran aquí las categorías de *lector implícito* y *autor implícito* adoptadas por W. C. Booth en su ensayo *Distance et point de vue*, en *Poétique*, 4, 1970, texto citado por Angelo Marchese en *L'officina del racconto*, cit. , p. 166.

³¹⁷ A juicio de Antón Chéjov, uno de los más influyentes cuentistas de todos los tiempos que ambos autores leyeron durante su formación literaria: “[...] no debes dar al lector ninguna oportunidad de recuperarse: tienes que mantenerlo siempre en suspenso. [...] En los cuentos es mejor no decir suficiente que decir demasiado, porque... porque... no sé por qué [...]” Carta a I. L. Shcheglov, 22 de enero de 1888, en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento* [1993], Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1997, pp. 318-319.

³¹⁸ Para el estudioso checo: “De manera del todo original, Kafka ha convertido la mitología religiosa tradicional en un mito moderno enteramente laico”, algo que es posible afirmar

muñeco, “con su falso aspecto de muñeco” “impúdico y desvergonzado”, se convierte en una “horrible cosa de trapo”³¹⁹.

En el prólogo a la edición española de *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, Jacques Gilard afirma que “[...] una historia como la de ‘El muñeco’ habrían podido concebirla hacia 1950 Fuenmayor, Cepeda, García Márquez [...]”. No es tan cierto y la razón reside en el complicado manejo de las focalización siempre obstinadamente femenina en esta colección y, en el caso del cuento en cuestión, atrevidamente lejana del punto de vista del autor implícito. De hecho, el proyecto de la construcción de un universo femenino contado por voces femeninas a veces incluso discordantes entre sí y contradictorias con respecto a la misma instancia autorial es claro desde el principio y por eso la autora no cae nunca en la trampa de la narración femenina intimista en primera persona. “El muñeco” da muestra precisamente de lo contrario con su audaz elección de un punto de vista femenino alineado con el sentido común. Las palabras de Doña Julia aluden a algo que el desenlace ni afirma ni niega: la posibilidad de que el muñeco tenga vida propia y, al mismo tiempo, hay un proceso de marginación del universo de la niñez y de deformación de las causas de la incomunicación de parte de la voz narradora que contribuyen a ofuscar la verdadera naturaleza del vínculo entre el ser de trapos y el niño del que ni se proporciona el nombre.

Esta es, posiblemente, una importante diferencia entre las instancias narradoras de Cepeda y Moreno. Desde esta óptica, los dos textos se vuelven especulares: al personaje-narrador que vehicula un punto de vista inconformista sobre la realidad y que coincide con el autor implícito en “Hoy decidí vestirme de payaso” se contrapone el personaje-punto de vista intérprete del conformismo de la mentalidad colectiva, distante del autor

también sobre la obra del premio nobel colombiano si se considera, por ejemplo, su reinterpretación de los motivos bíblicos en *Cien años de soledad*, algo que ya había experimentado en sus cuentos juveniles. Cfr. Lubomír Doležel, “Un mito moderno”, en Franco Moretti ed., *Il Romanzo*, vol. V, *Lezioni*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 471-476.

³¹⁹ Marvel Moreno, “El muñeco”, cit., p. 27.

implícito en “El muñeco”. Estas modalidades volverán en el corpus de la narrativa breve de los dos autores: en cuanto al libro de Cepeda, los textos “Un cuento para Saroyan” y “El piano blanco” compartirán el mismo “yo” narrador y personaje a la vez, que aparece también en “Todos estábamos a la espera” bajo forma de interrupciones al flujo narrativo del “nosotros” colectivo³²⁰. En cuanto a *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, merece la pena evidenciar que la autora seguirá optando por la omnisciencia trunca. Esta modalidad volverá también en *En diciembre llegaban las brisas*, en que el disimulo de las diferentes conciencias narrantes que se turnan para tomar la palabra tiene que ver con la representación de una trasmisión de saber que siempre es indirecta y de una oralidad “que sólo concierne [...] lo escuchado, recordado, ponderado, transcrito”³²¹. La autora escogerá la primera persona del narrador-personaje como punto óptico sólo en los cuentos “Autocrítica” y “Ciruelas para Tomasa”. En éste último, sin embargo, otros puntos de vista se mezclan y se sobreponen al “yo” testimonio de los hechos, anticipando la peculiar estructura polifónica que caracteriza la novela³²² basada en un juego de alusiones, como lo señala Montserrat Ordóñez:

[Marvel Moreno] trabaja sus voces femeninas no solo para explorar y descubrir sino también para eludir. La mediación de las elusiones permite lecturas críticas y reconstructoras, porque los textos se reconstruyen a partir

³²⁰ Un catálogo de las distintas modalidades de la función narradora exploradas por Álvaro Cepeda Samudio se encuentra en el prólogo de Jacques Gilard a la edición crítica de *Todos estábamos a la espera*, cit., pp. 33-35.

³²¹ Helena Araújo, *La Scherezada criolla*, Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana, Bogotá, Empresa editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989, p. 151.

³²² Sobre el carácter polifónico de la novela veáse Barbara Barbisotti, “La jerarquía de las voces Barrantes en *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno”, en Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y pinceles II, EL grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro; Marvel Moreno, un epígono*, op. cit., pp. 177-191.

de los que las voces narrativas no saben ni sobre sí mismas ni sobre su mundo³²³.

Al ser, Doña Julia, la única conciencia narrante, de ella depende también la deformación temporal del discurso: el manifestarse de dos emblemáticas oscilaciones temporales en el texto coincide con captaciones realizadas a través de sus sentidos. Así, al oír la risa de María, doña Julia vuelve a la realidad³²⁴, determinando la conclusión de la analepsis con la que recuerda la desaparición del muñeco.

De la misma manera, la narración alude a un tiempo que la supera en correspondencia con el canto del turpial que la mujer escucha, ese “preciso instante” que “recordaría siempre” cuando el pajarito “rompió a cantar presintiendo el paso de las cinco”³²⁵. Esta imperceptible alusión al futuro parece ser una anticipación de la prolepsis externa final con que el narrador se refiere a una mayor capacidad de comprensión de lo sucedido:

Mucho después, ya la imagen del niño se gastaba en el tiempo, doña Julia volvería una y otra vez al recuerdo de aquel instante y con angustia *pensaría* que si hubiera acompañado a María habría podido impedir que el niño le entregara el muñeco, y ella, atolondrada, asqueada tal vez, lo echara al salir de la casa en la caneca de la basura que, como siempre, el carro del aseo recogió puntualmente a las seis³²⁶.

En el pasaje citado, el movimiento catafórico del punto de vista cierra rotundamente el cuento convirtiéndolo, a nivel formal, en una estructura temporal circular en donde el condicional simple con valor de futuro en el

³²³ Montserrat Ordóñez, “La ficción de Marvel Moreno: mujeres de ilusiones y elusiones” en Alvaro Pineda Botero y Raymond L. Williams (comp.), *De ficciones y realidades: perspectivas sobre literatura e historia colombianas*, Bogotá, Tercer Mundo, 1989, p. 197

³²⁴ “Con un estremecimiento, doña Julia volvió a la realidad. La risa de María acababa de sacarla de sus cavilaciones [...]”. Marvel Moreno, “El muñeco”, cit., p. 29.

³²⁵ Ivi., p. 30.

³²⁶ Ibidem, cursiva de quien escribe.

pasado del incipit (“Aquella tarde doña Julia la recordaría siempre”³²⁷) vuelve. La narración se encamina à *rébours* hacia un punto en el pasado al que no alcanza para volver, al final, a un punto en el futuro (presente, respecto al acto de narrar Doña Julia) al que sólo alude.

II.3.2

La palabra como medio: los solitarios de Álvaro Cepeda Samudio

Se quiere seguir el análisis de los textos de *Todos estábamos a la espera* manteniendo la atención en el “relato de palabras”, así como Genette denomina la narración no de eventos sino de voces de personajes, porque se considera aspecto fundamental de la escritura del autor.

En una edición aumentada de su antología, Eduardo Pachón Padilla escribía sobre Cepeda:

Para él las palabras tienen una modalidad determinada, son signos que sirven para enlazar ciertas sensaciones fugaces, porque lo esencial de las existencias no estriba en las situaciones forzosamente modeladas dentro de los conceptos fundamentales de espacio y tiempo³²⁸.

La implícita reflexión presente en todos los textos del libro sobre la ruptura con la representación mimética de escenas que el narrador gobierna por completo se apoya en la elusión de cualquiera descripción de las circunstancias en las que están colocados los personajes. Si detalles de este

³²⁷ Ivi., p. 25.

³²⁸ Eduardo Pachón Padilla, *El cuento colombiano. Antología*, Bogotá, Plaza & Janés, 1980, pp. 23-24, vol. II.

tipo están presentes, su función no es la de aclarar las coordenadas espaciotemporales, sino, al contrario, confundir al lector también respecto a los pocos indicios que ha recogido en la narración. A ello se suma la presencia constante de figuras que son antes que nada voces narradoras, más que personajes, cuyos diálogos son vectores que transmiten parte de la historia.

En 1941 Frances Scott Fitzgerald afirmaba “el personaje es acción”³²⁹, frase con la que por un lado rechazaba cualquiera presentación moral, física o psicológica previa del mismo y, por el otro, se adhería a una concepción de la narrativa fundada en el rescate de la experiencia humana de la cotidianidad, a través del uso de un lenguaje directo, sin tonos retóricos ni falsos heroísmos. El personaje es acción y en el acto narrativo no puede existir acción sin palabra. Ésta está estrechamente vinculada a su “reconversión” – como la define Ángel Rama – a lo esencial, porque a la “gárgara de palabras [...] había que oponerle [...] el rigor enunciativo puro de la palabra [...] es decir buscar estrictamente la forma de definición estricta en el decir, un sustantivo y el adjetivo indispensable y no más”³³⁰.

En los cuentos que siguen “Hoy decidí vestirme de payaso” continúa el hábil manejo de las distintas formas del discurso: ejemplos de discurso narrativizado, discurso transpuesto, discurso dramático y soliloquio están presentes en las páginas de *Todos estábamos a la espera*, en las que de ese rigor enunciativo que Rama señala depende la elaboración de narradores reticentes y evasivos, figuras de palabras que el autor antepone a cualquier otro elemento narrativo, persiguiendo de manera constante “[...] la eliminación de lo inútil, la omisión de lo innecesario, el desdén por el espectacular y fastuoso”³³¹.

³²⁹ F. Scott Fitzgerald, *The last Tycoon* [1941]. Se ha consultado la edición italiana *Gli ultimi fuochi*, Milano, Mondadori, 1974, p. 284.

³³⁰ Aa. Vv. *Actual narrativa latinoamericana, conferencias y seminarios*, Casa de Las Américas, La Habana, Centro de Investigaciones literarias casa de las Américas, 1970, p. 132.

³³¹ Alfonso Fuenmayor, “Los cuentos de Cepeda Samudio” en *El Herald*, Barranquilla, 21 de agosto de 1954.

En “Todos estábamos a la espera”, el segundo cuento del volumen, la narración pasa a través del discurso narrativizado de una voz narradora colectiva que evita identificarse de forma clara a lo largo del texto. Sólo se sabe, desde el principio, que coincide con un anónimo grupo de amigos que comparten porciones de vida cotidiana en un bar en el que diariamente toman tragos, ven encuentros de box del Madison Square Garden en la televisión y escuchan música del tocadiscos. La rutina del bar en la que se basa el plano del discurso narrativizado por este “nosotros” colectivo se quiebra cuando la misma voz narradora introduce dos niveles de ruptura del flujo narrativo que originan dos posteriores relatos de palabras paralelos y en diferido. La primera es una analepsis externa de un “yo” anónimo que a través de un monólogo parcial e incompleto cuenta su experiencia traumática en el campo de batalla:

“Voy a quedarme aquí. Tiene que llegar a este bar’ [...] ‘Hace tiempo que estoy esperando’ dijo y golpeó la pipa contra la palma de la mano abierta y dura. “Me salí de la carretera con los catorce que me tocaban a mí. Caminé detrás de ellos hasta que encontré un pequeño claro de arena blanca. Entonces oí que ya él había terminado. Y su ametralladora no sonaba. Estaban de espaldas. Yo comencé a llorar. Cuando él llegó su ametralladora volvió a sonar. Yo me dije que no quería oír más. Y ni siquiera oí cuando las balas se callaron. Seguramente me dijo que lo siguiera y yo lo seguí, pero ya no oí más”³³².

En la narración del ex-combatiente, el presente – una noche cualquiera en un bar en un lugar indefinido de los Estados Unidos – y el pasado – la segunda guerra mundial en Europa – se cruzan, por asociación, en el umbral de la espera: el retraso de alguien que tiene que llegar al bar desata el recuerdo del ansia y del terror vividos durante un episodio de combate cuyas

³³² Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, op. cit., p. 76.

imágenes se insinúan en los tiempos muertos de la cotidianidad del hombre³³³.

Al monólogo del ex-combatiente se suma de forma casi simultánea otro “yo”, un anónimo protagonista con características autobiográficas cuyo relato narrativizado se superpone al del “nosotros” colectivo para contar el acercamiento fugaz a un enigmático personaje femenino en una estación de autobuses. Si las palabras del ex-combatiente están presentes directamente, con su monólogo parcial, al contrario, no hay representación del diálogo entre el “yo” narrador y la muchacha, a la que le cede la palabra sólo una vez, para amplificar el efecto de un intercambio irrealizado e irrealizable porque colocado en la frontera entre el sueño y la vigilia:

La muchacha se duerme contra la madera lustrosa de los bancos y yo estoy velando su sueño derrotado. De pronto me dice sin abrir los ojos: “Tengo hambre”. Yo me levanto sin ruido y atravieso el frío ancho de la calle porque he visto en algún lado las vitrinas opacadas de un restaurante³³⁴.

El personaje, veladamente autobiográfico, que se separa del “nosotros” colectivo para referir este episodio, transita de espacios delimitados pero jamás definidos (el bar, el restaurante del griego, la estación de autobuses) a un fuera igualmente indefinido y así articula la construcción de una perspectiva múltiple cuyo centro es la calle, espacio símbolo del viaje liberatorio en la cultura estadounidense, elemento central de la poética de muchos autores, entre los cuales Thoreau, Whitman, Ginsberg y Kerouac. Sin embargo, en el caso de “Todos estábamos a la espera”, el viaje adquiere significado como experiencia existencial sólo por su proximidad a la dimensión de la espera: sin la especificación del lugar de partida o de

³³³ En este personaje se percibe el eco de la lectura del cuento “Soldier’s Home” (1925) de Ernest Hemingway. Al protagonista, Harold Krebs, atormentado por el trauma de la guerra, Cepeda debió de inspirarse.

³³⁴ Ivi., p. 77.

llegada, informaciones ausentes en el texto, lo que queda es el acto mismo del desplazamiento como representación de lo que, siendo eternamente contiguo e inalcanzable, mueve tanto la memoria como su elaboración a través de la narración. La chica de la estación, el griego detrás del mostrador del restaurante en donde el narrador compra café caliente para ella, el soldado, cada uno de los componentes jamás identificados de ese “nosotros” narrador comparten una fraternidad transitoria que prescinde de la dimensión verbal porque sus huellas están en los vacíos del relato, en las elipsis con las que se omiten las informaciones alrededor de la naturaleza de los vínculos afectivos que unen a los personajes.

Vuelve en este cuento la relación entre hombre y mujer fundada en una confianza inmediatamente incondicional, como la que caracteriza el vínculo que ata el payaso a la acróbata del cuento anterior.

El relato narrativizado de este “yo” se difumina, como si perteneciera a la dimensión del sueño, en medio de un movimiento giratorio de la narración que propone dos veces el episodio de la llegada de la voz narradora a la estación³³⁵ y en que vuelve a parecer la figura femenina (¿la misma viajera?) al final del cuento. El torbellino narrativo culmina con la vuelta a la escena del bar que se cierra con un audaz monólogo interior de voces distintas en que los distintos turnos forman parte de una conversación caótica entre amigos con las características de un flujo de conciencia colectivo, hipótesis sugerida por la presencia del verbo “pensar” que introduce el pasaje. Tema de la conversación es el emblema de una marca de whiskey estadounidense: una foca azul que tiene una pelota blanca y roja sobre la nariz. De esa imagen, que probablemente captura la atención del grupo de amigos desde un lugar indeterminado del bar, derivan asociaciones libres que pasan por el deseo de ver una película en la que aparece la actriz Susan Peters y acaban con una reflexión sobre el cine y la soledad: “Cuando no se tienen sueños,

³³⁵ “Yo frente a la vendedora de revistas, comprando todas las revistas y todos los periódicos [...]” Ibidem. Luego la imagen vuelve: “Y por fin he llegado a esta estación y me he encontrado en este banco rodeado de periódicos y revistas”, Ivi., p. 78.

cuando no esperamos nada, tenemos que meternos en las salas de cine y tomar los sueños prestados de las películas”³³⁶. En los indistintos turnos de los que se compone el pasaje no se sabe quien reflexione sobre el poder del cine como máquina de sueños ajenos. Otra vez el discurso se libera de la identidad de la voz narradora y lo que queda es un mensaje apenas aludido cuya carga poética se apoya en el rechazo de lo ornamental y declamatorio. La palabra es el medio con que rastrear en la cotidianidad de la existencia individual o colectiva de esa porción de humanidad en que soledad y desamparo, utopismo y solidaridad se combinan dentro de imágenes formalmente estructuradas. Son estructuras discursivas en que se ha eliminado tanto las lisonjas sintácticas de ciertas construcciones literarias como la ambigüedad propia de finalidades ajenas a la imagen misma.

La misma modalidad del personaje narrador que sobresale de un “nosotros” indefinido de amigos aparece también en el cuento “Jumper Jigger” en que vuelve a aparecer un bar anónimo como ambientación y las palabras de los personajes narradores como hilo narrativo en cuyos nudos se insertan fragmentos de biografías ajenas.

Jumper Jigger, de los verbos ingleses *to jump* y *to jig*³³⁷ es el nombre que en el cuento identifica a un muñeco bailarín que da brincos en una tabla de madera. Al muñeco se le debe poner en funcionamiento golpeando con los dedos una regla de pino puesta detrás de él. Si los golpes siguen una música sincopada, el sonido producido por el movimiento de sus piecitos que tocan la tabla y sus brazos desarticulados intensifican la percepción del ritmo de la melodía en la sala. Al omitir algunos detalles del mecanismo del muñeco, el narrador logra dar la impresión de que cobre vida propia y se vuelva uno de los personajes del cuento. Hay más: su misma presencia “[...] otorga a los presentes una existencia colectiva”³³⁸ porque, tal como está en el texto:

³³⁶ Ivi., p. 79.

³³⁷ Para una interpretación etimológica del nombre, véase la primera de las notas al pie de página que acompañan el cuento. Ivi., p. 101.

³³⁸ Jacques Gilard, “Un ejemplo de comentario: ‘Jumper Jigger’”, Ivi., p. 158.

“[...] aunque nadie, ninguno de nosotros, podía decir que le interesaban los bailes de Jumper Jigger, éste era el sonido que juntaba nuestras soledades, diluyendo los cuerpos y uniéndolos unos a otros con su repetido tap-tap-tap-tapin”³³⁹.

La onomatopeya con que se presenta el sonido producido por los miembros desarticulados del muñeco no sólo evoca el ritmo de la tap dance. Tiene otra función y es la de aludir a una marcada dimensión coral de la instancia narradora (*todos* están escuchando la música que el muñeco está bailando) y de la escena misma que se apoya en un narrador doble. Esta dimensión coral que se desarrolla en el plan formal no coincide con la integración de las distintas subjetividades en el grupo: la soledad de cada uno de estos personajes “[...] es la más tremenda de todas: la soledad en compañía. Cuando Cepeda dice ‘todos’ – y lo dice a menudo – resuena más desolado, nostálgico e irrescatable que cuando cualquiera persona dice ‘uno’”³⁴⁰.

El narrador se desarrolla en dos niveles: un narrador intradieгético con las características del personaje-testigo constituye el primer nivel, marginado entre los marginados a quienes presta su voz, al que se añade otro, el de la extradieгesis, en que un narrador omnisciente con modalidad trunca sólo aparece para evocar la ruptura del reloj³⁴¹ y para canalizar las acciones y los sentimientos de los presentes en el tap-tap-tap-tapin de Jumper Jigger.

Del grupo de personajes que se pueden distinguir forman parte un narrador anónimo, un hombre que se llama Joe, otro que se llama Harry, camarero o dueño del bar, un hombre de orígenes mejicanos, del que no se conoce el nombre, traumatizado por los combates que siguieron el desembarque en Normandía y Skip, personaje entre los más silenciosos, que siempre hace

³³⁹ Ivi., p. 101.

³⁴⁰ Juan B. Fernández Renowitzky, “Los cuentos de Álvaro Cepeda”, *El Heraldo*, Barranquilla, 1954, en *Huellas, Revista de la Universidad del Norte, La obra de Álvaro Cepeda Samudio*, (1926-1972), n° 51-52-53 (vol. triple), Barranquilla, 1998, p. 48.

³⁴¹ Alguna vez se habían congelado los engranajes del reloj redondo pegado a las paredes, sostenido allí únicamente por el gran vertical rojo que se había estacionado tres puntos redondos y negros antes de llegar al trazo recto y negro que iniciaba un número. Ivi., p. 103

bailar a Jumper Jigger, a los que se añade una chica que aparece sólo en la segunda mitad del texto. Es muy probable que haya alguien más en el bar, simples comparsas: si fuera la escena de una película sería posible verlos, quizás de espaldas, sin embargo en este caso la duda de su presencia queda en los vacíos de la narración.

En el micro universo humano presentado en el texto, hay dos figuras que aparecen de modo indirecto también en otros cuentos. Precisamente por ser repetidas, se vuelven emblemáticas, arquetípicas del libro, del que contribuyen a acentuar la homogeneidad temática y formal. Se trata del ex-combatiente en cuyos ojos están atrapadas las imágenes trágicas e indecibles de la guerra, que está presente también en “Todos estábamos a la espera”. A éste personaje se añade otro, el de la chica colegiala que siempre alude, en cierto sentido, el mundo de la literatura y, más en general, a la posibilidad de una comunicación más profunda entre seres humanos porque asociada a la dimensión de la palabra escrita y al acceso compartido a imaginarios literarios a través de los cuales tener una experiencia potenciada de la vida. Después de su primera aparición en las columnas periodísticas juveniles del autor, vuelve en “Jumper Jigger” y en “Un cuento para Saroyan” en la variante de la dependiente en una librería cercana a la universidad. También en la chica acróbata del cuento “Hoy decidí vestirme de payaso” hay rasgos de este personaje femenino que representa la posibilidad de establecer una relación humana simétrica y profunda, lo que busca también Juan García, que en el cuento “Hay que buscar a Regina” simula el asesinato de la chica para poder huir con ella y vivir un sentimiento sofocado por la sordidez y la rapacidad de sus padres que la quieren vender.

Aquí la irrupción de la chica en el bar no sólo rompe la rutina del sitio sino también produce importantes cambios en la modalidad del discurso presente en el texto: en un ambiente en donde predomina el silencio y el sonido del muñeco bailarín cubre la ausencia de diálogos, el narrador colectivo cede la

palabra a la muchacha quien es la única en hablar a lo largo del texto³⁴². Los cambios se producen cuatro veces, así como nota Jacques Gilard en su análisis³⁴³, y producen dos discursos directos, el primer de los cuales dentro de un pasaje de relato narrativizado. En los otros dos casos la voz de la muchacha se inserta a través de la modalidad del discurso indirecto libre³⁴⁴. A través de su propia voz expresa el deseo de llamarse Lavinia, “[...] como en un cuento, como en el título de un cuento”³⁴⁵. No es un detalle secundario de la narración. El cuento “Vuelta a Lavinia”, de Erskine Caldwell (White Oak, 1903 – Paradise Valley, 1987) – autor de la novela *Tobacco Road* (1932) entre otras – fue publicado en el número 18 de *Crónica* (26 de agosto de 1950). Así como señala Gilard, es probable que sea de Cepeda la traducción aparecida en la revista³⁴⁶.

Lavinia es una sirvienta negra que lleva años teniendo una relación clandestina con un hombre blanco que, en el presente de la historia, acaba de casarse. La escena se desarrolla en una habitación en la propiedad de él: se desconoce casi por completo la ambientación (por algunos detalles – el ventilador, el hielo que el hombre está picando para ponerlo en un vaso y las alusiones al posible escándalo producido por una unión interracial – podría ser un lugar cualquiera del sur de Estados Unidos). La anécdota se conoce solo a través del diálogo entre los dos personajes, de los que falta por completo una caracterización. Tampoco hay desenlace: el tiempo se ha detenido en la eterna espera de Lavinia, como si al lado de su cama hubiera un reloj roto parecido al que está en el bar en donde baila Jumper Jigger. Ese amor seguirá siendo clandestino. Nada en el cuento alude a un cambio en las existencias de los dos personajes. Desde este punto de vista, aunque la situación presentada sea completamente distinta, la analogía con el texto

³⁴² Una manifestación del discurso directo es también la respuesta “Las dos y diecisiete” dada a la misma muchacha, pero es de una voz anónima. Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, op. cit., p. 103.

³⁴³ Ivi., p. 156.

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ Ivi., p. 107.

³⁴⁶ Ibidem, nota 26.

de Cepeda y con la totalidad de los cuentos de la colección es patente. Hay más, una analogía estrechamente vinculada al cuento “Jumper Jigger”: en ambos textos le corresponde a un personaje femenino cerrar la narración con un gesto definitivo que tiene que ver con el ejercicio de la palabra. Así, el último turno del diálogo en que se apoya enteramente el cuento de Caldwell es de Lavinia que impone un tono irónico al cierre de la narración al preguntarle al hombre si en su luna de miel logró divertirse a pesar de haberse casado con “esa maestra solterona”³⁴⁷, frase a la que sigue una risa que se difunde por toda la habitación.

En “Jumper Jigger”, la salida de escena de la colegiala después de volver a preguntar la hora determina el cierre, que coincide con la ruptura del muñeco y la apertura de la puerta del bar hacia un fuera indeterminado en donde el alternarse de las estaciones no sigue el mismo ritmo que perciben las personas dentro del bar:

“Lavinia! Lavinia! Como en un cuento”. El tap-tap-tap-tapin de Jumper Jigger se deshizo en los dedos de Skip, sus miembros hicieron un ruido grotesco al rebotar sobre la regla de pino que siguió vibrando en el vacío como un trampolín. Cuando el Mexicano abrió la puerta el sol iluminó el cuerpo roto de Jumper Jigger, y en la calle la sofocante tarde de verano le hacía saltar el sudor de la piel bajo la tupida lana de su abrigo³⁴⁸.

El haz de luz que desde afuera golpea el muñeco desbaratado atraviesa los presentes y alumbra la escena. La brusca aceleración del ritmo narrativo determina un efecto de frenesí caótico al que sigue una calma estática, elementos característicos de los escenarios de guerra. La luz que entra por la puerta evoca la de una explosión: Pearl Harbor, el desembarque de

³⁴⁷ Erskine Caldwell, “Vuelta a Lavinia”, versión publicada en *Crónica*, Barranquilla, n° 18, sábado 26 de agosto de 1950, en *Crónica – su mejor “week-end”: semanario literario-deportivo de Barranquilla (1950-1951): textos rescatados*, comp., Jesús Ferro Bayona, Jacques Gilard, Teresa de Cepeda, Barranquilla, Ediciones Uninorte, 2010, p. 286.

³⁴⁸ Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, op. cit., p. 108.

Normandía, la batalla de Inchon en Corea del Sur o los bombardeos atómicos sobre Hiróshima y Nagasaki, de los que la imagen parece ser una premonición, están presentes en este cierre. El universo en apariencia cerrado del bar es, en cambio, una caja de resonancia de una época que se manifiesta ahí y en todo el libro a través de alusiones y símbolos: el *be bop*, el *swing* y en general la música sincopada que mueve los pies de Jumper Jigger; las atrocidades de la guerra vistas con los ojos de los sobrevividos que desenmascaran la perniciosa fe en el patriotismo militarista que abrirá paso a la instauración del clima de tensión mundial de la Guerra Fría; la irrupción del hombre común como personaje literario que parece haber salido de las primeras películas *noir* de Hollywood en donde la caracterización de la personalidad desvanece y el héroe deja la escena a antihéroes solitarios y fatalistas de los que se desconoce el pasado y cuyo presente está plagado de fracasos. Seres humanos que brincan de estaciones a bares, de bares a calles, de calles a estaciones como títeres dislocados que trabajosamente articulan el lenguaje hablado dentro de espacios urbanos en los que el contacto interpersonal se vuelve ilusión momentánea, como es el caso de “Todos estábamos a la espera” y “Un cuento para Saroyan” en que el personaje emblemático del *bartender* logra establecer una inmediata pero fugaz cercanía con la voz narradora, con la que intercambia turnos de diálogos fragmentarios. En “Un cuento para Saroyan” la conversación entre el personaje narrador y Mack, dueño de un restaurante cerca de la librería, gira en torno a las carreras de caballos y a la temporada de fútbol americano. En el mismo cuento se repite la situación en otro lugar, el bar de Johnny Saxon en la 148, en Harlem. También Mr Saxon, así como Mack y como el griego, el *bartender* del cuento “Todos estábamos a la espera”, establece una conversación de tono familiar, que se apoya en implícitos y sobrentendidos que aluden a una amistad o por lo menos a argumentos ya compartidos en el pasado, como la cuestión del libro de colores que Al ya conoce pero que tiene que comprar porque así le ha recomendado su profesor.

Otro ejemplo de breve reciprocidad está presente en el texto “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo”³⁴⁹, ambientado quizás en Barranquilla, donde en una analepsis externa, el narrador en tercera persona cuyo punto de vista es el de Ella, la protagonista del cuento, recuerda, con un discurso narrativizado en que se insertan escenas de diálogos, las primeras veces en que habló al hombre con el que ahora, en el presente del cuento, tiene una relación amorosa. Esos recuerdos, en que todavía está presente la emoción de los primeros momentos compartidos con el amante, se vuelven enseguida melancólicos porque representan el espejismo de una empatía entre Ella y el hombre que ya ha desvanecido para dejar sólo momentos de incomprensión y desesperanza muda. La elección por parte del narrador de llamar al hombre con su apellido, Schneider, amplifica la percepción de la lejanía entre los dos personajes.

Basado en la misma idea de que el encuentro logrado sea transitorio o incluso imposible están los cuentos “Tap-Room” y “Nuevo intimismo” en que a la frustración de la relación amorosa está asociado el fracaso de la palabra, como se verá en el próximo párrafo.

El inexorable vacío social que en ocasiones adquiere tonos postbélicos³⁵⁰ caracteriza todos los cuentos del libro. No hay trama en el sentido de acontecimiento cumplido y en el ejercicio de la palabra se experimenta la dosificación de la información a través de personajes que son testigos parciales de la escena. Así como afirma Todorov, “El estilo directo está ligado, en general, al aspecto subjetivo del lenguaje [...]”, sin embargo, “esta subjetividad se reduce a veces a una simple convención: la información nos es presentada como del personaje y no del narrador, pero nosotros no nos

³⁴⁹ Fue publicado en el diario barranquillero *El Nacional* en marzo de 1948. Hoy no es posible conocer la versión original del cuento. Jacques Gilard ha encontrado una versión incompleta durante una investigación en Barranquilla en 1978 y la ha publicado como *Apéndice I* de la edición del libro a la que se hace referencia en este trabajo, pp. 131-143. Véase Jacques Gilard, “Esta edición”, *ivi.*, p. 54.

³⁵⁰ Como se ha notado en el pasaje citado de “Jumper Jigger”.

enteramos de nada acerca de ese personaje”³⁵¹. Esto ocurre en el libro tanto con los personajes implicados en los diálogos como con los que prestan su voz para soliloquios o monólogos. El efecto es el mismo. La palabra se vuelve medio para la reflexión sobre sí misma en la ficción literaria:

Toda modificación de la sociedad se traduce en una paralela modificación de los órdenes literarios que se ajustan a una cosmovisión renovada que forzosamente transita por mecanismos expresivos adecuados. [...] Las mutaciones estilísticas son lo propio de la historia de la cultura, siendo habitualmente las que detectan anticipadamente los cambios en curso dentro de la sociedad. Por lo tanto [...] en cualquier período de la historia, conviven en pugna diversas soluciones que testimonian las proposiciones contrarias que operan dentro de la sociedad [...] ³⁵².

El objetivo es el de cuestionar el modelo decimonónico de representación fundado en la omnisciencia de narradores encasillados en caracterizaciones con las que es posible dominar enteramente tanto la circunstancia como el escenario social en que ésta se desarrolla.

El vacío social presentado en los cuentos de *Todos estábamos a la espera* es el vacío de una sociedad que jamás se ve y de la que sólo es posible intuir las consecuencias en la vida de los seres humanos, colocados en espacios que el autor desdibuja meticulosamente al fin de abatir cualquiera exhibición del color local. Esto vale tanto para los cuentos ambientados en los paisajes urbanos estadounidenses, en los que el joven escritor jamás cae en los simplismos del gusto por lo extranjero, como para el texto “Hay que buscar a Regina”, en que Cepeda vuelve a la Costa atlántica profunda para presentarla a través de una vigorosa mirada antiexótica³⁵³.

³⁵¹ Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario” (Communications, nº 8), en *Análisis estructural del relato*, op. cit., p. 189.

³⁵² Ángel Rama, “La tecnificación narrativa” en *La novela latinoamericana, 1920-1980*, Bogotá, Procultura: Instituto colombiano de Cultura, 1982, p. 301.

³⁵³ Sobre “Hay que buscar a Regina”, en apariencia separado del resto de los cuentos que forman parte del libro, se volverá más adelante.

A través del discurso hablado o referido los personajes se autonarran no para dejar una galería de retratos³⁵⁴ sino para permitir a la instancia autorial focalizarse completamente en la reflexión sobre el medio por excelencia de la expresión literaria, la palabra. Al dejar inexpresados, entre los vacíos de la narración, el motivo y el sentido de la espera, núcleo en torno al cual giran todas las historias, ésta, la palabra, hace inexorables las soledades de todas las voces que componen el universo narrativo del libro, “esas soledades tan antiguas y gastadas contra las paredes de las cantinas”³⁵⁵. Existencias inmovilizadas en una eterna vigilia, su sino parece anticipar el sino de quienes no tendrán una segunda oportunidad sobre la tierra, estirpes condenadas a cien años de soledad³⁵⁶.

II.3.2.a

La ciudad y la palabra elíptica

El “yo” narrador que no se integra en su medio y que decide vestirse de payaso sin lograr siquiera relacionarse al ambiente circense abre paso a un catálogo de personajes ajenos tanto a su comunidad de origen como a

³⁵⁴ Véase, en la p. 59 de este trabajo, la acuarela de Cecilia Porras, *Álvaro Cepeda entre sus personajes*, en donde la pintora, al no dar signos distintivos a las figuras que habitan las páginas del autor, subraya su condición de personajes anónimos.

³⁵⁵ Álvaro Cepeda Samudio, “En la 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo”, un texto que Cepeda nunca publicó. Fue rescatado por Daniel Samper Pizano, quien lo publicó la primera vez en 1977 en la primera edición de su *Antología* de escritos del autor, Bogotá, Colcultura, pp. 168-171. El texto vuelve a aparecer, levemente distinto, en el apéndice a la edición Plaza & Janés de 1980 de *Todos estábamos a la espera* al cuidado de Jacques Gilard. Aquí se cita esa versión, presente también en la edición del libro que se está tomando en consideración desde el principio del trabajo. Ivi, p. 149.

³⁵⁶ Jacques Gilard ha señalado la coincidencia de Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez en la elección del tema de la soledad que en el libro de cuentos del primero “puede haber quedado opacado por la vecindad de *Cien Años de soledad*, pero que si corre en toda la obra y que el propio Cepeda había identificado con nitidez en una fecha temprana”. Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla y el cuento”, en Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y Pinceles*, vol. I, op. cit., p. 208.

cualquier otro grupo social. Estos seres han quedado a merced de un mundo sin vínculos de reciprocidad y protección mutua que quizás jamás haya existido, como da a entender el cuento “Hay que buscar a Regina”, en que no hay espacio para una visión romántica de la comunidad orgánica rural.

En la metrópoli moderna, la grieta del eterno descontento se asoma bajo las rutinas uniformes, esa quiebra que surge paulatinamente en la superficie de existencias cuyo prototipo es la pareja protagonista del cuento de Jorge Zalamea analizado en I.2. El aislamiento acompaña al ser humano que no coincide con los dictámenes del grupo al que pertenece y se condensa en la condición del sueño con los ojos abiertos, en el caso del protagonista de “La grieta”³⁵⁷, o de la espera, en el caso de los personajes de Cepeda.

Ya no son el aislamiento y la incomunicación que afligen al hombre en el “abismo antropófago”³⁵⁸ de la selva sino el desencanto y el progresivo alejamiento de la conducta colectiva de parte de esos seres marginados. Más que hijos de Arturo Cova, protagonista masculino de *La vorágine*³⁵⁹, “[...] víctima de poderes externos e incontrolables” en “[...] el espacio del Otro, lo que no es humano, ni civilizado, ni digno del hombre [...]”³⁶⁰, las figuras que pueblan *Todos estábamos a la espera* parecen reverberaciones de un personaje memorable de la literatura angloamericana: Bartleby, encerrado en su oficina de Wall Street desafiando al lector a penetrar en su silencio para descifrarlo³⁶¹. Como el cuento de Melville, los textos “Hoy decidí vestirme de payaso”, “Un cuento para Saroyan”, “Nuevo intimismo” y “En la 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo” están ambientados en Manhattan, el distrito metropolitano neoyorquino que es la síntesis

³⁵⁷ El cuento de Zalamea que se acaba de citar.

³⁵⁸ Expresión empleada por Montserrat Ordóñez en su prólogo a José Eustasio Rivera, *La vorágine* [1924], p. 51 “La selva: el abismo antropófago”, Madrid, Cátedra, 2006.

³⁵⁹ Novela del autor José Eustasio Rivera, publicada en 1924. Ambientada en los llanos y las plantaciones de caucho en la selva amazónica, es considerada un clásico de la literatura colombiana del siglo XX.

³⁶⁰ *Ivi.*, pp. 26 y 53.

³⁶¹ “Bartleby the Scrivener: a Story of Wall Street” [1853], Herman Melville. Álvaro Cepeda Samudio compró en la Librería Mundo de Barranquilla la traducción argentina del cuento; prólogo y versión directa por Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Cuadernos de la Quimera, Emecé Editores, 1946.

caleidoscópica y el emblema del surgimiento de la modernidad urbana occidental.

A juicio de Jacques Gilard, los textos que se acaban de citar formarían parte de una “suite” neoyorkina “de cuentos rematados por un boceto dejado inédito [que] podía ser la base de una novela de Nueva York”³⁶². Novela que Cepeda jamás ha escrito al cambiar rumbo con la redacción del cuento “Hay que buscar a Regina” que lo llevaría a la escritura de *La casa grande*.

A los textos que Gilard incluye en esa “suite” neoyorkina se añaden otros, “Todos estábamos a la espera”, “El piano blanco” y “Tap-Room”, en que se disuelven las referencias a una ambientación específica y queda lo urbano, entendido como forma de vida, conducta determinada por contactos transitorios, segmentados y sin embargo auténticos en la búsqueda de una protección mutua, si bien fugaz. Condición que encuentra su expresión literaria en una prosa veloz y fragmentaria, en que albergan acciones y cuerpos anónimos, éstos últimos encarnaciones de la palabra elíptica que en el eterno presente de la vigilia desconfía de sus mismas potencialidades. La metrópoli de Cepeda, extendida a los espacios de la periferia indistinta y anónima, guarda escondida su topografía y desvela sólo los receptáculos íntimos y cerrados en que identidades autoexcluidas o abandonadas

³⁶² Jacques Gilard, “Cepeda Samudio: De Nueva York a Ciénaga” en *Huellas, Revista de la Universidad del Norte, La obra de Álvaro Cepeda Samudio, (1926-1972)*, p. 42. Este boceto giraría en torno al texto ‘En la 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo’ que Cepeda decidió no incluir en el libro: “[...] ‘En la 148 hay un bar...’ se da como una galería de retratos, cada uno de los cuales encierra un reducido núcleo anecdótico que llega a coincidir con tal o cual elemento mencionado de paso en los cuentos. El muchacho que es el que confiere su ínfima unidad al texto, porque desde su soledad observa la soledad de los otros tres personajes, puede ser el protagonista de ‘Un cuento para Saroyan’, el cual solía frecuentar la calle 148 donde precisamente se sitúa el ‘L-Bar’. Allí es donde pasa revista a Sammy, a Penny Shannon y Rita. Sammy es el músico de jazz a quien buscan los protagonistas de “Hoy decidí vestirme de payaso” para que toque la guitarra verde. También es mencionado por la mujer de ‘Nuevo intimismo’, quien le anunció prematuramente que iba a ser madre, lo mismo que a Rita. La mujer de ‘Nuevo Intimismo’ resulta ser la Penny Shannon de ‘En la 148 hay un bar...’, pues en su vientre llano... había fracasado su hijo mulato’. Rita que también está en ‘L-Bar’ oyendo – y monopolizando – el sonido de los blues de Sammy (‘En la 148 hay un bar...’), tiene que ser la mujer que, en ‘Hoy decidí vestirme de payaso’, le habla de Sammy al muchacho y se lo lleva en busca del músico: en ambos casos se pone de relieve la lentitud de sus movimientos; y desde luego también es mencionada en ‘Nuevo intimismo’”. Ivi., p. 41.

encuentran refugio provisional. Paralelamente, en los diálogos, el lenguaje adquiere vigor a través de su extinción en el uso reiterado de la elipsis: las voces narradoras son figuras esquivas y lacónicas, cuyos discursos giran en torno a esta figura de omisión. “Un cuento para Saroyan” ofrece ejemplos sobre lo que se acaba de afirmar.

Antes de llegar a la librería de Mr Schneider para comprar el libro que tiene que traer a clase, el joven protagonista pasa por lugares familiares: el restaurante de Mack, el bar de Johnny Saxon y el cine Del Mar. En estos lugares, las conversaciones se rigen por la supresión de elementos con que por un lado se hace visible, sin jamás explicitarla, la relación de amistad entre estos personajes y por el otro, a través del potencial alusivo del texto, se pide durante la lectura un esfuerzo interpretativo más intenso, esfuerzo con que hay que afrontar a lo largo de todo el libro:

“Qué hay Mack?”

“No mucho Mack”.

“Sabes una cosa Mack: voy a comprar ese libro por fin”.

“Lo siento Mack, vas a perder tu dinero. Por qué no lo apuestas a “My Love”, Mack?”

“Bonito nombre Mack, pero esta vez voy a comprar ese libro. El profesor me ha dicho que no puedo volver a clases si no lo compro”

“Y qué: no te he dicho mil veces que Columbia no sirve Mack; Ni una sola victoria esta temporada, ni una sola. [...] no sé para qué sigues en Columbia, Mack”³⁶³.

Antes que nada hay que notar como el uso reiterado del epíteto “Mack” para identificar ambos personajes implicados en el diálogo crea un efecto de confusión buscada por el autor. En la tercera línea se hace referencia a un libro del que jamás en el texto aparecerá el título, así como jamás se explicitará que “My Love” es el nombre de un caballo de carreras y que la

³⁶³ Ivi., pp. 91-92.

palabra Columbia se refiere tanto a la prestigiosa universidad cerca de Harlem, en Manhattan, como a su equipo de fútbol americano. En la doble acepción apoya la ironía del dueño del restaurante: una elipsis total³⁶⁴ da origen a una ambigüedad en el mensaje que estimula el trabajo interpretativo del lector. El hecho de que en el pasaje aparezcan palabras en inglés, presentes en todos los textos del libro – que el autor no concibió con un glosario – por un lado contribuyen a dar unidad lingüística al universo narrativo, por el otro constituyen un ulterior obstáculo al ya trabajoso proceso de acercamiento a estos textos.

Al diálogo apenas citado se añaden otros en el texto en que vuelven a aparecer figuras de omisión en la variante de la elipsis in praesentia³⁶⁵. Si en este cuento la figura de la elipsis y en general las omisiones textuales tienen sobre todo la función de restituir al lector una representación cinematográfica³⁶⁶ de las conversaciones entre los personajes, en otros pasajes del libro las elipsis, junto a las repeticiones, confiere a los discursos un carácter de alucinada lucidez. Es el caso de “El piano blanco”.

En este cuento el incipit “Yo estaba enamorado del piano blanco. Y ella lo sabía”³⁶⁷ si por un lado anticipa el tema, por el otro funciona como elemento preparatorio que promete una aclaración en el texto, a la que, sin embargo, jamás se llega. Esto vale tanto respecto a la presentación del personaje femenino, que a lo largo del cuento permanecerá confinada herméticamente

³⁶⁴ Se hace referencia a la clasificación de Bice Mortara Garavelli en su *Manuale di retorica* [1988], Milano, Bompiani, 2008, pp. 223-226. La elipsis total es una variante de la elipsis catafórica que apunta a cosas sobre las que se hablará posteriormente. En la elipsis total el elemento del que se habla jamás se nombra explícitamente en el texto.

³⁶⁵ Un ejemplo de elipsis in praesentia: “Ahora tengo que cruzar la calle y preguntarle a la taquillera del Del Mar cuándo va a mostrar por fin películas argentinas. La taquillera me dice lo mismo: que la próxima semana”. Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, op. cit., pp. 92-93. En la respuesta de la taquillera referida en discurso indirecto por la voz narradora se omite un elemento (la acción de mostrar películas argentinas) presente en el contexto lingüístico (la pregunta de la voz narradora).

³⁶⁶ Se emplea el adjetivo “cinematográfico” porque las omisiones y los implícitos determinan una economía textual tal que podría paragonarse a la de la escritura elaborada para ser acompañada con fotogramas.

³⁶⁷ Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, op. cit., p. 109.

en el pronombre personal “ella”³⁶⁸, como con respeto a la naturaleza del sentimiento que la voz narradora siente para el instrumento. A esta atracción obscura siempre la voz narradora hace referencia a través del pronombre “lo”³⁶⁹. El monólogo se desarrolla con libres asociaciones en que un elemento de la frase anterior origina un nuevo pensamiento³⁷⁰. La estructura del discurso es centrípeta porque parte del presente, en donde se coloca la voz narradora para contar al pasado su sentimiento (desde el origen hasta su epílogo), y se mueve hacia un centro que sin embargo evita, elude, censura: el (probable) asesinato de la mujer, acto con el que la voz narradora vuelve a colocarse en el presente alucinado de su delirio fetichista. Éste se agota en la narración con el intento de verbalizar el evento, que sin embargo queda atrapado en una cadena argumentativa elíptica marcada por el uso del asíndeton: “Sin el plano blanco y con ese hueco negro donde él hace falta y ella con los ojos abiertos y ese vientre tan grande que yo no había notado antes: esta salita parece un túnel”³⁷¹. La presencia de verbos y de conjunciones aclararían los pasajes asociativos de la voz narradora: de la supresión de estos elementos depende la inevitable

³⁶⁸ “Ella lo descubrió”; “Pero ella me obligó a venir”; “Ahora pienso que todo fue planeado fríamente por ella. Si no fue ella que arregló todos los detalles [...]”; “Es verdad que ella nunca me pidió que lo tocara [...] y es verdad también que ella nunca lo mencionó”; “yo había venido esa tarde pero ella había salido [...] Ella debió llegar mientras yo tocaba [...] ella no dijo una palabra; “Ella se dio cuenta, tuvo que darse cuenta [...] porque [...] me vine a vivir con ella; “[...] y ella con los ojos abiertos [...]”. Ivi., pp. 109, 112 y 113.

³⁶⁹ “Lo descubrió con esa asombrosa capacidad[...]”, “Recuerdo perfectamente cómo empecé lo del piano blanco”; “[...] que lo descubrió, que descubrió lo que nadie había descubierto y que lo atribuían a genialidades de mi talento de artista [...]”; “Ahora comprendo que lo había descubierto hacía mucho tiempo y que lo planeó todo para que sucediera como sucedió”. Ibidem

³⁷⁰ El fenómeno es patente ya desde las primeras líneas, en la que la voz narradora para intentar explicar el origen de su problema va con la memoria a su infancia que desencadena el recuerdo del osito al que a su vez está asociado el recuerdo de su padre, que a su vez lleva a la voz narradora a aludir a un acto de venganza. En este punto el protagonista se autocensura y cambia supuestamente de argumento, pero el cambio depende de otra asociación: su padre es una persona, a él las personas nunca lo han impresionado tanto, tampoco las mujeres, mientras que los objetos sí, objetos que lo atraen como tendrían que atraerlo las mujeres, etc., hasta llegar a la confesión de su amor secreto para el piano blanco, discurso que también se basa en libres asociaciones.

³⁷¹ Alvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, op. cit., p. 113.

ambigüedad del pasaje, que roza el desenlace trágico sin dejar huellas en el texto que puedan corroborar esta versión de los hechos.

La incapacidad para la comunicación que obliga a un silencio voluntario o impuesto o a una articulación elíptica de la palabra caracteriza otras voces narradoras presentes en el libro, de las que a continuación se ofrece un breve catálogo, en que volverán a aparecer figuras ya mencionadas.

El “nosotros” del cuento “Todos estábamos a la espera” que coagula en sí las soledades de los seres que lo constituyen y que actúan en la escena sin decir nada: miran las peleas de boxeo, escuchan las canciones del tocadiscos, toman, van y vienen del bar siempre sin hablar.

En el mismo cuento, el “yo” anónimo que quiere acompañar a la desconocida del autobús adonde sea y que sólo es capaz de comunicárselo mientras ella está dormida, como si supiera con antelación que este contacto fugaz con el amor tiene que quedarse en la dimensión del ensueño o de la nostalgia.

En “Vamos a matar los gaticos”, en que el diálogo basado en repeticiones y anáforas³⁷² vehicula la anécdota, la idea de asesinar a los cuatro cachorros no divierte a uno de los tres pequeños protagonistas, que vive una fuerte pesadumbre, quizás por el miedo a ser descubierto o por el sentimiento de culpabilidad debido a su connivencia al delito. Las únicas palabras que logrará decir al respecto serán las mismas que cierran el cuento “Por nada, por nada, por nada”. En la repetición, en que hay una elipsis del verbo, implosionan las razones de su malestar.

En el cuento “Nuevo Intimismo” el lamento de la mujer se contrapone a la risa impotente del hombre ante su dolor que determinan un diálogo constituido por intercambios de turnos de palabras en que vuelven las repeticiones³⁷³ y las elipsis. La más evidente: jamás en el texto aparece la

³⁷² Un ejemplo: se repite cinco veces en el texto, parcial o enteramente, la afirmación del título. A estas se añade las 16 repeticiones del verbo “matar”, en infinitivo, conjugado en el presente o en la forma de participio adjetivado.

³⁷³ Se toma como ejemplo sólo la primera página del texto, en que hay muchas repeticiones, presentes a lo largo de la narración. Es posible afirmar que en todos los turnos que componen los diálogos del cuento hay al menos una repetición. En la primera página: “Yo lo sabía, lo sabía que Dios no me dejaría tenerlo”; “Es Dios, es Dios que no me deja tenerlo [...]”

palabra “niño”, a la que sin embargo se hace referencia de forma implícita en cada frase. La falta de reciprocidad en la relación se manifiesta en el contraste entre el fuerte deseo de la mujer de tener un hijo y el proceso de autopersuasión del hombre que, al contrario, no quiere ser padre. Al personaje femenino se le dará el nombre de Penny Shannon en el cuento “En la 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo”, en donde vuelve la idea de la comunicación imposible entre seres humanos: ella misma sabe decir sólo las palabras de los *spirituals*, como si, al pasar de un texto a otro, el personaje haya repetido su plegaria a un dios indiferente.

Por último, las palabras del protagonista del cuento “Tap-Room”, otra vez más voz narradora que personaje, emergen del bullicio del bar en que se encuentra. Su soliloquio incluye rastros de la voz de la mujer que lo ha traicionado, frases sueltas que embuten su cabeza para luego liberarse a través de su mismo delirio alcohólico, como “las hilachas negras, grises, blancas, grises, negras, blancas [que] caían sobre la cara de la muñeca”³⁷⁴ a la que alguien dentro el bar esta enigmáticamente metiendo estopa en la cabeza. A la infidelidad hace referencia de forma explícita la letra en inglés de la canción que funciona en el texto como coro al que la instancia narradora cede la palabra para que pueda desembrollar la trama y aclarar la anécdota: “Put the blame/ on Mammy, boys/ put the blame on me/ Mammy kissed a buyer from out of town[...].”³⁷⁵

Como hilachas, los pedazos de frases se desprenden de su farfullar sin jamás explicitar la causa de su angustia que sin embargo emerge de forma alusiva de una canción que el mismo personaje ya no escucha.

Y es Dios, es Dios quien no quiere que yo lo tenga porque yo soy mala y nunca me dejará tenerlo, nunca, nunca”; “Si, tú eres mala, pero no es Dios, no es Dios porque él no se mete en nada, no puede meterse porque no hay tal Dios. No, no es Dios. Eres tú, tú que eres mala, es la farsa en que vives”. Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, op. cit., p. 117.

³⁷⁴ Ivi., p. 126.

³⁷⁵ Ivi., p. 128.

II.3.2.b

Contar con perpleja candidez

El 12 de agosto de 1954, bajo el título “Todos estábamos esperando”, Héctor Rojas Herazo (Tolú, 1921 – Bogotá, 2002)³⁷⁶ escribe una nota en la que afirma:

Álvaro es de esas criaturas misteriosas. De esos seres frágiles y potentes a un tiempo mismo, que solo entienden el hechizo del mundo. De ahí esa inocencia, ese poético candor de que están hechos sus cuentos [...] Ahora nos entrega su libro de cuentos. [...] Son rostros y paisajes que no tienen geografía [...] El candor los ha vuelto universales. Es un mundo narratorio dolorosamente infantil. [...] Un libro que necesitamos leer para conocer a un hombre. Tal vez la única manera cierta de conocer lo mejor y más secreto de nosotros mismos³⁷⁷.

Tres días después, Gabriel García Márquez publica en *El espectador* de Bogotá una semblanza del amigo titulada “Álvaro Cepeda Samudio” en que escribe, a propósito de *Todos estábamos a la espera*:

[...] es un libro de pequeñas y humanas noticias de los Estados Unidos, [...] que de tanto llevarlas adentro, atragantadas, le salieron revueltas con un maravilloso cisco de poesía. Y escritas en un tono de inocencia, con la perpleja candidez de quien está descubriendo el mundo todos los días, porque nunca

³⁷⁶ Poeta, pintor, periodista y novelista. Ha escrito, entre otras, las novelas *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1966) y *Celia se pudre* (1985). A la narrativa se añaden varias obras de poesía.

³⁷⁷ Héctor Rojas Herazo, “Todos estábamos esperando”, en *Diario de Colombia*, 12 de agosto de 1954 (el texto no tenía firma), en Jorge García Usta (Prólogo y compilación), *Héctor Rojas Herazo. Obra Periodística, 1940-1970*, Tomo I, *Vigilia de las lámparas*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.

ha podido y querido entender con claridad dónde termina el circo y donde comienza la vida³⁷⁸.

Ambos autores orientan el contenido de sus reseñas tanto hacia el libro como hacia el hombre que está detrás del escritor y detrás de sus personajes. Rojas Herazo y García Márquez aluden a la construcción de un mundo narrativo que pasa por una peculiar aptitud del autor hacia la vida y la literatura. La “perpleja candidez” señalada por García Márquez coincide con una intuitiva maravilla frente a la superficie fenoménica que brinda una forma de conocimiento de la realidad. Los personajes, liberados de datos físicos y de contextos limitantes, son conciencias desnudas que vehiculan una virginidad sensorial e intelectual con la cual se vuelven emblemas de una percepción creativa del mundo que filtra en la relación entre autor, instancia narradora y lector. En “Hoy decidí vestirme de payaso”, la ambigua hermandad entre *homo fictus*, voz narradora y autor³⁷⁹ permite una posible interpretación del cuento con respecto a su colocación inicial en el libro. En este sentido, la escena final del payaso que toma de la mano a la muchacha de los caballos es una alusión de carácter lírico a la estipulación del pacto narrativo: como se ha anticipado anteriormente, el autor se pone

³⁷⁸ Gabriel García Márquez, “Álvaro Cepeda Samudio” [agosto de 1954], en *Obra periodística 2*, Entre cachacos [1982], op. cit. p. 215.

³⁷⁹ La imagen del payaso representa el *leitmotiv* autobiográfico del artista que jamás se conforma con el punto de vista de la mayoría. Algunas notas del periodismo juvenil de Cepeda lo anticipa: en la tercera de las “Elegías en voz baja” escritas el 24 de marzo de 1948 para el diario *El Nacional*, está presente el tema del circo. Se titula “La fiera del circo” y en ella Cepeda rinde homenaje a un viejo león muerto que ha intentado la fuga. La figura del artista aparece encarnado en la imagen emblemática del poeta en las notas “El hombre de los brazos largos” y “Se va a hablar de un barco”, además de la nota titulada “Era un revolucionario”, de 1948 en que el escritor contrapone la pedantería del revolucionario con la capacidad del artista de cautivar la atención. Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*, op. cit., pp. 241, 242, 348, 350, 352, 161, 272.

Esta es quizás una concepción algo naif del oficio del escritor pero que debió de fascinar al joven autor, en equilibrio entre la mística del artista que se pone en contacto con el mundo a través de su sensibilidad y una cierta filosofía vitalista heredada de autores como Ernest Hemingway, del que admiraba también el ansia de aventura que lo llevó a convertirse en corresponsal de guerra, así como también lo fueron John Dos Passos, William Faulkner y F. Scott Fitzgerald, autores entre los favoritos de Cepeda.

en el carrusel de su fantasía³⁸⁰ y acompaña al lector a otra dimensión, “a una zona en donde todo [...] está permitido [...]” y “este juego poético le da a los cuentos del joven escritor barranquillero una atmósfera alucinante que es, para el autor, la misma de la infancia y de ese sitio siempre maravilloso en donde la infancia puede rescatarse a voluntad: el circo”³⁸¹.

En todos los cuentos que forman parte del libro, la materia psíquica parece no tener ni pasado ni futuro, sólo presente, debido también al predominio de una estructura narrativa paratáctica que bien se ajusta a la representación de voces narradoras que se mueven dentro de la dimensión de los sueños, de las alucinaciones, del delirio alcohólico o de la niñez: las escenas se suceden una tras otra con una relación de independencia, autónomas, si bien no sueltas, dentro del andamiaje narrativo. Esta relación de interdependencia paratáctica se reproduce a nivel macrotextual en la construcción misma del libro, como se verá más adelante.

A la percepción creativa del mundo corresponde una escritura autorreflexiva en la que el aspecto lúdico tiene un papel fundamental, por dos razones.

³⁸⁰ En cierto sentido, el pasaje parece una anticipación literaria de los últimos fotogramas de la película *8 ½* [1963] de Federico Fellini, en las que la superación de la crisis creativa de Guido (Marcello Mastroianni), protagonista y *alter ego* del director, está representada alegóricamente a través de una enorme ronda circense a la que él también se lanza, después de unos titubeos, para unirse a los seres que forman parte de su vida y que serán los personajes y las comparsas de su película definitiva, la en que contará su niñez y que lo consagrará como uno de los grandes directores de todos los tiempos.

Álvaro Medina señala que la influencia del director italiano fue fuerte en la obra de Álvaro Cepeda Samudio, así como, más en general, la influencia del cine. Con respecto a Italia, el neorrealismo está muy presente en *La langosta azul*, “[...] esa cosa un poco rústica, un pueblo desolado, pobre, la elección de actores no profesionales, eso es puro neorrealismo italiano, una de las estéticas que más le gustaban a Álvaro Cepeda. Esa era una época en que el cine Europeo entraba mucho a Colombia [...]”. A juicio de Álvaro Medina, tanto Gabriel García Márquez como Álvaro Cepeda Samudio aprendieron de Fellini a trabajar en el personaje en distintos niveles que abarcan también la dimensión de lo onírico, precisamente como en la película *8 ½*. Sin embargo, sigue Medina “del director italiano, la película que más impactó a Cepeda Samudio, así como a todo el Grupo, fue *La Strada* (1954)”. Respecto a esta película, el crítico de arte y escritor colombiano narra una anécdota reveladora de la pasión del Grupo por Fellini: “A Álvaro Cepeda le pusieron el sobrenombre del personaje que interpretaba Anthony Quinn, Zampanò, porque se parecían mucho físicamente”. (Álvaro Medina, com. personal, entrevista grabada el 11 de mayo de 2010 en Bogotá).

³⁸¹ Juan B. Fernández Renowitzky, “Los cuentos de Álvaro Cepeda”, en *Huellas, Revista de la Universidad del Norte, La obra de Álvaro Cepeda Samudio*, (1926-1972), cit., p. 48.

Por un lado, con el acto de la lectura se negocian significados a través del valor cognoscitivo del humor y de la intuición³⁸²; por el otro, la escritura no tiene propósitos morales y su carácter pedagógico radica en la capacidad del autor de ver con perpleja candidez para desarrollar nuevas formas de explorar y entender la realidad. A este propósito, es reveladora la nota periodística “Platero, aviador y rey”³⁸³.

En la breve texto aparecido en abril de 1948, seis años antes de la publicación de *Todos estábamos a la espera*, se relata la aventura de un borrico que ha aprendido a volar para regocijo de los niños de un pequeño pueblo francés y que ha dado origen a una leyenda que se conmemora anualmente:

El juvenil pollino, anticipándose al genio creador de Walt Disney, sintió que le iban creciendo alas, alas grises, hermosamente grises. Los niños contemplaban el milagro con los ojos comprensivos de la infancia, como si se tratara de algo perfectamente natural. Y es que para los niños, todas las cosas son milagrosas y, de este modo, el prodigio no existe³⁸⁴.

A través de la mirada de esos “ojos comprensivos”, el escritor expone los hechos y las circunstancias moviéndose por la zona fronteriza entre lo real y lo imaginario, así como se experimenta en el juego infantil. Y la literatura misma se vuelve juego con la actitud participativa del lector para la realización plena de la obra que le tiende trampas, le pone incongruencias por captar y resolver, desafía sus expectativas. A este propósito el texto “Un

³⁸² El humorismo y la ironía caracterizaran todo el periodismo del autor. Del periodismo juvenil vale la pena mencionar algunas notas cuyos mismos títulos preludian al *divertimento* de la lectura. Unos ejemplos: “El veto a Mickey” (p. 84), “Biografía de una lisa” (p. 103), “Los gatos y el Plan Marshall” (p. 173), “Walt Disney y Bolívar” (p. 179), “Decadencia de las suegras” (p. 220), “Los marroquíes y la Coca-cola” (p. 307), “Melanconía bovina” (p. 339). Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*, op. cit.. En estas notas y en otras son muchas las referencias a Walt Disney: su mundo animal antropomorfizado representa para el autor la capacidad de saber despertar el estupor y la confiada maravilla en quien mira sus animaciones.

³⁸³ Publicada en *El Nacional* en abril de 1948. Ivi., p. 272-273.

³⁸⁴ Ibidem.

cuento para Saroyan”, se vuelve representativo de un programa poético que contempla la autorreflexividad de la obra, otra vez vehiculada a través de las palabras de una de sus conciencias narrantes.

El “yo” protagonista del cuento reivindica la importancia de poseer los libros que le gustan más para poder volver a leerlos:

“Fíjate, por ejemplo, Faulkner le agrega páginas y personajes a sus novelas cuando uno no lo está viendo, así que cuando tu lees un libro de él por segunda vez encuentras cosas que antes no había, y es por eso: porque él agrega páginas cuando uno no está en casa. En cambio como los libros en las bibliotecas siempre están bien vigilados Faulkner no puede meterse a agregarle cosas a sus novelas”³⁸⁵.

El protagonista, estudiante de la Columbia University de Nueva York, ve un libro de cuentos de William Saroyan en las manos de Sandy, su amiga vendedora de libros, y quiere comprarlo pero no tiene bastante dinero. La chica le sugiere que vaya a una biblioteca porque ahí puede leer todo lo que quiera sin tener que pagar. En el pasaje citado él intenta argumentarle su decisión: necesita comprarlo porque quizás Saroyan tenga la misma costumbre de Faulkner de añadir detalles a escondidas. Si dejara en casa el libro, Saroyan podría añadir sin temor páginas nuevas como hace normalmente su compatriota.

Dentro de la escena del diálogo entre los dos chicos, a través de la aparente inmadurez del personaje que distorsiona la realidad brindando un argumento absurdo, se postula el rol activo del lector cuyo acto de lectura se renueva constantemente. Cada aproximación a la obra es distinta y varía dependiendo de muchos factores externos a la realidad textual que sin embargo la modifican y enriquecen y rectifican a través de respuestas que el texto proporciona sólo parcialmente. La lectura como proceso activo

³⁸⁵ Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, op. cit., p. 96.

durante el cual el lector coopera en la concretización de las potencialidades del texto es motor mismo de la escritura de Cepeda, basada en un experimentalismo que se sustenta en las expectativas del lector y sus infinitas interrogaciones al texto. Éste desvela significados, detalles complementarios y relaciones inéditas entre sus partes que añaden, cada vez y de forma distinta, interpretaciones capaces de modificar lo que ya ha sido leído.

II.3.3

La palabra como fin: las recluidas de Marvel Moreno

Si en *Todos estábamos a la espera* el ejercicio de la palabra está vinculado a la subordinación del personaje a la dosificación de la información que se vuelve parcial, fragmentada, directa y escueta, en *Algo tan feo en la vida de una señora bien* la palabra, propia porque femenina, es el punto de llegada en la revelación de lo que está disimulado e inexpressado en lo imaginario y ausente o ignorado en lo real. Este proceso está vinculado a la elección de sujetos hablantes que en vez de manifestarse y expresarse a través de conversaciones lacónicas, sobrentendidos y silencios, urden discursos en que aparecen descripciones minuciosas, declaraciones y confesiones reveladoras, elementos de simbolización de lo erótico y lo sentimental, comentarios y alusiones en donde transitan pulsiones, instintos, deseos e impulsos censurados. Elementos con que se concretiza, en cada voz narradora, el pasaje de lo subjetivo a lo objetivo a través de la expansión del material anecdótico hacia una concepción de un universo narrativo laberíntico en que la autora “analiza con exactitud y cabalidad todo lo que ocurre en el ánimo y

en el pensamiento de un personaje en relación a la singular percepción que tiene de la realidad”³⁸⁶.

La totalidad de las perspectivas presentes en el libro contribuyen a la construcción de un orden simbólico femenino que ata la experiencia de cada una a la relación con las demás y sugiere infinitas lecturas e interpretaciones según las combinaciones que se pueden formar con elementos – motivos, espacios, personajes, detalles de las ambientaciones, afinidades formales y afinidades de contenido, oposiciones y paralelos – que convierten el libro en un joyero parecido al que tiene guardado uno de los personajes más emblemáticos del universo narrativo de Moreno, tía Oriane. Se trata de un joyero que “revelaba casillas invisibles presionando botones ocultos entre arabescos”³⁸⁷ y los arabescos remiten a otro tipo de adorno, cuyos motivos no son pintados sino tejidos: el crochet de Doña Julia, en el cuento “El muñeco”. De hecho, en el primer cuento según el orden de aparición en el libro (“Oriane, tía Oriane”) y en el primer cuento según el orden cronológico de la trayectoria creadora de Moreno (“El muñeco”) aparecen estas dos imágenes que la autora toma prestadas directamente de la esfera doméstica. La suelta del vínculo semántico con la reclusión femenina en el hogar y su exclusión de la dimensión pública para hacerlas metáfora de la escritura como actividad liberadora porque entendida como forma de conocimiento capaz de penetrar en la condición humana.

Imágenes, la del joyero y del crochet, análogas en su carga evocativa pero distintas si se consideran sus implicaciones simbólicas con respecto a la escritura. Por sugerir una peculiaridad estilística de Moreno que vale la pena señalar como importante diferencia respecto a la escritura de Cepeda, se posterga la tratación de las sugerencias que la imagen de la labor del crochet brinda a la lectura de la obra al siguiente párrafo.

³⁸⁶ Fabio Rodríguez Amaya, “Una obra maestra de relojería literaria”, en Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya (eds.), *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., p. 171.

³⁸⁷ Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 19.

El joyero en que se guardan pequeños objetos que pueden ser de miles de formas, colores y materiales y que se componen de partes más pequeñas (cuentas, piedras y metales preciosos, cueros, perlas, cadenas, etc) es representación figurada del libro mismo, entendido como conjunto de unidades autónomas pero integradas, los textos que lo constituyen, que a su vez se componen de unidades más pequeñas (motivos, espacios, personajes, elementos estilísticos, leitmotiv, etc) cuyas características sugieren combinaciones cada vez nuevas, dependiendo de los elementos que se quieren resaltar³⁸⁸.

Como se ha señalado anteriormente, aquí se quiere fijar la atención en los movimientos de la instancia narradora con respecto a la conciencia de las distintas voces narradoras, movimientos con los que se establece un complicado juego de complicidad con el lector. Este último, sin darse cuenta, entra en un complejo mecanismo de desmoronamiento de certidumbres y supuestas evidencias morales acerca de la conducta de las protagonistas para la elaboración de una perspectiva femenina consciente. En el libro, ésta es sinónimo de la exploración de las “numerosas alienaciones y desviaciones psicológicas de las mujeres”³⁸⁹ con respecto a los papeles sociales asignados en el microcosmo de la clase alta de Barranquilla que de este modo se vuelve espacio ideal para la elaboración de una “ontología de la femineidad”³⁹⁰ a partir de las distintas colocaciones asignadas a la mujer dentro del orden patriarcal³⁹¹.

³⁸⁸ “Cuando se asocian los cuentos, intercambian sus irradiaciones como las figuras de tía Oriane que cambiaban al mirarlas al trasluz”. Ariel Castillo Mier, “Los primeros cuentos de Marvel Luz Moreno en el centro de su Contrapunto” en *Ellas cuentan*, encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Marvel Moreno, Bogotá, Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, 2004, p. 47.

³⁸⁹ Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya, “Introducción”, en Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya (eds.), *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., p. 17.

³⁹⁰ Ivi., p. 16.

³⁹¹ “Es siempre sobre la base de un paradigma masculino que se construye la norma y se articula el discurso sobre la normalidad. Cambian las normas y, por ende, la idea de lo que es normal pero, sintomáticamente, el sexo masculino queda en el centro del orden simbólico que define la norma y sus desviaciones, lo que es normal y lo que es anormal. Esa norma, aunque pueda cambiar en los siglos, sigue asignando a las mujeres una posición subordinada”. Adriana Cavarero, “Il pensiero femminista. Un approccio teoretico”, en

Las protagonistas del libro viven todas en reclusión, voluntaria o forzada, física o psicológica.

Es el caso de Oriane (“Oriane, tía Oriane”), guardiana de un pasado “conservado tenazmente en el gran salón y el comedor, pero sobre todo en aquella habitación del segundo piso que se había elegido para ver correr las tardes”³⁹²; de Doña Julia (“El muñeco”), que vive obsesionada con los movimientos del muñeco de trapo y que no sería “capaz de contar las veces que [ha registrado] sus armarios, ni las horas perdidas en el patio sacudiendo las ramas de los naranjos y nísperos, esculcando con un palo las trinitarias aferradas como sanguijuelas a la pared”³⁹³; de Tomasa (“Ciruelas para Tomasa”), que después del inevitable abandono por parte de un hombre de una clase social distinta de la suya, “se había encerrado para siempre a la vida y a cualquier forma de ilusión [...]”³⁹⁴; Doña Genoveva (“La muerte de la acacia”), condenada al ostracismo en una casa cuyos confines están delimitados con un muro de vidrios verdes, a merced de un carcelero que le impide “[...] a su esposa asomarse tan siquiera a la ventana [...]”³⁹⁵; la protagonista y voz narradora de “Autocrítica”, obsesionada por los miedos que la abuela le infunde a través de un oprimente fanatismo católico que ha convertido la casa en una especie de convento en donde nadie puede entrar excepto el cura y en cuyas paredes cuelgan cuadros “con corazones alfilerados y hombres ardiendo entre diablos y llamas”³⁹⁶; la señorita Margot, atrapada en su fantasear de eterna virgen adicta a los clichés de un imaginario femenino televisivo en que impera el estereotipo del hombre rico cuyas capacidades de mando en la esfera profesional se traducen de forma

Adriana Cavarero, Franco Restaino, *La filosofía feminista*, op. cit., p. 83. Traducción de quien escribe.

Sobre el tema véase Jacques Gilard, “Patriarcado = Mutilación. El primer libro de Marvel Moreno” en Roland Forgues (ed.), *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Mérida, Universidad de los Andes, 1996, pp. 209-230. Disponible en el sitio dedicado a la autora, <http://www.marvelmoreno.net/site/es_workson.html>.

³⁹² Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., pp. 18-19.

³⁹³ Ivi., p. 27.

³⁹⁴ Ivi., p. 34.

³⁹⁵ Ivi., p. 57.

³⁹⁶ Ivi., p. 70.

automática en un inigualable talento sexual; Elisa (“La sala del niño Jesús”), religiosa que entrega su existencia al servicio de Dios acompañando a los niños durante su agonía en el hospital de caridad del convento de Clausura; Laura (“Algo tano feo en la vida de una señora bien”), que termina suicidándose agobiada por la inconsistencia de una vida proyectada y organizada en torno a los roles de esposa y madre.

Si el espacio de todos estos personajes femeninos es el de la reclusión, su tiempo es el de la espera. La espera de *algo tan feo* que pueda sacudir la incuestionable inmutabilidad “[...] de los mitos tradicionales de la sociedad patriarcal y sus tabúes legendarios”³⁹⁷ en que se consuman las vidas de las señoras bien. No sólo a la sombra de ceibas y nísperos centenarios en los jardines de las casas del barrio del Prado en Barranquilla, sino también en otros (y son muchos) rincones del mundo.

La espera, entonces. He aquí un eco lejano de las figuras encontradas en las páginas de Cepeda. Sin embargo, las reclusas de Marvel Moreno están en el centro de un ciclón de relaciones humanas que no caracteriza el contexto social dentro del universo narrativo del autor, en que la única condición existencial concedida a los personajes es la separación, la distancia de los seres. La espera de éstos es la que define la zona franca del margen que se ajusta con el eterno estado de aislamiento psíquico de quien nunca coincide con el “aquí” y el “ahora” en que se encuentra. Este estado impide cualquier tipo de contacto duradero con la realidad y conduce a la soledad (la sempiterna espera que caracteriza la búsqueda como condición existencial).

Al contrario, donde esperan los personajes de Moreno es en el ojo mismo del ciclón, en donde convergen voces desde todas las direcciones que se amontonan en sus perspectivas, parciales y múltiples al mismo tiempo³⁹⁸:

³⁹⁷ Sarah de Mojica, “La mirada pornográfica. Fetichismo femenino en la novela de Marvel Moreno”, en Luz Mery Giraldo (ed.), *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, Cali, Editorial Facultad de Humanidades, 1994, p. 338.

³⁹⁸ A otro nivel, el de la estructura misma de la colección, las distintas voces encontradas en los ocho textos anteriores, como anillos concéntricos que se disponen para converger en el centro del huracán, confluyen todas en la mirada de Mme Yvonne, que en el último texto, la

“el personaje hecho voz, mira y bucea en su entorno, en los actos de hombres y mujeres, en los gestos sociales y de la vida cotidiana. Cada mirada entrega un proceso de evaluación y toma de conciencia, desde la palabra narradora que materializa lo mirado”³⁹⁹.

Si Cepeda trabaja en la abstracción del sujeto hablante, Moreno, en cambio, indaga la materialidad de lo que es pulsión y experiencia de sujetos narrantes que son antes que nada cuerpos colocados en la intersección del orden simbólico patriarcal y el orden social.

El cuento “Algo tan feo en la vida de una señora bien” materializa en la imagen del cautiverio de la esposa-suicida el (auto)sometimiento del individuo a una servidumbre material que lo simbólico ha convertido en exigencia lógica y por ende incuestionable⁴⁰⁰.

La existencia de Laura de Urueta, casada con Ernesto Urueta, eminente hombre de empresa y ex presidente del Country y del Rotario, ha sido planificada para convertirse en el prototipo de la esposa y de la madre perteneciente a una posición social alta, papeles a los que, sin embargo, nunca ha logrado adherir completamente. El matrimonio de la hija Lilian funciona como detonador de un malestar psíquico contrastado durante años:

Ahora sabía que esta total falta de ánimo, ese deseo de no moverse, de dormir, de hundirse en el vacío, se llamaba depresión. Y era tan intolerable, tan intolerable tener que levantarse de la cama a afrontar la rutina de cada día, y encontrar a Ernesto y su madre comentando las noticias del *Heraldo*, y asistir a la reunión de las Damas Rosadas, las Azules, las Católicas, que resultaba un verdadero alivio saber que por lo menos pondría fin al día con

novela breve “La noche feliz de Mme Yvonne” brinda importantes indicios sobre la porción de humanidad que reaparecerá en la novela.

³⁹⁹ Luz Mery Giraldo B., “Los relatos de Marvel Moreno: mirar, narrar, despedir el Edén” en *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., p. 222.

⁴⁰⁰ En la relación entre el orden simbólico y el orden social la filósofa feminista italiana Luisa Muraro ve una “complicidad no aclarada: servidumbres materiales que se hacen exigencias lógicas y viceversa, condiciones de la producción simbólica que se traducen en imposiciones sociales”. Luisa Muraro, citada en Ida Dominijanni, “La parola del contatto”, introducción a Luisa Muraro, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia* [1981], Roma, Manifestolibri, 1998, p. 15.

cuatro, cinco somníferos, para de un golpe ir hasta el fondo de la nada [...] qué alegría, qué placer sentirse libre, disponer de si misma a su antojo, no ver, no escuchar a nadie⁴⁰¹.

Después de haber logrado mantener alto su apellido con un matrimonio bien visto por su madre e intentado educar, sin éxito, a su hija a no respetar las prescripciones morales y sociales que han ido marcando su vida, Laura ya no encuentra ningún sentido a su existencia. Durante una de esas interminables tardes transcurridas en el cuarto arreglado a su gusto en que conserva sus acuarelas, decide tomar una dosis mayor de somníferos y morir acompañada por la ilusión de tener a su lado a Horacio, antiguo amante.

El relato se desarrolla en tercera persona a través de la mirada restringida de la protagonista. Dentro de su conciencia, sin embargo, albergan puntos de vistas de otros personajes que se superponen a su mirada: su marido Ernesto, su hija Lilian, su madre, su amiga Maritza y Horacio. Estas personas no están presentes y sus perspectivas ajenas, siempre presentadas simultáneamente al sentido común, espejo de la comunidad en que vive la protagonista, crean un contrapunto que estructura las argumentaciones de Laura. Ésta, desde el ojo del ciclón, en la calma aparente de un día entre otros siempre iguales, contempla su existencia y con ella “los sutiles mecanismos de la compleja trama que conforma el modelo de la sujeción femenina”⁴⁰².

La acción externa a este engranaje de conciencias se condensa en breves interpolaciones unidas por el motivo de la mosca atrapada en el cuarto que acompaña con su agonía los pensamientos de la protagonista. Las digresiones de Laura expanden el tiempo del relato: la duración de la escena es de pocos minutos, apenas antes del crepúsculo, el tiempo necesario para

⁴⁰¹ Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 109-110.

⁴⁰² Elizabeth Burgos, “Femineidad, feminismo y escritura. Negación del deseo, poder de la madre y escritura en la narrativa de Marvel Moreno”, en Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya (eds.), *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., p. 99.

que el chofer cierre la puerta del garaje y que todos salgan de la casa⁴⁰³. Acciones mínimas entrecruzan otros elementos que, sin interrumpirlas, necesitan mucho más tiempo para ser contados que la duración de las escenas mismas. Así, a las pocas acciones de Laura⁴⁰⁴ corresponde una compleja síntesis de su vida, que ella misma elabora reflexionando sobre los momentos más emblemáticos: los conflictos con la madre, agente del sistema patriarcal complice de la transmisión de una educación a la pasividad y la marginalidad; su relación con el marido, fundada en el incuestionable poder psicológico que éste ejerce sobre ella por haberla aceptada como esposa no obstante la pérdida de su virginidad con otro hombre; el matrimonio de Lilian, la amistad con Maritza y la aventura con Horacio, a los dieciocho años. A cada una de estas figuras pertenece un punto de vista sobre la realidad que Laura ha interiorizado y que condiciona su proceso argumentativo. Un ejemplo emblemático:

Había empezado a dibujar aquellas figuras, explicó una vez a su hija, para ver si así sus sueños le resultaban más coherentes, o quizás (eso no se lo dijo), porque creía que el simple hecho de recrearlas con colores y pinceles podía liberarla de la angustia inexplicable que la anudaba [...]. Pero sólo había logrado inquietar a Lilian. Espero que se te pase, le había dicho por todo comentario mirándola con un cierto recelo. Y ella, aunque más o menos resentida, había comprendido su temor. Lo había compartido incluso. Hablar de esas cosas podía ser el primer paso de ponerse al desnudo, de contarse a si

⁴⁰³ En la escena inicial, Laura, desde su cuarto, se apercata de que está sola en la casa: “de abajo, confusamente, venían los ruidos que el nuevo chofer hacía al cerrar la puerta del garaje. Todos se habían ido ya, Eucaris, la cocinera. Así pues, estaba sola”. Muchas páginas después, mientras el relato se acerca a su epílogo, la escena se repite con un desplazamiento temporal mínimo: “Los pasos del chofer sonaron por el sardinel del patio. Un segundo después, el golpe seco de la puerta del servicio anunció que había partido”. Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., pp. 105 y 123.

⁴⁰⁴ Laura de Urueta toma el último Librium, enciende el aparato del aire acondicionado, oye el zumbido de una mosca y los ruidos que llegan del patio (p. 105), enciende un cigarillo (p. 11), se pone a llorar, busca la caja de kleenex (p. 115), se estira sobre los cojines (p. 117), oye el campanario de la Inmaculada y un tambor que le recuerdan que es el sábado del carnaval (p. 131) y finalmente cierra los ojos (p.133).

mima, y nada le crispaba tanto como las personas que se abrían a los demás con el aire de estar abrumadas por dudas insondables [...].⁴⁰⁵

El contraste entre el tiempo interno al personaje y el tiempo externo, en que se fijan los movimientos físicos del mismo, origina una narración de digresiones basadas en una “representación de la consciencia pluripersonal⁴⁰⁶” que da a Laura una fuerte complejidad psicológica, que la aleja de la perniciosa representación del personaje femenino puro, inocua víctima inmolada para la regeneración de la comunidad. Nada de eso. Ni sacrificio ni acto de rebelión, el suicidio de Laura es la prueba tangible de su derrota personal. Descendiente de Dido⁴⁰⁷, muerta suicida como ella, su último acto es el de la enunciación que libera su experiencia existencial de las tenazas normativas de una comunidad que le ha impuesto el mutismo, en la puesta en escena de la normalidad.

También los cuentos “La eterna virgen” y “La sala del niño Jesús” se desarrollan a través de la voz de una protagonista femenina: Margot, una joven secretaria empleada en una oficina de una sucursal de una grande empresa con sede en Bogotá y Elisa, religiosa que presta servicio en el hospital del convento de clausura en donde se alivian las penas de bebés moribundos.

En “La eterna virgen”, la instancia narradora entra en la mentalidad y el imaginario de una joven secretaria cuya concepción del mundo se apoya en el sentimentalismo de productos culturales destinados al público femenino: radionovelas, telenovelas, adaptaciones cinematográficas de novelas románticas, revistas del corazón y prensa rosa.

⁴⁰⁵ Ivi., p. 107.

⁴⁰⁶ Erich Auerbach en el ensayo “La media parda” analiza este procedimiento narrativo en *Al faro* de Virginia Woolf. Se ha consultado la edición italiana del ensayo: Erich Auerbach, “Il calzerotto marrone” en *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], Torino, Einaudi, 2000, vol. II, p. 320.

⁴⁰⁷ Uno de los pasajes más célebres de la Eneida, del poeta romano Virgilio, es el monólogo interior de Dido antes de su suicidio.

En “La eterna virgen” una joven secretaria comienza a construir castillos en el aire sobre un futuro que no se materializa en la realidad, fantaseando una relación escuálida con su jefe construida según el más perfecto prototipo de la telenovela; en la imaginación o en el sueño se mezclan una multitud de elementos como son el reavivarse de la pasión, la fuga de amor, la playa y el mar como marco ideal, el deseo de transgredir un código moral o social establecido⁴⁰⁸.

A través de la narración en tercera persona con focalización restringida en que se insertan enunciados con la modalidad del discurso indirecto libre, el fantasear de Margot se desarrolla en la tensión constante entre los imperativos interiorizados de una educación católica y los estilemos del melodrama televisivo. El modelo narrativo de su soñar despierta se estructura en torno a la convicción de que la redención social femenina es sinónimo de una unión sentimental que permita ingresar en la alta burguesía: a este propósito la figura del jefe llegado de Bogotá para dirigir la sucursal de la empresa Aluminios en la Costa corresponde a sus cánones, con su Mercedes color acero y esa sonrisa, la misma “[...] que tenía Clark Gable en *Lo que el viento se llevó*”⁴⁰⁹. El señor Gómez se vuelve, sin saberlo, protagonista de una historia que adquiere tonos paródicos obtenidos a través de ágiles y minuciosos pasajes argumentativos que la instancia narradora coloca dentro del gastado tópico del viaje de trabajo como ocasión para una aventura sexual. Dentro de este esquema simbólico, la imagen masculina se estructura en perfecto equilibrio entre la figura del príncipe azul y la del despiadado seductor que atenta contra la virginidad:

El almuerzo tendría lugar en el Hotel Tairona. Ella se encargaría de tomar notas de cuanto se dijera para luego redactar un informe destinado a la junta directiva. Dos circunstancias le parecían particularmente favorables, acabar de pasar el período y haber descubierto un desodorante americano contra el

⁴⁰⁸ Ibidem.

⁴⁰⁹ Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 87.

sudor. Estaría regia con su sastre de lino y sólo se maquillaría los ojos, el make-up era inadecuado tan temprano, un poco de rouge y por nada del mundo olvidar el cepillo de dientes. Elegante, distinguida, al fin vendría él a saber en que podría transformarse la señorita Margot [...] Renegando del color que encendía sus mejillas lo vería detener el auto en la cuneta y rodearla con sus brazos. Trataba de resistir, pero él la inmovilizó colocando su boca junto a la suya y esperó silenciosamente a que cesara de debatirse [...] ⁴¹⁰.

Margot queda atrapada en su proyección y el lector con ella debido a la alternancia verbal presente en todo el texto que confunde los planos de lo real y lo imaginado por la chica: son continuos movimientos de la voz narradora del condicional con valor de futuro en el pasado al pretérito indefinido y viceversa. Así, las conjeturas de la chica se vuelven vívidas descripciones de hechos jamás ocurridos que pertenecen a un pasado alternativo que sólo existe en la ficción concebida dentro de la ficción literaria.

⁴¹⁰ Ibidem.

II.3.3.a La casa en ruinas y la palabra de la memoria

El barrio El Prado de la ciudad de Barranquilla es el escenario que Marvel Moreno escoge para la representación de los microcosmos domésticos presentes tanto en su primera cuentística como en su primera novela *En diciembre llegaban las brisas*.

La Barranquilla ficcional que la autora elabora “[...] se ubicaría entre las décadas de 1950 y 1970, es decir desde su adolescencia hasta su traslado a París”⁴¹¹. Esta elección vale para la mayoría de los cuentos tomados en consideración en este trabajo⁴¹², en los que la autora alude a menudo a los lugares característicos de la vida social de la burguesía ciudadana, y se refuerza en la novela, en que abundan los espacios privados en donde convergen los principales nudos narrativos. A este respecto, los cuentos “El muñeco”, “Ciruelas para Tomasa”, “La muerte de la acacia” y “Algo tan feo en la vida de una señora bien” son emblemáticos porque la acción se desarrolla por completo en viviendas en que es posible reconocer el papel central del salón y su prolongación exterior, el jardín, ingobernable y enigmático, así como de los pasillos, umbrales hacia lo que lo que es contiguo pero inaccesible, que en el cuento “Oriane, tía Oriane” adquieren un papel protagónico en el desarrollo de la trama. Además:

Las mansiones mohosas y rancias, llenas de lagartijas y telarañas, con sus salones polvorientos y poblados de espejos, gobelinos y cuadros, el jardín modernista con sus cayenas y sus acacias, visitado por pájaros tropicales, y el

⁴¹¹ Eduardo Posada Carbó, “Barranquilla en la visión de Marvel Moreno: reflexiones de un historiador de la ciudad”, en *La obra de Marvel Moreno*, cit., p. 61.

⁴¹² A excepción del texto “Barlovento”, ambientado en la región venezolana homónima que se encuentra en el estado de Miranda, al este de la capital, Caracas. Barlovento es un atractivo polo turístico que comparte muchas características geográficas y antropológicas con la costa caribe colombiana, entre las cuales la presencia de una fuerte herencia cultural afroamericana.

mar y el patio caribes serán en el futuro los lugares recurrentes del universo marveliano⁴¹³.

Casos emblemáticos son las antiguas mansiones de la tres sabias de la novela, Jimena, Eloísa e Irene: cada una de ellas vive aislada, observa e incluso, a veces, decide en última instancia sobre lo habido y lo por haber en la ciudad.

Estos “nichos” privados se vuelven espacios privilegiados para la representación de lo cotidiano y doméstico que es política, porque es conscientemente parcial la elección de los lugares estratégicos desde donde observarlos, ya a partir de los cuentos. Una habitación en que esconderse para burlarse de los ruidos de un fantasma; las ramas de un ciruelo del patio desde donde poder espiar los movimientos de una anciana enloquecida; un traspatio convertido en un laberinto de árboles frutales donde envejecer a la sombra de una acacia misteriosa; un cuarto desde donde poder entrever la sombra de la hermana mayor y descubrir la pasión erótica son algunos entre los espacios significantes con un papel activo y fundamental en la estructuración de la trama porque determinan la contraposición hermenéutica entre un *dentro*, secreto, disimulado e inviolable y un *fuera* que pertenece a la esfera de lo que es visible y de lo que está aceptado socialmente.

Así, la escritora concibe una “[...] genuina y orgullosa sinfonía de la vida a lo femenino[...]⁴¹⁴” con la que:

[...] emprende la travesía del real combatiendo inhibiciones y llevando a la práctica la violación de lo prohibido, adentrándose en las geometrías

⁴¹³ Ariel Castillo Mier, “Los primeros cuentos de Marvel Luz Moreno en el centro de su Contrapunto” en *Ellas cuentan*, encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Marvel Moreno, op. cit., p. 47.

⁴¹⁴ “una schietta e fiera sinfonia della vita al femminile”, Fabio Rodríguez Amaya, “Prologo per Lina”, *In dicembre tornavano le brezze*, Firenze, Giunti, 1988, p. VIII. Ahora también en la página web dedicada a la autora: <www.marvelmoreno.net/site/es_workson.html>

maniqueas de lo que está vedado; desmitificando poder, falsas utopías, arribismo, valores institucionalizados, taras y complejos⁴¹⁵.

Con la reiteración de ambientes domésticos en que se perpetúan violencia, arbitrariedades e imposiciones (“El muñeco”, “Oriane, tía Oriane”, “Ciruelas para Tomasa”, “La muerte de la acacia”, “Algo tan feo en la vida de una señora bien”) y que ocultan misterios por desvelar (“Oriane, tía Oriane”, “La muerte de la acacia”, “Barlovento”) se pone al día el *topos* de la casa en ruinas del cual la autora se vale para la representación de la esfera doméstica como lugar en donde los objetos, pertenecientes a otras épocas y catalizadores de recuerdos, son indicios de historias que vale la pena contar porque pueden cambiar la trayectoria de la existencia de las protagonistas. En este sentido, en la primera página de *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, que se abre con el cuento “Oriane, tía Oriane”, hay una descripción cabal de la casa de la tía desde el punto de vista de María:

Era una casa grande y silenciosa, rodeada de un jardín sembrado de acacias. A lo largo de los corredores se alineaban salones y dormitorios cerrados desde hacia muchos años, con muebles que dormían sobre figuras de polvo y jirones de telarañas⁴¹⁶.

La pequeña huésped observa con asombro los distintos cuartos del edificio y percibe paulatinamente ruidos que tienen que ver con el asesinato del hermanastro y amante de la tía. La autora elige enriquecer el cuento con elementos mágicos que paulatinamente desaparecerán de su universo narrativo. Lo que jamás desaparecerá es la alusión a una dimensión

⁴¹⁵ [...] intraprende l'attraversamento del reale combattendo inibizioni, mettendo in atto la violazione del proibito, addentrandosi nelle geometrie manichee del vietato; demistificando e demitizzando potere, false utopie, arrivismo, valori istituzionalizzati, tare e complessi. Ibidem. Traducción del italiano de quien escribe.

⁴¹⁶ Marvel Moreno, “Oriane, tía Oriane”, en *Cuentos Completos*, op. cit., p. 11.

femenina especial determinada por una comprensión de la realidad que se apoya también en el pensamiento mágico:

Cadenas de hijas, mujeres que heredan la fuerza y los secretos de las abuelas, las tías y las madres sabias y bondadosas. Adicionalmente se postula una magia secreta, pegada al mundo femenino, de la cual participan también las criadas, que por muchos años comparten los secretos de las mujeres de la familia [...] La autora reelabora el viejo tema de la casa encantada que altera el destino de los personajes [...]: las casas amplias y silenciosas, la relación prohibida entre hermanos, la presencia inquietante de ruidos, el orden minucioso de las jornadas y el detalle en la construcción de los espacios⁴¹⁷.

A la atmósfera sombría de la mansión de Oriane se añade el enigma al que tiene que enfrentarse Doña Julia en el cuento “El muñeco”. Por los cuartos de su casa se mueve el niño “[...] con ese lento ambular de pequeño fantasma ajeno a cuanto ocurría en torno suyo [...]”⁴¹⁸. Las desapariciones del pequeño fantoche al que ya se ha hecho referencia en II.3.1 obligan a la mujer a entrar en esos cuartos cerrados desde hace tiempo y vaciar “[...] el pesado baúl de cuero donde se acumulaban los recuerdos de cinco generaciones”⁴¹⁹: el cofre de los secretos, núcleo de la casa en ruinas, para Elvira Sánchez-Blake simboliza la escritura misma de Marvel Moreno, porque “[...] la casa, como la torre, constituye el universo femenino, y revela una memoria contenida en signos cifrados”⁴²⁰. Finalmente le corresponde al lector la tarea de descifrar los enigmas de la narración: “Este cofre contenedor de la memoria es más que un truco narrativo, es la simiente que

⁴¹⁷ Consuelo Posada, “Barranquilla en la obra de Marvel Moreno”, en *La obra de Marvel Moreno*, cit., p. 57.

⁴¹⁸ Marvel Moreno, “El muñeco”, *ivi.*, p. 26.

⁴¹⁹ *Ivi.*, p. 27.

⁴²⁰ Elvira Sánchez-Blake, “El cofre de los secreto de Marvel Moreno”, en Aa. Vv., *Colombia y el Caribe, XIII Congreso de Colombianistas*, Barranquilla, Ediciones Uninorte, 2005, p. 362.

abrirá las puertas a un estilo que luego desarrolla a plenitud la autora en su novela [...]”⁴²¹.

Los espacios de la casa en ruinas tienen su propia carga de ambigüedad, debido a los sentimientos contradictorios que despiertan en los personajes: los intentos de recobrar la memoria para conseguir una reconciliación con el pasado coexisten con el deseo apocalíptico de vencer a un trópico inmóvil y desesperante. Revive en las páginas de Moreno “el destino catastrófico que se llevó a Macondo”: “empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces”⁴²², en el momento exacto de la lectura, por parte de Aureliano Buendía, de los pergaminos de Melquíades, en que Aureliano busca una dirección que lo lleve hasta el descubrimiento de sus raíces que en los cuentos de Moreno, como es el caso de “Barlovento” y “Ciruelas para Tomasa” coinciden con la reconstrucción de la génesis familiar de una identidad femenina mortificada durante años.

En el cuento “Ciruelas para Tomasa”, la casa – una cabecera de hacienda que los odios “[...] recorrían como el viento en noches de lluvia⁴²³” –, se vuelve “sepulcro blanqueado, la mansión sosegada, limpia y bien iluminada que oculta una historia sórdida y aniquiladora”⁴²⁴, trofeo del padre en la dominación de los seres femeninos por medio de la violencia más brutal: mutilación física y dominación psicológica minarán la estabilidad de las dos mujeres (la abuela y Tomasa) que habían tutelado durante años la armonía y la quietud del hogar ante las hostilidades y la presencia misma de ese ser tan iracundo y trivial. Sin embargo, esos cuartos impregnados del tufo de “[...] esa fuerza oscura que desde lo más profundo del tiempo [...] intenta

⁴²¹ Ivi., p. 366.

⁴²² Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* [1967], Madrid, ediciones Cátedra, 2000, p. 451.

⁴²³ (Marvel Moreno, “Ciruelas para Tomasa”), ivi., p. 34.

⁴²⁴ Ariel Castillo Mier, “Los primeros cuentos de Marvel Luz Moreno en el centro de su Contrapunto” en *Ellas cuentan*, encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Marvel Moreno, op. cit., p. 50.

destruir [la secreta corriente femenina]⁴²⁵” conservan una fuerza opuesta que es la de la memoria, motor de la escritura con la que se rescata la historia de Tomasa – enloquecida de amor – contada por la abuela y atestiguada por la vieja calesa que un día le mostró a la nieta “[...] abriendo una enorme puerta cerrada desde hacía muchos años”⁴²⁶.

La presencia de la casa en ruinas como espacio catalizador de eventos narrativos determina un parentesco entre la obra de Marvel Moreno y los textos pertenecientes al género llamado *Southern Gothic*⁴²⁷, entre los cuales destacan algunos libros de William Faulkner – cuya escritura había influenciando también el proceso creativo de Gabriel García Márquez⁴²⁸ – y las obras de Carson Mc Cullers, autora entre las favoritas de Moreno⁴²⁹. Hay muchas afinidades geográficas, culturales y de composición social entre la región Caribe de Colombia y las extensas superficies inundables de

⁴²⁵ Ivi., pp. 40 y 41.

⁴²⁶ Ivi., p. 42.

⁴²⁷ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, [1960], London, Brydone, 1967, pp. 391-429. Fiedler define este término en el capítulo titulado “The blackness of darkness: Edgar Allan Poe and the Development of the Gothic”.

⁴²⁸ El influjo de William Faulkner en el Grupo de Barranquilla es cosa sabida por los críticos. Sin embargo, la influencia del autor estadounidense en Marvel Moreno aún no ha sido analizada exhaustivamente. La sugestión proviene de Jacques Gilard a quien la autora, en su casa de Paris en *rue de Ridder* le declaró la grandeza e importancia para su escritura de la obra del autor norteamericano, del que en esa ocasión citó *Flags in the Dust* (Jacques Gilard, comunicación telefónica personal, abril de 2007). La obra, primera novela publicada por Faulkner, en 1929, gravita alrededor de la mansión en ruinas de la familia Sartoris, en las campañas de Jefferson, a la orilla del río Mississippi, en la que reina la presencia del fantasma del coronel John Sartoris, muerto en la guerra de Secesión. Es importante subrayar que, como en muchos textos de Moreno, también en esta novela la carga turbadora del hogar está representada (y a veces anticipada) a través de la presencia de flores y plantas que rodean el edificio, elementos naturales que se convierten en símbolos de desolación y abandono.

⁴²⁹ Al especificar sus influencias literarias, Marvel Moreno afirma: “[Me siento en deuda] con Virginia Woolf y con Carson Mc Cullers y con Katherine Mansfield, pero también con todos los escritores que he leído, incluso los malos”. En Jacques Gilard, “*Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Entrevista con Marvel Moreno”, cit., p. 5.

En relación con la asimilación de la estética gótica por parte de autores que ambientaron su obra en el trópico no hay que olvidar, con respecto a la letras colombianas, “La mansión de Araucaíma – relato gótico de tierra caliente –”, el texto que Álvaro Mutis escribe en 1963, después de una apuesta hecha con el director español Luis Buñuel, y que publica en 1973 con Suramericana de Buenos Aires. Cfr. Fabio Rodríguez Amaya, “E’ possibile l’esistenza di un romanzo gotico nel tropico?”, en Rosanna Casari, Marco Lorandi, Ugo Persi, Fabio Rodríguez Amaya (eds.), *Testo letterario & immaginario architettonico*, Milano, Jaca book, 1996, pp. 231-241.

Luisiana, en el sur de Estados Unidos. Separadas (o unidas) por el Golfo de México y el mar Caribe, conviven con la presencia destructora y vital de un río – el Magdalena o el Mississippi – que determina en ambas regiones una peculiar conformación territorial “[...] caracterizada por bifurcaciones, meandros y ciénagas [...]”⁴³⁰, para citar sólo los más evidentes aspectos ambientales que determinan el parentesco. El imaginario del mundo regional barranquillero comparte peculiaridades culturales importantes con la ciudad de Nueva Orleans y el vasto territorio de amortiguamiento de las aguas de Mississippi, debidas a la presencia, en las dos ciudades, de una volcánica heterogeneidad humana fruto del mestizaje y la comestión entre elementos aborígenes, europeos y africanos. Un ejemplo emblemático de este paralelismo es el Carnaval que se celebra con la misma intensidad y vitalidad en ambas tradiciones folclóricas.

Sintetizando con las palabras de la crítica y escritora colombiana Helena Araújo:

[Es] imposible no señalar el azar de una topografía, una etnia, y hasta un clima semejantes. Situada a la orilla del golfo de Méjico y del caudaloso Mississippi, habitada por una rancia oligarquía criolla, una burguesía advenediza y una población negra segregada y explotada, Nueva Orleans podría muy bien ser la réplica sudista de una ciudad colombiana, ubicada “junto a un río, muy cerca del mar”⁴³¹.

Así como Araújo pone de relieve y como afirma Gabriel García Márquez⁴³², hay analogías entre los dos litorales – aunque parezcan tan distantes – que

⁴³⁰ Guillermo Enrique Rodríguez Navarro, Margarita Rojas Serje de la Ossa, Edgar Rey Sinning (comp.), *Mapa cultural del Caribe colombiano: La unidad en la diversidad*, Santa Marta, CORPES, 1993, p.

⁴³¹ Helena Araújo, “Incidencias del Modernismo en la obra de Marvel Moreno”, en *La obra de Marvel Moreno*, actas del Coloquio Internacional Toulouse, 3-5 de abril de 1997, cit., p. 38.

⁴³² “Más tarde, cuando empecé a leer a Faulkner, [...] los pueblos de su novela me parecían iguales a los nuestros. Y no era sorprendente, pues éstos habían sido construidos bajo la

sin lugar a duda llamaron la atención de Marvel Moreno. Esos escenarios desolados son espectros del derrumbe de la aristocracia esclavista del sur de los Estados Unidos, mementos de un sistema social extinto – el viejo poder agrario reemplazado por el nuevo sistema nordista industrial y financiero – del que sin embargo queda el imaginario. Marvel Moreno emplea el mismo recurso literario para reelaborar el tema de la casa en ruinas en el Caribe colombiano que años antes Cepeda Samudio había cargado de la superposición metafórica de la ruina familiar y la derrota de una nación entera bajo la violencia fratricida en su novela *La casa grande*⁴³³.

En los espacios domésticos en que viven los personajes femeninos de Moreno por un lado se manifiesta el fenómeno de la transculturación y “[...] el encantamiento se resuelve desde la magia costeña”⁴³⁴, en que se reúnen raíces culturales diferentes. Por el otro la presencia del poder patriarcal que condena el más débil se ejerce a través del terror y del sentimiento de culpabilidad infligidos por la más rígida educación católica. Rituales afrocaribes se sobreponen al delirio de Tomasa en “Ciruelas para Tomasa” y a la búsqueda del cuerpo de la abuela por parte de Isabel y del mandinga en “Barlovento”, tía Julia despide a la vieja sirvienta por miedo a la brujería, Fidelia – la sirvienta mulata – regaña a Oriane por haber despertado viejas presencias oscuras, en el mismo cuento el amado reaparece para volver a vivir su pasión, la voz protagonista del cuento “Autocrítica” se reprocha a sí misma no haber tenido el coraje de guardar el secreto de la relación amorosa de Alicia por el terror a ser condenada por la ley divina de la que la abuela parece ser el emisario. La ambigüedad que conlleva este espacio reaparece

inspiración mesiánica de la United Fruit Company, y con su mismo estilo provisional de campamento de paso”. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit., pp. 26 y 27.

⁴³³ Tema que el autor comparte con Gabriel García Márquez, que eligió ambientar el cuento “Alguien desordena estas rosas” [1952] en una casa abandonada en que vagabundea el fantasma de un niño. No hay que olvidar que en un comienzo, el autor pensó en llamar su novela *Cien años de soledad* con el título *La casa*. El tema de la casa es importante también en la obra de un autor cercano al grupo de Barranquilla, Hector Rojas Herazo, sobre todo en sus novelas *Respirando el verano* [1962], *En noviembre llega el arzobispo* [1967] y *Celia se pudre* [1985].

⁴³⁴ Consuelo Posada, “Barranquilla en la obra de Marvel Moreno”, cit., p. 57.

en la novela, en que la casa en ruinas se desdobra en las imágenes contrarias de la tumba (La Nena Avendaño, Beatriz suicidándose en la quinta veraniega) y de la Torre del Italiano.

II.3.3.b Contar a través de la mirada oblicua

En los cuentos de Marvel Moreno, la recuperación del pasado por medio de los recuerdos está vinculado a la alternancia de puntos de vista de niñas (y adolescentes), que generan prolepsis, y centros de conciencia adultos, que determinan constantes retrospectivas. Estas perspectivas, por un lado, representan un punto de observación privilegiado (aunque restringido) hacia lo no dicho y lo oculto y, por el otro, conllevan la emancipación de una educación tradicional femenina a favor de la definición de una identidad sexual independiente y exenta de tabúes y culpabilidad.⁴³⁵ “Oriane, tía Oriane”, que Helena Araujo define *bildungsmärchen*⁴³⁶, “Ciruelas para Tomasa”, “Autocrítica” y “Barlovento” se caracterizan por la presencia de un proceso de aprendizaje que abarca el despertar de la sexualidad de la voz narradora a través de la experiencia directa (María, en “Oriane, tía Oriane” e Isabel, en “Barlovento”) o a través de la función del testimonio (la más joven de las voces narradoras de “Ciruela para Tomasa” y la conciencia narradora de “Autocrítica”).

Si la elaboración de la temática de la niñez en las obras de Marvel Moreno y de Álvaro Cepeda se verifica de forma muy distinta, hay sin embargo una

⁴³⁵ Un tema capital tanto de la cuentística como la novelística de Moreno es el erotismo, del que explora las múltiples y complejas variantes y acepciones. Sobre el argumento, véase la memoria de master de Alejandra María Toro Murillo, *Erotismo en los cuentos de Marvel Moreno*, op. cit.

⁴³⁶ Cuento “de educación” o “de aprendizaje”. Helena Araujo, *La Scherezada criolla*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989, p. 94.

importante analogía: ambos se desvinculan del estereotipo de la infancia pura e inocente.

En el cuento “Vamos a matar los gaticos” la caracterización de los tres pequeños personajes a través del diálogo se basa enteramente en lo que el psicoanálisis ha definido como sadismo infantil. En “El muñeco” la enfermedad mental trae consigo una obscura responsabilidad del niño que se manifiesta en su vínculo morboso con el ente de trapos. Ni la pequeña vecina es dispensada de la mirada desconfiada de tía Julia: “[...] era bien menuda y tenía ese aire travieso del niño acostumbrado a salirse siempre con la suya”⁴³⁷.

Más aún, y es el caso de otros cuentos, la trama nace de eventos recordados y referidos a posteriori por (ex)niñas que, como todo testigo, conviven con la carga de lo que han visto. El acto mismo de mirar y escuchar furtivamente implica la pérdida del supuesto candor de la niñez a favor de la adquisición de un saber que no siempre hará virar sus existencias lejos de las normas canónicas de la feminidad impuesta pero, por lo menos, generará formas de resistencia. Muchos son los ejemplos en la obra: en “Oriane, tía Oriane”, María “Ya casada, cuando el tiempo no era [...] sino el lento transcurrir de días iguales, observando jugar a su hija en el jardín de una casa donde un marido cualquiera la había confinado”⁴³⁸, se recordaría de aquellos ruidos que buscaba a escondidas en la casa de la tía. La voz narradora de “Ciruelas para Tomasa” trae a la memoria la primera vez que vio Tomasa y superpone al tiempo de la infancia ignara el de quien, ya enterado de los hechos, los relata: “apenas mi abuela dio la espalda [...] me vine a jugar con mis bolas de uñita, aquí, en el patio. De ese modo la tengo a tiro de ojo y mi abuela no puede reprocharme nada [...]”⁴³⁹. Isabel, protagonista de “Barlovento”, recuerda cuando al espiar la vida secreta de la abuela a través de la reja de una ventana se enteró de que fumaba a escondidas del marido y por primera

⁴³⁷ Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 26.

⁴³⁸ Ivi., p. 13.

⁴³⁹ Ivi., p. 32.

vez fue testigo de esas “[...] vías del secreto y la lógica de su sabiduría”⁴⁴⁰ cuyo valor iría a entender sólo muchos años después. Desde cierta madurez alcanzada con el pasar del tiempo, la voz narradora de “Autocrítica” rememora la traición de la hermana mayor al confesar a la abuela su supuesto alcahueteo. Es el más emblemático de los pasajes citados: el motor mismo de la narración es la autocrítica por haber creído en las palabras de la abuela que en la complicidad de la niña ve el más grave de los pecados y con estas palabras la incrimina: “Hacerte cómplice de un engaño destinado a engañarme a mi, a la moral misma”⁴⁴¹ La posibilidad de la pequeña de crecer al lado de la hermana un poco más adulta y aprovechar de sus experiencias para madurar más rápidamente que sus coetáneas se convierte en algo inaceptable para la abuela: lo que está en juego es la transmisión de valores antagónicos, de una parte “la virginidad o la maternidad como alternativa y la frigidez como condición de decencia”⁴⁴² impuestos por una educación sexual fundada en la represión y la moral católica, de otra parte una educación totalmente laica y potencialmente liberadora.

Es menester notar como en ambos casos, el proceso de formación y aprendizaje se realice siempre en espacios privados que se vuelven lugares iniciáticos en que se adquiere el conocimiento del mundo exterior. En una sociedad en que la esfera pública de la mujer se reduce a las instituciones educativas católicas, al qué dirán y a los clubes sociales, la casa, además de espacio de la memoria, es punto estratégico desde donde observar las dinámicas sociales y de *gender* que determinan y condicionan las relaciones interpersonales de la Barranquilla bien.⁴⁴³

⁴⁴⁰ Ivi., p. 330.

⁴⁴¹ Ivi., p. 79.

⁴⁴² Helena Araújo, *La Scherezada criolla*, Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana, op. cit., p. 40.

⁴⁴³ Es necesario evidenciar el carácter autobiográfico del núcleo temático: Marvel Moreno vivió durante los primeros años de su vida en la mansión de la rama materna que luego sería el modelo para la representación de esas casas del barrio El Prado presentes en toda su obra. Crf. Jacques Gilard, “Las tres casas de Marvel Moreno”, *Huellas*, Barranquilla, n° 47-48, 1997, p. 10-20, ahora también en el sitio web dedicado a la autora: <www.marvelmoreno.net/site/es_workson.html>.

En consecuencia, vinculado a la casa en ruinas hay otro elemento, que aquí se define como la mirada oblicua, es decir tanto la capacidad desarrollada por algunos personajes, todos femeninos, de adquirir un punto de vista discrepante sobre la realidad, como, a nivel literal, el acto de los mismos de observar a escondidas, a través de una ventana, una puerta entrecerrada, una reja o protegidos por la vegetación exuberante del jardín.

La pequeña vecina de tía Julia parece ser la primera de un catálogo de personajes femeninos dotados de una mirada distinta, con su absoluta despreocupación y naturalidad frente a la supuesta enfermedad del niño, con quien “se había puesto a hablarle lo mismo que a un animalito hurraño, y allí lo tenía en el patio, jugando a su antojo”⁴⁴⁴.

II.3.4 Cortar y tejer: dos estrategias narrativas

En cada uno de los cuentos de *Todos estábamos a la espera* las acciones narrativas se suceden una tras otra con una relación de independencia, autónomas, si bien no sueltas, representadas mediante construcciones discursivas que se apoyan con frecuencia en estructuras paratácticas, que se

La autora “Se cría en un ambiente casi exclusivamente femenino y la primera educación la recibe de su abuela materna, personaje capital en la vida de Marvel pues le inculca desde pequeña la curiosidad hacia el saber y hacia la necesidad de conquistar su independencia personal.” Tanto las enseñanzas de la abuela como el papel del padre que “la inicia a la música y a la lectura con una buena orientación hacia los clásicos” fueron fundamentales para la formación de la joven, cuya educación fue autodidacta, al ser expulsada del colegio “la Enseñanza” de las religiosas de la compañía de María de Barranquilla. Los cuentos habrían tenido que ser nueve, sin embargo el editor censura arbitrariamente el texto “Autocrítica”. Cfr. Jacques Gilard, “La obra de Marvel Moreno: elementos para una cronología”, en *La obra de Marvel Moreno*, cit., pp. 181-199.

⁴⁴⁴ Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 26.

convierten en elemento compositivo característico de la escritura del autor. La construcción sintáctica es sencilla, constituida por frases independientes. Son en su mayoría frases de las que dependen subordinadas coordinadas entre sí. Considérese como ejemplo el incipit del cuento “Nuevo intimismo”:

‘Yo lo sabía, yo sabía que Dios no me dejaría tenerlo’. Las palabras eran duras, duras y ásperas. Pero él no las oía. El movimiento lento y acompasado del pecho hacía bajar las gotas de sudor hasta el centro del vientre. Sentía el sudor aflorar en cada uno de los poros a lo largo del cuerpo. Sentía el nacimiento de cada gota. Seguía el proceso en cada una de sus fases, ponía toda su atención en ello pues tenía miedo de oír las palabras, tenía miedo del llanto que todavía no había llegado, pero que llegaría, que llegaría inevitablemente. Y sabía que después del llanto, ya no habría palabras que decir⁴⁴⁵.

Frases sueltas yuxtapuestas y períodos formados por oraciones independientes coordinadas constituyen el pasaje citado en que el uso del anáfora y la repetición acentúa la percepción de la tensión acumulada por los dos personajes sin la necesidad de caracterizaciones previas. La sencillez de la estructura oracional, que carece de nexos subordinantes, es inversamente proporcional a la opacidad de la situación representada, considerado el contraste entre la minuciosidad con que se presentan los detalles físicos frente a una construcción de la escena general basada en la ausencia de descripciones del ambiente en que se desarrolla la acción.

Del uso de estructuras paratácticas y yuxtapuestas y, en general, de la elección por parte del autor de evitar el estilo lógico-discursivo con que se fortalecerían las relaciones entre los componentes del período deriva la presencia de escenas sueltas. En este sentido, se toma como ejemplo la conclusión del cuento “En la 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo”:

⁴⁴⁵ Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, op. cit., p. 117.

Pero él sabía que Sammy estaba cantando y podía ver las palabras, verlas, no oírlas, pues Rita se quedaba con todo el sonido. Pero él veía las palabras. Largas, casi informes, pero largas, lentamente largas. Lentas, casi tan lentas como Rita. [...] Él se quedaba allí, al lado de Rita [...] sintiendo que Rita trataba de llenar su soledad con la música que Sammy ponía sobre las palabras de las canciones. Pero era tan ancha y tan sola, que ni aún la música podía llenarla. Esto lo había imaginado el muchacho alto y delgado, él de la soledad pequeña. Pero no podría decirlo por seguro. Apenas lo había imaginado. Y luego olvidado otra vez. Como ya había comenzado a olvidar todo⁴⁴⁶.

A nivel estilístico, el truncamiento de lo expresado es un efecto del uso del asíndeton, que reparte las oraciones a través de pausas más largas que las requeridas en las mismas condiciones por las subordinadas con conjunción. Los vacíos y los silencios sustituyen los nexos lógicos en la elaboración de un lenguaje más poético que prosaico, por la presencia de figuras retóricas (la anáfora y la sinestesia) y porque desborda el engranaje de la ordenación lineal de conceptos e ideas. A nivel del tratamiento de la materia narrativa, a través de la acción del cortar se evita todo clímax y todo desenlace en la construcción del cuento cuyo final queda suspendido dentro de un tiempo que es circular, en que la soledad es a la vez apertura y cierre de la narración.

La sintaxis, basada en la contigüidad de elementos autónomos que se deslizan de la trabazón lógica del pensamiento, se refleja en el tratamiento de la materia narrativa que se desarrolla en la inmediatez de un presente formado por situaciones simultáneas o de un pasado constituido por discrepancias temporales.

La presencia de saltos temporales es mínima en los cuentos. Las pocas analepsis presentes no constituyen nudos narrativos con consecuencias en el

⁴⁴⁶ Ivi., p. 151.

presente, son más bien escenas, fotogramas desvinculados: si hay memoria, ésta interviene como mecanismo fotográfico que produce cortes con los que se interrumpe el *continuum* del texto y de la realidad representada.

De las interrupciones del discurso depende la presencia de unidades temporales autónomas y viceversa. A este propósito, vuelve aquí la imagen metafórica de las partes de madera del muñeco Jumper Jigger, autónomas pero articuladas para poder permitir el movimiento que acompaña el ritmo de una música que alguien toca mientras “el tiempo había dejado de ser medido”⁴⁴⁷ por los relojes, substituidos por el ruido de Jumper Jigger. Los instantes se yuxtaponen como piezas de un rompecabezas por disponer dentro de un movimiento temporal circular. Un ejemplo cabal de esta organización temporal está presente en el cuento “Todos estábamos a la espera”⁴⁴⁸. Las analepsis presentes no tienen la función de aclarar las causas de la situación presentada o de desembrollar nudos de la trama, sino yustaponerse a los eventos y desorientar al lector que no logra distinguir con certeza la secuencia de los eventos narrados. Los movimientos temporales hacia atrás en este caso se superponen: el tiempo colectivo del “nosotros” se impone desde fuera sobre dos memorias individuales – la del excombatiente y la del “yo” que se separa de la voz colectiva – presentadas a través de cortes repentinos e imprevistos del flujo narrativo. El primero se verifica en el ya citado pasaje del soliloquio del excombatiente⁴⁴⁹, cuando a través de un flashback imprevisto la escena se desplaza en los campos de batalla en Europa, escena a la que se superponen, unas líneas más adelante, los recuerdos del “yo” narrador, desligados de la narración principal y presentados con una construcción en que la coordinación y la yuxtaposición sintáctica se alternan:

⁴⁴⁷ Ivi., p. 102.

⁴⁴⁸ “Era [...] el tiempo un elemento importante en los interrogantes de Cepeda. [...] La circularidad es una preocupación que se manifiesta bajo múltiples imágenes en algunos de sus cuentos, por ejemplo el mismo ‘Jumper Jigger’ y, particularmente, ‘Todos estábamos a la espera’. Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla y el cuento”, en *Plumas y Pinceles*, vol. I, op. cit., p. 197.

⁴⁴⁹ P. ?????

Pero antes era yo. Yo solo viajando sobre las carreteras de ladrillos rojos. Yo frente a la vendedora de revistas, comprando todas las revistas y todos los periódicos, no para leerlos sino para ofrecérselos a quien había de sentarse a mi lado en el doble asiento del viaje, y la voz de la muchacha preguntando a qué hora sale su bus y un negro le da la hora que yo conozco [...]”⁴⁵⁰

Finalizada la analepsis en que la voz narradora vuelve, con una cadena de acciones desligadas, al encuentro con la chica de la que el texto no da ninguna información, la escena se desplaza nuevamente al bar sin la presencia de fórmulas de transición; la falta de nexos lógicos en la unión de las oraciones se amplifica en los saltos temporales abruptos: “Ahora estamos en este bar todavía a la espera”⁴⁵¹, en donde vuelve, repetida, la escena del excombatiente que sigue hablando. No es un hecho aislado: “Secretamente sabemos que ha de seguir hablando y hablando, que mañana vendrá y hablará otra vez, y seguirá viniendo todas las noches.”⁴⁵² En el movimiento circular de la monedas que ruedan en la mesa cuando vuelve a aparecer la muchacha, pocas líneas después, se refleja la circularidad de la dimensión temporal vinculada a una cotidianidad que ya no se mide en horas, minutos y segundos sino en puntos de división del presente detenido en una eterna coacción a repetir.

La técnica del corte que interrumpe el encadenamiento causal de los hechos para desplazar la narración a otra escena, independiente, es evidente en el cuento “Jumper Jigger” en que hay “hechos deformados y aislados, segmentos de tiempo separados y arbitrariamente vueltos a reunir en el caleidoscopio de un discurso errático, más que la relación de una historia”⁴⁵³.

⁴⁵⁰ Ivi., p. 77.

⁴⁵¹ Ivi., p. 78.

⁴⁵² Ibidem.

⁴⁵³ Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla y el cuento”, en *Plumas y Pinceles*, vol. I, op. cit., p. 201.

En el cuento se vuelve cinco veces al mismo momento en que el muñeco empieza a bailar:

“Jumper Jigger había comenzado a bailar nuevamente [...]”(p. 101) ; “Y ya Jumper Jigger había comenzado a bailar” (p. 104); “Skip principió a tamborilear [...] y Jumper Jigger saltó subitáneamente para empezar a bailar” (p. 104); “[...] pero ya Jumper Jigger había comenzado a bailar de nuevo” (p. 106); [...] antes de que el tap-tap-tap-tapin de Jumper Jigger hubiera atado los dedos ágiles de Skip a la regla de pino” (p. 108).

A estas vueltas reiteradas al momento en que empieza el movimiento del muñeco saltarín se añaden las tres herméticas repeticiones del nombre “Joe”⁴⁵⁴ de la misma manera en que un disco en vinilo se raya y repite, una y otra vez, la misma frase musical. Estas repeticiones introducen tres cortes secuenciales de la misma escena: Joe que con una moneda activa el *juke-box* del bar un instante antes de que el muñeco empiece a mover sus brazos y sus pies.

Cada uno de los tres encuadres detectan elementos distintos de la escena, como si fueran tres distintas fotografías o tres distintos fotogramas en donde cada vez es diferente la posición de la mirada y su distancia del sujeto: la sonrisa de Joe, sus ojos, su cabeza, la camisa y los movimientos de la moneda que de su mano cae en “el vientre cerrado del tocadiscos”⁴⁵⁵. No sólo la perspectiva es distinta sino también hay mínimos movimientos temporales hacia delante (la moneda antes está en la mano de Joe y luego en el *juke-box*) que difuminan el efecto de simultaneidad debido a las repeticiones del encuadre.

En “Tap-Room” vuelve la técnica del cortar, otra vez tanto a nivel sintáctico como a nivel de tratamiento de la materia temporal. Hay más: se elige representar el diálogo de un corte relacional (la ruptura amorosa por la que

⁴⁵⁴ Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, op. cit., pp. 104-105.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

el protagonista se emborracha) a través de flashback de una conversación entrecortada cuyo trasfondo está constituido por las palabras intermitentes de la clientela del bar. Otra vez un rompecabezas de escenas con que seccionar el tiempo en instantes que se superponen: la operación está señalada por otra escena repetida, alguien que pone estopa en la cabeza de una muñeca morena. Esta imagen separa la analepsis constituida por los turnos cortados del diálogo entre los dos ex amantes de las voces que están alrededor del hombre:

“...Whisky, por favor “Permiso, permiso...” ... te digo que Marión es distinta “Gracias, no “Sí, doble, sívalo... “Una vez, hace años, yo no soy un político, no señor, pero verá usted... “Por favor... [...] Alguien estaba metiendo estopa en la cabeza de una muñeca morena, ligeramente morena. [...] ...Lo esperaba, claro que lo esperaba; yo lo sabía; “no te hagas el ofendido, no te queda bien”; [...] “creo que puedes comprender”; ‘debes comprender, es lo que espero’; yo lo sabía, no de hoy, yo lo sabía; [...] la lealtad, la lealtad; lo menos que podía esperar [...]”⁴⁵⁶.

La ausencia de las comillas al final de cada una de las réplicas y la presencia de puntos suspensivos seguidos de minúscula representan tipográficamente la superposición de las voces interrumpidas por otras voces con las que se mezclan. La descripción de la acción sobre la muñeca morena separa los planos de las conversaciones: de una parte, los turnos indistintos de las personas que conversan en el bar, de otra, los fragmentos recordados de la última conversación con la amante antes de la ruptura de la relación. La misma descripción se retoma una vez más para volver a separar los planos de las conversaciones⁴⁵⁷.

El hombre recuerda el diálogo y al recordarlo se emborracha, hasta que la explosión de la cabeza de la muñeca señala metafóricamente su colapso

⁴⁵⁶ Ivi., pp. 125 y 126.

⁴⁵⁷ “Y la estopa toda dentro de la cabeza de la muñeca morena” (p. 127);

etélico y el fin del torbellino de pensamientos que lo asfixian. La cabeza explotada de la muñeca yace sobre el mostrador como la cabeza del hombre que los camareros acompañan a un taxi:

Y la cabeza de la muñeca morena explotó: sin ruido, de un golpe, súbitamente, pero sin ruido. La estopa se derramó sobre la madera mojada del mostrador. [...] y lo negro-gris-blanco se pegaron al vidrio como mechones de pelo a una frente sudada.

Los pensamientos se pegaron también a algo humedo. Se hicieron una masa amorfa y se disolvieron por fin en el líquido. Tan cerca estaba el pensamiento de la madera humedecida del mostrador que la cabeza descansaba sobre la brillante superficie⁴⁵⁸.

La prosa se aglutina en la yuxtaposición de encuadres sueltos y la narración no se presenta jamás en su lineal totalidad, lo que obliga también a considerar los espacios vacíos y el silencio como elementos de la articulación de un estilo construido minuciosamente para leer entre líneas y descifrar lo que falta en el texto.

Enteramente construida con superposiciones y cambios repentinos es la novela *La casa grande* en que los cortes abruptos de la continuidad narrativa tanto en las coordenadas espaciotemporales como en la trama y la sintaxis subvierten las formas de la novela tradicional. Aquí la reflexión estrictamente literaria en torno a las formas de la escritura, que se vuelve espejo de sí misma, de sus potencialidades y sus limitaciones, se mueve paralela a otra urgencia, es decir “el cuestionamiento de la autoridad, del militarismo y las castas del poder [...]”⁴⁵⁹, así como afirma Jorge Ruffinelli. La novela empieza con el diálogo entre dos soldados enviados por el gobierno central a la Costa Atlántica para reprimir la huelga. Vuelve entonces el uso de una lengua oral seca con que desaparece el narrador y el relato emerge

⁴⁵⁸ Ivi., p. 129.

⁴⁵⁹ Jorge Ruffinelli, “Alvaro Cepeda Samudio: la derrota del despotismo”, en *Crítica en marcha*, Premia, México, 1976, p. 11.

de las palabras de los personajes, lo que ya el autor había experimentado con la escritura del cuento “Vamos a matar los gaticos”, en que el diálogo vivaz sustituye la narración paratáctica.

En las palabras a medio decir y los silencios de los dos jóvenes que no hablan como se supone que hablan los militares se origina esa “grieta” que a lo largo de la novela irá minando las bases mismas de la lógica militarista de un estado a merced de las arbitrariedades de la oligarquía local y extranjera hasta llegar al “derrumbamiento” de esa casa grande en que se refleja el desmoronamiento de la estrategia del olvido metódico y de la distorsión sistemática de los hechos históricos por parte de cierta historiografía oficial⁴⁶⁰.

La memoria no puede anudar recuerdos si las víctimas han sido silenciadas a no ser que el silencio y la ambigüedad que éste lleva consigo no se conviertan ellos mismos en recurso literario, como es el caso del cuento “Hay que buscar a Regina”, con que el autor se aproxima al universo de la novela. La anécdota gira alrededor de un personaje, Regina, que jamás aparece en el texto, no habla y, por ende, no emite ningún acto narrativo. Es el objeto mudo y ausente de un pacto de compraventa cuyas reglas son tan rígidas como ocultadas. Su condición de protagonista, señalada también por la presencia de su nombre en el título del cuento, pasa a través de las palabras de otro personaje, Juan García. La suya es una versión falaz de los hechos ocurridos y ninguna de las personas que lo están escuchando le cree: quizás su confesión del homicidio delante del Inspector sirva a los dos novios para un plan de fuga del pueblo. Los padres de Regina sospechan que el propósito es de escapar juntos para poder vivir su amor sin las imposiciones de un sistema social que les niega la oportunidad de estar juntos:

⁴⁶⁰ Mauricio Archila Neira, “Primeras representaciones de la masacre de las bananeras”, en Mauricio Archila Neira, Leidy Jazmín Torres Cendales (Eds.), *Bananeras: huelga y masacre 80 años*, pp. 147-169.

Juan García contaba todo esto sin mirar a ningún lado, quieto, con la vista fija en el tintero. También dijo que anoche Regina le había dicho que el viejo Hernández la iba a vender, y que ella le contó como esa tarde había venido un hombre muy bien vestido y estuvo un rato encerrado con la vieja y el viejo, y como luego la llamaron y el viejo Hernández le había hecho quitar el vestido y el hombre le apretó los senos⁴⁶¹.

La voz es la de un personaje narrador anónimo que es testigo de la escena porque se encuentra en un lugar adyacente a la Inspección de policía y logra escuchar partes de la confesión del joven y de las reacciones de los padres de Regina. Con el estilo indirecto, que en este pasaje se desdobra en dos niveles (las palabras del narrador anónimo reproducen la voz del joven que cuenta al Inspector lo que le ha contado Regina), se refuerza el efecto sonoro de una sintaxis que se elabora con repeticiones, robustecida por la insistente presencia de la coordinación copulativa a través de la cual el narrador reproduce sólo parcialmente lo escuchado que a su vez representa sólo una mínima parte de lo ocurrido, distorsionado además con una declaración falseada por parte de alguien del que el lector no conoce los propósitos, sólo los puede intuir a través de indicios textuales y de las perspectivas de otros personajes. Y a través de pocos indicios textuales a lo largo del cuento se llega a percibir el clima social de un sistema que se rige en las diferencias de clase y *gender* y en los privilegios que estas diferencias establecen para quienes pueden ejercer su poder adquisitivo también como instrumento de dominación sobre el cuerpo de la mujer.

Es el único cuento del libro con temática rural. Aparece por primera vez en el universo narrativo de Cepeda la familia como estructura desgarrada en un trópico⁴⁶² desdichado que recuerda los escenarios de los cuentos de *El*

⁴⁶¹ Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, op. cit., p. 88.

⁴⁶² Hay pocos anclajes ambientales en el texto y no son explícitos: se sabe que la ambientación es un pequeño pueblo del campo porque “los Rurales” que traen Juan García a la Inspección son agentes de la policía rural (p.86); se intuye que es el campo de la Costa del Caribe colombiano porque el viejo Hernández tiene “un sombrero de fieltro” que caracteriza el personaje, de orígenes andinas, por contraste, puesto que los hombres de la

llano en llamas [1953] del escritor mejicano Juan Rulfo, en particular el texto “Es que somos muy pobres”, en que el espectro de la trata de jóvenes campesinas aletea a lo largo de la narración sin jamás estar explicitado. Regina es la mudez, la desgracia y la fatalidad, su existencia se define por la atmósfera claustrofóbica que caracteriza también el cuento, no sólo porque la escena se desarrolla toda dentro de una Inspección de policía sino también porque la misma casa en donde ella vive se parece a una cárcel y su habitación un calabozo, anticipando de esta manera la atmósfera de encierro de los espacios en *La casa grande*:

Refirió que anoche había ido, como de costumbre, a ver a Regina después de que los viejos se acostaban. Todas las noches iba a verla a escondidas desde que el viejo Hernández le dijo que no iba a dejar que Regina se comprometiera con él. Ella no podía salir de la casa porque el viejo le ponía candado a la puerta antes de acostarse y tenía que esperar a que se durmieran para abrir la ventana de la cocina y hablar con él⁴⁶³.

El orden de los eventos hay que reconstruirlo *a posteriori* puesto que las intervenciones del yo anónimo que refiere los hechos interrumpen continuamente el cuento del joven. No sólo: el narrador restituye su propia versión de la declaración que no coincide con el orden cronológico de los hechos porque sobrepone los momentos cruciales del cuento de Juan García a la crónica de los movimientos del grupo de amigos que del billar de Venancio se desplazan a la ventana de la inspección para escuchar mejor lo que ocurre. La narración entonces se enmarca temporalmente dentro del fin de un chico de billar y el comienzo de otro. La extensión del relato se produce por medio de un corte temporal reiterado que coincide con el momento en que los rurales echan el grupo de amigos de la ventana de la

Costa Caribe suelen llevar sombrero de jipijapa (p. 87); hace mucho calor, porque el Inspector escucha la confesión mientras se abanica “[...] con el secante grande que dan de propaganda en la farmacia” (p. 88).

⁴⁶³ Ivi., p. 88.

Inspección⁴⁶⁴. En este caso, como en todos los cuentos del libro, la extensión del relato no coincide con su evolución hacia el desenlace (si Juan García no la mató, ¿dónde está Regina?): el texto contraviene al principio de orden y totalidad, el engranaje narrativo se funda en la reorganización repetida de la anécdota alrededor del momento en que los policías imposibilitan a ese “nosotros” por el que pasan las informaciones llegar a continuar la crónica. Al final que tradicionalmente se adopta en el texto narrativo, el autor prefiere el cierre por yuxtaposición de imágenes de sabor cinematográfico. Como paréntesis dejados abiertos se cierran las escenas simultáneamente y se vuelve a establecer la situación inicial: Venancio vuelve al mostrador y saca conclusiones sobre lo ocurrido y los padres de Regina salen de la Inspección, mientras en el billar se vuelve a levantar el taco para continuar el partido interrumpido.

La acción de cortar se convierte en una estrategia estética que obra en la colección de cuentos en distintos niveles (lingüístico, semántico y de sintaxis narrativa), para llegar al efecto de una totalidad fracturada en la que cada una de las partes se convierte en sistema. Lo afirmado se verifica tanto con respecto al libro como a cada uno de los textos que constituyen el libro. En este último caso, porque la articulación de la secuencia narrativa fuerza las potencialidades de la alternancia⁴⁶⁵: cambios bruscos de tiempo, espacio, personajes, perspectivas, voces así como de tiempos verbales y sujetos rompen la linealidad de las secuencias de la acción, que se vuelve autónoma y múltiple, al incorporar varios puntos de vista sobre cada uno de los recortes de realidad que se presentan. El argumento y la intriga pierden su

⁴⁶⁴ El momento se repite tres veces en el texto con pequeñas variaciones, así como hay tres repeticiones del nombre “Joe” en el cuento “Jumper Jigger” (cfr. p. 109 de este trabajo): “Venancio gritó que era un viejo cabrón y los Rurales nos hicieron quitar de la ventana” (p. 88); “Y los rurales nos echaron de la ventana” (Ibidem); “Después fue cuando Juan García dijo de la venta y los Rurales nos echaron” (p. 89).

⁴⁶⁵ Para Todorov, la ordenación alternada consiste en contar historias simultáneamente, interrumpiéndolas para retomarlas en la interrupción siguiente. “Esta forma caracteriza evidentemente a los géneros literarios que han perdido todo nexo con la literatura oral. Esta no puede admitir la alternancia”. Cfr. “Las categorías del relato literario”, en Aa. Vv., *Análisis estructural del relato*, op. cit., pp. 181-182, “Encadenamiento, alternancia, intercalación”.

centro, se atomizan; ninguno de los personajes de los cuentos tiene papel protagónico, ni siquiera una identidad a la que se pueda reconocer como guía por los movimientos de la narración: en la transmisión de la información narrativa, se alternan “yo” anónimos⁴⁶⁶, centros de conciencia inaccesibles⁴⁶⁷ y sujetos que se desprenden de manera intermitente de ese “nosotros” colectivo que constituye una perspectiva que se mueve en el anonimato de existencias intercambiables y reemplazables por otras soledades parecidas⁴⁶⁸.

La relación de interdependencia paratáctica se reproduce a nivel macrotectual en la construcción misma del libro en donde el marco textual de coordinación “no implica la sujeción de una porción del volumen a otra, sino la sujeción a él de todas por igual”⁴⁶⁹ por la presencia de un repertorio de posibilidades imaginativas, atmósferas, seres ficticios y situaciones que introducen “un campo de significación comunitario, aunque de buenas a primeras no podamos definirlo”⁴⁷⁰ y que por esta misma dificultad impide al lector permanecer inmóvil y conformarse con interpretaciones estáticas, porque es el libro mismo que se convierte en objeto cinético⁴⁷¹.

⁴⁶⁶ En “Hoy decidí vestirme de payaso” y “Un cuento para Saroyan” y “El piano blanco”.

⁴⁶⁷ Inaccesibles porque el pronombre o el nombre con que se identifican son signos que rigen actos comunicativos no mediados por la presentación directa (descripciones) o indirecta (interpolaciones del narrador) del personaje mismo que habla. Es el caso de “Vamos a matar los gaticos”, “Nuevo Intimismo”, “Tap-Room”, “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo”.

⁴⁶⁸ En los cuentos “Todos estábamos a la espera”, “Hay que buscar a Regina”, “Jumper Jigger”.

⁴⁶⁹ Miguel Gomes, “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”, cit., p. 564.

⁴⁷⁰ Ivi., p. 568.

⁴⁷¹ En el sentido que Stanley Fish le da a este término, retomado en el ensayo de Gomes que se acaba de citar (cfr. p. 561). Para el teórico anglosajón: “Kinetic art does not land itself to a static interpretation because it refuses to stay still and doesn’t let you stay still either. In its operation it makes inescapable the actualizing role of the observer. Literature is a kinetic art, but the physical form it assumes prevent us from seeing its essential nature, even though we so experience it. The availability of a book to the hand, its presence on a shelf, its listing in a library catalogue – all of this encourage us to think of it as a stationary object. Somehow when we put a book down, we forget that while we were reading, it was moving (pages turning, lines receding into the past) and forget too that we were moving with it.” Stanley Fish, “Literature in the Reader: Affective Stylistics” en Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism*, 1980, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, p. 83.

Los cortes de Cepeda definen un tiempo subjetivo (al subvertir las leyes físicas), y elíptico (al comprimir y superponer las acciones narrativas) que fractura el tiempo histórico en pedazos de existencias anónimas y todas iguales. En la obra estudiada de Marvel Moreno el tiempo subjetivo es estructuralmente hipotáctico y multiplicativo: la autora teje un *ordo artificialis* en que la simultaneidad cede el paso a la retrospectión por medio de fluctuaciones de la memoria. A este tratamiento del tiempo corresponden, a nivel lingüístico, construcciones hipotácticas del período en que es posible distinguir los distintos niveles de subordinación y la trabazón de sus componentes. De hecho, a diferencia de la organización paratáctica, en que, si hay subordinación de los componentes, es puramente psíquica, aquí los elementos subordinantes y los subordinados hallan una expresión gramatical con respecto a sus relaciones y la posibilidad de matices cualitativos en la expresión de tales relaciones⁴⁷². Esto también con respecto a la sintaxis narrativa, que no se estructura mediante el principio de desorganización lúdica que rige la prosa de Álvaro Cepeda, sino que se apoya en la metáfora textil del hilo, el de la narración y de la transmisión oral, cuya mediación permite apropiarse del tiempo para darle un sentido en su desenvolvimiento del ovillo de los eventos. Con la disposición de los eventos según una génesis, un desarrollo y el consecuente fin, la prosa de Moreno propone un modelo de narrativa breve en que todos los componentes están sometidos jerárquicamente a una intriga, según el modelo clásico de la narración que a la acumulación de escenas desligadas prefiere la progresión, más o menos lineal, de episodios en los tres planos temporales: presente, pasado y futuro.

A la imagen del hilo aluden muchos autores, entre los cuales el escritor austríaco Robert Musil, que la entiende como sinónimo de “orden narrativo”

⁴⁷² Cfr. Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Biblograf, 1980, “Tercera parte: la oración compuesta”, pp. 261-331.

del que deriva también el “hilo de la vida”⁴⁷³, puesto que tanto la existencia de los personajes como de los seres humanos se desarrolla en la unidimensionalidad de la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*. Dentro de esta unidimensionalidad, Marvel Moreno construye tramas cuyo núcleo es el proceso de adquisición de un saber femenino disidente, en que identidad y recuerdo se enlazan como los cabos de una urdimbre.

En la novela *En diciembre llegaban las brisas*, Lina – personaje-testigo y voz que sólo en el epílogo desvela su identidad – da forma a las experiencias de Dora, Catalina y Beatriz al acceder a la reelaboración del pasado así como otras conciencias narradoras encauzan y organizan el material movedizo de los recuerdos en los cuentos. Es el caso, por ejemplo, de María, protagonista de “Oriane, tía Oriane”, de la narradora de “Autocrítica” y de las voces anónimas sobre las que rige la polifonía de voces de “Ciruelas para Tomasa”. En estos textos el tiempo no es sólo el esqueleto de la narración sino también uno de los temas centrales.

La elaboración del relato como labor de tejedura de signos es un topos literario conocido siendo el texto una composición de elementos en una estructura relacional parecida a la de los tejidos⁴⁷⁴. Análogamente, es frecuente la conexión metafórica entre la aguja (o el ganchillo) y la pluma⁴⁷⁵. Escritores y filósofos usaron el parangón también para menospreciar a las mujeres que trataban de forjar una carrera como escritoras⁴⁷⁶. La aguja,

⁴⁷³ Cfr. Robert Musil, *El hombre sin atributos* [1930-1943]. Se ha consultado la edición italiana *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1981, vol. I, p. 630.

⁴⁷⁴ Para algunas especificaciones sobre la larga tradición de relacionar la escritura a la tejedura y viceversa a partir de Aristóteles en su *Poética*, Cfr. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* [1977]. Se ha consultado la edición italiana *Il racconto speculare: saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994.

⁴⁷⁵ Cfr. “The Patchwork Composite”, en Maggie Dunn, Ann Morris, *The Composite Novel*, New York, Twayne Publishers, 1995, pp. 25-25.

⁴⁷⁶ Frédéric Soulié, literato francés de la segunda mitad del siglo XIX, observa que las mujeres “tiennent la plume comme elles tiendraient l'aiguille, et écrivent comme elles raccomoderaient des culottes” [empuñan la pluma como si fuera una aguja mallera, escriben como si estuvieran remendando bragas], Frédéric Soulié, *La physiologie du bas-bleu* [1850]. Para Friedrich Nietzsche “las mujeres [...] hablan como seres que durante milenios se sentaron al telar o usaron la aguja” Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano* [1878-1879]. Citados en Francesca Rigotti, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 9. Traducción de las citas de quien escribe.

además, representa el vínculo de la mujer a los deberes del hogar; antes de la invención de la máquina de coser, la mujer tenía que dedicar varias horas a coser la ropa a mano. Además, la costura simboliza el ideal de lo femenino sumiso a la esfera de lo que es decorativo⁴⁷⁷.

La analogía declarada entre texto y tejido implica que el texto mismo enfatice la labor de su realización de modo que se convierta en artefacto autorreflexivo. En este sentido, en el cuento “El muñeco” la imagen inicial de Doña Julia que “[...] sacaba de una canastilla sus lentes y su labor de crochet y la imagen, presente al final del texto, de esa “[...] rosita de crochet a medio terminar[...].” permite avanzar la hipótesis de la presencia de una imagen significativa que desempeña una función similar a la imagen circense del cuento “Hoy decidí vestirme de payaso”. Sin embargo, lo que está evocado aquí no es la estipulación del pacto narrativo sino la escritura misma, ese oficio simbolizado por la imagen en devenir de una señora que guarda “[...] en un papel de seda la rosita de crochet a medio terminar [...]”⁴⁷⁸ que, unida a otras rositas del mismo tamaño pero de distintos colores, formará parte, junto a ellas, de la misma composición.

Al igual que el ganchillo en la mano de Doña Julia que viene y va rítmicamente para tejer “[...] ese mantel de doce puestos [...]”⁴⁷⁹ la astilla del tiempo, siempre interiorizado, oscila entre el templo del pasado y la frágil edificación del presente para la realización de textos que son tejidos, porque elaborados con los movimientos de la memoria que anuda recuerdos. “El muñeco” no es el único texto en que aparecen metáforas que provienen del ámbito textil. Ya se ha hecho referencia a los arabescos que recubren los joyeros de doble fondo de tía Oriane⁴⁸⁰. Cuando los cierra por la última vez, María tiene “la sensación de haberse perdido algo”⁴⁸¹ porque, según el principio oriental de la decoración, cada unidad del ornamento es la frase, la

⁴⁷⁷ Cfr. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch*, London, Women’s Press, 1986.

⁴⁷⁸ Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 30.

⁴⁷⁹ Ivi., p. 25.

⁴⁸⁰ Cfr. p. ????? de este trabajo.

⁴⁸¹ Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 18.

palabra, la letra que coinciden, en el cuento, con la escritura de un pasado de doble fondo que detrás de los espejismos de una misteriosa historia de amor oculta una tragedia familiar de violencia y brutalidad que la chica no conoce⁴⁸². Esos recuerdos ajenos que María ahora “desenvolvía [...] con la misma fascinación que habría sentido al levantar la tapa de una caja de sorpresas”⁴⁸³, son enigmas por descubrir y el proceso de desciframiento prevé tanto la facultad de la razón como la facultad de la imaginación, las mismas a las que tiene que apelarse el lector para descifrar la ambivalencia de los sentimientos de Oriane hacia su juventud y, por consiguiente, hacia los espacios en que ha transcurrido su existencia, en donde lo femenino ha sido censurado y lo erótico mortificado.

Oriane tortura el espíritu de su padre con el olor penetrante de las cayenas⁴⁸⁴ pero preserva y protege con obstinación las flores que él mismo, muchos años antes, había cultivado, preservado y protegido. El espacio que fue patriarcal por excelencia, la finca del padre patrón, defensor y acusador a la vez, ahora es el lugar en donde es posible acceder a una dimensión femenina oculta, en que la figura de la mujer puede emerger sólo con ese retorcerse una y otra vez, con ese volver constante sobre si mismo que es propio tanto del arte del arabesco como de la memoria y sus trampas a la que los ruidos aluden, porque “anuncian lo que en un principio María no

⁴⁸² En el cuento no hay explicitación del núcleo dramático de la experiencia amorosa de Oriane, mientras que en la película de Fina Torres inspirada al cuento, *Oriana*, el arbitrio brutal y violento está representado de forma explícita a través de la escena del asesinato por parte del padre de Oriane, de Sergio, sangre de su sangre, hermanastro y amante de la chica. La película explícita también la identidad del espectro que se mueve por las habitaciones y los pasillos de la casa hasta llegar a la playa de Puerto Colombia y ahí quedarse. El cuento, en cambio, desvela su identidad sólo a través de una frase pronunciada por la misma Oriane para contestar a la pregunta de María sobre la imagen de un muchacho que ha visto en algunas fotografías guardadas en los cofres de la tía: “[Él es] el único hermano que tuvimos tu abuela y yo” (p. 12).

⁴⁸³ *Ivi.*, p. 19.

⁴⁸⁴ “Detrás de aquel olvido María percibía el designo de una oscura venganza que cobraba forma cada día cuando su tía llenaba de cayenas el gran salón presidido por el retrato de su padre, porque él las odiaba, le había explicado sonriendo” (p. 18).

quiere admitir y confinar en un limbo: lo ominoso”⁴⁸⁵, al que se puede llegar por medio del falseamiento que opera toda narración.

“Ciruelas para Tomasa” es uno de los cuentos que más se aproximan al universo de la novela: en el texto se hace explícito el mecanismo de transmisión de informaciones alrededor de las vidas de los miembros de la familia a cargo de la abuela, que en la novela se vuelve figura arquetípica junto con la de la tía, en los personajes de Jimena, Eloisa e Irene.

De la capacidad de estos personajes de someter la realidad a la construcción de un saber que abarca tanto lo histórico como lo afectivo⁴⁸⁶ depende el rechazo de ese “latitar” femenino que sustituye la toma de palabra con el empobrecimiento de la producción simbólica generado por la fractura entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado⁴⁸⁷.

En “Ciruelas para Tomasa” dos narradoras, la abuela y la nieta, cuentan la historia de Tomasa, que vuelve a la casa después de muchos años. Tomasa es la antigua señorita de compañía de la abuela que en su juventud se ha enamorado de su hermano, Eduardo, que después de entretejer una apasionada relación amorosa con ella, desaparece al extranjero para continuar sus estudios. Desesperada, Tomasa revela el secreto. La situación genera el pretexto para que el padre de la abuela reavive su antiguo rencor hacia las mujeres de la casa, cuatro generaciones de seres emancipados y valientes que han sabido liberarse de la dependencia económica y afectiva a los hombres. Viola a Tomasa y después la entrega a sus peones para lo mismo. Contemporáneamente, ese hombre hostil y violento que cada noche, al llegar a la casa, “observaba con aire torvo los libros regados por el suelo junto a la mecedoras de mimbre [y] la blanca carpeta de hilo que Tomasa bordaba”⁴⁸⁸, castiga, por su complicidad, a su hija con la mutilación del

⁴⁸⁵ Angela Inés Robledo, “María ante el espejo en ‘Oriane, Tía Oriane’ de Marvel Moreno”, en *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., p. 137.

⁴⁸⁶ No hay que olvidar las palabras pronunciadas por Oriane, que le dice a su nieta “Las cosas existen si tu crees en ellas”, (p. 17).

⁴⁸⁷ Cfr. Luisa Muraro “La narratrice infedele” en *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, op. cit., pp. 93-107.

⁴⁸⁸ Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 40.

aparato reproductor. Desde entonces, las dos mujeres quedan marcadas por la inaudita brutalidad que se ha ejercido contra ellas: no obstante haberse vengado, la abuela jamás lograría disociar de su mente amor y castigo, cosa que le impedirá vivir una vida conyugal serena, y Tomasa terminará en la locura por haber alimentado esperanzas románticas luego reprimidas con la ciega violencia.

Educada por la tatarabuela como si fuera un miembro más de la familia, Tomasa aspira en secreto a enamorar a uno de los hijos de las familias con linaje del barrio, cuyos habitantes no esconden su reprobación por los modales de una desconocida señorita de compañía con ambiciones de ascenso social:

De farsante, la trataban en la ciudad quienes se complacían en repetir a los cuatro vientos que de no haber intervenido la voluntad de mi madre, Tomasa habría terminado en el anonimato de un burdel [...]. Yo sin embargo adoraba a ese personaje trémulo, de tristezas repentinas, que vagaba por el patio ocultando un no sé que de lánguido como perfume de flor herida a muerte. Había aprendido a adivinar sus temores, a no cortar nunca *el hilo de sus sueños*, a seguirla en silencio cuando portando una vela encendida cruzaba los corredores en sus eternas noches de insomnio. Era tanta mi fascinación que ni siquiera celos tuve al verla enamorarse de Eduardo y lentamente olvidarse de mí. Sin la menor aprensión acepté sus nuevos amores convirtiéndome en cómplice y testigo del más loco de los deseos⁴⁸⁹.

La voz del fragmento citado es de la abuela, que relata la historia de su profunda amistad con Tomasa y el comienzo de su relación con Eduardo. En el pasaje está presente la imagen del hilo asociada a la costumbre del personaje de soñar con los ojos abiertos⁴⁹⁰, ese sinfín de ilusiones que las novelas de amor le han ayudado a crear, como se afirma en otro pasaje inspirado al campo semántico de la tejedura: el espejismo de una relación

⁴⁸⁹ Ivi., p. 46.

⁴⁹⁰ Señalado en cursiva en la cita.

duradera con Eduardo es un “lánguido sueño entretejido con novelas de amor y escalas de piano estudiadas formalmente para así parecerse a las niñas bien que tantas tardes había visto desfilan bajo sus sombrillas por el camellón”⁴⁹¹.

Aparecen otras veces, en el texto, las referencias a las tareas domésticas femeninas por excelencia: hay una mención al hábito de la abuela de tejer (p. 36) y otra al oficio de costurera que Tomasa ha aprendido asistiendo a cursos (p. 44). Es interesante notar la mutación semántica a la que están sujetas estas referencias, que a lo largo del texto forman una isotopía estrechamente vinculada al desarrollo de la acción narrativa hacia el sino infausto de Tomasa:

Mis tías la recordaban llenando con telas envueltas en suspiros un baúl de esperanzas que el comején se comió: cada hilo sacrificado al encaje, decían, cada puntada dada sobre el tambor la acercaba inevitablemente a la tragedia que los presagios anunciaban sin que nadie se atreviera a hacerle la menor insinuación⁴⁹².

La historia de Tomasa que la abuela reconstruye *a posteriori* es un recorrido hacia el inevitable fracaso y la miseria: de esos tejidos bordados que guardaba suspirando en el baúl de su dote ahora, en el presente de la narración, después de haber vuelto a la casa tras años de vagabundeo y mendicidad, queda sólo el recuerdo, reemplazados por un “traje hecho a retazos mal cosidos” que, junto con su pierna infectada y llena de gusanos, le dan el aspecto de “un verdadero andrajo”⁴⁹³. Así es como la ve la nieta, que no entiende cómo esa joven hermosa de la que la abuela le ha contado se ha vuelto la mujer enferma y harapienta que ahora tiene ante sus ojos:

⁴⁹¹ Ivi., p. 36.

⁴⁹² Ivi., p. 45.

⁴⁹³ Ivi., p. 43.

De un salto me tiré al suelo y me le fui detrás mientras ella seguía como sonámbula la hilera de guayabos, bordeaba la terraza y se paraba frente al estanque de las palomas. Para evitar problemas me detuve a su espalda temiendo que de pronto dé la vuelta y me descubra, aunque algo me dice que ahí se va a quedar, tanto tiempo como se quedó en el taburete, con la sola diferencia de que ahora parece murmurar una oración y sus hombros se estremecen no sé yo si porque ríe, o porque llora. La verdad es que nunca voy a saberlo, no me atrevo a preguntárselo y ya mi abuela me está llamando porque va a llover. Así que lo mejor que puedo hacer es irme. Así que sin mirarla me le acerco y en silencio, y para despedirme, le tiendo rápidamente un puñado de ciruelas⁴⁹⁴.

La niña observa desde el árbol los movimientos de Tomasa, decide bajarse y vencer la sensación de alerta que le causa la vista de la mujer a la que se le acerca por primera vez. El gesto del ofrecimiento de las ciruelas por parte de la niña da significado al título y representa la continuación de esa cadena de solidaridad tácita entre las mujeres de la familia. El pacto vuelve a establecerse y así termina la narración. A lo largo del cuento, el nivel sintáctico se ajusta con el semántico y determina un estilo que se caracteriza por la plasticidad de la lengua. El cuento se compone de ocho cambios de voces cada uno de los cuales determina un párrafo largo que se señala en el texto con sangría: se alternan los relatos de la abuela (tres párrafos) y de la nieta (cuatro párrafos) a los que se añade la voz de Tomasa, y es el séptimo párrafo, que narra los encuentros amorosos con Eduardo mediante un soliloquio en que evoca también los hechizos que hizo para intentar reconquistarlo. Como hilo y contrahilo, las voces de la abuela y de la nieta se alternan formando dos planos, uno vertical que es el eje diacrónico de la historia de la familia que narra la abuela, y otro horizontal, es decir el eje sincrónico en que la nieta cuenta la vuelta a la casa de Tomasa. Además, en el soliloquio de Tomasa se inserta sin preavisos (como sin preaviso son todos

⁴⁹⁴ Ivi., p. 51.

los cambios de voces en el texto) la voz de Eduardo que describe desde su punto de vista el acto sexual consumado con Tomasa.

El relato oral, del cual parte la escritura de Moreno, permite articular la narración en torno a varios centros de dispersión de la anécdota a través de los cuales se da una crónica minuciosa de las relaciones humanas entre los personajes. Esta modalidad narrativa que la escritora elige también para el cuento “La muerte de la acacia” y refuerza en “La noche feliz de Mme Yvonne” y en la novela, permite encadenar episodios que así se hallan incorporados al argumento principal. Guardan con ello las mismas relaciones de dependencia que rigen la organización jerárquica de las uniones hipotácticas que caracterizan la frase larga, cadenciosa de la escritura de la autora. Las secuencias narrativas se encadenan en torno a un acontecimiento (la llegada de Tomasa a la casa) que genera un sistema de elementos que evolucionan hacia un desarrollo unitario como si fueran motivos que se unen entre sí para la realización de un trabajo de tejido a crochet. Esta técnica de composición se reproduce a nivel del macrotexto, en que se reiteran, con variaciones, los motivos principales y los tipos humanos que determinan la realización de un única narración si bien constituida por una red de voces distintas, como cabos de un discurso unitario sobre una comunidad, el barrio alto del Prado, en Barranquilla, que se vuelve universal. Voces, personajes y referencias topográficas se entrelazan por asociaciones y referencias mutuas para luego unirse, como una multitud de cabos sueltos, en la trama del último texto del libro “La noche Feliz de Madame Yvonne”, en que la voz de la misma Yvonne, el último cabo que faltaba por atar, incluye a un mundo entero, el que se ha ido descubriendo a través de los demás cuentos y que ella abraza simbólicamente cuando afirma, al entrar en el salón donde los adinerados de Barranquilla celebran los Carnavales: “«Ahí está mi gente» [...], «Mis consultantes, mis hijos, mi gran familia»”⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ Ivi., p. 140.

Las páginas de “La noche feliz de Madame Yvonne” son “los primeros pasos de Marvel Moreno novelista”⁴⁹⁶ así como afirma Yohainna Abdala-Mesa, porque, a diferencia del resto de los textos publicados en el libro, es una novela breve y porque, más en detalle, aparecen premoniciones a lo que será el universo ficcional de la novela⁴⁹⁷. Desde el principio de la narración “el carnaval invade la escena y sirve de perspectiva totalizante”⁴⁹⁸. A lo largo de la noche Yvonne va reconociendo una serie de personajes – damas, políticos, artistas, revolucionarios, intelectuales, esposos y amantes, psiquiatras, empresarios, explotadores y arribistas – que detrás de sus máscaras son como libros abiertos ante ella que conoce los secretos de sus existencias porque lleva años ejerciendo el oficio de pitonisa, tras haber sido prostituta en los prostíbulos de Marsella. En el contrapunteo producido por los comentarios de Yvonne y de su acompañante, el capitán Rouleau, convergen los retratos de los miembros de una sociedad exhibida en su desnudez por la voz narradora, que sólo al principio coincide con la perspectiva de Yvonne. Paulatinamente la perspectiva:

[...] sale de ella [Yvonne] y se desplaza, como un segundo ojo, por el entorno [...] y como una cámara cinematográfica focaliza a unos y a otros, reproduce

⁴⁹⁶ Yohainna Abdala-Mesa, *La création en devenir. Marvel Moreno: écriture, mémoire, temps*. Thèse de doctorat en Etudes sur l'Amérique latine, Université de Toulouse – Le Mirail, 2007, p. 162. En la misma época de la escritura del cuento, Moreno empieza a escribir *En diciembre llegaban las brisas*, como testimonian las palabras de la misma autora en una carta enviada a Jacques Gilard fechada 17 de septiembre de 1977: “Ahora voy a comenzar una novela y desde hace ocho días tengo el estómago contraído. Invento una cosa y otra, trabajo atrasado, traducciones, etc, para sacarle el cuerpo, pero siento que ya se está aproximando el momento de salir a cazar el tigre”. Jacques Gilard, “La obra de Marvel Moreno: elementos para una cronología”, en *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., p. 188.

⁴⁹⁷ Se mencionan las dos más explícitas anticipaciones entre las varias presentes en el texto. La primera es la referencia a las brisas, leitmotiv que da el título a la novela. Las brisas caracterizan el periodo seco en el litoral caribe colombiano. Son los vientos alisios que Yvonne, como todos los habitantes de Barranquilla, espera durante todo el año. Cfr. Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 215. Además, aparece por primera vez Lina Insignares, voz narradora de la novela. En el texto, Lina ofrece un cigarrillo a Ema de Revollo, otro personaje que tiene cierto parentesco con las protagonistas femeninas de *En diciembre llegaban las brisas*. Cfr., p. 158.

⁴⁹⁸ Luz Mery Giraldo, “Los relatos de Marvel Moreno: mirar, narrar, despedir el Edén”, en *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., p. 230.

breves diálogos, refuerza la mirada en el escenario de carnaval y penetra en la conciencia de los otros hasta lograr la interacción que desenmascara la realidad⁴⁹⁹.

La interacción a la que se refiere Giraldo es el resultado de las continuas evocaciones y asociaciones que permiten el constante desplazamiento del foco narrativo de Yvonne a las miradas de los demás personajes. De esta forma:

El dominio estructural del relato está construido desde un foco narrativo que como una mirada zigzagueante avanza y retrocede en el tiempo y en el espacio, en personajes y situaciones, en reflexiones y juicios, mientras un narrador intradiegetico se concentra en Madame Yvonne y hace de ella el eje y el ojo de la cámara que sabe y presiente antes y después de los hechos. La voz, al hilar el discurso en sintonía con la mirada, adquiere el don de la ubicuidad⁵⁰⁰.

Ubicuidad que se explicita en una escritura vertiginosa donde se alternan más de setenta cambios de focalización⁵⁰¹ con los cuales Moreno sigue explorando el potencial estético y expresivo de la oralidad. En la organización dada al relato la transacción fluye de un agente a otro mediante la simulación de un monólogo interior múltiple en que las distintas conciencia se pasan el hilo del discurso para hilvanar una narración unitaria con los pensamientos, las opiniones, los convencimientos, los recuerdos y las fantasía censuradas de cada huésped de las celebraciones del Carnaval. Así, Madame Yvonne y el capitán Rouleau, que antes observaban los demás, ahora ceden su papel de narradores, o, para continuar con las metáforas textiles empleadas para la actividad discursiva,

⁴⁹⁹ Ivi., p. 223.

⁵⁰⁰ Ivi., p. 224.

⁵⁰¹ “es posible afirmar que hay alrededor de setenta cambios de focalización en el texto” Yohanna Abdala-Mesa, *La création en devenir. Marvel Moreno: écriture, mémoire, temps*, op. cit., p. 167. La traducción es de quien escribe.

pasan el hilo del discurso a otra conciencias y “de repente se encuentran implicados en el juego como objetos de la mirada”⁵⁰². La narración pasa de los dos franceses a José Méndez y Mario Salguiera, dos revolucionarios, que cortan el hilo de los pensamientos de Yvonne para introducir en el relato el tema de la guerrilla, el primero camuflado de camarero y el segundo de cantante de orquesta. Al mirar el salón, Méndez reflexiona sobre los invitados y su clase, que espera liquidar de una vez porque está absolutamente convencido de la victoria del proletariado bajo la lucha armada:

Y mientras entraba en la penumbra del salón donde la orquesta no había cesado de tocar, se vio a sí mismo sentado detrás de un escritorio, con su severa uniforme verde oliva, firmando las sentencias de muerte de los traidores y enemigos del proletariado. Irán a hablarle, suplicantes, de rodillas todos esos cretinos que ahora bailaban, el Fernando Díaz que lo trataba como un perro, al paredón, el maricón del Jairo Gutiérrez, al paredón, el vendepatrias del José Revollo, todos cayendo bajo las balas, fusilados por explotadores de la clase trabajadora. Y sus mujeres, ¡ah!, eso sí que no se lo perdería. Se detuvo a mirarlas: sonrientes, con sus disfraces de gatas, panteras y domadoras bailaban despreocupadas una gaita en la pista⁵⁰³.

Así José Méndez suena con la revolución, aunque sus propósitos subversivos parezcan guiados más que por el deseo de justicia social, por el resentimiento. De su mirada, la narración se desplaza hacia Ema de Revollo, pasando antes por los ojos y las reflexiones de Salgueira que ve al “camarada Méndez [...] hipnotizado” por esa mujer, “el prototipo mismo de la mujer desdeñosa y convencional”⁵⁰⁴. El hilo de los pensamientos se interrumpe, todos los personajes miran a Gerardo Urrega que baila un desarticulado mapalé intentando “[...] seguir el frenético ritmo [...] pero

⁵⁰² Ivi., p. 164.

⁵⁰³ Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 151.

⁵⁰⁴ Ivi., p. 153.

desconociendo por completo los movimientos de la danza, [...] los ojos extraviados de satisfacción y un hilillo de baba saliéndole de la boca”⁵⁰⁵. El contrapunto de miradas se para momentáneamente y luego vuelve a empezar: la narración sigue rebotando de personaje a personaje, hasta llegar a Margot López y Alba de Rocanís, eternamente enamorada del doctor Alvarez, que conoció dos días después de su compromiso con Alfredo Rocanís, para luego volver a Madame Yvonne, que concluye la noche con su intervención tanto audaz como espontánea y sincera:

Yo creo que uno debe hacer lo que quiere hacer. Siempre. Y si no lo hace, uno es desgraciado. Siempre. Yo no creo en la resignación. Si una mujer me dice, vivo con un hombre y no lo quiero, yo le digo: déjalo. El padre Peralta dice lo contrario. Pide a las mujeres que se conformen con su suerte. Y nuestro querido amigo el doctor Espinoza, aquí presente, les da tranquilizantes. Librium, y cuando el Librium no sirve y las oraciones no sirven, vienen a verme. A mí, la brujita e Siape. Porque yo soy la única que les digo: sean felices. A hombres y mujeres. Si amas a una mujer vete con ella. Si no quieres un niño, abórtalo. Si no soportas a tu madre, múdate de casa. Si eres linda [...] y tu marido te aburre, sepárate⁵⁰⁶.

La atmósfera de la fiesta atenúa la fuerza de las afirmaciones de Yvonne, sin embargo aunque el carnaval falsifica las identidades y genera equívocos, la mirada indiscreta, a veces inclemente, que rige la narración desvela la mascarada grotesca de las normas sociales con las que cotidianamente se salvan las apariencias. En la novela, Marvel Moreno retoma el tema del carnaval⁵⁰⁷, reforzando el modelo narrativo de la mascarada grotesca, con

⁵⁰⁵ Ivi., p. 181.

⁵⁰⁶ Ivi., p. 214.

⁵⁰⁷ Más en detalle, en la novela, el carnaval aparece de forma explícita en las páginas dedicadas al personaje de Divina Arriaga. Las celebraciones representan el momento culminante de un año de provocaciones, escándalos y voceríos que ven como protagonista a Divina que organiza, con un grupo de ochenta personas, “una comparsa de la cual se hablaría durante años” Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., pp. 85 y 86.

que la autora procede hacia el desmoronamiento de las (auto)representaciones de a burguesía barranquillera atrincherada en los exclusivos espacios dedicados a su socialización endogámica. De hecho, lejos de una representación de carnaval como una fiesta en que todos sus miembros vuelven a las libertades y a la confusión primordiales, Marvel Moreno manipula el evento para componer una alegoría del canibalismo social en el que se involucra “una red de aproximadamente 260 personajes entrelazados en una saga multifamiliar proyectada en un arco temporal de ciento cincuenta años que abraza tres generaciones y un ámbito espacial que ve implicados dos continentes”⁵⁰⁸.

Una componente esencial de la escritura de Moreno es el hábil manejo del punto de vista ajeno que irrumpe en el lenguaje empleado por voces narradoras que gravitan en torno a la discrepancia entre la superioridad cognoscitiva del autor (y del lector con él) respecto a los personajes y a las circunstancias en que están implicados. En este sentido en “La noche feliz de Mme Yvonne” es posible seguir rastreando la imagen significativa del hilo que, aunque no se manifieste como en los demás textos que aquí se han citado, sin embargo está implícita en el funcionamiento mismo del relato en su variante más extensa que identifica el discurrir con el hilo, el discurso con el tejido y las relaciones humanas como una red. Si los verbos “hilar” y “hilvanar” prevén el significado metafórico de enlazar ideas o palabras, en “La noche feliz de Madame Yvonne” el relato se vuelve labor pura de trabazón de los hilos, los enlaces y los nudos del pensamiento en que los hechos exteriores han perdido totalmente su predominio y sólo sirven como móviles ocasionales para movimientos interiores que siguen el hilo de las relaciones entre los personajes. No hay hechos exteriores que se relaten sino para tejer una serie de imágenes que se alejan libremente del contexto para moverse por la profundidad del tiempo.

⁵⁰⁸ Fabio Rodríguez Amaya, “La narrativa de Marvel Moreno: el poder y la palabra”, *Caravelle*, Toulouse, n° 82, 2004, p. 143. También en la página web <www.marvelmoreno.net>

III

LAS NOVELAS:

La casa grande (1962) y *En diciembre llegaban las brisas* (1987)

La casa grande

Algunos se quedan pocos meses: trabajan, cobran, y se vienen al pueblo a sentarse en los patios de sus casas y a mirar los picos de la sierra. Un día se van sin siquiera haber visto el mar. Otros se mudan con sus familias a los lindes de las fincas y van formando pueblos a lo largo de las carrileras del tren, a la orillas de los ríos frescos que bajan de la sierra, más cerca de las montañas⁵⁰⁹.

⁵⁰⁹ Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, op. cit., p. 108.

II.1

Núcleo temático y estructura

El 6 de diciembre de 1928 ocurrió en el municipio de Ciénaga, en el departamento del Magdalena, la llamada “masacre de las bananeras”. La matanza de un número indeterminado de trabajadores de la United Fruit Company en la madrugada de ese día en la estación del ferrocarril del municipio a la orilla del mar Caribe fue la culminación de una huelga promovida contra la compañía frutera norteamericana:

La huelga bananera estalló el 12 de noviembre de 1928, después que la United Fruit Company rehusara aceptar las demandas de la Unión Sindical de Trabajadores del Magdalena. Al día siguiente, el general Carlos Cortés Vargas, recién nombrado comandante militar de la zona bananera, llegaba a Santa Marta, de donde seguiría en tren hasta Ciénaga. Pronto recibió un regimiento de tropas desde Santa Marta, al que se uniría otro procedente de Barranquilla. Las noticias de actos de sabotaje contra el ferrocarril motivaron la acción del ejército: algunos cuatrocientos huelguistas fueron arrestados [...] Según Ignacio Torres Giraldo, sobresaliente líder sindical de la época y cofundador del partido socialista revolucionario (PSR), el que ninguno de los principales jefes de la huelga hubiese sido arrestado hasta el 4 de diciembre alimentó las esperanzas de los huelguistas sobre el éxito de sus demandas. [...] No hay duda, sin embargo, de que el ejército, bajo el comando del general Cortés Vargas, tomó medidas represivas en la madrugada del 6 de diciembre, acciones que desembocaron en resultados sangrientos y en la persecución de los huelguistas y sus líderes. Tal vez nunca se podrá comprobar el número exacto de víctimas⁵¹⁰.

⁵¹⁰ Eduardo Posada Carbó, “La novela como historia. *Cien Años de soledad* y las bananeras”, en *El desafío de las ideas. Ensayos de historia intelectual y política en*

Dependiendo de las fuentes, el número de los muertos varía entre las pocas decenas y los miles de personas y, por supuesto, como recuerda Posada Carbó unas líneas después, en el mismo ensayo, existe la cifra popularizada por Gabriel García Márquez, 3000 víctimas. De hecho, los sucesos de las bananeras son un tópico constante del premio Nobel nacido en Aracataca, uno de los pueblos del enclave bananero, y están presentes en muchos de sus libros: *La hojarasca* [1955], *El coronel no tiene quien le escriba* [1961], *Los funerales de la mamá grande* [1962], *Cien años de soledad* [1967], donde en algunos pasajes Macondo asume las facciones de Ciénaga, *El amor en los tiempos del cólera* [1985] y *Vivir para contarla* [2002], en donde hay varios pasajes dedicados a este importante hecho de la historia de Colombia que le marcó profundamente los recuerdos de su infancia⁵¹¹.

En la década de los Sesenta, contemporáneamente al fenómeno de la explosión literaria de la nueva novela latinoamericana⁵¹², escritores oriundos de los municipios que fueron teatro de las violencias y los abusos durante la huelga o, más en general, originarios del Caribe colombiano, publican obras de ficción en que recogen los relatos, las anécdotas y las leyendas populares con que los habitantes de la Costa han perpetuado la memoria a través de la tradición oral. En estas obras, el pasado adquiere

Colombia, Medellín, Banco de la República/Fondo editorial Universidad EAFIT, 2003, pp. 259 y 263. En este ensayo el historiador colombiano pone el acento sobre los peligros que puede generar la confusión entre literatura e historia.

⁵¹¹ “Los conformistas decían que no hubo muertos. Los del extremo contrario afirmaban sin un temblor en la voz que fueron más de cien, que los habían visto desangrándose en la plaza y que se los llevaron y que se los llevaron en un tren de carga para echarlos en el mar como el banano de rechazo. así que mi verdad quedó extraviada para siempre en algún punto improbable de los dos extremos. Sin embargo, fue tan persistente que en una de mis novelas referí la matanza con la precisión y el horror con que la había incubado durante años en mi imaginación” Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit., pp. 79-80.

⁵¹² Cfr. Ángel Rama, “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, ensayo escrito como prólogo al volumen *Latinoamerica: 75 narratori*, edición de Franco Moggi publicada en Italia por Vallecchi Editori, 2 vols., 1973, y “El boom en perspectiva”, ponencia al coloquio *The Rise of Latin American Novel*, Wilson Center, Washington, octubre 1979, publicada en *Escritura*, n° 7, Caracas, 1980. Ambos ensayos están recogidos en Ángel Rama, *La novela latinoamericana, 1920-1980*, op. cit., pp. 99-202 y 235-290.

sentido en su uso comunitario, como “un continuo de experiencia de carácter colectivo”⁵¹³ con que canalizar la fabulación popular en conciencia social, en distintas maneras y distintos grados. Entre otras⁵¹⁴, y además de la ya citada *Cien años de soledad*, en 1970 se publica *Los muertos tienen sed* de Javier Auqué Lara⁵¹⁵ y, siete años antes, en 1962, *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, para las ediciones Mito.

Como afirma el periodista colombiano Daniel Samper Pizano, “Cepeda había nacido casi tres años antes [de la masacre] en pleno corazón de la zona bananera y creció oyendo cómo crecían, a su vez, las historias y las leyendas sobre la matanza”⁵¹⁶.

Con ocasión de la reedición de la novela, en 1967, por la editorial de Jorge Álvarez de Buenos Aires, Gabriel García Márquez escribe:

Esta manera de escribir la historia [...] es una espléndida lección de transmutación poética, sin escamotear la realidad ni mistificar la gravedad política y humana del drama social. Cepeda Samudio lo ha sometido a una especie de purificación alquímica y solamente nos ha entregado su esencia mítica [...]. todo en este libro es un ejemplo magnífico de cómo un escritor puede sortear honradamente la inmensa cantidad de basura retórica y demagógica que se interpone entre la indignación y la nostalgia. Por esto, *La casa grande*, además de ser una novela hermosa, es un experimento

⁵¹³ Eric J. Hobsbawn, *Sobre la historia* [1997], Barcelona, Editorial Crítica, 2008, p. 34.

⁵¹⁴ Para un recorrido por las obras literarias (cuento y novela) escritas por autores del Caribe colombiano que problematizan el enclave bananero como un importante eje del imaginario colectivo véase Ariel Castillo Mier, “Las bananeras en las letras colombianas”, texto inédito.

⁵¹⁵ Su padre, Xavier Auqué Masdeu, había sido el socio de Ramón Vinyes en la célebre librería en Barranquilla y fue Jefe de Relaciones Públicas de la Cervecería Aguila, donde trabajaba Cepeda Samudio. Escribió la novela en la primera mitad de los años Cincuenta pero se publicó sólo en 1970. Es una novela escrita con base en una detallada investigación sociológica pero todavía nutrida de costumbrismo. Ivi., p. 18.

⁵¹⁶ Daniel Samper Pizano, “Prólogo”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Antología*, op. cit., p. 19.

arriesgado, y una invitación a meditar sobre los recursos imprevistos, arbitrarios y espantosos de la creación poética⁵¹⁷.

Hay que centrarse en dos aspectos que el autor evidencia: la ausencia de un cierto tratamiento truculento del tema y el carácter experimental de la obra. Con respecto al primer punto, Daniel Samper Pizano afirma: “uno de los aportes más importantes de la novela es establecer más allá de cualquier duda que en el tema de la violencia [...] es posible superar el panfleto y alcanzar un creación artística perdurable, sin por ello desvincularse de la realidad”⁵¹⁸. La narración de *La casa grande* está centrada sobre personajes – el padre, la hermana, el hermano, los soldados, el pueblo – que no tienen nombres, envueltos en las circunstancias de la huelga desde una perspectiva psicológica, no lineal que incluso le hace trampas a la historia oficial⁵¹⁹. La particularización humana de los acontecimientos pasa a través de estos individuos anónimos que se vuelven arquetipos de una historia cuyo motor es el odio oculto y endogámico que dentro de la casa reproduce el clima social de enfrentamiento entre los defensores del status quo y los partidarios del cambio. Sin embargo, no hay descripciones de la masacre, el evento principal de la novela, y no aparecen cadáveres. Cuando el soldado dispara,

⁵¹⁷ Gabriel García Márquez, “Una hermosa novela” en *Encuentro Liberal*, n° 63, 12 de octubre de 1968, p. 8.

⁵¹⁸ Daniel Samper Pizano, “Prólogo”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Antología*, op. cit., p. 19. El uso del adjetivo “perturbable” por parte del periodista y crítico colombiano no es casual: está citando de forma indirecta al autor de *Cien años de soledad* que en el pasaje de su novela dedicado al grupo de amigos alrededor del sabio catalán evoca un importante concepto expresado por Jorge Zalamea en 1949: “La misión de los intelectuales en la hora actual y en todas las horas debe ser la de trabajar para la creación de valores estéticos permanentes [...]”. Jorge Zalamea, citado en Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla. «Hacer algo perdurable»”, en Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y Pinceles*, La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX, op. cit., p. 117, vol. I.

⁵¹⁹ El 6 de diciembre se vuelve 18 y se hace referencia a Guacamayal, no Ciénaga.

la única vez que dispara, el cuerpo de la víctima queda colgado en el aire, enganchado en la punta del fusil, como una cometa⁵²⁰.

El exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no era probablemente el camino que llevaba a la novela. El drama era el ambiente de terror que provocaron esos crímenes. La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas. así quienes vieron la violencia y tuvieron vida para contarla, no se dieron cuenta en la carrera de que la novela no quedaba atrás, en la placita arrasada, sino que la llevaban dentro de ellos mismos. El resto – los pobrecitos muertos que ya no servían sino para ser enterrados – no era mas que la justificación documental⁵²¹.

Este texto sobre el cuestionamiento, por parte de García Márquez, de los presupuestos de la llamada novela de la violencia en Colombia⁵²² es un testimonio importante de la cercanía de su propuesta estética con la de Cepeda, cercanía que se vuelve manifiesta con la aparición de *Cien años de soledad* que comparte con *La casa grande* algunos de sus ejes temáticos principales: la soledad y la abominación como cimientos para la preservación del orden familiar, el trópico como tierra desolada, los conflictos en las grandes plantaciones, el desmoronamiento de un sistema

⁵²⁰ Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande* [1962], Bogotá, El Áncora Editores, 2012. p. 59. En el pasaje no está claro si el trabajador ha muerto, está muriendo o morirá. El soldado sí cree haberlo matado.

⁵²¹ Gabriel García Márquez, “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” [1959], en *Obra periodística 3, De Europa y América 1955-1960*, Recopilación y prólogo de Jacques Gilard, Barcelona, Grupo Editorial Random House Mondadori, 2002, p. 711.

⁵²² Sobre el fenómeno de la violencia sociopolítica como tema en la literatura colombiana y la posterior superación del “prurito ético-narrativo” en busca de una interiorización del fenómeno por parte de autores como Gabriel García Márquez, Gustavo Alvarez Gardeazábal, Albalucía Angel y Arturo Alape entre otros, véase César Valencia Solanilla “La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria” en Aa. Vv., *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1988, pp. 465-476.

económico latifundista fundado en el terror y la explotación del trabajo, la mirada apocalíptica hacia un orden social preurbano⁵²³. Lo que comparten además, no obstante las profundas diferencias en el manejo de la anécdota, uno propenso a la acumulación hiperbólica y otro, al contrario, proclive a reducir a lo esencial – a lo que se añade una elaboración antitética de la instancia narradora – es la intención de estructurar la obra a partir de una tensión organizadora basada en “la carga emocional que trastoca la vida de los personajes, en la búsqueda de una respuesta y una alternativa a la auto-destrucción colectiva”⁵²⁴.

A juicio de Ángel Rama, estas dos obras (a las que, con respecto a Márquez, hay que añadir *El coronel no tiene quien le escriba* como etapa intermedia entre *La hojarasca* y la novela que lo consagra mundialmente) son las respuestas de los dos autores costeños al clima de aguda tensión política y social desencadenado tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 (hecho conocido en Colombia como “Bogotazo”) y que marcaría la historia de Colombia durante varias décadas⁵²⁵, obras con las que han mirado y revisado “su patria reconociéndose [a través del acto de la escritura] como miembros de la comunidad nacional⁵²⁶ y suramericana⁵²⁷.

⁵²³ Con respecto a este último punto, hay que especificar que aunque estas dos novelas, como también *Cuatro años a bordo de mi mismo* (1934) de Eduardo Zalamea y *Respirando el verano* (1962) de Héctor Rojas Herazo entre otras, “no se hayan ocupado del hombre en el medio ciudadano” y sus temáticas “no correspondan a las grandes urbes de las novelas contemporáneas”, sin embargo “no solo pertenecen a la modernidad literaria, sino al mismo tiempo representan el inicio y desarrollo del fenómeno en la narrativa [colombiana]” porque “su modernidad se basa en la asimilación creativa de los aspectos formales de la escritura narrativa, como herencia de los grandes novelistas del siglo XX”. Ivi., p. 497. Además, ese “orden social preurbano” tiene que ver con un contexto ambiental protagonista de un brusco (y a veces sangriento) proceso de industrialización de la agricultura debido a la presencia de las multinacionales extranjeras, una realidad campesina, entonces, estrechamente vinculada a los procesos de modernización desigual basados en la explotación de la mano de obra local.

⁵²⁴ José Luis Méndez, *Como leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000, p. 66.

⁵²⁵ Para una síntesis sobre el complejo periodo denominado “la violencia” vease, en Ricardo Arias Trujillo, *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*, Bogotá, ediciones Uniandes, 2011, el capítulo “La violencia”, pp. 85-115.

⁵²⁶ Ángel Rama, “Ángel Rama escribe de Alvaro Cepeda” en *Diario del Caribe*, 13 de mayo de 1973, p. 6.

De hecho, “se había abierto una nueva insistencia de la literatura de su patria que era instancia hija de una sociedad desgarrada por la violencia” y que ellos interpretaron a través de la escrituras de obras que rehuían los facilismos de cierta escritura de denuncia para otorgar “su preferencia a caminos más desviados”⁵²⁸ en donde la construcción de microcosmos cerrados originados a través de estructuraciones rígidas ceden el paso a cosmovisiones abiertas y autorreflexivas.

Respecto a *La casa grande*, el material histórico y las informaciones recogidas alrededor de los eventos son el soporte documental que se fragmenta para recomponerse dentro de una narración en que el purismo estructural y la desmaterialización tanto de los acontecimientos como de los personajes evitan el peligro de una fenomenología maniquea de la violencia fratricida. Además, Cepeda “en vez de ubicar la violencia en su inmediato anclaje político, prefirió hurgar en sus raíces sociales como un ejemplo del conflicto de clases”⁵²⁹ anterior al periodo de la Violencia, en que las leyes causales que determinan el conflicto común contra la oligarquía agroexportadora se matizan en la representación de la esfera doméstica opresiva de la omnipotencia patronal reproducida en la figura arquetípica del padre, centro simbólico de un sistema de dominación social fundado sobre la fuerza.

Con *La casa grande*, Cepeda retoma los hilos de “Hay que buscar a Regina” con que había introducido la temática rural ya en el libro de cuentos,

⁵²⁷ Respecto a la peculiaridad de lo suramericano: “En *La casa grande* hay muchos elementos que apuntan hacia una afirmación de la identidad en oposición a lo foráneo. Por eso encontramos una comunidad en la que la vida se expande y se renueva, pero que resulta amenazada por varios factores que representan poderes extranjeros, como la Compañía y la familia que por sus características se revela como descendiente de los colonizadores españoles. La aparición del paisaje, de los recursos naturales y de los nombres de algunos lugares, es indicio de que se busca una afirmación de lo propio, lo suramericano”. Andrés Vergara Aguirre, “Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio”, en *Estudios de Literatura colombiana*, Medellín, Universidad de Antioquia, n° 8, enero-junio 2011, p. 76.

⁵²⁸ Ibidem.

⁵²⁹ Ibidem.

convirtiendo de esta manera *Todos estábamos a la espera* en un experimento narrativo abierto en donde poder encontrar una prueba irrefutable del viraje del autor hacia la reinterpretación literaria del contexto humano, social y ambiental en que ha nacido. Este cuento entonces representa un umbral dentro de la obra del autor y, por ser umbral, cierra y abre a la vez el camino y, como todos los espacios liminales, de transición, está expuesto a un proceso constante de resignificación. Así, “Hay que buscar a Regina” por un lado concluye la etapa de una narrativa de carácter lírico, visionario y con tonos simbolistas; por el otro, abre los lugares de la infancia del autor, que coinciden con “un mundo prácticamente desprovisto de expresión literaria”⁵³⁰, a la experimentación formal con los distintos resortes de la escritura que se vuelve heredera tanto de la cultura rural como de la cultura urbana, de la novela regionalista como de la vanguardista para incluirlas, ambas vertientes, en el mismo proyecto de historicización interna de Colombia y de apropiación estética de su contorno social⁵³¹.

Por el Caribe de polvo, barro salitroso y lluvia, el lector transita acompañado por la presencia de Regina, vendida por la madre, alter ego femenino de aquel Juan Preciado abandonado por el padre, ambos en tierras de fantasmas⁵³².

Regina vuelve en la novela para convertirse en el símbolo de la pasividad de quien no tiene una segunda opción en la tierra, “la mujer vendida, humillada, sometida, el colmo de la soledad en el organismo social”⁵³³ y,

⁵³⁰ Jacques Gilard, “Cepeda Samudio: De Nueva York a Ciénaga”, en *Huellas*, op. cit., p. 42.

⁵³¹ Ángel Rama, “la tecnificación narrativa” en *La novela latinoamericana, 1920-1980*, op. cit., p. 304.

⁵³² Se hace referencia al protagonista masculino de la novela *Pedro Páramo* [1955] del autor mejicano Juan Rulfo que emprende un viaje hacia Comala para buscar a su padre y lo que encuentra es un pueblo de fantasmas. Aunque en *La casa grande* no aparezcan muertos, Ciénaga (Guacamayal) está envuelta en un atmósfera fantasmal, de aldea abandonada, la misma que caracteriza Comala.

⁵³³ Jacques Gilard, “Cepeda Samudio: De Nueva York a Ciénaga”, en *Huellas, Revista de la Universidad del Norte, La obra de Álvaro Cepeda Samudio*, op. cit., p. 44.

como en el cuento, el centro vacío alrededor del cual gira la narración, siempre mediatizada por puntos de vista parciales y datos fragmentarios que, dependiendo del origen de su enunciación, dan versiones contradictorias e incompletas de los acontecimientos cuyo conocimiento Cepeda aborda siempre indirectamente. De esta manera, “Hay que buscar a Regina” no es directo antecedente de la novela sólo porque comparten la presencia de un personaje y del mismo escenario, sino también por el parentesco establecido en tratamiento del argumento. En efecto, Alfonso Fuenmayor destaca algunos aspectos formales del cuento que es posible observar también en *La casa grande*, en donde se reconstruyen los hechos “por medio de testigos informalmente judiciales, que declaran con la desprevenida minuciosidad de un cuento de comadres [...]”, técnica a la que se añade el uso de distintas modalidades del diálogo ya experimentadas en *Todos estábamos a la espera*. Estos procedimientos legitiman toda arbitrariedad de parte de los narradores que producen una “refracción discursiva”⁵³⁴ de voces y perspectivas múltiples, confundiendo al lector con un juego de sombras chinescas en que poco a poco “las cosas vuelven al misterio inicial, sólo que ese misterio se ha hecho todavía más misterioso”⁵³⁵.

Álvaro Cepeda Samudio empieza a escribir la novela en 1954, el mismo año de la publicación del libro de cuentos. Según la cronología de Jacques Gilard sobre el autor, trabaja durante ocho años, de manera discontinua, en la escritura de la obra que, como ya se ha señalado, sale en 1962. Sin embargo, había aparecido, en febrero de 1956, en el *Diario del Caribe* de Barranquilla, el capítulo “La hermana”; en 1959 la revista *Mito* de Bogotá había publicado

⁵³⁴ Robert L. Sims, “*La casa grande* de Alvaro Cepeda Samudio: novela, historia y multiplicidad de voces”, op. cit., p. 78.

⁵³⁵ Alfonso Fuenmayor, “El libro de Cepeda Samudio”, *ivi.*, p. 55.

“Los soldados” y dos años después, en 1961, saldría en la misma revista “La muerte de un padre”⁵³⁶.

Publicados como relatos autónomos, independiente del conjunto, son los primeros tres de diez capítulos que constituyen la novela: “los soldados”, “la hermana”, “el padre”, “el pueblo”, “el decreto”, “Jueves”, “Viernes”, “Sábado”, “el hermano”, “los hijos”.

En la elección de los títulos destaca el uso de nombres genéricos, que recurren también a lo largo de toda la narración en que jamás se identifican los personajes. Esto produce dos consecuencias, una a nivel del contenido y otra a nivel de la estructura de la obra. Por un lado, anticipa (con respecto a las expectativas del lector) y a la vez agudiza, *a posteriori*, el carácter mítico de los personajes, que se convierten en figuras universales porque representan papeles arquetípicos (los soldados, la hermana, el padre, el pueblo, el hermano, los hijos). Además, su caracterización se construye acrecentando caracteres de una manera que es propia de la narración oral. Tal es el caso, como señala Raymond L. William, de la conversación entre el padre y la muchacha en donde está tipificado el encuentro entre las fuerzas del poder y los elementos de la sumisión⁵³⁷, o de los cuadros dedicados a la muerte del padre, cuyo eje principal es el tópico del caballo, sinécdoque zoomorfa del poder del caudillo y, por extensión, de la energía sexual y la virilidad.

Por el otro lado, alude a un cuestionamiento de la forma misma de la novela⁵³⁸ y sugiere un parentesco con la escritura para el teatro, a la que se

⁵³⁶ Cfr. el cuadro cronológico de la vida y la obra del autor en *Todos estábamos a la espera*, ed. crítica, cit., p. 578 y 59.

⁵³⁷ Raymond L. Williams, *Novela y poder en Colombia, 1844-1987*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991, p. 150.

⁵³⁸ A juicio de Bourneuf y Ouellet, con el Nouveau Roman esta tendencia aumenta porque el personaje se convierte en pura conciencia y la novela ya no es escritura de una aventura sino, al revés, aventura de una escritura: ya no sigue la evolución de un héroe novelesco o de un grupo social, sino la producción del texto, las metamorfosis de personajes pronominales, identificados la mayoría de las veces a través de hipónimos. Roland

acerca mucho en varios pasajes⁵³⁹, en especial el teatro vanguardista de experimentación dramática, como el que escribía Federico García Lorca dramaturgo, figura que Cepeda apreciaba mucho⁵⁴⁰, autor de *Bodas de sangre* (1933) y de *La casa de Bernarda Alba* (1936), tragedia que presenta el enfrentamiento entre el autoritarismo extremado de Bernarda y el deseo de libertad de sus cinco hijas, condenadas a encierro forzado para guardar luto tras la muerte del padre. También Lorca elige dejar en el anonimato casi todas las figuras alrededor de las cuales gira la acción de la tragedia doméstica de *Bodas de sangre* donde, como en *La casa grande*, los personajes se conocen sólo por el grado de parentesco entre sí y viven en ambientes opresivos que condicionan su libertad.

La ausencia de los nombres de los personajes, sustituido por el uso de hipónimos, indica también “esa voluntad de rechazar la individualización, lo

Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman* [1972]. Se ha consultado la edición italiana *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 197-198.

⁵³⁹ Por ejemplo, en la parte titulada “El padre”, las primeras frases, que se apoyan en un discurso puramente diegético, parecen ser acotaciones de teatro: “El padre está sentado en una silla rústica hecha de madera y de cuero temblado y sin curtir. El padre tiene sesenta años y es fuerte y duro” (p. 87), así como lo hace notar Robert L. Sims en su ya citado ensayo, p. 81.

⁵⁴⁰ En su artículo titulado “El teatro de la angustia”, publicado en *El Nacional* el 22 de noviembre de 1947, Cepeda habla de los dramas del poeta andaluz observando elementos que parecen premonitorios a la luz del proyecto de *La casa grande* que empezaría a escribir siete años más tarde: “El teatro de Federico García Lorca es el teatro de la angustia. El ímpetu violento de la sangre amenaza con desbordarse a cada instante, pero esos seres metálicos que apenas si tienen nombre ahogan la expresión en sus cuerpos enjutos. [...] Los personajes de García Lorca se están muriendo siempre, consumiéndose en un fuego contenido. Son seres predestinados al dolor. Uno los ve caminar hacia la tragedia como llevados por una fuerza indetenible [...]”. En *En el margen de la ruta*, cit., p. 98-99. Con respecto a las adaptaciones teatrales de *La casa grande* Cfr Jaime Díaz Quintero, “Cepeda Samudio y García Márquez. Influencia caribe en el teatro colombiano”, en *Huellas, Revista de la Universidad del Norte, La obra de Álvaro Cepeda Samudio*, (1926-1972), op. cit., p. 89-90. Además, Andrés Vergara Aguirre subraya la importancia de la novela de Cepeda en la historia de la dramaturgia colombiana: bajo el título *Soldados*, Carlos José Reyes hizo una adaptación teatral del capítulo con la que se inauguró el que se convertiría en el celebre teatro *La Candelaria* de Bogotá. Andrés Vergara Aguirre, “Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio”, op. cit., p. 91.

que a su vez implica un grado de deshumanización de la masacre, es decir, una desestabilización emotiva”⁵⁴¹.

Por las escasas analogías de las diez partes que componen el libro con los capítulos de una novela de estructura tradicional y por la afinidad que tiene con la tragedia una obra narrativa constituida casi por completo por diálogos que revelan una sistema familiar perpetuado a través del odio y la imposibilidad de comunicación⁵⁴², se prefiere llamar “cuadro” cada una de las partes autónomas que constituyen los capítulo, a los que se les llamará “secciones”.

Por estar en el ámbito literario, se redefine la palabra “cuadro” entendiéndola como una porción segmentada de prosa que en el caso específico de *La casa grande*, está determinada, más que por espacios físicos y ambientaciones, por perspectivas, que son distintos lugares de enunciación, y por relaciones intrafamiliares que se expanden al entorno y determinan distintas situaciones narrativas, cada una de las cuales puede ser considerada un relato autónomo y autosuficiente, vinculado con los demás cuadros por recíprocas alusiones y referencias que forman el esqueleto de la novela, articulado y sostenido por el hecho histórico. Al no estar arraigados en la continuidad cronológica, estos cuadros tienen orden secuencial arbitrario, aunque su disposición no sea accidental. Estos cuadros son unidades independientes pero entrelazadas de las diez secciones que componen el libro, cuya disposición tampoco es accidental. De hecho, son emblemáticas las tres secciones que componen, en la segunda mitad de la

⁵⁴¹ Gilberto Gómez Ocampo, “Historia e histeria en *La casa grande*”, en Álvaro Pineda Botero, Raymond L. Williams (comps.), *De ficciones y realidades*. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas, Bogotá, Tercer Mundo Editores/Universidad de Cartagena, 1989, p. 57.

⁵⁴² En su estudio de la novela, Andrés Vergara Aguirre afirma: “Entre los diez capítulos que integran [la novela] encontramos una gran variedad de formas discursivas, puntos de vista e incluso se mezclan distintos géneros literarios. En esta obra recorreremos un pasaje en el que podemos retroceder hasta la tragedia griega, para después llegar al guión cinematográfico, pasando por la épica y la lírica, e incluso asomándonos a los orígenes de la novela moderna”. Andrés Vergara Aguirre, “Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio”, en *Estudios de Literatura colombiana*, op. cit., p. 78.

novela, después de “El decreto”, un Triduo Pascual al que le falta el momento de la resurrección colectiva. La elección de titularlas “Jueves”, “Viernes” y “Sábado” alude a un paralelo con la liturgia católica de los momentos cruciales de la Semana Santa con la voluntaria omisión, por parte del autor, del Domingo, día de la redención a través de la resurrección de Cristo como prueba de la existencia de la justicia divina.

La masacre está presente como osamenta autosuficiente por ser hecho histórico, costura invisible pero no extraíble de la narración que se apoya en fuerzas centrípetas y centrífugas con las que establecer resonancias, cada vez *ex novo*, entre partes que el autor parece haber deshilvanado a propósito como deshilvanados son, a juicio de Ángel Rama, los cuentos de *Todos estábamos a la espera*⁵⁴³.

Dentro de cada sección, el mecanismo de segmentación de la prosa se reproduce tanto a nivel sintáctico (vuelven los cortes que caracterizan la escritura de los cuentos) como a nivel narrativo, con el uso de espacios blancos que separan los segmentos narrativos dentro de cada cuadro hasta llegar al fraccionamiento incluso de los períodos. Esta estrategia narrativa invita a tener en cuenta no sólo el artificio de la ficción, sino también el proceso de escritura y de lectura. Esto desde el plano textual. En el pasaje del texto al contexto, a falta de informaciones definitivas y acertadas sobre lo sucedido y a la luz de la existencia de versiones contradictorias e incoherentes sobre los incidentes de la huelga y su inmediata represión que hundieron en el desconcierto a la población, la trasposición a la narración novelesca reproduce la angustia de contar sólo con informaciones incompletas y arbitrarias⁵⁴⁴. Los huecos las interrupciones, los intervalos y

⁵⁴³ “La oscuridad de estos textos deshilvanados resultaba propicia para resguardar un calor, una urgencia, una gesticulación confusa, la vitalidad del joven escritor luchando sin cesar con las resonancias de los textos literarios [...]. Ángel Rama, “Ángel Rama escribe de Alvaro Cepeda” en *Diario del Caribe*, 13 de mayo de 1973, p. 5.

⁵⁴⁴ “Las noticias de la prensa local y nacional no alcanzaron a dar cuenta exacta de los pormenores de la huelga y los reporteros dieron informaciones fragmentadas y contradictorias. Además, después de la masacre en la estación el seis de diciembre, se impuso la censura prensa y los periódicos aparecieron con grandes espacios en blanco en

los espacios vacíos del texto descomponen la linealidad del relato y son elementos de la transposición literaria de ese “tejido inenarrable” que, como en las obras de William Faulkner, constituye el trasfondo de la narración⁵⁴⁵. El corte se verifica siempre cuando se ha prefigurado una tensión que obligaría a explicitar una solución que no se manifiesta. Al contrario, en correspondencia del corte, el autor superpone datos a informaciones que no ha explicitado, elaborando de esta manera una novela que la crítica denomina “fragmentada”, porque se distingue por “introducir en cada corte, de modo inmediato, nuevos personajes, iniciar otras vías de acción totalmente diversas, de manera que se urja la cuestión por las relaciones que entre la historia que nos resultaba familiar hasta el momento y las nuevas situaciones imprevisibles”⁵⁴⁶. El fundamento de la ficción, entonces, es la imposibilidad de las palabras de hilvanar una narración comprensiva del hecho que va paralela a la narración desde adentro de una historia familiar marcada por el enigma de una culpa ancestral.

Ya se ha afirmado que forman parte de las diez secciones sin numeración otras partes autónomas, cuadros, algunos de los cuales identificados a través de un número. Quince cuadros no numerados constituyen la primera sección, “Los soldados”, de los cuales once reproducen el diálogo de dos soldados sin intervenciones del narrador, como si fuera un guión. La sección termina con el último diálogo de los dos soldados, después de los enfrentamientos con los trabajadores. La segunda sección, “La Hermana”, está constituida por un solo cuadro, el monólogo interior de una de las hermanas, la mayor, colocado temporalmente después de la masacre,

donde deberían ir las noticias sobre el incidente sangriento recién acaecido en la zona. Incluso hoy día, los periódicos que quedan sobre el incidente en el archivo histórico de Santa Marta no nos dicen mucho sobre el hecho pues han sido retirados de los anaqueles la mayoría de números de la prensa local dedicados al 6, 7 y 8 de diciembre, así como todos los archivos de la compañía bananera referidos a la huelga de 1928”. Nicolás Pernet, “La masacre de las bananeras en la literatura colombiana”, en Mauricio Archila Neira, Leidy Jazmín Torres Cendales, *Bananeras, Huelga y masacre 80 años*, op. cit., p.195.

⁵⁴⁵ Amparo Urdinola Uribe, *Faulkner en Siete Obras del Boom*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle, 2004, p.112.

⁵⁴⁶ Wolfgang Iser, *El acto de leer* [1976], Madrid Taurus, 1987, p. 293.

mientras que resulta complejo individuar la colocación espacial, aunque es probable que el monólogo se desarrolle dentro de la casa grande. La tercera sección, “El padre”, de once cuadros (el primer de los cuales, en lo que se describe el hombre, sin numeración, a diferencia del resto), se centra en su figura y su muerte, contada de forma indirecta a través de los diálogos entre habitantes anónimos del pueblo y a través de la perspectiva de una chica del pueblo que sólo puede referir lo que ha escuchado. Las cuarta y quinta secciones son las más breves de la novela y dan, de forma indirecta, las coordenadas espacio-temporales: en la primera un narrador extradiegético describe el pueblo, mientras que en la segunda se reproduce el Decreto con el que el general Carlos Cortés Vargas declara “cuadrilla de malhechores a los revoltosos de la zona bananera” y dispone que se restablezca el orden “adoptando todas las medidas que el derecho de gentes y la Ley marcial contemplan”⁵⁴⁷. Con la sexta, séptima y octava sección, “Jueves”, “Viernes” y “Sábado”, el autor condensa la tragedia en tres días (en la realidad, los sucesos se prolongaron más)⁵⁴⁸. La primera de estas secciones está compuesta por tres cuadros, los primeros dos tienen como protagonistas a dos mujeres, mientras que el último es el diálogo entre dos activistas de la huelga. Los seis cuadros que componen la sección “Viernes” están contados desde el punto de vista de un narrador extradiegético con perspectiva limitada que relata el despertar, en sus casas, de varios personajes que aún ignoran la entidad de la tragedia y miran la Sierra esperando algo que desconocen y que cambiará para siempre las costumbres del pueblo. En la octava sección, “Sábado”, un narrador extradiegético relata los sucesos de la madrugada con la misma frialdad que impregna las páginas del decreto.

⁵⁴⁷ Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, op. cit., p. 113-114.

⁵⁴⁸ Para las incongruencias históricas presentes en la novela véase Maurice P. Brungardt, “Mitos históricos y literarios: *La casa grande*”, en Alvaro Pineda Botero, Raymond L. Williams, Asociación de Colombianistas Norteamericanos, Bogotá/Cartagena, Tercer Mundo y Universidad de Cartagena, 1989, pp. 63-72. El ensayo está reproducido integralmente en *Huellas, Revista de la Universidad del Norte, La obra de Álvaro Cepeda Samudio*, (1926-1972), op. cit., pp. 84-88.

Aquí los huelguistas son “un grupo de bandoleros armados”⁵⁴⁹. La novena sección, “El hermano”, se compone de nueve cuadros que forman un contrapunto de presente y pasado en que se alternan los recuerdos de la infancia y el velorio del cuerpo de la Hermana. En la superposición de los tiempos emerge el cariño que el hermano sentía para la hermana y para Isabel, las figuras femeninas de las casa que le llenaron la infancia con sus gestos secretos de afecto incondicional y su tartamudez de víctimas, hasta el momento en que él tuvo que partir para el colegio, por orden del Padre. La última sección, “Los hijos”, cierra la novela con un movimiento circular de la prosa: si el libro había empezado con el diálogo entre dos soldados antes de la matanza, ahora se cierra con el diálogo entre los tres hijos, la tercera generación de la casa, hijos de la Hermana que los ha tenido con tres hombres distintos, cada uno de los cuales ha sido matado por el Padre. El sino de estos tres hijos ha sido marcado antes de su llegada al mundo. Ellos ya saben que no tienen la posibilidad de vivir de forma distinta porque es en sus cuerpos y a través de sus vidas que el odio, como parásito, se alimentará para poder seguir carcomiendo las paredes de la casa grande cuya destrucción está vinculada a la desaparición de todos los miembros de la familia y a, quizás, la llegada de una etapa nueva en la historia del pueblo:

La estructura está empezando a desmoronarse, agrietarse. [...] La justa rebelión del Hermano y la Hermana contra el padre está ligada a la causa de los huelguistas. Al vincular las divisiones de la estructura familiar de la casa grande con el esfuerzo de los trabajadores en la huelga bananera de 1928, Cepeda Samudio impregna *La casa grande* con temas de lucha de clases, el

⁵⁴⁹ Ivi., p. 137.

papel de la élite, el orden social injusto y la posibilidad de un verdadero cambio⁵⁵⁰.

Esta panorámica de la estructura del libro evidencia una de sus peculiaridades: cada uno de los cuadros que componen sus páginas son piezas cerradas y autosuficientes pero en su refracción del discurso histórico liberan detalles que se llaman recíprocamente y que obligan al lector a buscar uno o más hilos rojos con que reconstruir el rompecabezas de micronarraciones. Por la presencia de continuos saltos temporales no señalados, que pueden ser de pocos días o de años, no es posible determinar con certeza un presente cuya estabilidad es minada también por continuas discontinuidades espaciales, cambios de escenas, el uso de puntos de vistas y registros múltiples que pueden volver a una situación ya relatada sin tener que explicitar la superposición. El resultado de estas estrategias es la pérdida de la orientación para el lector. Puesto que el texto se niega a definir de forma clara la relación entre sus partes, el lector tiene que ocuparse de éstas y dar sentido a las lagunas para formular nexos temporales, espaciales y temáticos. El texto produce desorientación: la desorientación lleva a la acción y a la toma de conciencia sobre el carácter autorreflexivo del texto⁵⁵¹. La estructura misma de la obra determina entonces un paralelismo entre el núcleo temático (la lucha de los jornaleros) y el proceso de lectura, ambos centrados en el contrapunto entre acción y espera:

⁵⁵⁰ Maurice P. Brungardt, "Mitos históricos y literarios: *La casa grande*", en *Huellas, Revista de la Universidad del Norte, La obra de Álvaro Cepeda Samudio, (1926-1972)*, op. cit., p. 86.

⁵⁵¹ Carol Clark D'Lugo, *The Fragmented Novel in Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1997, p. 7.

El pueblo se fue despertando lentamente: ya casi había perdido la costumbre de levantarse de golpe, a la urgencia de los pitos de los trenes. El pueblo comenzó a abrir los ojos y a acostumbrarlos a la delgada oscuridad de la madrugada. Primero fue el asombro ante el silencio y luego la noción, no muy clara, de que esta mañana también estaba fuera de la rutina de muchos años, que era parte de una nueva rutina a la que el pueblo todavía no podía haberse acostumbrado, y por eso cada despertarse era desconcertante. [...] El pueblo salió a los patios: aquí, con el sabor terroso y escaldante del café, terminaron de pronto las costumbres de todos los días. El pueblo se quedó en los patios: ocioso, sin haber encendido todavía pero obediente, mirando a la tierra que con la primera claridad comenzaba a aparecer llenando todos los espacios, atento a las señales: esperando⁵⁵².

III.2

Políptico de la sangre quieta

La sección “Los Soldados” abre la novela. En los once cuadros en que se reproduce el diálogo entre dos militares no hay intervención del narrador que, sin embargo, aparece, de forma omnisciente, ya a partir de la segundo cuadro. Es a través del intercambio de turnos entre los militares que el lector se acerca por primera vez a los acontecimientos que se desarrollarán a lo largo de la narración. Como en el cuento “Vamos a matar los gaticos”, el conflicto de opinión y de visiones de los personajes respecto a lo que van a

⁵⁵² Alvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, op. cit., p. 132-133.

hacer (el asesinato de los cachorros en el cuento y la matanza de los jornaleros en la novela) se construye a través de entredichos y elipsis:

- ¿Tienes miedo? El teniente dijo que tienen armas, pero yo no creo.
- He estado pensando por qué nos mandaron.
- No oíste lo que dijo el teniente: no quieren trabajar, se fueron de las fincas y están saqueando los pueblos.
- Es una huelga.
- Sí pero no tienen derecho. También quieren que les aumenten los jornales.
- Están en huelga⁵⁵³.

Aunque las voces sean sin nombre, son reconocibles claramente las dos partes, puesto que una representa la aceptación sin cuestionamiento de las órdenes que llegan de los altos grados del ejército, mientras que la otra no se conforma con actuar según manda la jerarquía sin preguntarse el motivo de su presencia en el pueblo. Desde el principio de la novela entonces se plantea la cuestión de la legitimidad de la intervención de las fuerzas armadas a favor de la oligarquía agroexportadora extranjera y su actuar como guardia privada de la United Fruit Company. Además, implícitamente, el texto pone en duda la declarada ilegalidad de las actividades de los huelguistas por parte de las autoridades: la repetición de la palabra “huelga” en este pasaje confiere legitimidad política a sujetos que, al contrario, serían reprimidos en base a la arbitrariedad de considerarlos saqueadores de pueblos, criminales comunes.

En este cuadro los dos soldados sin nombre todavía desconocen lo que va a suceder y a través de sus preguntas recíprocas la narración adquiere una fuerte carga premonitoria fundada en la abdicación de la palabra y del saber ante los indicios del inminente estallido de violencia:

⁵⁵³ Ivi., p. 37 y 38.

- No creo que nos den tiempo para secar nada.
- ¿Los otros desembarcaron ya?
- No, somos los primeros.
- Levántate: ya comenzaron a bajar. Estoy entumido. Maldita lluvia. [...]
- A lo mejor no podemos acabar con la huelga.
- Claro que acabamos.
- A lo mejor no.
- ¿Entonces tú también crees que están armados?
- No, no tienen armas.
- La vaina va a ser fácil.
- Quien sabe⁵⁵⁴.

Ellos forman parte del primer batallón que ha llegado a La Zona bananera surcando el río Magdalena hasta alcanzar el puerto del pueblo. Mientras esperan la llegada de los refuerzos, la pregunta que recurre es sobre las armas que pueden tener los jornaleros. Otra vez, el tono lacónico de uno de los dos soldados sobre las consecuencias de la operación alarma al lector que a lo largo de la sección se encuentra también ante la imagen bíblica de una lluvia de mal agüero cuya insistencia inesperada en diciembre no pasa desapercibida y prepara a la tragedia.

Los cuadros dialogados se alternan a los cuadros en que un narrador en tercera persona da origen a un estilo narrativizado. El narrador se mueve como una cámara y crea atmósferas espectrales: el caño por el que entran a La Zona los buques demasiado grandes de los soldados se parece a un túnel en donde los mangles marchitos se agarran a los planchones⁵⁵⁵; mientras tanto de las casas que se parecían desiertas y vacías salen grupos de

⁵⁵⁴ Ivi., pp. 42 y 43.

⁵⁵⁵ Ivi., p. 41.

jornaleros que como fantasmas quietos se acercan a la estación con sus machetes⁵⁵⁶.

Con una larga elipsis se omite narrar el enfrentamiento. La primera sección se concluye con el último diálogo entre los dos soldados, cuyos primeros dos turnos se parecen más a monólogos interiores en donde la presencia de un “tú” destinatario del discurso es accidental, puesto que cada uno de estos personajes cuenta de forma fragmentaria y desordenada su experiencia durante el conflicto, uno desertor y otro asesino. Se han intercambiado involuntariamente los roles: es al más contestatario de los dos a quien le ha tocado obedecer a los órdenes y disparar.

Se concluye así la primera sección: han sido descritas con una fuerte tensión lírica las horas antecedentes a la tragedia, no se ha expuesto el conflicto atribuyendo al desenlace una carga dramática que la habilidad del autor hace coincidir con la alusión a las consecuencias de la masacre que quedará grabada para siempre en la conciencia colectiva. A lo largo del relato se ha evitado la anécdota truculenta gráfica o descriptiva y más bien se han empleado “las reacciones diferidas de ciertos personajes para que sirvan de vehículo de la violencia”⁵⁵⁷. Es el caso del último diálogo entre los soldados en el cual aparece por primera vez la Hermana. En el relato que uno de los dos militares hace de las horas de la masacre aparece ella entregándose a él como acto de desesperada y muda rebeldía contra los principios en que se rige la casa grande: la virginidad, el honor y la obediencia.

No me tocó, ni siquiera se agarró de mi, ni siquiera alzó los brazos. Con los ojos abiertos se dejó. No la obligué. No me vas a creer pero no la obligué. Ella se dejó. No la he visto bien pero es casi de mi alto y olía a Cananga. Al

⁵⁵⁶ Ivi., p. 57.

⁵⁵⁷ Gilberto Gómez Ocampo, “Historia e histeria en *La casa grande*”, en Álvaro Pineda Botero, Raymond L. Williams (comps.), *De ficciones y realidades*. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas, op. cit., p. 55.

principio olía a cananga: después olía a sangre. Mírame los dedos, es como si me hubiera cortado. Por eso me demoré, porque enseguida se fue, se metió en la casa, y yo me quedé en el patio mirando el corredor oscuro⁵⁵⁸.

La sangre de la desfloración de la Hermana que queda en los dedos del soldado insinúa el paralelo entre el hecho histórico y la anécdota familiar que a partir de este momento cobrará mayor relevancia en el relato total. Hay que ocultar la sangre de la desfloración de la mujer que aún no se haya vuelto propiedad con el contrato matrimonial⁵⁵⁹ así como se necesita censurar la sangre derramada de los peones considerados propiedad de la United Fruit Company. La opacidad de la narración, su resistencia a cualquiera forma de *continuum* novelesco, el silencio invisible al que aluden las formas de representación gráfica del vacío son explícitos a este propósito porque, como heridas, cortan la página aludiendo al mutismo de sujetos que el sistema social considera como puntos vacíos, cavidades por penetrar a través del acto sexual o con una descarga de balas.

En estas primeras tres secciones, en donde se sugieren argumentos sin explicar y hay hechos que no se acaban de relatar, los dos planos de la anécdota, el del conflicto social y el del mundo cerrado en sí de la casa, se sueldan a través del encuentro de estos personajes en el patio de la casa. Quedan cabos sueltos que la segunda sección recoge para tejer una compleja síntesis de los acontecimientos en que la isotopía de “la sangre quieta y voluntariamente provocada”⁵⁶⁰ se desarrolla en distintos momentos sin jamás estar directamente vinculada al enfrentamiento entre jornaleros y soldados.

⁵⁵⁸ Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, op. cit., p. 58.

⁵⁵⁹ “El contrato del que se habla se estipula normalmente entre el padre y el marido – como el contrato entre el proxeneta y el cliente – la verginidad es el valor que se aporta con la dote [...] El acuerdo se concluye *entre dos hombres*, y produce el pasaje de la mujer de una casa a otra”. Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer* [1974], Madrid, Ediciones Akal, 2007, p. 119.

⁵⁶⁰ Ivi., p. 71.

Es una voz anónima la que habla, la de la tercera hermana, la mayor, que conoce integralmente la historia de la familia y la puede contar tanto al lector como a los mismos personajes⁵⁶¹. Jamás mencionada y jamás involucrada en la acción narrativa, es el personaje-testigo por excelencia que con lucidez reelabora la historia de la familia dentro de un monólogo dirigido a la hermana tirana⁵⁶² en que la reiteración de la palabra “sangre” se vuelve insistente⁵⁶³, así como será insistente la presencia del verbo “matar” en la sección dedicada al Padre.

Así, el relato empieza con la alusión al trauma originario con el que se establece un linaje basado en la perpetración de la arbitrariedad cotidiana que en la esfera familiar reproduce los abusos del poder patronal en las plantaciones. Sin embargo, lejos de atraer al lector con los facilismos de la truculencia, la escena se desarrolla focalizándose en los detalles de la acción más que en las consecuencias sobre los cuerpos de las víctimas. Del pasaje del Padre rompiendo la cara de la madre con la hebilla de la espuela y luego pegando por primera vez a la Hermana, se elige citar el fragmento con mayor tensión cromática:

⁵⁶¹ Para Rafael Saavedra Hernández, “es como el coro de la tragedia griega, cuya principal función era observar detenidamente los hechos y luego presentarlos al público y a los mismos actores, dándoles así a ambos la oportunidad de reflexionar sobre los acontecimientos para que tomas medidas en el futuro de la trama”. Rafael Saavedra Hernández, “Álvaro Cepeda Samudio: una apertura a la modernidad”, en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Angela Ines Robledo (comps.), *Literatura y cultura – Narrativa colombiana del siglo XX*, Bogotá, Ministerio de la Cultura, 2004, Volumen I: *La nación moderna. Identidad*, p. 444.

⁵⁶² Son tres las hermanas, entonces. Una, la del miedo, ciega, es el agente encargado de la conservación y el mantenimiento del poder patriarcal. Otra hermana, la mayor, aparece sólo como instancia narradora y es la que, de las tres hermanas, se parece más a la mamá en su papel del víctima sumisa y resignada con la diferencia de que la hija, al contrario de la madre, por lo menos tiene voz para contar la historia de la familia mientras que la madre, Regina, ha sido desplazada en su rol por la hermana del medio. La Hermana rebelde, víctima de los abusos del padre, protagonista del encuentro con el soldado, se reconoce en la novela por el uso de la “h” mayúscula.

⁵⁶³ A lo largo de la sección, la palabra “sangre” aparece veinte veces.

No levantó la cabeza hasta cuando con un movimiento pausado y seguro se apartó con un brazo y golpeó a la Hermana en la cara con la espuela. Es decir: con el arco y la hebilla y las correas de la espuela, porque él la sostuvo con la mano cerrada sobre la estrella que se le enterró entre los dedos y por eso, cuando golpeó a la Hermana por la segunda vez, había también sangre del Padre humedeciendo el barro seco y ya rojo que cubría las correas⁵⁶⁴.

La mañana siguiente, cuando Carmen, una de las dos sirvientas, llega a La Gabriela con la noticia de la llegada de los soldados desde Bogotá, la Hermana tiene todavía “la sangre apretada y seca sobre la mejilla”⁵⁶⁵, signo monitorio del anatema de una consanguinidad que marca de forma indeleble a los miembros de la familia y que alude al epílogo fratricida en el pueblo.

De símbolo de la ferocidad del Padre, la sangre se convierte, una páginas más adelante, en signo del eterno lazo entre los dos hermanos, la Hermana y el único hijo varón de la familia. En uno de los pasajes más oscuros del monólogo, se superponen la alusión al amor fraternal incestuoso entre los dos hermanos y a los abusos del Padre y, además, se anticipa por primera vez la muerte de la Hermana, razón por la cual el Hermano no volverá a La Gabriela después de la huelga en la que él había tomado partido por los peones⁵⁶⁶. Luego la sangre es la de la primera menstruación de la hermana mayor, aliada del Padre y partidaria del conservadurismo feudal: ella lo acompaña al juicio durante el cual, a causa de su testimonio, serán arrestados los huelguistas.

La sangre une y divide a la vez: para la hermana mediana, se necesita agruparla, “sembrarla en la casa para consolidar lo que está desmoronándose”⁵⁶⁷, para el Hermano, extenuado por el cansancio atávico

⁵⁶⁴ Ivi., pp. 65-66.

⁵⁶⁵ Ivi., p. 67.

⁵⁶⁶ Ivi., p. 71.

⁵⁶⁷ Ivi., p. 82.

de tener que continuar luchando contra lo que no se puede abatir, hay que “derrotar toda su sangre y el origen de sus manos y su cuerpo dentro de su cuerpo mismo. Y luego disolver todas las vinculaciones que su cuerpo hubiera creado con las gentes de la casa, y esto no era posible”⁵⁶⁸.

En las páginas dedicadas al monólogo de este personaje, “El Hermano”, penúltima sección del libro que se compone de nueve cuadros (se volverá más adelante sobre esta parte), se evidencia el vínculo consanguíneo que se convierte en relación de amor, connotado de forma incestuosa, entre él y la Hermana y se cimienta con la explicitación de la simbiosis entre ésta y la casa:

Miro la materia de esta casa, ya derrumbándose, cayéndose a pedazos, arrastrada por el peso del cuerpo de mi hermana muerta. Miro todo esto y pienso en la otra casa, más grande, más desolada y más muerta, pero organizada sobre el odio, fortificada por el odio, desesperadamente perdurando por el odio de mi otra hermana viva. ¿Qué diferencia encontrarán ellos? Ellos, los tres hijos vivos, que tampoco podrán escoger; como no pudo escoger su madre; como no pude escoger yo⁵⁶⁹.

El cadáver de la Hermana se deshace como las paredes de la casa grande que el hermano ahora considera muerta, más muerta, si posible, pero no vencida porque robustecida por las “palabras duras y llantos resignados”⁵⁷⁰ que compartieron durante años, envueltos en la desesperación quieta de la violencia exasperante que nutría a diario “el odio quieto, maligno, sosegado, que había acumulado a su alrededor [el padre] con su vida vengativa e

⁵⁶⁸ Ivi., p. 83.

⁵⁶⁹ Ivi., p. 147.

⁵⁷⁰ Ivi., p. 142.

implacable”⁵⁷¹. La rabia muda del pueblo estalla en la sección dedicada a la muerte del padre que se compone de once cuadros, en el primero de los cuales aparecen acotaciones de un narrador anónimo y omnisciente que se parecen a las indicaciones que hace un autor de teatro sobre los detalles de la ambientación, el vestuario, el aspecto, las acciones y el tono de la voz del personaje protagonista de la escena.

El Padre está retratado en la habitación que la familia de la muchacha que ha comprado destina para sus visitas, es un cuarto en que nadie vive, pero lo asean diariamente para que esté siempre listo: el gamonal puede llegar en cualquier momento y disponer cuando quiera del cuerpo de la chica que se considera de su propiedad. El hecho de que a cargo de la prostitución de la hija esté la economía familiar establece cierto parentesco entre el primer cuadro de la sección y el cuento “Hay que buscar a Regina”, del cual parece la continuación: los viejos Hernández han logrado encontrar a la chica y venderla a ese rico señor que en la novela se convierte en el latifundista dueño de la hacienda La Gabriela, es decir la casa grande.

La muchacha: Josefa me lo dijo.

El Padre: ¿Qué te dijo?

La muchacha: Que lo iban a matar.

El Padre, sin volverse, levanta un brazo y pone la mano sobre el hombro de la muchacha. La muchacha se extiende, afloja las piernas y queda con la espalda sobre la cama, casi junto al Padre. [...]

El Padre: ¿Quiénes?

La Muchacha: Todos: el pueblo.

El Padre: ¿Cuándo?

⁵⁷¹ Ivi., p. 143.

La Muchacha: Cuando usted volvería aquí.

El Padre: ¿Por qué no me mataron cuando llegué?

La Muchacha: Esperarán a que se ponga oscuro.

El Padre: Tienen miedo: me tienen miedo: no se atreverán a hacerlo.

La Muchacha: Le tienen miedo, pero ahora lo odian más.

El Padre: siempre me han odiado.

La Muchacha: Siempre odian a los que tienen plata.

EL Padre: No, no es por la plata: siempre odian a los mejores que ellos. Yo soy mejor.

La Muchacha: no es por la plata, a usted no lo odian por la plata: es por lo de la huelga⁵⁷².

Lo que ha sido anticipado en forma indirecta a través del monólogo de la hermana mayor en el cuadro anterior, ahora se repropone bajo la óptica de quien sabe que está condenado a morir y, sin embargo, sigue mofándose de la presunta debilidad del pueblo. No sólo la huelga fue reprimida sino también los participantes en ella han sido condenados por el testimonio del terrateniente, que ha preferido tomar partido por la compañía extranjera y traicionar a sus compaisanos. El resentimiento del pueblo contra el Padre es muy fuerte ahora y lleva a su asesinato en el que participan todos. Lo matan a punta de cavadores. Otra vez, se omite la descripción visiva de los hechos de los que el lector se entera a través de lo que oye la muchacha amante.

Lo que se anticipa a nivel lexical en la sección anterior con la presencia del leitmotiv de la sangre derramada en el mutismo de una comunidad silenciada por años de injusticia social, ahora se retoma con la obsesiva

⁵⁷² Ivi., p. 89.

presencia del verbo “matar” repetida a lo largo de las páginas de la sección⁵⁷³. En los once cuadros, el narrador heterodiegético anónimo cede la palabra sólo una vez al Padre y a la Muchacha. En los sucesivos diez cuadros se alternan las voces colectivas de los hombres del pueblo, los niños y las mujeres cuyas perspectivas parciales, que aparecen en forma de diálogo, dan una visión coral de la venganza. En el último cuadro reaparece la modalidad de la omnisciencia a través de la cual se narra la secuencia del asesinato del Padre:

Y entonces todos los sonidos secos de la muerte y del apresuramiento se metieron atropellándose por el hueco desahogado de la puerta. La muchacha oyó el abalanzarse de los hombres y el forcejeo; oyó el rodeo jadeante alrededor del padre; oyó el desacompañado golpear de los cavadores sobre el cuerpo que se oía ceder al ataque inexperto pero tenaz. La muchacha oyó la caída ronca del cuerpo y la caída ronca de los cavadores, ya innecesarios sobre el Padre muerto. La muchacha no oyó palabras: solamente el relincho furioso y el galope despavorido del caballo atravesando el pueblo como una herida ancha e inacabable⁵⁷⁴.

A la imagen del cuerpo masacrado del Padre se sustituye la carrera del caballo herido que corre por las calles anunciando de esta forma la muerte del dueño. El episodio está contado hacia la mitad del libro: no constituye el cierre de la narración que, al contrario, sigue con la tratación parcial y fragmentaria de la huelga, en las secciones “Jueves”, “Viernes” y “Sábado”, a las que siguen las últimas dos secciones de la obra, “El Hermano” y “Los hijos”. En estas dos secciones se retoma la isotopía de la sangre que irrumpe

⁵⁷³ El verbo “matar” junto a las palabras “matanza” y “matazón” se repiten 26 veces hasta llegar al momento en que se consuma la venganza.

⁵⁷⁴ Ivi., p. 103.

en el texto a través de las palabras del Hermano reforzando el estrecho paralelismo entre el microcosmo familiar y la dimensión colectiva:

He regresado a su cuerpo muerto y a sus tres hijos vivos: he regresado a ella; he regresado a mí. Estoy nuevamente en el comienzo. Entonces toda la sangre seca y olvidada en la mejilla de la hermana, toda la sangre seca y olvidada en los dedos de un solo soldado, toda la sangre seca y olvidada en los andenes de las estaciones de los pueblos y sobre el barro salitroso, toda la sangre seca y olvidada en una calle oscura y estrecha, debajo de los cascos de un caballo, ¿toda esta sangre para qué? ¿Va a ser necesario acaso recomenzar?⁵⁷⁵

La perpetuación de la jerarquización social por parte del orden tradicional se agrava con la presencia de capitales extranjeros e impide la movilidad de las personas que no pertenecen a las clases que por siglos han detentado una posición dominante en la sociedad colombiana. La vuelta del Hermano al pueblo y a los lugares de su infancia no representa un regreso epifánico a sí mismo, sino la eterna derrota ante la inmovilidad forzada que caracteriza un orden social en que la omnipotencia patronal y la dominación se fundan sobre la fuerza⁵⁷⁶.

La sangre seca y el barro salitroso, barro que vuelve con insistencia en los recuerdos del Hermano⁵⁷⁷ y que acompaña a los soldados manchándoles las

⁵⁷⁵ Ivi., p. 142.

⁵⁷⁶ Daniel Pécaut, *Orden y violencia. Evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953*, op. cit., p. 249.

⁵⁷⁷ “Mi hermana siempre se levantaba la primera. [...] yo me zafaba de Isabel que me seguía hasta el patiecito con el jarro de plata y el cepillo de dientes, dando alaridos y amenazándome con castigos improbables [...] Antes de que Isabel nos alcanzara y me embutiera e cepillo en la boca, mi hermana me decía con la misma voz ansiosa de todas las mañanas: «soñé anoche otra vez. ¿Y tú?». Y yo contestaba, enojado, bajando la cabeza: «No, no pude». Mi hermana me miraba desilusionada, casi triste, y decía: «Tonto, tonto». Y se iba al comedor, dejándome solo y desamparado con mis zapatos acabados de poner ya sucios de barro [...]. Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, op. cit., p. 143.

botas durante el desembarco y la marcha por las calles del pueblo⁵⁷⁸, aluden a un Trópico infernal que paraliza y carcome. Aunque sólo mencionadas porque por ahí entran las tropas del gobierno, las aguas espesas del río Magdalena que corrompen los mangles podridos en la orilla, refugios para caimanes, convierten la lujuria de la naturaleza del Caribe en presagio del caos: la miseria prevalece sobre la abundancia y la exuberancia coincide con el triunfo de la caos. El tiempo es inmóvil, como las aguas inertes de las ciénagas del Río Grande del Magdalena.

La muerte está asociada al olvido, la pérdida de la memoria y la consecuente incapacidad para narrar la propia historia: en este sentido las palabras de los hijos de la Hermana, sangre renovada de “[...] ese montón de sangre extraña, puerca”⁵⁷⁹ que ahoga por dentro a los miembros de la casa grande, se repliegan en si mismas en la tentativa, vana, de alejarse del odio, ese odio “a todo lo que signifique un cambio o una contradicción a lo que se creyó perenne y duradero”⁵⁸⁰ porque la sangre, según lo que dejan entender, define y ata y, en última instancia, condena.

–No es necesario explicar nada.

–Yo no pido explicaciones; pero quiero estar seguro de que es justo.

–No sabría decir si es justo o no: era inevitable; eso sí lo sé: que era inevitable.

⁵⁷⁸ “El desembarco fue menos lento y menos confuso. Tenían ganas de moverse y de llegar. No les importó que tuvieran que tirarse al agua espesa que separaba la proa de los botes de la orilla. Tenían ganas de moverse. Se tiraron al agua y el fondo cedió bajo el doble peso de los cuerpos y el equipo. Las piernas se hundían en el barro en un chapoteo hediondo. (Ivi., p. 44) Además: “De la estación al cuartel del pueblo caminaron. Con los fusiles en bandolera y los morrales sobre el hombro derecho, caminaron sobre calles cubiertas de barro salitroso [...]” (Ivi., p. 53); “Marcharon sobre las mismas calles, con la vista fija sobre la nuca del que marchaba enfrente, sin mirar a los lados los huecos de las puertas y de las ventanas abiertas. Con pasos seguros marcharon sobre los charcos y el barro salitroso. El agua de los charcos brincaba ahora bajo el peso de los cuerpos: el doble peso del metal y del cuero (Ivi., p. 81).

⁵⁷⁹ Ivi., p. 158.

⁵⁸⁰ Ivi., p. 162.

- Es que si no hablamos ahora nos va a llenar el odio y entonces también estaremos derrotados.
- De todas maneras estamos derrotados.
- Sí: de todas maneras.

En diciembre llegaban las brisas

[...] se levantó a vomitar y sin lavarse la boca regresó a la cama, se acostó sobre ella y le hizo el amor con la ligereza de un gallo⁵⁸¹.

⁵⁸¹ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 17.

III.3

Lina y el espacio como eje de continuidad narrativa

En 1973, al entrevistar al escritor cubano Severo Sarduy, Marvel Moreno afirma, con respecto a su escritura: “[...] ha trabajado el idioma con la obstinación del alquimista hasta romper los moldes trasnochados del castellano escrito”⁵⁸². La autora se refiere a la poética de Sarduy basada en un formalismo radical que “trata de romper con las estructuras habituales de la novela y las formas del lenguaje literario”⁵⁸³.

Si se considera la meticulosidad con que Moreno amalgama “en una receta intencionalmente celada y decididamente secreta muchos ingredientes – fantasía, imaginación, experiencias de vida real, capacidad fabulatoria, ecos de historias escuchadas de niña, [...] conocimiento de un mundo mestizo y urbano en rápida transformación, provisional y destinado al olvido – ”⁵⁸⁴ sería plausible aproximarse al trabajo de la escritora a través de la misma metáfora alquímica que ella empleó para un autor con quien conservaría una buena amistad durante toda la vida. Sin embargo, para su labor artística, se prefiere la analogía con otro oficio remoto y abandonado, el del relojero.

Fabio Rodríguez Amaya, uno de los lectores de los manuscritos de la autora⁵⁸⁵, es el primero en aplicar a la obra de Marvel Moreno el paralelismo entre el oficio del escritor y la técnica de fabricar relojes:

⁵⁸² Marvel Moreno, “Severo Sarduy: «Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta»” (entrevista publicada en *Papel Literario*, suplemento cultural de *El Nacional* de Caracas, 13 de mayo de 1973), en *Caravelle*, n° 68, op. cit., p. 163.

⁵⁸³ *Ivi.*, p. 168.

⁵⁸⁴ Fabio Rodríguez Amaya, “Una obra maestra de relojería literaria”, en Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., p. 169.

⁵⁸⁵ Cuando, en la primavera de 1986, la autora barranquillera le envía a Fabio Rodríguez Amaya, en un paquete postal, las hojas mecanografiadas de su primera novela, comienza entre los dos un intenso intercambio intelectual y artístico que culmina con la decisión del crítico colombiano afincado en Milán de dar a conocer su obra en Italia. Provee a publicar el cuento “El muñeco”, traducido por Gabriella Bonetta, en la histórica revista cultural y

Considerada en su conjunto, la narrativa de Marvel Moreno se puede definir, sin hesitación alguna: «obra maestra de relojería literaria». A lo largo de veinticinco años de actividad ininterrumpida, salvo por gravísimas dificultades económicas y de salud, la escritora colombiana con tenacidad y obstinación diseña, persigue y logra una idea de perfección conceptual, poética y lingüística. Se trata de «obra maestra» por la calidad del objetivo y de «relojería» por la minucia, elaborada gracias a una pasión y a una paciencia extremas, con las que logra focalizar y rematar una idea absoluta del mundo, equilibrado y casi diabólico en su micro mecanismo estructural⁵⁸⁶.

La imagen de la relojería implica la idea de una fuerte cohesión del proyecto artístico y una unión recíproca entre las piezas que componen el mecanismo estructural, tanto a nivel de macrotexto como a nivel de las partes que componen la novela, sobre cuya estructura se volverá más adelante. De hecho, el corpus narrativo de Moreno, que aquí se ha tomado en consideración sólo parcialmente, constituye una cartografía por la que transitan figuras, personajes que van evolucionando dentro de una

literaria *Linea d'Ombra*, dirigida por Goffredo Fofi en 1983. Luego propone a Roberta Mazzanti la publicación de la novela para la editorial florentina Giunti en la que Mazzanti acababa de idear el proyecto *Astrea*, dedicado por entero a la literatura escrita por mujeres, italianas y extranjeras. La novela sale en Italia en 1988. Nueve años más tarde, en 1997, sale para la sección “Iberoamerica” – dirigida por el mismo Amaya – de las ediciones milanesas Jaca Book, el primer libro de cuentos, traducido al italiano de forma literal *Qualcosa di brutto nella vita di una signora perbene*. Durante la preparación de la edición italiana de ambos libros, Rodríguez Amaya fue testigo directo de la grande atención que Moreno prestaba al detalle más pequeño. Valga como ejemplo la decisión de la autora de someter a una confrontación escrupolosa el texto de *En diciembre llegaban las brisas*, traducido al italiano por Monica Molteni, y las páginas originales de la novela, con el propósito de rescatar la misma del pésimo tratamiento al que había sido sometida por la editorial Plaza&Janés. Así que la edición italiana adquiere una importancia capital en la difusión de la obra de la autora puesto que es la primera en salir respetando totalmente el manuscrito original.

⁵⁸⁶ Ibidem. Para Fabio Rodríguez Amaya, la elaboración del corpus literario de Marvel Moreno es posible gracias a cinco métodos de pensamiento y escritura que la autora desarrolla en su trayectoria artística: la precisión analítica, el saber oblicuo, la lucidez distante, la poética eversiva, la renovación lingüística.

trayectoria literaria cargada tanto de un sustrato teorizante⁵⁸⁷ como de imágenes e historias por contar que le permiten a la autora interpretar y reelaborar su experiencia vital y darle carácter proteico en las recíprocas evocaciones entre cuento y cuento o cuento y novela. Así, por ejemplo, la caracterización de la abuela liberada del cuento “Barlovento” tiene muchas analogías con Oriane y con las tres “hadas madrinas”⁵⁸⁸ de *En diciembre llegaban las brisas*, la abuela Jimena, la tía Eloisa y la tía Irene a las que se puede acercar también la protagonista de “La muerte de la acacia” por esa sapiencia femenina transmitida durante siglos de sometimiento a la que todos estos personajes se apelan en situaciones de abuso y violencia. Al contrario, en el personaje de Doña Eulalia del Valle, descendiente de una familia de inquisidores y oidores españoles, se entrevé la figura de la abuela déspota del cuento “Autocrítica”, ambas obsesionadas con el pecado de la fornicación antes del matrimonio y la imposición de los valores de la moral católica a los miembros femeninos de sus familias. Laura de Urueta, protagonista de “Algo tan feo en la vida de una señora bien” vuelve a aparecer en “La noche feliz de Madame Yvonne”⁵⁸⁹ en los recuerdos de Ema de Revollo que a los dieciocho años, durante una fiesta organizada en el jardín de la villa de la familia de Laura, conoce al enigmático Mario Salueira, músico y revolucionario. Catalina, una de las tres protagonistas de la novela, junto a su marido, el psiquiatra Álvaro Espinoza, están entre los invitados de la fiesta del Carnaval en que se desarrolla “La noche feliz de Madame Yvonne”. Petulia, una de las sirvientas aliadas de las protagonistas de en *En diciembre llegaban las brisas*, aparece también en el cuento largo

⁵⁸⁷ A juicio del crítico colombiano Freddy Téllez, en *En diciembre llegaban las brisas* Marvel Moreno “ [...] enuncia una ontología, un discurso sobre el ser” vehiculado a través de los *incipit* de las tres partes de la novela: “los *incipit* de los capítulos constituyen una teorización de la historia novelesca, un intento de precisión, purificación, intensificación intelectualizada de la trama. Ellos captan y quintaesencian a la vez, en un esfuerzo racionalizado, el desarrollo posterior”. Freddy Téllez, “Los *incipit* de *En diciembre llegaban las brisas*”, en Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., pp. 158 y 160.

⁵⁸⁸ Helena Araújo, *La Scherezada criolla*, op. cit., p. 151.

⁵⁸⁹ Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., p. 157.

mencionado, donde le abre los ojos por primera vez a Catalina respecto a su existencia aplastada por la presencia de un marido tirano⁵⁹⁰. Será gracias a su intervención que en la novela Catalina logrará llevar a término su plan de matar a Alvaro Espinoza. En el mismo relato se menciona a la hermana Elisa⁵⁹¹, una de las monjas de Clausura del cuento “La sala del niño Jesús” y el Hospitalito del que habla Alba de Rocanís es una alusión al establecimiento en que se cuidan a los neonatos enfermos en ese mismo cuento. Lina, voz narradora de *En diciembre llegaban las brisas*, tiene un fuerte parentesco con María, la protagonista de “Oriane, tía Oriane”, por el proceso de metamorfosis del yo que ambas viven durante la adolescencia y que “no sólo abarca su persona sino su herencia cultural”⁵⁹². Sin embargo, Lina jamás es cuerpo, materia, así que el despertar de la sexualidad de María es un aspecto que la vincula también a otros personajes capitales de la obra de Moreno: Dora, Catalina y Beatriz, todas variaciones del mismo tema, “la promesa de una feminidad que no deja de ser cuerpo, sensualidad”⁵⁹³, en la adquisición de formas del saber sexual desvinculadas de la instauración del tabú.

Ya desde su primera, fugaz aparición dentro de “La noche feliz de Madame Yvonne”, el personaje de Lina está delineado con el mismo anhelo de interpretar la sociedad gracias al cual en la novela se convierte en el punto de vista privilegiado para contar la saga de tres generaciones de mujeres. Vale la pena citar el pasaje porque en ello, a través de la perspectiva de Alba de Rocanís, aparece también una escueta pero vívida descripción del grupo social en torno al cual girará la novela:

⁵⁹⁰ Ivi., p. 168.

⁵⁹¹ Ivi., p. 199.

⁵⁹² Helena Araújo, *La Scherezada criolla*, op. cit., p. 91.

⁵⁹³ Ivi., p. 92.

A ella le tenía sin cuidado que los meseros la oyeran, le parecía ridículo ese afán de callar las cosas que todo el mundo podía ver. Como si el silencio sirviera de algo. La gente no era tonta, la gente sabía. Ellos no, pensó mirando las parejas que bailaban, ellos no oyen y no ven nada. Vivían encerrados en casas que no dejaban pasar la luz ni el ruido. Compraban su ropa en Miami. Comían conservas de contrabando. Bebían whisky escocés. En el fondo creían que bastaba girar el botón de un aire acondicionado para escapar a la ciudad. [...] Eso, ella, Alba de Rocanís, no podía hacerlo, no estaba en su carácter. [...] Lina le decía, tienes vocación de caudillo, le había pasado sus libros de Engels y Marx. Al menos con Lina llegaba a entenderse, hablaban de política o de lo que fuera. Pero Lina se había vuelto demasiado intelectual, tenía dudas, le buscaba cinco patas al gato⁵⁹⁴.

En las páginas de Marvel Moreno no es fácil encontrar caracterizaciones de Lina, que en la novela siempre aparece como personaje testigo, alter ego de la autora, disimulándose siempre como narradora y prescindiendo de la primera persona⁵⁹⁵; al ser su función la de observar, muy raramente es ella el objeto de la mirada. Aquí, en uno de los pocos casos en que otra perspectiva echa luz sobre el personaje, se anticipa la peculiar madurez, precoz por cierto, que tiene Lina y que le permite asumir el rol de confidente de otros personajes para luego poder contar sus historias.

El salón de baile del fastuoso hotel Del Prado desempeña la función de estructura de manipulación de los personajes y de sus movimientos y, dentro del macrotexto de Moreno, es el prototipo de una serie de espacios exclusivos y excluyentes en que se desarrolla la acción narrativa.

La autora retoma la misma ambientación de su primer libro de cuentos, es decir el histórico barrio proyectado y construido en las primeras décadas del siglo XX, para su primera novela en donde al mosaico de espacios privados

⁵⁹⁴ Marvel Moreno, *Cuentos completos*, op. cit., pp. 198 y 199.

⁵⁹⁵ Helena Araújo, *La Scherezada criolla*, op. cit., p. 151.

de la dirigencia barranquillera se añaden breves incursiones en los sectores populares y esta nueva geografía fragmentada de la ciudad se convierte en lo que Wolfgang Iser definiría como “campo referencial” de la novela porque las partes que forman esta geografía literaria sobrepasan su mero valor espacial para generar “una tensión que debe ser resuelta por la imaginación del lector”⁵⁹⁶ y que, junto con la perspectiva unificadora de Lina, crean un mecanismo de simetrías, interconexiones, alusiones y referencias mutuas entre las partes que constituyen la novela dándoles cohesión. De hecho, la novela se compone de tres partes⁵⁹⁷, cada una de las cuales comprende cinco secciones. No aparecen títulos: las partes están señaladas con números decimales mientras que las distintas secciones están divididas con números romanos. A estas se añade el “Epílogo de Lina” que cierra la novela y confiere cohesión a las partes, autónomas y no vinculadas a una línea temporal que solo toma forma *a posteriori*, con la lectura del epílogo, a través del cual se aprende que la voz narradora principal a lo largo de toda la novela ha sido Lina que después de muchos años “asume finalmente ese yo negado durante 277 páginas, pues en ninguna ha usado la primera persona ni en singular ni en plural”⁵⁹⁸. El carácter enigmático de la narradora intradieгética se disuelve en el epílogo, en que:

Lina no sólo es memoria, conciencia y comprensión; ella también se hace testigo, personaje de la historia, cómplice del presente y quizás cronista del

⁵⁹⁶ Aa. Vv., *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*, Madrid, Ediciones Akal, 2010, p. 369.

⁵⁹⁷ “La estructura de *En diciembre llegaban las brisas* lleva la marca de su entorno material, y es fruto de ese proceso que se inició y desarrolló entre dos miedos [el miedo a que un incendio destruyera los manuscritos y el miedo a que la enfermedad mortal de la autora interrumpiera el proceso de escritura]. Cada parte de la novela se basta a si misma: si bien se completa con las otras dos y las completa a su vez, puede caminar sola y tiene un significado que la convertiría – de quedar trunca la redacción por decreto del destino – en un libro autónomo”. Jacques Gilard, “Las tres casas de Marvel Moreno”, op. cit., p. 4.

⁵⁹⁸ Yohainna Abdala-Mesa, “El ‘Epílogo de Lina’: oráculo y semilla de la memoria de *En diciembre llegaban las brisas*” en *Confluencias*, Revista Hispánica de cultura y literatura, University of Northern Colorado, Greeley, Colorado, spring 2011, p. 95.

futuro. De esta manera Lina continúa su papel de gran intérprete del mundo, pero al mismo tiempo se convierte en eslabón de la memoria y en lazo con aquellas generaciones del porvenir. Y es gracias a ello que Marvel Moreno sitúa la piedra angular de su siguiente novela, que aún permanece inédita, *El tiempo de las Amazonas*⁵⁹⁹.

La Barranquilla literaria hiperrealista de Moreno, potente fuerza cohesionadora de las tres partes que constituyen la novela, es paralizadora: “esa ciudad polvorienta donde el recogimiento resulta imposible y la reflexión ineficaz”⁶⁰⁰ es tórrida, encerrada, cosmopolita si pero también desesperadamente provinciana, constrictiva y sofocante: hay algo en el aire que envenena la voluntad, como parecen sugerir esas coca-colas que los meseros del Country deben servir con dos dedos de ginebra para inducir, junto con los calmantes, esa abulia soñolienta de las señoras bien en las tardes pasadas jugando cartas hasta el anochecer⁶⁰¹.

El aura de parálisis afecta a todos y el deseo de huir serpea por la novela. A posteriori, el Epílogo echa una luz distinta sobre la ciudad cuya geografía fragmentaria se convierte en un laberinto del cual Ariadna (Lina) logra escapar sólo y sin ser luego víctima ni de qué dirán ni del abandono de un Teseo genérico:

Al final de su historia no hay renuncia ni capitulación, sino una autolimitación impuesta por la madurez. Ciertamente, esta niña que crece y aprende poco a poco a lidiarse en el mundo, logra obviar los comportamientos extremos o estereotipados. Ni inocente ni promiscua, ni amazona ni vestal, ni dominante ni sometida, vive observándose y observando a los demás para

⁵⁹⁹ Ivi., p. 98.

⁶⁰⁰ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 68.

⁶⁰¹ Ivi., p. 185.

luego consignar por escrito lo sucedido en esa época, «en esa ciudad de techos descoloridos y paredes cuarteadas»⁶⁰².

Hay que volver al principio y recorrer sus mismos pasos. La Barranquilla de Lina es la del Barrio Arriba, en que viven quienes provienen de la sabana, de las capitales y los extranjeros, con los altos del Prado y “sus calles bien trazadas alrededor de solares todavía desiertos donde los ruidos de la ciudad se acallaban sin atreverse a molestar [los] sueños de adolescentes [de Catalina e Isabel]”⁶⁰³; su Barrio Abajo, en que se ubican los migrantes procedentes de las riberas del Magdalena, del que es posible distinguir la calle del Crimen, cuyos asesinos se baten en nombre de Catalina, Reina del Carnaval humillada; el parque Sagrado Corazón, en que Dora hace por primera vez el amor con Benito Suárez en el asiento trasero de su Studebaker Azul; los teatro Rex y Murillo, en los que Lina y Catalina transcurren horas durante los fines de semana viendo seis películas de corrido; el Barrio San José, en que nació Enriqueta, la mujer por la que Benito Suárez se convierte en poeta melancónico, “una criatura de ensueño con la cabeza de un chorlito”⁶⁰⁴.

Un papel importante en la topografía barranquillera de Lina lo tienen las casas en que reinan Jimena, Eloísa e Irene, esos salones de colores, jardines secretos y terrazas anchas que son espacios domésticos y lugares míticos a la vez, casas-cuna, lugares iniciáticos en que adquirir un punto de vista divergente sobre las dinámicas que condicionan las relaciones interpersonales de la Barranquilla bien. A Lina ellas le han entregado las claves interpretativas con las que no sólo puede trazar los contornos de este zoológico humano sino también deambular por los diferentes espacios presentes en la narración sin asumir los límites psicológicos y las fronteras

⁶⁰² Helena Araújo, *La Scherezada criolla*, op. cit., p. 156.

⁶⁰³ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 149.

⁶⁰⁴ Ivi., p. 65.

ideológicas que les atribuye el proceso de significación de los mismos por parte de la entera comunidad. Antes de continuar el estudio del papel de la Barranquilla ficcional en la cohesión textual de la novela, se quiere proporcionar un ejemplo que permita detenerse en considerar la fuerza con la que estos límites y fronteras determinan y connotan la dimensión existencial de los personajes. En los capítulos dedicados a Dora, ya desde las primeras páginas de la novela se narran aquellos episodios de su niñez y adolescencia que irán contribuyendo de manera sustancial a su formación y madurez:

[...] ya de niña advertía que le era imposible salir sola al jardín de su casa sin provocar en cualquier mendigo o vagabundo que cruzara el sardinel el frenético deseo de abrirse la bragueta y masturbarse ante sus ojos. [...] Al principio [Doña Eulalia] intentó con horror sofocar, contener o destruir aquella cosa inaudita que Dora rezumaba por cada poro de su piel; al no lograrlo, pues a pesar de fajas y vendajes los senos de su hija se erguían y sus caderas se redondeaban y la cabellera que le crecía a borbotones rompía las cintas de trenzas y colas de caballo, trató fascinada de hacerla suya [...] escudriñó su cerebro con la misma enervada obstinación con la que registraba las gavetas de su tocador y leía las páginas de sus libros y cuadernos [...] a Dora le estaba prohibido jugar fuera de los límites del jardín de su casa encuadrados por una paredilla de piedra de dos metros de alto a lo largo de la cual crecían matas de hojas hirientes y puntiagudas [...] ⁶⁰⁵.

Dora, esa muchacha que “fue expulsada de La Enseñanza por haber recogido un bombón que un muchacho le había tirado desde el muro del colegio”⁶⁰⁶, ya durante su niñez percibe el peso de su belleza, pese a que no entienda los efectos nefastos de aquella “cosa inaudita” que rezuma por su

⁶⁰⁵ Ivi., pp. 10 y 11.

⁶⁰⁶ Ivi., p. 8.

piel y que, para su madre, hidalga de capa caída, es el fruto de una “sangre dudosa contaminada por siglos de desenfreno, por remotas lujurias de bailes y tambores y olores fuertes”⁶⁰⁷.

Por medio del empleo de imágenes hiperbólicas, la autora exaspera la mirada de Eulalia del Valle que interpreta de manera parcial y arbitraria la personalidad y, más en general, la identidad de su hija: Dora tiene que estar aprisionada detrás de una paredilla de piedra defendida por matas de hojas hirientes para evitar que los hombres, al verla, se masturben. Para Eulalia, Dora es su belleza y sus formas exuberantes. Su belleza alude a una complacencia culpable, porque sus formas exuberantes evocan el sexo y la satisfacción del placer masculino. Al erguirse los senos y al redondearse las caderas, la culpa se agrava. Por eso Dora tiene que estar escondida. Debe ser castigada, y lo será durante toda su vida; hay que disciplinar y mortificar su cuerpo y, a la vez, educarla a la humillación y al sacrificio. En el personaje de Eulalia del Valle representa un modelo social, la de la colonia, en que:

El honor familiar reposaba en la nobleza de sangre, en la virtud sexual de la mujer y en el poder económico del varón como sostenes moral y material de la familia. Así se construía el estatus social. La honorabilidad implicaba castidad premarital y fidelidad conyugal en las mujeres como piedra angular de la moral familiar. La deshonra masculina se asociaba a la pobreza. Los hijos debían ser el fruto de esa unión consagrada por la ortodoxia trentina⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ Ivi., p. 10.

⁶⁰⁸ Ricardo Cicerchia, “Historia de las prácticas, discursos y representaciones familiares. El espectáculo del disenso en la ciudad secular” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n° 206, Enero-Marzo 2004, p. 37.

Como afirma Elizabeth Burgos, “interdicto y represión son las piezas claves de ese engranaje”⁶⁰⁹. Eulalia del Valle y su madre, la esposa-niña, son caricaturas de una subjetividad femenina pasiva y castigada. Ese engranaje afecta también la vida de Dora que, aunque pueda participar en la vida social barranquillera trabajando como secretaria en un kindergarten, tiene que ocultarle a su madre la presencia de un sofá en el recibidor, detalle que, junto a la presencia de los papás, “lo cambiaba todo, convirtiendo aquel lugar por naturaleza impoludo – una vieja y unos cuantos críos – en posible teatro de la temida tragedia”⁶¹⁰. así que “al caducar el modelo del encierro doméstico, el proceso de modernidad le abre a la mujer el espacio de la vida en sociedad, pero manteniendo, y acrecentando, el control del cuerpo”⁶¹¹. A esto corresponde, de forma especular, el culto de la maternidad y de la esfera doméstica. En este sentido, “el espacio doméstico, considerado universalmente como femenino en la sociedad patriarcal, se constituye en un factor importante en la reproducción de la subordinación femenina”⁶¹².

La configuración del espacio privado como sinónimo de cautiverio doméstico y aislamiento se propaga en órbitas concéntricas hasta implicar una extensión espacial que coincide geográficamente con la totalidad del territorio en que se sitúa la ciudad de Barranquilla, hasta llegar a su apéndice marítima, Puerto Colombia⁶¹³.

⁶⁰⁹ Elizabeth Burgos, “Femineidad, feminismo y escritura. Negación del deseo, poder de la madre y escritura en la narrativa de Marvel Moreno”, en Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya (eds.), *La obra de Marvel Moreno*, op. cit., p. 99.

⁶¹⁰ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las birsas*, op. cit., p. 22.

⁶¹¹ Elizabeth Burgos, “Femineidad, feminismo y escritura. Negación del deseo, poder de la madre y escritura en la narrativa de Marvel Moreno”, op. cit., p. 99.

⁶¹² María Elva Echenique, “La casa y la domesticidad como metáforas de la opresión social: el testimonio de Domitila Barrios”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, n° 206, Enero-Marzo, p. 276.

⁶¹³ Porque, dicho de otra forma por la misma autora: “Cualquier grupo estructurado por las leyes del patriarcado reproduce a escala reducida sus tensiones, conflictos e injusticias” en Jacques Gilard, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Entrevista con Marvel Moreno”, cit.

A la expansión del marco geográfico implícito y presumido por el lector no coincide, sin embargo, la ambientación de las escenas narrativas, que tienen lugar en un número limitado de sitios reiterados durante la novela: los salones, las habitaciones, los jardines y los pasajes de las ilustres viviendas del Prado, los círculos, entre los cuales el Country Club (tal vez el más presente entre los escenarios), playas, colegios privados y onerosos, clínicas y prostíbulos. Son por la mayoría lugares privados y “las escasas referencias a lugares públicos [...] ratifica la poca importancia de lo público con el consecuente encierro en el que transcurre la vida de los personajes”⁶¹⁴. En este mundo de “apartheid social”, así como lo define María Mercedes Jaramillo:

La raza y la clase son las variables que colocan a los personajes en los diferentes polos del poder que abre o cierra las puertas de los espacios exclusivos [...] [Una] compleja red de transacciones de deseos y temores entre las clases sociales, este intercambio de imágenes y de valores responde a un código de actitudes que facilita la reproducción del *status quo* y la asimilación y la aceptación del destino individual. Todo infractor/a es duramente castigado [...] ⁶¹⁵.

Ser expulsado de la comunidad representa el castigo supremo, así como le ocurre a Divina Arriaga después de la organización de una comparsa escandalosa durante el Carnaval que le vale el ostracismo de los lugares de la socialización de la clase alta de la ciudad:

⁶¹⁴ Miguel Arnulfo Angel Rivera, “Barranquilla: una mujer no-velada en *En diciembre llegaban las brisas*” (una novela de ciudad de Marvel Moreno), en *La obra de Marvel Moreno*, cit., p. 83.

⁶¹⁵ María Mercedes Jaramillo, “La mujer como objeto en los pactos sociales” en Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, *La obra de Marvel Moreno*, cit., pp. 118 y 119.

Pero después de muchas deliberaciones, los notables elegidos resolvieron acusarla de corrupción y exigirle la venta de su acción del Country, supremo castigo en una ciudad donde pertenecer al Club constituía el signo por excelencia de distinción y que podía compararse a la degradación de un militar o al anatema de un cura a quien se le prohíbe celebrar misa⁶¹⁶.

En la elaboración estética operada por Marvel Moreno, la ciudad de Barranquilla se desvela tanto en sus elementos representados como en los elementos que, al no estar presentes, marcan de manera palpable el rumbo de la narración y el sino de los personajes. En efecto, “lo que está ausente del mundo en la obra de arte constituye un rasgo característico de la obra misma”⁶¹⁷. En este sentido, el Barrio Alto, el colegio La Enseñanza, en que “solo entraban las niñas de buena familia o las herederas de los grandes terratenientes de la Costa que internaban a sus hijas mientras esperaban el momento de conseguirles un marido conveniente [...]”⁶¹⁸, los burdeles, entre los cuales “aquella casita pintada de amarillo” hacia la que Álvaro Espinosa se dirigía “esos viernes en los que desaparecía hasta la madrugada y regresaba despidiendo un tufo de alcohol mezclado a olores de sexo y perfumes baratos”⁶¹⁹, las clínicas, El Reposo, en la que Jerónimo Vargas tiene el propósito de internar a Dora, Las Tres Marías, en que Benito Suárez mata a Antonio Hidalgo, estudiante de Derecho y agitador político sucumbido misteriosamente por úlcera, estos lugares que se aparecen obstinadamente en la obra, se contraponen semánticamente a los que la autora describe de manera fugaz. Lugares, estos últimos, que quedan grabados en la mente del lector por tener el status de puerto franco, libres

⁶¹⁶ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 86.

⁶¹⁷ [Ciò che del mondo nell'opera d'arte è assente, costituisce un suo tratto caratteristico]. D. S. Lichacëv, “Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie. (Per un'esposizione del problema), en Jurij Lotman, E. Boris, A. Uspenskij, *Ricerche semiotiche, nuove tendenze delle scienze umane nell'Urss*, Clara Strada Janovic ed., Torino, Einaudi, 1973, p. 29.

⁶¹⁸ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 82.

⁶¹⁹ Ivi., p. 118.

de toda maldad, injusticia e imposición, siempre están vinculados a la transmisión del saber, única forma poderosa de rescate.

Es posible considerar desde esta óptica el despacho del padre de Lina en la calle San Blas. Precisamente a su padre, “aquel gigante despreocupado y jovial”, Lina le pide ayuda para que Benito Suárez no encierre a Dora en un asilo de locos. Después de haber tomado un autobús en la esquina de la 72 y haber elegido “las palabras que le permitirían exponerle a su padre la situación de Dora en su gravedad [...]”⁶²⁰ la chica corre hacia la oficina. Precisamente durante esa temporánea fuga de la esfera del abuso y la arbitrariedad, gracias al punto de vista de Lina, en que se inserta repentinamente una prolepsis de la narración, la autora concede al lector uno de los escasos momentos de distensión y alivio presentes en la obra:

[...] aquella oficina polvorienta que años después Lina recordaría vacilando entre el asombro y la ternura, - la Rémington y, sobre la pared, junto a la enmarcada fotografía de sus manos que un día ella había recortado y botado a la basura, el óleo de aquel bisabuelo hijo de rabino y diplomático, noveno pretendiente, según su padre, a la corona de Israel, (de haber habido en Israel monarquía) y a causa del cual Cartagena de Indias había estado a punto de ser destruida por la flota holandesa. Instalada en la ventana de esa oficina, adonde ningún hombre que cargara más de cien pesos en el bolsillo había entrado jamás, Lina vería a su padre remontar la calle San Blas en su blanco vestido de lino, milagrosamente limpio, milagrosamente fresco entre aquel calor de plomo que derretía el asfalto, sonriéndole a mendigos, emboladores y vendedores de chucherías y seguramente a todos llamándolos Lucho porque eran demasiados sus nombres para poder todos recordarlos⁶²¹.

⁶²⁰ Ivi., p. 51.

⁶²¹ Ibidem.

He aquí el espacio simbólico del raciocinio, la calma y el discernimiento: los efectos dañinos del “injurioso calor”⁶²² de Barranquilla, “apropiado únicamente para las vacas que huyendo de una sequía habían obligado a sus propietarios a instalarse en aquel infierno tres siglos atrás”⁶²³, no parecen contaminar la conducta de ese “hombre pacífico [...] que jamás había sentido en sus manos el peso de un arma”⁶²⁴.

Si los demás personajes masculinos parecen reaccionar a las dinámicas sociales alternando brutalidad y grosería con cobardía y pusilanimidad, el padre de Lina se enfrenta a la ley del más fuerte, en que “el evolucionismo se ha reducido al oportunismo y a la supervivencia del más hábil [...]”⁶²⁵ y desmorona en sus raíces la connivencia social al ejercicio arbitrario del poder, un poder que se sigue manifestándose en forma “extremista, fanática y fundamentalista”⁶²⁶:

Sin pronunciar una palabra ni detenerse a mirar la prescripción desplegada por ella sobre el escritorio, su padre se puso a marcar con lentitud un número en el teléfono y cuando la voz de Benito Suárez apareció al otro lado de la línea, Lina le oyó decir en un tono que la cólera hacía reposado, mire, Benito Suárez, si usted mete a Dora en la casa de los locos, yo le meto a usted en la cárcel. Usted sabe que puedo hacerlo. Y ahí quedo todo, pues su padre colgó la bocina sin tomarse siquiera el trabajo de esperar una respuesta. Lina estaba simplemente estupefacta. [...] Tenía la impresión de haber descubierto en un instante el significado, trascendencia y gravedad de la palabra ley [...]⁶²⁷.

⁶²² Ivi., p. 64.

⁶²³ Ivi., p. 78.

En estas líneas Marvel Moreno alude al mito de la fundación de Barranquilla. Sobre este mito véase Jacques Gilard, “La prensa al servicio de una mitología urbana: el caso de Barranquilla”, Toulouse, 1993, mimeo.

⁶²⁴ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, cit., p. 52.

⁶²⁵ Fabio Rodríguez Amaya, “La narrativa de Marvel Moreno: el poder y la palabra”, cit., p. 1.

⁶²⁶ Ivi., p. 2.

⁶²⁷ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, cit., p. 52.

Si, como afirma Rosalba Campra, “la posibilidad de *ver* una ciudad nace de la posibilidad de reconocerla: de recorrer el espacio verbal en que el espacio geográfico adquiere su dimensión significativa”⁶²⁸, el lector consigue distinguir la Barranquilla ficcional, en la que las brisas se llevan las partituras de tía Irene después de su última actuación, gracias a los movimientos de Lina, héroe de la novela.

En efecto,

No viene sólo de canteras, aserraderos, fundiciones, el material con que se levantan las ciudades, sino también de los archivos de lo imaginario. Las palabras que las nombran, adhiriéndose a su sustancia concreta, influyen - ¿condicionan? – nuestro modo de verlas, de vivirlas⁶²⁹.

Es por medio de los desplazamientos de Lina que se accede a la visión de la ciudad: sus palabras la nombran, al ser voz narradora, y sus desplazamientos la recrean, al ser el enfoque principal del punto de vista en la novela.

Sólo a Lina la autora le concede la oportunidad de transitar libremente de un espacio a otro; ella tiene acceso a toda vivienda, sabe donde pedir ayuda en las circunstancias límite, conoce los lugares que ofrecen amparo a los vencidos y afronta los territorios del abuso. A ella sólo está permitido perderse en las sendas de la Torre del Italiano y sólo ella, al final, logrará despedirse para siempre de la ciudad, como testimonia la presencia en la novela del epílogo. Así que no es erróneo evidenciar como la morfología

⁶²⁸ Rosalba Campra (ed.), *La selva en el damero*, espacio literario y espacio urbano en América Latina, Pisa, Giardini, 1989, p. 9.

⁶²⁹ *Ibidem*.

espacial del enredo de la novela dependa de (y sea determinada por) la libertad de desplazamientos espaciales propia del héroe-Lina⁶³⁰. Los movimientos horizontales de Lina por la ciudad (movimientos que irán abrazando dos continentes) erosionan la genealogía autoritaria del tiempo. Los desplazamientos de Lina deterioran la polarización del espacio social urbano, determinada por la “ley del más fuerte”: las oposiciones semánticas generales privado-público, femenino-masculino cuya expresión principal es la contraposición entre los lugares censurados y prohibidos a las esposas y madres bien, se deshacen bajo los pasos de las hijas que van arrancando, como olas concéntricas, porciones de espacios urbanos de dominio tradicionalmente masculino. Son emblemáticas las experiencias de Beatriz y Catalina: si la primera intenta escapar a Estados Unidos sin lograr, al final, vencer los subterfugios de Javier Freisen, que acabará conduciéndola al suicidio, Catalina, al contrario, rompiendo con todo esquema social, después de descubrir “la biblioteca de Divina Arriaga, caverna de Alí Babá del pensamiento”⁶³¹, y con el auxilio de Petulia, ex prostituta de origen griego, aprende a conocer la intimidad oscura y enigmática del marido y, con ello, los lugares del entretenimiento sexual masculino. Así:

Lo que a otras mujeres les llevaba una vida entera comprender después de un largo rosario de ilusiones y desengaños, ella lo había aprendido en dos años de matrimonio descubriendo la medida exacta de las cosas y preparándose sin inquietud a recorrer aquel periplo de iniciación y prueba que culminaría con la muerte de Álvaro Espinoza y su propia liberación, prefiguradas ambas apenas Catalina tomó conciencia de que mientras se negara su feminidad jamás podría reivindicar dignidad alguna⁶³².

⁶³⁰ Para un estudio sobre la topografía y la cronometría en que se desarrolla la acción épica véase S. Ju. Nekljudov, “Il sistema spaziale nell’intreccio della bylina russa”, en *Ricerche semiotiche*, op. cit..

⁶³¹ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, cit., p. 110.

⁶³² Ivi., p. 120.

El periplo de Catalina, esa “travesía del desierto”⁶³³, le permitirá redefinir sus propias coordenadas espaciales:

[...] casi al final de su vida [Lina] supo que Catalina vivía con un millonario norteamericano por amor, sólo por amor, y entonces prefirió imaginarla recobrando la traviesa dulzura de su infancia, el encanto de su adolescencia y, en cualquier suntuoso apartamento de Nueva York, envejeciendo con el corazón tranquilo [...]⁶³⁴

La oposición del contexto socio-cultural a la libertad individual es tan fuerte que la supervivencia en ese contexto tiene las características de una pesadilla lenta y opresiva; para la mayoría de los personajes de la novela, tanto femeninos como masculinos, la fuerza de atracción terrestre ejerce su acción con una intensidad triplicada: ellos parecen todos sinécdoques inertes de los espacios que ocupan, apéndices inmóviles de los objetos que determinan su estatus social.

La epifánica desautomatización⁶³⁵ operada por la experiencia de Catalina, que desarticula el automatismo con el que se asocia a la dimensión

⁶³³ Ivi., p. 88.

⁶³⁴ Ibidem.

⁶³⁵ En el artículo “el arte como procedimiento” [1917], V. Sklovskij teoriza el fenómeno de “desautomatización”, denominándolo “extrañamiento”: “Al examinar la lengua poética tanto en sus constituyentes fonéticos y léxicos como en la disposición de las palabras, y de las construcciones semánticas constituidas por estas palabras, nos damos cuenta de que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción, del automatismo. Su visión representa la finalidad del creador y está construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración.” en T. Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* [1965], Buenos Aires, Eds. Signos, 1970, p. 68 y 69. Aquí se quiere utilizar el concepto de “extrañamiento” elaborado por V. Sklovskij como modalidad de acceso a una distinta percepción del espacio femenino operada por la narración de la experiencia de Catalina.

doméstica la quietud y el sosiego tradicional y culturalmente asociado a la esfera maternal, tiene su correspondencia en el viaje de Lina por los antros y las grutas secretas de la Torre del Italiano, heterotopía emblemática de la experiencia onírica libertadora, porque remite a la experiencia de todos los “que fraguan su individualidad en la construcción de su ciudad interior”.⁶³⁶ Un compromiso por cumplir, un propósito que se renueva a través de la escritura, ese oficio simbolizado de manera tan delicada por la imagen en devenir de una niña pegando aquel montoncito de arena con que simular las cumbres de las montañas que se abren en volcanes, de donde sale el magma vivo del impulso artístico⁶³⁷.

III.4

Jimena, Eloísa, Irene: la construcción de una voz múltiple

Cada una de las tres partes que componen la novela giran en torno respectivamente a Dora, Catalina y Beatriz, las tres amigas de Lina, todas mayores que ella de algunos años. Lina disecciona sus existencias para poderlas narrar. La unicidad y el inconformismo de su punto de vista sobre los momentos más importantes de la educación sentimental de sus tres amigas están vinculados a las enseñanzas y los consejos de su abuela

⁶³⁶ Miguel Arnulfo Ángel Rivera, “Barranquilla: una mujer no-velada *En diciembre llegaban las brisas* (una novela de ciudad de Marvel Moreno)”, en *La obra de Marvel Moreno*, cit., p. 84.

⁶³⁷ Se hace referencia a una de las escenas inaugurales de la novela en la que Lina aparece por primera vez haciendo sus tareas de geografía que consisten en recrear el mapa de Colombia (Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 6).

Jimena y sus tías Eloísa e Irene, cada una de las cuales aparece en una de las tres partes de la novela formando de esta manera “una estructura trimembre de personajes que, similar a una voz ancestral, acompañan la memoria de cada personaje femenino”⁶³⁸. Sentadas en sus mecedoras de mimbre, en el centro de patios invadidos por naranjos, jazmines, chicharras, mala hierbas y ceiba centenarias, las tres mujeres conocen las vicisitudes de los habitantes del Prado, tienen la capacidad de apostar lúcidamente sobre el comportamiento de las personas que conocen directa o indirectamente y pueden prever sus reacciones a largo plazo. Además, tienen la facultad de escoger el día de su muerte⁶³⁹. Parientes lejanas de las Nornas, que en otras latitudes, según la mitología escandinava, tejen el destino de cada persona en su telar, las tres mujeres conforman una voz múltiple en donde sus enseñanzas se complementan y sus conocimientos se entrecruzan para contar la historia de Barranquilla prescindiendo del sentido común y del qué dirán.

Gracias a la presencia de Jimena, Eloisa e Irene se desarrolla a lo largo de la novela un hilo conductor, el de la solidaridad femenina, que permite construir un canon femenino alternativo fundado en el paulatino descubrimiento de la naturaleza humana y los conflictos que la determinan para llegar a la construcción de una personalidad capaz de sacar las razones del caos de los afectos, intentar comprenderlas y ordenarlas para confiarlas al encuentro con los demás. Encuentro posible a través de la escritura.

⁶³⁸ Fabio Rodríguez Amaya, “La narrativa de Marvel Moreno: el poder y la palabra” en *Caravelle*, Toulouse, n° 82, 2004, p. 157.

⁶³⁹ Así, la abuela Jimena “[...] con los ojos de repente iluminados, arrancados un instante a su sueño de algas, de sauce, de lirio moribundo [...]”, después de pedirle a Lina que ayude a Catalina, se suicida con una sobredosis de su medicamento. Eloísa decide celebrar su propio fin “[...] en plena fiesta, alzando una copa de champaña para brindar con sus hijas mientras en torno suyo estallaban cohetes y sonaban sirenas saludando un nuevo año [...]”. El último periplo de Irene por los senderos laberínticos de la Torre del italiano coincide con su muerte, mientras Lina oye sus pasos alejarse en la oscuridad. Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, pp. 80, 203 y 223.

A las nupcias como única alternativa al convento porque, a decir de Doña Eulalia, con “una casa en el Prado, el Ford y tres comidas al día” más vale un matrimonio que el asilo de caridad⁶⁴⁰, las tres madrinas de Lina anteponen un proceso de des-autovictimación de la mujer con el que los tres personajes de la tercera generación de esta saga femenina – Dora, Catalina y Beatriz – junto con Lina, en última instancia, puedan asumir con entereza tanto los placeres como los sinsabores del amor, la maternidad, el trabajo para llegar incluso a considerar la muerte un tránsito a otra dimensión de la existencia y la escritura la más poderosa forma de indagación del ser humano que Lina Insignares (Marvel Moreno) consigue con la transmisión de su experiencia personal y la de su familia en la ficción de su libro.

III.4.1

Jimena o del conocimiento premonitorio

En la página inicial de la novela se presenta a la primera de las tres sibilas, la abuela Jimena, que Lina ve “sentada frente a ella, pequeñita, frágil como una niña de siete años, con los blancos cabellos peinados hacia atrás y recogidos en un discreto moño sobre la mica”⁶⁴¹. Sus características de “Casandra milenaria”, así como la define la nieta, capaz de guardar el pasado en la memoria para deducir de él “[...] el presente y hasta el futuro con una imprecisa tristeza”⁶⁴², la acerca a uno de los personajes femeninos más famosos de la literatura colombiana, Úrsula Iguarán, la matriarca de

⁶⁴⁰ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 17.

⁶⁴¹ Ivi., p. 5.

⁶⁴² Ibidem.

Cien años de soledad, esposa de José Arcadio Buendía, el fundador de Macondo.

Ya centenaria, Úrsula, que después de la enfermedad mental del patriarca se ha convertido en la única depositaria de la memoria de los Buendía, “parecía una anciana recién nacida”⁶⁴³, tan pequeña como para poderla acostar en el altar del Niño Dios. Úrsula, como la abuela Jimena (y otras mujeres presentes en la obra de Moreno), tiene una relación simbiótica con la naturaleza. En los días de su agonía es posible observar un cierto aturdimiento del entorno vegetal: las rosas olían a quenopodio, los granos de garbanzos caídos de las manos de la sirvienta se disponían por el suelo en forma de estrella de mar y durante la noche pasaban por el cielo luminosos discos anaranjados⁶⁴⁴. Ambas mujeres, Úrsula y Jimena, conocen los mitos originarios de su tierra, la primera por haber participado en la fundación de Macondo y la segunda por encarnar “la dimensión de la conciencia despertada por el conocimiento” que se explicita en la “palabra seductora del hechizo narrativo”⁶⁴⁵ con que, al carácter coercitivo de la Biblia, opone la creación de los cimientos de la Barranquilla literaria que comparte con Macondo la presencia obsesiva de la imagen de la ciénaga. Ciénaga que, con sus complicaciones geológicas y embrollos acuáticos, en ambas obras se convierte en expresión cronotópica de las enredadas sagas de esas desventuradas estirpes milenarias.

Si para llegar a Macondo, “aquella aldea perdida en el sopor de la ciénaga”⁶⁴⁶, los gitanos se orientan por el canto de los pájaros, la Barranquilla de Moreno, ese horrible caimán explayado a la orilla de un río⁶⁴⁷, “[...] parece derivar en las ciénagas, estancarse en las márgenes del

⁶⁴³ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 141.

⁶⁴⁴ Ibidem.

⁶⁴⁵ Fabio Rodríguez Amaya, “La narrativa de Marvel Moreno: el poder y la palabra”, op. cit., p. 14.

⁶⁴⁶ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 6.

⁶⁴⁷ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 135.

tiempo, ignorar su cuota de cambio y de progreso”⁶⁴⁸ en una tierra en donde los mangles se descomponen desde el comienzo de los siglos y los humanos parecen descartar cualquiera posibilidad de evolución.

Jimena pone en guardia a Lina aludiendo a la existencia de una maldición. De hecho, la narración superpone al anatema bíblico que es el incipit de la novela⁶⁴⁹, la condena que pende sobre la dinastía del Valle y, finalmente, sobre Barranquilla:

[...] Cuando un acontecimiento cualquiera agitaba la empañada, aunque a primera vista serena superficie de existencias iguales que hacía más de ciento cincuenta años formaba la elite de la ciudad, su abuela, sentada en una mecedora de mimbre, entre la algarabía de las chicharras y el aire denso, amodorrado de las dos de la tarde, le recordaba la maldición bíblica al explicarle que el suceso, o mejor dicho, su origen, se remontaba a un siglo atrás, y que ella, su abuela, lo había estado esperando desde que tuvo uso de razón y fue capaz de establecer una relación de causa y efecto⁶⁵⁰.

Unas páginas más adelante se presenta el origen de ese anatema, la historia hiperbólica de la violación de la niña del Valle. Descubierta el acto de violencia innombrable que originó la leyenda, la narración se detiene en la imagen de la esposa niña, víctima inaugural de la ciega ferocidad masculina que volvería a afectar la vida de Dora, después de tres generaciones.

Tal como sugiere Jimena, en esa tranquila superficie de existencias todas iguales que durante décadas ha formado la elite de Barranquilla, la desesperación muda de una niña entregada brutalmente a su esposo-

⁶⁴⁸ Helena Araújo, *La Scherezada criolla*, op. cit., p. 151.

⁶⁴⁹ “Yo soy el señor dios tuyo, el fuerte, el celoso, que castiga la maldad de los padres en los hijos hasta la tercera y cuarta generación”. Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 5.

⁶⁵⁰ Ibidem.

verdugo parece tener algo en común con la imagen de su descendiente, Dora, escondiéndose de la furia de su novio, Benito Suárez, el macho burdo y agresivo que se convertiría en su marido. La misma arquitectura textual de la primera parte confirma el paralelismo porque por medio de movimientos temporales y elipsis oscila ágilmente entre los pliegues de ambas existencias, dando a entender las afinidades. En efecto, ambas mujeres, la abuela y la nieta, son víctimas de la misma iniquidad, la perpetrada a través de un modelo familiar que en “su carácter monogámico y patrilinear”⁶⁵¹ se ajusta a los preceptos de la represión femenina y del evolucionismo despiadado que Giovanna Mantini, madre de Benito Suárez, de orígenes italianas, encarna con su apego a la ideología fascista⁶⁵².

La hermética, indulgente y fatalista abuela Jimena opone la reflexión y la ironía al adoctrinamiento y los lavados de cerebro obsesivos que convierten una niña blanca de buena familia en la novia mesurada y juiciosa que “jamás cometería la imprudencia de perder la membrana cuya conservación le permitiría contraer un matrimonio conveniente”⁶⁵³. Partiendo de la constatación de que “las pulsiones [operan] en regiones adonde nadie había sabido nunca aventurarse”⁶⁵⁴, Jimena desconfía ante cualquier veleidad de intervención directa, sobre todo en el terreno sexual, resbaladizo y

⁶⁵¹ Ivi., p. 15.

⁶⁵² “Benito Suárez era hijo de Doña Giovanna Mantini y ella, su abuela, había conocido a Doña Giovanna Mantini cuando llegó de Turín casada por poder con José Vicente Suárez, en los días en que Mussolini organizaba la marcha sobre Roma y el hermano de Doña Giovanna dirigía el primer periódico fascista de Turín. Años después de muerta su abuela le sería dado a Lina de encontrar varias veces a aquella dama italiana que a pesar de su edad conservaba la furiosa energía de un caudillo decidido a transformar el mundo, convencida aún de la necesidad de educar a la juventud bajo la divisa creer, obedecer, combatir, y repitiendo de memoria los discursos del Duce, aquel genio capaz de concebir la creación de un hombre nuevo al tomarlo desde la cuna y solo devolvérselo al Papa después de su muerte. Instrucciones que Dona Giovanna Mantini había seguido al pie de la letra aplicándolas sobre el único hijo varón que tuvo, Benito Suárez. Aplicándolas con ferocidad, pues Doña Giovanna había comprendido desde el primer momento que no solo tendría que luchar contra la perversión natural del hombre, sino además, contra la inferioridad genética que aquel hijo había heredado de su padre y para cuyo desarrollo se prestaba para un caldo de cultivo el laxismo de la ciudad”. Ivi., p. 34.

⁶⁵³ Ivi., p. 12.

⁶⁵⁴ Ivi., p. 56.

tramposo: la obstinación con que Eulalia del Valle quiere salvaguardar la castidad de la hija se vuelve incluso tragicómica bajo su mirada y la mirada de Berenice:

Como Lina ignoraba el sentido de buena parte de las palabras que oía, se vio obligada a copiarlas en su cuaderno de borrador [...]. Su abuela le explicó que Dona Eulalia perseguía a ciencia y paciencia el objetivo que ella, Lina, había buscado en la ignorancia cuando espantaba furibunda a los gallos del patio al encontrarlos sobre las gallinas creyendo que solo por agresividad les picoteaban el pescuezo, hasta el día que Berenice, la cocinera, le gritó que se dejara de pendejadas porque nada podía poner más contentas a las gallinas. Avergonzada de la comparación [...] Lina se limitó a comentar, de todo modo eso nunca sirvió de nada, a lo que su abuela respondió sonriendo, en mi opinión tampoco lo que oíste hoy servirá de nada⁶⁵⁵.

El personaje de Jimena encarna entonces tanto la fuerza de la palabra capaz de fabular para la reinscripción y la reinterpretación como la oposición, con esa misma palabra, al tema de la represión del erotismo por parte de la Iglesia católica, represión encarnada en la figura de Eulalia. Sin embargo, lo que parece sugerir Jimena es la praxis de una oposición pasiva que coincide cabalmente con la conducta de Dora, personaje tan sensual como manso:

Sentada siempre junto a la ventana de la clase se distraía contemplando el patio con sus árboles inmóviles frente a una franja de cielo metálico y su mirada parecía nublarse, extraviarse entre imágenes que a lo mejor ni siquiera era imágenes, sino algo que vagamente significaba espera y, en cierto modo, confusión. Su conducta, empero, no dejaba nada que desear: se

⁶⁵⁵ Ivi., p. 13.

mantenía en la postura correcta, copiaba con cuidado los garabatos que la monja de turno escribía en la pizarra, se levantaba en silencio cuando tocaba la campana y seguía la fila de alumnas en orden. En orden entraba al refectorio y comía, iba a la capilla y rezaba: en orden y ausente⁶⁵⁶.

Hierática y distante, Jimena constata la docilidad de Dora y prevé su sino de esposa reducida al silencio: “La instauración de la feminidad se lleva a cabo mediante una presión de pasividad, mediante la transformación de las pulsiones primitivas de la chiquilla en pulsiones de ‘fin pasivo’, mediante la perpetuación, asimismo del polo ‘objeto’. Así pues, rigurosamente, la mujer no elegirá un ‘objeto de amor’, sino que intentará ser deseada por un ‘sujeto’ como ‘objeto’”.⁶⁵⁷ La carga erótica que Dora parece emanar de cada poro de su piel no es un elemento de liberación sino su condena. Su existencia caracterizada por la pasividad la llevan directamente en los brazos de Benito Suárez, el macho humillado y resentido, nacido para ser un asesino: “Dora asume su culpabilidad [...] es incapaz de analizar la retorcida mentalidad del hombre que la sedujo o cuestionar el patológico discurso de su madre; no tiene la información que le permita defenderse y aceptar su sexualidad como una respuesta normal de una mujer joven”⁶⁵⁸.

Después del recorrido por las miserias de una sociedad sórdida y rígidamente estratificada en donde el inmigrante blanco europeo de tradición colonial y católica⁶⁵⁹ oscila entre el desprecio de la elite local, provinciana y ordinaria, y el rencor hacia el centro europeo que lo repudia, la abuela Jimena, en la segunda parte de la novela, acompaña a Lina donde la tía Eloísa, quien se ocupa de la transmisión de un saber eversivo. Si con

⁶⁵⁶ Ivi., p. 9.

⁶⁵⁷ Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, op. cit., p. 100.

⁶⁵⁸ María Mercedes Jaramillo, “La mujer como objeto en los pactos sociales” en Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, *La obra de Marvel Moreno*, cit., p. 121.

⁶⁵⁹ No es sólo el caso de Eulalia del Valle sino también de la familia Larosca, industriales de origen eslavo.

Jimena Lina se acostumbra a observar y escuchar con atención la realidad en la que le toca vivir para anticiparla, con Eloísa aprende a reconocer la existencia de formas de sociabilidad resistentes dentro del laberinto ideológico del patriarcado feudal.

III.4.2

Eloísa o de la capacidad de forzar el destino

“Rodeada de sus gatos birmanos en su poltrona de terciopelo azul turquí, mientras susurraban los ventiladores que ahuyentaban el calor, el bochorno, la pegajosa humedad de la calle”, la tía Eloísa acoge a Lina en su casa, “ese mundo de silencio donde la luz era penumbra y en cada cuarto, en cada pieza brillaban objetos fascinantes traídos de muy lejos, envueltos en el perfume de esencias de rosa, jazmín y sándalo”⁶⁶⁰. Hay que notar que la entrada en escena de Eloísa no coincide con un pasaje de testimonio por parte de Jimena, al contrario, la narración avanza por acumulación en donde los dos puntos de vista crean un contrapunteo que multiplica las posibilidades de lectura de las relaciones entre géneros. El mecanismo funciona con el movimiento de ida y vuelta entre las dos perspectivas en donde “contra el tosco fatalismo de imaginar el futuro contenido en el pasado” de la abuela Jimena, Eloísa opone la convicción de poder “modificar la vida a través de una acción conciente”⁶⁶¹, porque, desprovista de la indulgencia distante de su hermana,

⁶⁶⁰ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 75.

⁶⁶¹ Ivi., p. 78.

Había ido por la vida forzando el destino a cada paso y de esa permanente lucha contra la sociedad que en vano había intentado reducirla a la inmanencia, contener su sexualidad, someterla a la resignación, había elaborado una concepción bastante elitista de los seres humanos según la cual, una vez adquirido un cierto nivel de conciencia, la libertad era posible siempre y cuando se tuviera el coraje de asumirla⁶⁶².

Tal como en las novelas francesas de tradición realista, las mismas, quizás, que la abuela Jimena “se hacía enviar regularmente de Francia y a través de [las] cuales parecía encontrar la nostalgia de remotos amores ya olvidados”⁶⁶³, en las páginas de *En diciembre llegaban las brisas* lo que es privado es un espacio inmenso⁶⁶⁴. Además, Eloísa (más que Jimena) tiene ciertas características de una tipología actancial que Philippe Hamon considera peculiar de las narraciones realistas, el “destinador de saber”⁶⁶⁵: por su sabiduría y su ancianidad, ella encarna el papel de “fuente-garante de la información”,⁶⁶⁶ ella es la autoridad a la que la autora transmite una porción de su saber y a la que “delega su condición de destinador”.⁶⁶⁷ Lina se acerca mucho a aquella categoría de personajes que Philippe Hamon denomina “destinatario-interrogante desinformado”⁶⁶⁸. Éste garantiza y justifica, a través de su presencia, la inserción de un cierto “saber” que posee sólo el autor que, tal como un pedagogo, va distribuyendo dentro de su obra. Lina logra intuir, ver, espiar, notar, descubrir y percibir lo que, de lo contrario, no sería accesible al lector. Hay más: la presencia de Lina

⁶⁶² *Ivi.*, p. 76.

⁶⁶³ *Ivi.*, p. 30.

⁶⁶⁴ Michelle Perrot, “Gli spazi del privato” en Franco Moretti ed., *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2002, Vol. IV, p. 495.

⁶⁶⁵ [destinatore di sapere] Philippe Hamon, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma/Lucca, Pratiche, 1977, p. 29.

⁶⁶⁶ [fonte-garante dell'informazione]. *Ibidem*.

⁶⁶⁷ [delega il suo statuto di destinatore] *Ibidem*.

⁶⁶⁸ [destinatario-interrogante disinformato] *Ibidem*.

autoriza a la anciana sabia para comunicar su saber, asimilando el espacio doméstico al lugar iniciático en que se adquiere el conocimiento del mundo exterior.

Sin embargo, a la hora de analizar las correspondencias entre las estrategias narrativas presentes en la novela y los recursos textuales propios de la narrativa realista, hay que tener en cuenta dos aspectos estrechamente relacionados, es decir la singularidad de la condición de Lina y la calidad del saber transmitido dentro del espacio doméstico, que no produce armonía ética y cultural con el entorno social, al contrario, desencadena expresiones de resistencia al orden establecido.

Lina es no sólo el “destinatario-interrogante desinformado” (según la categorización de Hamon citada arriba), sino también el garante de la historia y disimula su presencia disfrazándose de “actor secundario, [que] parece existir sólo como ojo capaz de observar el mundo y restituir su imagen”⁶⁶⁹. La casa en que Eloísa reina pacífica se vuelve espacio mítico en que ella, la adepta, accede a experiencias cognoscitivas que le modifican la visión del mundo que la rodea. Por lo tanto, el lujoso *interieur* burgués, cuya función sería la de explicitar un *status* social, se convierte en microcosmo en donde adquirir herramientas teóricas para la transformación ideológica y cultural del sujeto subalterno que tienen ciertas asonancias con el pensamiento italiano de la diferencia sexual. De hecho, en el centro del pensamiento de la diferencia está la figura de la “madre simbólica”, cuya elaboración teórica se le debe principalmente a Luisa Muraro. Dentro de un horizonte de significación que privilegia la relación con la hija, la figura de la madre representa quien da la vida y la lengua y se considera fuente primaria tanto de la existencia material como de la existencia simbólica:

⁶⁶⁹ Barbara Barbisotti, “La jerarquía de las voces narrantes de *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno”, en *Plumas Y pinceles*, cit. p. 183.

A la separación clásica entre la madre como fuente de la vida y el padre como garante del orden lingüístico-simbólico (que encaja perfectamente dentro de la economía binaria que se funda en la dicotomía: *cuero* femenino y *pensamiento* masculino) se opone la coincidencia de ambos en la figura materna [...] Lejos de evocar una ética del cuidado ya contemplada en los códigos patriarcales – o de invitar a todas las mujeres a que “se realicen” en la maternidad – la madre simbólica funciona como la figura decisiva de un orden femenino que nomina una relación entre mujeres y, al mismo tiempo, la forma impar de esta relación⁶⁷⁰.

Al contrario de lo que afirma Philippe Hamon con respecto a la novela realista, en que “el conocimiento de un panorama o de un objeto que el personaje adquiere a través de su mirada no determinará su acción sucesiva”⁶⁷¹, Eloísa entrega a Lina las claves interpretativas para descodificar las normas y las prácticas propias de una “geografía social de seres competitivos en una simulación de vida similar a una olimpiada”⁶⁷². De acuerdo con las palabras de Cavarero, el discurso de Eloísa en vez de valorizar el polo femenino dentro de la economía binaria, rompe con los estereotipos de la misma:

⁶⁷⁰ [Alla separazione classica fra la madre come fonte della vita e il padre come garante dell'ordine linguistico-simbolico (che si inserisce perfettamente nell'economia binaria basata sulla dicotomia: *corpo* femminile e *pensiero* maschile) viene così contrapposta la coincidenza di ambedue nella sola figura materna. [...] Lungi dall'evocare un'etica della cura già prevista dai codici patriarcali – o di invitare tutte le donne a “realizzarsi” nella maternità – la madre simbolica funziona dunque come la figura decisiva di un ordine femminile che nomina una relazione fra donne e, allo stesso tempo, la forma dispari di questa relazione] Adriana Cavarero, “Il pensiero femminista. Un approccio teoretico”, op. cit., p. 99.

⁶⁷¹ [la conoscenza di un panorama o di un oggetto acquisito dal personaggio attraverso il proprio sguardo non determinerà la sua azione successiva]. Philippe Hamon, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma/Lucca, Pratiche, 1977.

⁶⁷² Fabio Rodríguez Amaya, “La narrativa de Marvel Moreno: el poder y la palabra”, op. cit., p. 15.

Para tía Eloísa, ser mujer implicaba una cierta armonía con la naturaleza, una cierta integración a sus ritmos [...] De allí venía la fuerza que les había permitido mantener la especie en vida a pesar de la devastadora locura de los hombres, pero también, la debilidad que de los hombres las había vuelto esclavas. Lina creía entender que por eso debía renegarse al comienzo de la feminidad, para recuperarla, después de combatir y triunfar con los parámetros masculinos, como una recompensa cuya posesión no conllevaba ni humillación ni servidumbre alguna convirtiendo así un bien obtenido en el momento de nacer, en algo que debía ser perdido a propósito, y luego ganado con plena lucidez⁶⁷³.

Los efectos en la consciencia de la chica serán tan relevantes como para impedirle emprender una vida de compromisos sociales, culturales, afectivos y sexuales parecida a las que les toca vivir a sus amigas, muchachas:

[...] destinadas a presentarse juntas algún día en sociedad frecuentando el Country hasta casarse y que, entre tanto, se reunían durante las vacaciones con diferentes pretextos, desde jugar canasta hasta bordar toda suerte de trapos inútiles para los pobres, mientras sus conversaciones se reducían a repetir chismes, afirmar con énfasis lugares comunes y pasarse disparatadas versiones del acto sexual preparándose así a reproducir la especie en la ignorancia y el desencanto, tal y como el orden social lo requería⁶⁷⁴.

A estos ejemplos de inercia femenina vinculada a “las modalidades de la relación sexual [que] están determinadas por la sociedad”⁶⁷⁵, a través de las palabras de tía Eloísa, la segunda parte de la novela opone el ejemplo de Divina Arriaga, la mamá de Catalina, gracias a la cual el territorio

⁶⁷³ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 87.

⁶⁷⁴ Ivi., p. 111.

⁶⁷⁵ Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, op. cit., p. 107.

geográfico-literario se abre desde el Caribe hacia Europa y África⁶⁷⁶. Ella surca el agua azul del océano con su barco: la navegación por el mar se convierte en metáfora de la travesía existencial y símbolo de la navegación en la disociación y el delirio, el precio que tendrá que pagar en su madurez por haberse atrevido a sentirse constantemente incomoda frente a lo establecido y haber elegido durante su juventud el ostracismo voluntario de la ciudad:

[...] empezaron a preguntarle al negro dónde se hallaba Divina Arriaga, pero el negro no hacía más que sonreír y mover la cabeza de un lado a otro con un aire divertido. De repente dio la impresión de comprender y mostró sus dientes grandes y muy blancos en una gran carcajada. ¿Madame?, preguntó. Y abriendo la ventana señaló el impasible barco que se alejaba ya en el mar, dorado a la luz del crepúsculo, anunciando a través del quejido de su sirena que Divina Arriaga había vuelto a abrir las alas y como un enorme pájaro volaba lejos, más allá del bien y del mal⁶⁷⁷.

⁶⁷⁶ La narración de los viajes de Divina Arriaga contribuyen a determinar el carácter mítico de este personaje que a los cinco años eligió, entre veinte institutrices que aspiraban al puesto, a una inglesa cuya primera decisión fue la de matricularla en la escuela de danza de Isadora Duncan en Berlín. Cinco años más tarde, con otra institutriz, antropóloga, recorrió el mundo. Aprendió el pasado en el lugar donde cada acontecimiento había ocurrido: Italia, Grecia, hasta llegar a Africa, en donde cavó la tumba para su maestra a quien le dio un infarto mientras viajaban disfrazadas de exploradores ingleses. (Ivi., pp. 79, 80 y 81)

⁶⁷⁷ Ivi., p. 87.

III.4.3

Irene o del viaje iniciático

La primera vez que Lina ve a tía Irene es entre las brumas de la fiebre, antes de haber cumplido los tres años de edad. En esa ocasión, cuando aún Lina no la conocía, Irene fue sólo una aparición cuyo aspecto le acordaba mucho a la abuela Jimena, sólo que muy alta y delgada. Durante aquella noche Irene “[...] se aproximó a ella lentamente y al llegar a su lado puso la mano sobre su frente produciéndole al instante una profunda sensación de paz”⁶⁷⁸. Después de tres lustros dando recitales de piano por el mundo entero, tía Irene vuelve a Barranquilla y se instala en la Torre del Italiano, una mansión redonda, cuyos cimientos evocan la forma de una espiral:

El propietario de la casa había sido un italiano bastante excéntrico que en tiempos muy lejanos desembarcó de unas canoas acompañado de cinco supuestos albañiles y un cargamento de piedras y estatuas nunca vistas, y que después de dar muchas vueltas por las inmediaciones siguiendo el movimiento de una aguja imantada, decía la gente, decidió comprar unas hectáreas de terreno sin valor alguno y allí edificar la mansión más extraña que pudiera concebirse⁶⁷⁹.

El espacio de la narración se ha vuelto el del lugar encantado en donde se cumplen ritos de iniciación y donde se verifica el pasaje de la dimensión exotérica a la dimensión esotérica. Circular y amurallada, La Torre del italiano es una variación del topos del palacio encantado⁶⁸⁰. Proyectada y

⁶⁷⁸ Ivi., p. 141.

⁶⁷⁹ Ibidem.

⁶⁸⁰ Presente en los cuentos de hadas y en los poemas caballerescos, como, por ejemplo, entre los muchos (y con referencia sólo a las letras italianas), en “Il palazzo incantato” (II, 18-41)

construida por personajes enigmáticos, envueltos en un aura de irrealidad, está ubicada lejos de las zonas habitadas y sus características extravagancias arquitectónicas tienen la función de llamar la atención de quien se halla en sus alrededores. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad: sólo acompañado por un adepto, el personaje no iniciado puede acceder a sus cuartos. De hecho, Irene es “la sola capaz de descubrir las trampas previstas para intrusos indeseables”⁶⁸¹ que crean una “franja de inaccesibilidad para las fuerzas hostiles del exterior”⁶⁸², trampas colocadas en el jardín lujurioso, variación caribe del bosque, que en el mundo real y novelesco de la Edad Media rodea el castillo⁶⁸³.

Envueltos en el misterio de su desaparición, los antiguos dueños de la Torre, amantes de la botánica, la música y la astronomía, han dejado bajo árboles y piedras del jardín del edificio partiduras que “[...] tía Irene se aplicaba después a repetir en el piano produciendo una música profunda, ajena a cualquier forma de salmo o devoción, pero dirigida con infinita intensidad al cielo”⁶⁸⁴.

Sólo a través de las notas de su piano, tía Irene comunica con Lina y con el mundo. Sus respuestas a las preguntas de la muchacha son siempre lacónicas, evasivas, y pronto Lina percibe la inutilidad de sus especulaciones en ese lugar, zona liminal⁶⁸⁵ y umbral de acceso a la esfera del inconciente:

en el *Morgante* [1483] de Luigi Pulci y en “Il palazzo di Atlante” (XII, IV-XXII) en el *Orlando Furioso* [1532] de Ludovico Ariosto.

⁶⁸¹ Ivi., p. 142.

⁶⁸² Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, op. cit., p. 281.

⁶⁸³ Piero Boitani, “La foresta”, en Franco Moretti ed., *Il Romanzo*, vol. IV, *Temì, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 455-457.

⁶⁸⁴ Ibidem.

⁶⁸⁵ La palabra latina *limen/limes* tiene varios significados, entre los cuales los de umbral, confín, frontera, ruta, camino. Como también señala el RAE, en psicología el adjetivo *liminal* indica fenómenos que quedan “dentro de los límites de lo que se puede percibir conscientemente”. En sentido figurado puede expresar la proximidad entre entidades cercanas pero no iguales. Por extensión, los espacios liminales, siempre simbólicos, son espacios de transición expuestos a constantes procesos de resignificación, por eso su caracterización está siempre en proceso. En antropología, el concepto de *liminalidad* es una noción desarrollada ya en 1909 por Arnold Van Gennep (1873 - 1957) en su obra *Rites de passage*. Lo retoma posteriormente el estadounidense Victor Turner (1920-1983) en sus

los dibujos que trazaron en las paredes los extravagantes extranjeros se convierten en espejos donde recomponer la propia identidad después de largos peregrinajes en los trasfondos de la psique. En efecto, “la Torre del italiano [ha] sido concebida para volverse una enorme caja de resonancia”⁶⁸⁶ que difunde las sonatas de Irene por todas las habitaciones. El edificio se convierte en laberinto, en el centro del cual está la tía sentada frente a su piano cuyas notas son el elemento mágico-demoníaco que interviene para que Lina pueda alcanzarla:

Detrás de su apariencia accesible, la pieza circular estaba cercada por un dédalo de artificios destinados a engañar el incauto visitante enviándolo hacia otros salones, siempre iguales y cubiertos de tapices más o menos parecidos, salvo si se reparaba en los ribetes de piedra que corrían a lo largo de sus muros, justamente debajo de cuadros y gobelinos, revelando un universo inaudito de figuras talladas por el cincel de una mano alucinada. [...] esbozos de siluetas sugiriendo una idea cuyo desarrollo iba a encontrarse mucho más lejos, en otra habitación, siguiendo diseños caprichosos [...] indicando [...] el camino a seguir para llegar a la pieza circular, donde tía Irene, frente al piano, interpretaba sus sonatas favoritas⁶⁸⁷.

La música expande la memoria de quien tiene el privilegio de perderse en el dédalo de los pasillos y los corredores de la Torre, allí donde el narcisismo se repliega y el orgullo retrocede. Es dentro del edificio que Lina, por primera vez en su vida, percibe su interioridad como resultado de una expropiación

estudios detallados sobre las distintas fases y propiedades de los ritos de pasaje y el simbolismo que gravita en torno a la figura del neófito. Cfr. Paola Cabibbo (ed.), *Sulla soglia, Questioni di liminalità in letteratura*, Roma, Il calamo, 1993. En los ensayos que forman parte del volumen se hallan ejemplos de aplicación en ámbito literario de las complejas y variadas acepciones e interpretaciones de estos conceptos.

⁶⁸⁶ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 143.

⁶⁸⁷ Ivi., p. 152.

originaria, un territorio extranjero interior cuyo funcionamiento hay que explorar, en un estado de “autoluminiscencia vivencial”⁶⁸⁸ en que la epifanía no concierne elementos ajenos, sino propios, pero igualmente forasteros:

Y de repente Lina tuvo la impresión de mirar las cosas desde otro ángulo, da haber sido proyectada a una dimensión tan reveladora que siempre se recordaría enmudecida de asombro junto a tía Irene, asociando a toda rapidez la cantidad de detalles desvanecidos en su inconsciente y recuperados en un instante por su memoria⁶⁸⁹.

Para Lina, se trata de poner los conocimientos sobre las pasiones y las relaciones humanas que le han transmitido la abuela y las tías al servicio de la observación del actuar de sus tres amigas, actuar que es expresión del sometimiento a complejos mecanismos de sociabilidad. La tentativas de comprender esos mecanismos es ya de por si un legítimo acto de resistencia porque “nunca es deseable para la subsistencia del poder establecido que el o la oprimida se interese por su estatus social”⁶⁹⁰. De ese modo, en la tercera parte de la novela, Beatriz, la tercera y última amiga de la que Lina narra las vicisitudes biográficas, se convierte en fuente de observación “no obstante el rechazo instintivo que su presencia siempre le produjo”⁶⁹¹, debido a su lógica retorcida y macabra. Se establece entonces un paralelismo entre los dos personajes y los espacios liminales en que se mueven en las páginas en que se superpone el viaje iniciático de Lina por la Torre del

⁶⁸⁸ Gloria Prado, “La pasión por la espera o la escritura de Clarice Lispector”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco, Gloria Prado, Ana Rosa Domenella (eds.), *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas* [1999], El Colegio de México/Uam-Iztapalapa, 2002, p. 344.

⁶⁸⁹ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, p. 147.

⁶⁹⁰ Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, op. cit., p. 111.

⁶⁹¹ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 147.

Italiano y el romance extraconyugal de Beatriz que nace y se consume en la playa de Puerto Colombia.

Como la Torre y su jardín, también la playa se presenta como umbral, lugar de acceso a otra dimensión, que en el caso de Beatriz es la del encuentro amoroso que, al contrario de la experiencia iniciática de Lina en la Torre, no lleva a la abertura hacia la comprensión de lo que está a su alrededor, sino, al contrario, al definitivo repliegue a la esfera de lo privado porque la escisión entre la esfera privada, territorio de las emociones, los sentimientos y los propósitos subjetivos, y la dimensión pública, donde éstos naufragan constantemente, alcanza su paroxismo justo con el personaje de Beatriz.

Ya a partir del cuento “Oriane, tía Oriane”, en el corpus narrativo de Moreno la playa es un espacio de fuerte interacción social, que se parece mucho “[...] al cronotopo de la calle, caracterizado, según Michail Bajtín, por los encuentros entre grupos sociales que, no obstante vivan en el mismo mundo, normalmente están separados a causa de la estratificación social”⁶⁹². Tras haberse casado con Javier Freisen, que la quiso únicamente para robarla a su hermano, y tras haber sido recluida, por el mismo hombre, en una ostentosa casa en Puerto Colombia, Beatriz se convierte en presa apetecible para las miras de Víctor, “un supuesto revolucionario de mala ley”,⁶⁹³ que resuelve esconder los explosivos en la casa de Javier, “bien alejada del pueblo y tan lujosa que a ningún policía se le habría ocurrido husmear en ella”.⁶⁹⁴

Víctor se da cuenta enseguida de la presencia de Beatriz, “una linda muchacha de ojos azules, seguramente desdichada, porque salía a caminar por la playa a la caída del sol, abatida y siempre sola, con el aire de haber llorado todo el día”.⁶⁹⁵ En efecto, la soledad en que Javier Freisen había

⁶⁹² Margaret Cohen, “Il mare”, en Franco Moretti ed., *Il Romanzo*, op. cit., vol. IV, p. 429.

⁶⁹³ Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, op. cit., p. 207.

⁶⁹⁴ Ivi., p. 211.

⁶⁹⁵ Ibidem.

hundido a Beatriz por celos, “buscando evitarle la tentación de ceder a las caricias de otro hombre capaz de adivinar el complejo mecanismo de su deseo”,⁶⁹⁶ la lleva a entregarse a ese hombre vulgar y aprovechado que:

[...] resolvió probar la suerte: peluca y elegantes vestidos de lino blanco le confirieron el aspecto de un play-boy; a fin de no asustarla, se sentaba al atardecer sobre un tronco mirando melancólicamente hacia el mar, entre las manos un libro de Sartre o de Marcuse.⁶⁹⁷

La farsa produce los efectos deseados: Víctor logra abordar a Beatriz y desde entonces pasan muchas horas discutiendo de existencialismo, maoísmo y liberación sexual, hasta que, cuando al fin hicieron el amor, Beatriz:

descubrió las delicias de una voluptuosidad sin freno, no inhibida por el bochorno de revelarla ante un hombre de su misma clase que la condenaría invocando sus propios principios.⁶⁹⁸

En la playa Beatriz, refinada muchacha bien que había concluido su carrera en los Estados Unidos y cuyos amores habían sido inmortalizados en las páginas del diario barranquillero *El Herald*, ahora puede concederse una aventura con el hijo natural de un ganadero “[...] cuyas tierras cruzaban la frontera a partir de la cual los hombres dejaban de insultarse para batirse a cuchilladas”,⁶⁹⁹ un hombre que a los veintitrés años ya había participado en la guerrilla. Su personalidad, sin embargo, no se caracteriza a través de la

⁶⁹⁶ Ivi., p. 206.

⁶⁹⁷ Ivi., p. 211.

⁶⁹⁸ Ibidem.

⁶⁹⁹ Ivi., p. 207.

enunciación de una posición disidente sólida, al contrario denota una cierta automarginalización. Beatriz advierte sentimientos contrastantes hacia Víctor, que le inspira “deseo y repugnancia al mismo tiempo”.⁷⁰⁰

La diferencia fascina y espanta: Beatriz, “para escapar al dilema” y para evadir de su existencia frustrada, se cree enamorada de él. Sin embargo, la habilidad de Víctor para el camuflaje no es suficiente para superar las circunstancias objetivas de una relación que ha nacido sólo por desesperación (Beatriz) y oportunismo (Víctor):

Durante quince días vivió en una orgía de placer en medio de falsos juramentos de amor y verdaderas lágrimas de arrepentimiento. Más seguro de si mismo, Víctor dejó caer una tras otra sus máscaras de intelectual refinado hasta asquear a Beatriz. Recordaron entonces sus deberes: a él lo esperaba la lucha armada, a ella, sus hijos; de mutuo acuerdo y no sin lamentaciones decidieron separarse.⁷⁰¹

Beatriz se abandona paulatinamente a la depresión, no logrará dejar su marido e instalarse en Miami con sus hijos y tomará la decisión de suicidarse. Para ella no existe un “más allá” donde planificar el cumplimiento de un proyecto de vida autónomo. El encuentro con un personaje potencialmente desestabilizador constituye, en el caso de Beatriz, la prueba de su detención en un tiempo bloqueado en que los traumas se multiplican y el sentimiento de impotencia desarticula el yo.

Más allá de Barranquilla, de Puerto Colombia, de la playa, de la tierra firme están los abismos vacíos de las autorepresentaciones, los espejismos y los

⁷⁰⁰ *Ivi.*, p. 211.

⁷⁰¹ *Ibidem.*

engaños con que el personaje, hundido en su soledad, sigue buscando sus proyecciones fantasmáticas.

No es éste el caso de Lina.

El periplo por el laberinto de la Torre es metáfora de una experiencia potenciada de la vida que se explicita con la experiencia de la escritura en que, como círculo virtuoso, el viaje provee principio de unidad, ritmo y materia narrativa. A través del viaje Lina se revela más allá de las aventuras que ha contado a lo largo de la novela: el viaje interior coincide con la travesía hacia otro continente, Europa, en ese continuo aprendizaje de la vida, de la escritura, de la muerte, del ser humano, en última instancia. Escribir, entonces, como esfuerzo de organización constructiva del material existencial, para intentar ordenar, a través de la indagación del ser humano y el lenguaje, las dudas de la propia consciencia y de la consciencia colectiva, dudas que de la dimensión personal se irradian a la esfera social y civil. La Torre del italiano es la aspiración universalista de la forma, el equilibrio de los distintos significados alcanzados a través de la madurez existencial y artística: escribir no para acomodar, no para contar, simular o definir, sino para debatir y encontrar al mundo al que un autor se dirige, que puede ser el de un lugar específico, de un grupo social, una ciudad: la Barranquilla de Lina Insignares.

BIBLIOGRAFÍA

Obras consultadas de Álvaro Cepeda Samudio

Cuentos

Todos estábamos a la espera (presentación de Germán Vargas en la solapa e ilustraciones de Cecilia Porras), Barranquilla, Ediciones Librería Mundo, 1954.

Ediciones consultadas:

Todos estábamos a la espera (introducción de Jacques Gilard e ilustraciones de Cecilia Porras), Bogotá, Plaza & Janés de Colombia-Ltda, 1980.

Todos estábamos a la espera (presentación de Alfonso Fuenmayor e ilustraciones de Cecilia Porras), Bogotá, El Áncora Editores, 1993.

Todos estábamos a la espera (edición crítica por Jacques Gilard), Madrid, Cooperación Editorial, 1985 (Col. Clásicos Populares, n° 13). A esta edición remiten todas las citas.

Traducciones:

“Eravamo tutti in attesa” (traducción Federica Arnoldi), en Fabio Rodríguez Amaya y Federica Arnoldi (eds.), *Periplo Colombiano. Arte, musica e narrativa per il nuovo millennio*, Nuova Prosa, Quadrimestrale di Narrativa, Milano, Greco & Greco editori, número doble 56/57, ottobre 2011.

Novela

La casa grande, Bogotá, Ediciones Mito, 1962.

Ediciones consultadas:

La casa grande, Bogotá, El Áncora Editores, 1996.

La casa grande, Bogotá, Panamericana, 1997.

La casa grande, prefacio de Gabriel García Márquez, introducción de Jacques Gilard, Bogotá, El Áncora Editores, 2012. A esta edición remiten todas las citas.

Obra periodística

En el margen de la ruta (recopilación e introducción de Jacques Gilard), Bogotá, Ed. La Oveja Negra, 1985.

Antología [1977] (selección y prólogo de Daniel Samper Pizano), Bogotá, El Áncora Editores, 2001.

Material audiovisual

LA LANGOSTA AZUL, 1954.

Cortometraje dirigido por Álvaro Cepeda Samudio. Guión a cargo de Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Luis Vicens. Fotografía de Nereo López. Interpretado por Álvaro Cepeda Samudio y Cecilia Porras.

MI CARNAVAL PARA TODA LA VIDA, 1961.

Documental dirigido por Álvaro Cepeda Samudio. Operador de Cámara: Gabriel García Márquez.

Obras consultadas de Marvel Moreno

Cuentos

Algo tan feo en la vida de una señora bien, Bogotá, Ed. Pluma, 1980.

El encuentro y otros relatos, Bogotá, El Áncora editores, 1992.

Ediciones consultadas:

Cuentos completos, Edición de Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, Bogotá, Editorial Norma, 2001. A esta edición remiten todas las citas.

Traducciones

Italiano:

Qualcosa di brutto nella vita di una signora per bene (traducción de Monica Molteni y Anna Roberto, introducción de Fabio Rodríguez Amaya, prólogo de Juan Goytisolo, prefacio de Jacques Gilard), Milano, Jaca Book/Università degli Studi di Bergamo, Col. «Mondi Letterari-Iberoamerica», 1997.

Francés:

Cette tache dans la vie d'une femme comme il faut (trad. Jacques Gilard, Prólogo de Monique Lange), Paris, Ed. de Femmes, 1983.

Adaptaciones audiovisuales

ORIANA (película), dirigida por Fina Torres, 1984.

Interpretada por Daniela Silveiro, Doris Wells, Rafael Briceño, Mirta Borges, Asdrúbal Meléndez, Maya Oloe y Philippe Rouleau.

Novelas

En diciembre llegaban las brisas, Barcelona, Plaza&Janés, 1987.

Ediciones consultadas:

En diciembre llegaban las brisas, Bogotá, Norma, 2005.

En diciembre llegaban las brisas, en *Expresiones literarias del Caribe colombiano – El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro; Marvel Moreno, un epígono* – (Fabio Rodríguez Amaya ed.). Edición criptada en digital, CD de carácter científico, 50 ejemplares, Partes I y III, 2006. © Marvel Moreno – Università degli Studi di Bergamo, 2006. A esta edición remiten todas las citas.

Traducciones

Italiano:

In dicembre tornavano le brezze, traducción de Monica Molteni, introducción de Fabio Rodríguez Amaya, Firenze, Giunti, Col. Astrea, 1988, “Premio Grinzane-Cavour 1989” a la mejor novela extranjera.

Francés:

Les dames de Barranquilla, traducción Eduardo Jiménez, Paris, Robert Laffont, Col. Pavillons, 1990.

Inédita:

El tiempo de las Amazonas, en *Expresiones literarias del Caribe colombiano – El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro; Marvel Moreno, un epígono* – (Fabio Rodríguez Amaya ed.). Edición criptada en digital, CD de carácter científico, 50 ejemplares, Partes I y III, 2006. © Marvel Moreno – Università degli Studi di Bergamo, 2006.

Entrevistas

“Algo tan feo en la vida de una señora bien. Entrevista con Marvel Moreno”, por Jacques Gilard, *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, 8 de noviembre de 1981, pp. 4-5.

“¿Cuál ha sido su libro más difícil?”, por Stella Tocancipá. *Diners*, Bogotá, n° 253, 1991, p. 39.

“La palabra es muy pobre. Entrevista con Marvel Moreno”, por Ignacio Ramírez y Olga Cristina Turriago, en *Hombres de palabras*, Bogotá, Cosmos, 1989, pp. 273-285.

“*Elle* incontra Marvel Moreno. Ricordando i tropici” por Emina Cevro Vukovic, *Elle*, octubre 1989, también en <www.marvelmoreno.net>.

Bibliografía crítica sobre la obra de Álvaro Cepeda Samudio

Brungardt, Maurice P., “Mitos históricos y literarios: *La casa grande*”, en Alvaro Pineda Botero, Raymond L. Williams, Asociación de Colombianistas Norteamericanos, Bogotá/Cartagena, Tercer Mundo y Universidad de Cartagena, 1989, pp. 63-72.

Castillo Mier, Ariel, “La poética prospectiva de *Los cuentos de Juana*”, *Huellas*, Revista de la Universidad del Norte, 51-53, Barranquilla, abril-agosto 1998, pp. 100-117.

—, “Para una bibliografía de y sobre Álvaro Cepeda Samudio”, *Huellas* 51-53, Barranquilla, abril-agosto, pp. 130-133.

Díaz Quintero, Jaime, “Cepeda Samudio y García Márquez. Influencia caribe en el teatro colombiano”, en *Huellas*, Revista de la Universidad del Norte, 51-53, Barranquilla, abril-agosto 1998, pp. 89-90.

Fernández Renowitzky, Juan B., “Los cuentos de Álvaro Cepeda”, en *Huellas*, Revista de la Universidad del Norte, 51-53, Barranquilla, abril-agosto 1998, p. 48.

Fuenmayor, Alfonso, “Los cuentos de Cepeda Samudio” en *El Herald*, Barranquilla, 21 de agosto de 1954.

García Márquez, Gabriel, “Álvaro Cepeda Samudio”, *El Espectador*, Bogotá, 15 de agosto 1954, en *Obra periodística 2*, Entre cachacos [1982], recopilación y prólogo de Jacques Gilard, Barcelona, Grupo Editorial Random House Mondadori, 2002, p. 213-215.

—, “Una hermosa novela” en *Encuentro Liberal*, n° 63, 12 de octubre de 1968, p. 8.

Gilard, Jacques, “Prólogo. Los cuentos de Cepeda Samudio”, en Cepeda Samudio, Álvaro, *Todos estábamos a la espera*, Plaza & Janés, Bogotá, 1980, pp. 9-44.

—, “Álvaro Cepeda, el experimentador tropical”, *Quimera*, Barcelona, n° 26, 1982, 63-65.

—, Introducción y cuadro cronológico, en Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, (edición crítica por Jacques Gilard), Madrid, Cooperación Editorial, 1985, pp. 7-59.

—, “Prólogo”, en Álvaro Cepeda Samudio, “En el margen de la ruta”, Bogotá, Oveja Negra, 1985, pp. V-LXXVII.

—, “De Nueva York a Ciénaga”, *Huellas*, 51-53, Barranquilla, 1998, pp. 41-44.

Gómez Ocampo, Gilberto, “Historia e histeria en *La casa grande*”, en Álvaro Pineda Botero, Raymond L. Williams (comps.), *De ficciones y realidades*. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas, Tercer Mundo-Universidad de Cartagena, Bogotá, 1989, pp. 55-62.

Pernett Cañas, Nicolás, *Historia y novela: el caso de las bananeras*, Monografía de Pregrado, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Dir. Carmen Elisa Acosta, Bogotá, julio de 2008.

Rama, Ángel, “Ángel Rama escribe de Álvaro Cepeda”, *Diario del Caribe*, Barranquilla, 13 de mayo 1973, pp. 5-6.

Rojas Herazo, Héctor, “Todos estábamos esperando”, en *Diario de Colombia*, 12 de agosto de 1954 (el texto no tiene firma), en Jorge García Usta (Prólogo y compilación), *Héctor Rojas Herazo. Obra Periodística, 1940-1970*, Tomo I, *Vigilia de las lámparas*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.

Saavedra Hernández, Rafael, *Álvaro Cepeda Samudio. Una vocación literaria diferente*, Tesis de Postgrado, State University of New Cork at Albano, 1991.

—, “Álvaro Cepeda Samudio: una apertura a la modernidad”, en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Angela Ines Robledo (comps.), *Literatura y cultura – Narrativa colombiana del siglo XX*, Bogotá, Ministerio de la Cultura, 2004, Volumen I: *La nación moderna. Identidad*, pp. 415-447.

Samper Pizano, Daniel, “Prólogo” en Álvaro Cepeda Samudio, *Antología*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977, pp. 11-30.

Sims, Robert L., “*La casa grande* de Alvaro Cepeda Samudio: novela, historia y multiplicidad de voces”, en *Huellas*, Revista de la Universidad del Norte, Barranquilla, n° 51-53, abril-agosto 1998, pp.77-83.

Ruffinelli, Jorge, “Alvaro Cepeda Samudio: la derrota del despotismo”, en *Crítica en marcha*, Premia, México, 1976.

Téllez, Hernando, “Los cuentos de Álvaro Cepeda”, *El Tiempo*, Bogotá, 14 de septiembre de 1954.

Vargas, Germán, “Álvaro Cepeda Samudio”, en *Sobre literatura colombiana*, Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1985, pp. 153-160.

Varón, Policarpo, “Un narrador lúcido: Álvaro Cepeda Samudio”, *Encuentro Liberal*, 65, Bogotá, 12 de Octubre 1968, p. 20.

—, “Un nuevo cuentista”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 18, n° 1, Bogotá, 1981, 178-181.

Vergara Aguirre, Andrés, “Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio”, en *Estudios de Literatura colombiana*, Medellín, Universidad de Antioquia, n° 8, enero-junio 2011, pp. 72-95.

Bibliografía crítica sobre la obra de Marvel Moreno

Aa. Vv., *Ellas cuentan, encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Marvel Moreno*, Bogotá, Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, 2004.

Abdala-Mesa, Yohanna, *La création en devenir. Marvel Moreno: écriture, mémoire, temps*. Thèse de Doctorat en Etudes sur l'Amérique latine, Université de Toulouse – Le Mirail, 2007.

—, *El devenir de la creación. Marvel Moreno: escritura, memoria, tiempo*, Bogotá, Ministerio de la cultura de la República de Colombia, 2005.

—, “Ideario de un encuentro vital: Jacques Gilard y Marvel Moreno”, en *Caravelle*, n° 93, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009, pp. 87-113.

—, “El ‘Epílogo de Lina’: oráculo y semilla de la memoria de *En diciembre llegaban las brisas*” en *Confluencias*, Revista Hispánica de cultura y literatura, University of Northern Colorado, Greeley, Colorado, spring 2011, pp. 95-104.

Araujo, Helena, *La Scherezada criolla. Ensayos sobre la escritura femenina latinoamericana*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1989.

—, “Escritoras latinoamericanas: por fuera del Boom?” en *Quimera*, n° 30, 1983, p. 9-10.

- , “Incidencia del Modernismo en la obra de Marvel Moreno”, en Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard (eds.), *La obra de Marvel Moreno* (Actas del coloquio internacional, Toulouse, 3-5 abril 1997), Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1997, pp. 33-41.
- “Se nos fue Marvel”, en *Caravelle*, Toulouse, n° 66, Presses Universitaires du Mirail, pp. 125-126.
- , “Siete novelistas colombianas”, en Aa. Vv., *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Planeta, tomo II, pp. 409-462.
- Barbisotti, Barbara, “La jerarquía de las voces narrantes en *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno”, en Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y pinceles II, El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro; Marvel Moreno, un epígono*, pp. 177-191.
- Burgos, Elizabeth, “Feminidad, feminismo, y escritura. – Negación del deseo, poder de la madre y escritura en la narrativa de Marvel Moreno, en *La obra de Marvel Moreno*, Actas del coloquio internacional, Toulouse, 3-5 abril 1997), Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1997, pp. 99-106.
- Castillo Mier, Ariel, “Los primeros cuentos de Marvel Luz Moreno en el centro de su Contrapunto” en *Ellas cuentan, encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Marvel Moreno*, Bogotá, Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, 2004, pp. 9-15.
- , “Dos veces al mar: de Amira a Marvel”, en Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya (eds.), *La obra de Marvel Moreno*, pp. 43-50.
- Damjanova, Ludmila, *Sexo y lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones Uma, 1996.
- , “La voz femenina de Marvel Moreno: la empatía como medio de acceso a sus protagonistas” en Jacques Gilard, Fabio Rodríguez Amaya, *La obra de Marvel Moreno*, pp. 107-115.
- , “Marvel Moreno y Gabriel García Márquez: escritura femenina y escritura masculina”, en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela I. Robledo, *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. III, Hibridez y alteridades, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.
- Garavito, Carmen Lucía, “Ideologías y estrategias narrativas en *Algo tan feo en la vida de una señora bien*” in M. M. Jaramillo y otras, *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*, Bogotá/Medellín, Uniandes/Universidad de Antioquia, 1995, Vol I, pp. 399-425.
- Gilard, Jacques, “Elite, femineidad y mestizaje en el Caribe. Los cuentos de Rosario Ferré y Marvel Moreno”, en *Quaderni del Dipartimento*, Università degli Studi di Bergamo, 1996, pp. 113-125.
- , “Los cuentos de Marvel Moreno”, en Marvel Moreno, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, Bogotá, ed. Pluma, 1980, pp. I-VII.

—, “Galicismos y problemas lexicales”, en *Expresiones literarias del Caribe colombiano – El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro; Marvel Moreno, un epígono* – Fabio Rodríguez Amaya ed., edición criptada en soporte digital CD, de carácter científico limitada a 50 ejemplares, Partes I y III, 2006. © Marvel Moreno – Università degli Studi di Bergamo, 2006.

—, “Marvel Moreno ante París” en *Expresiones literarias del Caribe colombiano – El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro; Marvel Moreno, un epígono* – (Fabio Rodríguez Amaya ed.), edición criptada en soporte digital CD y en Fabio Rodríguez Amaya (editor), *Plumas y Pinceles II, El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro - Marvel Moreno, un epígono*. Bérgamo, Bergamo University Press / Sestante Edizioni, 2008, págs. 209-222.

—, “Patriarcado = Mutilación. El primer libro de Marvel Moreno” en Roland Forgues (ed.), *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Mérida, Universidad de los Andes, 1996, pp. 209-230.

—, “Las tres casas de Marvel Moreno”, en *Huellas*, Revista de la Universidad del Norte, Barranquilla, n° 47-48, 1997, pp. 10-20. También en <www.marvelmoreno.net>.

—, “La reine du Carnaval. Barranquilla 1959”, *Caravelle*, Toulouse, n° 73, pp. 147-167.

—, Gilard, Jacques, Rodríguez Amaya, Fabio (ed.), *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997*, Viareggio, Mauro Baroni Editore.

—, Gilard, Jacques, Rodríguez Amaya, Fabio, “Criterios de esta edición”, en Marvel Moreno, *Cuentos completos*, edición de Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, Bogotá, Editorial Norma, 2001.

—, Gilard, Jacques, Rodríguez Amaya, Fabio, “Nota para una biografía”, en *La obra de Marvel Moreno, Actas del Coloquio Internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997*, Viareggio, Mauro Baroni Editore.

Giraldo, Luz Mery, “Los relatos de Marvel Moreno: mirar, narrar, despedir el Edén”, en *La obra de Marvel Moreno*, (Actas del coloquio internacional, Toulouse, 3-5 abril 1997), Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1997.

Gómez, Blanca Inés, “En diciembre llegaban las brisas”. Entre el melodrama y la carcajada”, *Cuadernos de Literatura*, Vol 1, No. 2, julio-diciembre, 1995, 27-35.

Goytisolo, Juan, “Lejos del realismo mágico”, *Diario 16*, Madrid, 10 de octubre de 1987, p. IX, en <www.marvelmoreno.net>.

Illán Bacca, Ramón, “Cuando se llamaba Marvel Luz”, en *Caravelle*, n° 66, pp. 127-129.

Jaramillo, María Mercedes, “La mujer como objeto en los pactos sociales” en Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, *La obra de Marvel Moreno*, pp. 117-125.

Mojica, Sarah, de, “La mirada pornográfica. Fetichismo femenino en la novela de Marvel Moreno”, en Luz Mery Giraldo (ed.), *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, Cali, Editorial Facultad de Humanidades, 1994, pp. 21-29.

Ordóñez, Montserrat, “Marvel Moreno: mujeres de ilusiones y elusiones”, *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*, Tercer Mundo-Universidad de Cartagena, Bogotá, 1989, pp. 193-198.

Posada, Consuelo, “Barranquilla en la obra de Marvel Moreno”, en *La obra de Marvel Moreno*, Actas del coloquio internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997, Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1997.

—, “Marvel y el Carnaval” en *Caravelle*, n° 66, pp. 142-144.

Posada Carbó, Eduardo, “Barranquilla en la visión de Marvel Moreno: reflexiones de un historiador de la ciudad”, en *La obra de Marvel Moreno*, pp. 61-70.

Rivera, Miguel, Arnulfo Ángel, “Barranquilla: una mujer no velada (una novela de ciudad de Marvel Moreno),” en *La obra de Marvel Moreno*, Actas del coloquio internacional, Toulouse, 3-5 abril 1997, Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1997.

Robledo, Ángela Inés, “María ante el espejo en «Oriane, tía Oriane» de Marvel Moreno” en *La obra de Marvel Moreno*, Actas del coloquio internacional, Toulouse, 3-5 abril 1997, Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1997.

Rodríguez Amaya, Fabio, “Una obra maestra de relojería literaria”, en Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard (eds.), *La obra de Marvel Moreno*, Actas del coloquio internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997, Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1997.

—, “Prologo per Lina”, *In dicembre tornavano le brezze*, Firenze, Giunti, 1988, pp. V-XIII.

—, “La narrativa de Marvel Moreno: el poder y la palabra” *Caravelle*, Toulouse, n 82, 2004, pp. 143-163, también en *Plumas y Pinceles II*, El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro – Marvel Moreno, un epígono”, Bergamo University Press, 2008.

Sánchez-Blake, Elvira, “El cofre de los secreto de Marvel Moreno”, en Aa. Vv., *Colombia y el Caribe, XIII Congreso de Colombianistas*, Barranquilla, Ediciones Uninorte, 2005, pp. 357-379.

Téllez, Freddy, “Los incipit de *En diciembre llegaban las brisas*”, en Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, *La obra de Marvel Moreno*.

Toro Murillo, Alejandra María, *Erotismo en los cuentos de Marvel Moreno*, en curso de publicación.

Crítica literaria y teoría de la literatura

Aa. Vv., *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*, Madrid, Ediciones Akal, 2010.

Aa.Vv., *L'analyse structurale du récit*, Communications, No. 8, trad. *Análisis estructural del relato* [1996], Coyoacán, Ediciones Coyoacán, 2001.

Aa. Vv., *Revista Iberoamericana, número especial dedicado a la literatura colombiana de los últimos sesenta años*, University of Cincinnati, Vol. L, Julio-Diciembre 1984, Núms. 128-129.

Aa. Vv. *Actual narrativa latinoamericana, conferencias y seminarios*, Casa de Las Américas, La Habana, Centro de Investigaciones literarias casa de las Américas, 1970.

Anderson Imbert, Enrique, *Teorías y técnica del cuento* [1979], Barcelona, Editorial Ariel, 2007.

Antonaya Núñez-Castelo, María Luisa, “El ciclo de cuentos como genero narrativo en la literatura española”, en *Rilce, Revista de filología hispánica*, 16, 3, 2000, pp. 433-478.

Aristizábal Montes, Patricia, *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle, 2005.

Araújo, Helena, “Escritoras latinoamericanas: por fuera del Boom?” en *Quimera*, Barcelona, nº 30, 1983, pp. 9-10.

Auerbach, Erich, “Il calzerotto marrone” en *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 305-338.

Baquero Goyanes, Mariano, *¿Qué es la novela? Qué es el cuento?* [1988], Murcia, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1993.

Boitani, Piero, “La foresta”, en Franco Moretti ed., *Il Romanzo*, vol. IV, *Temì, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 455-457.

Bourneuf, Roland, Ouellet, Réal, *L'universo del romanzo* [1972], Torino, Einaudi, 1976.

Brescia, Pablo, Romano, Evelia (coord.), *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006.

Cabibbo, Paola (ed.), *Sulla soglia, Questioni di liminalità in letteratura*, Roma, Il calamo, 1993.

Camacho Guizado, Eduardo, “La literatura colombiana entre 1820 y 1900”, *Manual de literatura colombiana*, Tomo I, Bogotá, Procultura-Planeta, 1988, pp. 613-693.

- Campra, Rosalba (ed.), *La selva en el damero*, espacio literario y espacio urbano en América Latina, Pisa, Giardini, 1989.
- Castillo Mier, Ariel, “Presencia de la literatura del Departamento del Atlántico en el panorama nacional”, *Huellas*, Revista de la Universidad del Norte, n° 25, Barranquilla, 1989, pp. 12-21.
- , “Literatura y carnaval en Barranquilla” *El Heraldo Dominical*, Barranquilla, 19 febrero 1995, pp. 6-7 y 14; 26 febrero 1995, pp. 6-7; 5 marzo 1995, pp. 12-14.
- Chatman, Seymour, *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* [1978], New York, Cornell Paperbacks, 1980.
- Clark D'Lugo, Carol, *The Fragmented Novel in Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1997.
- Cohen, Margaret, “Il mare”, en Franco Moretti ed., *Il Romanzo*, op. cit., vol. IV. pp. 429-447.
- Collazos, Oscar, “García Márquez y la nueva narrativa colombiana”, *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pp. 105-145.
- Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento” en Julio Cortázar, *Obra Crítica/2* (edición de Jaime Alazraki), Madrid, Alfaguara, 1994.
- Curcio Altamar, Antonio, *Evolución de la novela en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1956.
- Dällenbach, Lucien, *Il racconto speculare: saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994.
- Doležel, Lubomír, “Un mito moderno”, en Franco Moretti ed., *Il Romanzo*, vol. V, *Lezioni*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 471-476.
- Dunn, Maggie, Morris, Ann, *The Composite Novel*, New York, Twayne Publishers, 1995.
- Echenique, María Elva, “La casa y la domesticidad como metáforas de la opresión social: el testimonio de Domitila Barrios”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, n° 206, Enero-Marzo, pp. 275-283.
- Espinosa, Germán, *La verdad sea dicha. Mis memorias*, Bogotá, Taurus, 2003.
- Genette, Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Gilard, Jacques, “El grupo de Barranquilla” y la renovación del cuento colombiano”, *Suplemento del Caribe* del diario del Caribe, Barranquilla, 20 de junio de 1981, pp. 2-7.
- , “Historia de Crónica 1ª Parte”, *Gaceta Colcultura*, 35, Bogotá, 1981, pp. 24-32.

- , “Historia de Crónica 2ª Parte”, *Gaceta Colcultura*, 36, Bogotá, 1981, pp. 21-32.
- , “El grupo de Barranquilla”, *Revista Iberoamericana*, 1985, 128-129, Pittsburgh (1984), pp. 905-935.
- , “Cuatro escritoras de la Costa Atlántica” (I): Olga Salcedo de Medina”, *Intermedio*, Barranquilla, 17 de mayo 1987, pp. 6-7.
- , “4 escritoras costeñas (II): Olga Salcedo de Medina”, *Intermedio*, Barranquilla, 24 de Mayo 1987, pp. 8-9.
- Gomes, Miguel, “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”, en *Rilce*, *Revista de filología hispánica*, 16, 3, 2000, pp. 558-583.
- , *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena, Prado, Gloria, Domenella, Ana Rosa (eds.), *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas* [1999], El Colegio de México/Uam-Iztapalapa, 2002.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*, selección y notas: José Hernan Castilla, Bogotá, Temis, 1989.
- Hamon, Philippe, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma/Lucca, Pratiche, 1977.
- Hernández, Felisberto, “Explicación falsa”, *Entregas de La Licorne*, n° 5-6, París, Montevideo, Uruguay, Septiembre de 1955.
- Ingarden Roman, *La obra literaria* [1960], Taurus, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 1998.
- Ingram, Forrest L., *Representative Short Story Cycles on the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, The Hague/Paris, Mouton, 1971.
- Intonti, Vittoria (a cura di), *L'arte della short story: il racconto angloamericano*, Napoli, Liguori, 1996.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer* [1976], Madrid Taurus, 1987.
- Kennedy, Gerald J., “Toward a Poetics of the Short Story Cycle”, en *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la Nouvelle*, 11, 1988. pp. 9-35.
- Leal, Luis, *El cuento hispanoamericano*, Centro Editorial de América Latina, Buenos Aires, 1967.
- Lichachev, D. S., “Le proprietà dinamiche dell’ambiente nelle opere letterarie. (Per un’impostazione del problema), en Jurij M. Lotman, E. Boris, A. Uspenskij, Clara Strada Janovic (eds.), *Ricerche semiotiche, nuove tendenze delle scienze umane nell’Urss*, Torino, Einaudi, 1973.
- Lúnden, Rolf, *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B. V., 1999.

- Mann, S. G., *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989.
- Marchese, Angelo, *L'officina del racconto, semiotica della narratività*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983.
- May, Charles E. (ed.), *The New Short Story Theory*, Athens, Ohio University Press, 1994.
- Maya, Rafael, *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*, Bogotá, Librería Voluntad, 1944.
- Méndez, José Luis, *Como leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.
- Mercado Romero, Jairo, Montes Mathew, Roberto (comp.) *Antología del cuento caribeño*, Santa Marta, Fondo de publicaciones de la universidad del Magdalena, 2003.
- Mora, Gabriela, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1985.
- Ordóñez, Montserrat, prólogo a José Eustacio Rivera, *La vorágine* [1924], "La selva: el abismo antropófago", Madrid, Cátedra, 2006, pp. 11-61.
- Oviedo, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Pacheco, Carlos, Barrera, Linares, Luis (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila, 1993.
- Pachón Padilla, Eduardo, "El cuento: historia y análisis", in *Manual de literatura colombiana*, Tomo II, 511-588, Bogotá, Planeta colombiana editorial, 1988.
- , *El cuento colombiano*, II vols., Bogotá, Plaza Y Janés, 1980.
- Palazuelos, Juan Carlos, *EL cuento hispanoamericano como género literario*, Santiago, Ril Editores, 2002.
- Perrot, Michelle, "Gli spazi del privato" en Franco Moretti ed., *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2002, Vol. IV.
- Pineda Botero, Álvaro, *Juicios de residencia: la novela colombiana 1934 - 1985*, Medellín, Fondo Editorial EAFIT, 2001.
- , *Testamento literario de Eduardo Pachón Padilla*, Bogotá, Plaza&Janés, 1995.
- Pupo-Walker, Enrique (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Editorial Castalia, 1973.
- Rama, Ángel, *La novela latinoamericana 1920-1980*, Bogotá, Procultura, 1982.

- , (ed.), *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.
- , *La narrativa de García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*, Bogotá, Colcultura, 1991.
- Rodríguez Amaya, Fabio (ed.), *Plumas y Pinceles I, La experiencia artística y literaria del Grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, Bergamo, Sestante edizioni, 2009.
- , (ed.), *Plumas y pinceles II, El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro – Marvel Moreno, un epígono*, Bergamo, Sestante edizioni, 2008.
- , *Letteratura caraibica*, Milano, Jaca Book, 1993.
- , *D'oltremare. Venticinque scrittori iberoamericani*, Milano, Jaca Book, 1996.
- , *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*, Bologna, University Press, 1995.
- , “E’ possibile l’esistenza di un romanzo gotico nel tropico?”, en Rosanna Casari, Marco Lorandi, Ugo Persi, Fabio Rodríguez Amaya (eds.), *Testo letterario & immaginario architettonico*, Milano, Jaca book, 1996, pp. 231-241.
- Sánchez Carbó, José Adalberto, *Rincones del mundo. La función del espacio en las colecciones de relatos integrados en México*, tesis de doctorado, Universidad de Salamanca, 2009.
- Segre, Cesare, *Las estructuras y el tiempo* [1974], Barcelona, Editorial Planeta, 1976.
- Sosnowski, Saúl (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana: inventario, invenciones y revisiones*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996.
- Todorov, T., ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* [1965], Buenos Aires, Eds. Signos, 1970.
- Tomachevski, Boris, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal Editor, 1982.
- Tompkins, Jane P. (ed.), *Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism*, 1980, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.
- Vargas Cantillo, Germán, *Textos*, Bogotá, Pijao Editores, 1989.
- Wellek, René, Warren, Austin, *A Theory of literature*, Harcourt, Brace&World, 1956.
- Williams, Raymond L., *Novela y poder en Colombia, 1844-1987*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991.

Contexto histórico y cultural

Archila Neira, Mauricio, Torres Cendales, Leidy Jazmín (Eds.), *Bananeras: huelga y masacre 80 años*, Grupo de trabajo Realidad y Ficción; Mauricio Archila Neira [et al.], Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y sociales, Facultad de Ciencias Humanas, 2009.

Arias Trujillo, Ricardo, *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*, Bogotá, ediciones Uniandes, 2011.

Caballero Calderón, Eduardo, “Breve visión de Colombia”, *El Tiempo*, (Segunda Sección, 4° p.), Bogotá, 8 de junio de 1941.

Cândido, Antonio, “Literatura y subdesarrollo”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI-Unesco, México, 1979.

Cicerchia, Ricardo, “Historia de las prácticas, discursos y representaciones familiares. El espectáculo del disenso en la ciudad secular” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n° 206, Enero-Marzo 2004.

Gilard, Jacques, “Du nationalisme littéraire. Une polémique colombienne (1941)” en *América, Cahiers du Criccal*, n° 21, 1998, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, p. 237-244.

—, “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, en *Cahiers du Criccal*, n° 9-10, 1992, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, p. 117-140, también en Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y Pinceles I, La experiencia artística y literaria del Grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, Bergamo, Bergamo University Press-Sestante edizioni, 2009, p. 31-44.

—, “Las revistas de Arciniegas; la inteligencia y el poder”, en *En torno a Germán Arciniegas*, Maryse Renaud (ed.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos, Université de Poitiers, 2002, p. 11-27.

—, *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*, Bogotá, Nueva Epoca, 1988.

—, “Entretien avec Alvaro Mutis”, en *Caravelle*, Toulouse, 1995, número 64, pp. 179-192.

Gómez G., Juan Guillermo y Castilla, José Hernán, “Nota sobre la república liberal (1936-1950)”, prólogo a Rafael Gutiérrez Girardot, *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*, selección y notas: José Hernán Castilla, Bogotá, Temis, 1989, “Laureano Gómez: un destino providencial”, pp. XXIV-XXXI.

Herrera, Martha C., Díaz J., Carlos, “Cultura política, proyecto de nación y educación en Colombia”, en María Inés Castro, Susana Aguirre, *Visiones latinoamericanas: educación, política y cultura*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

- Iregui, Jaime, “De esferas y contraesferas”, en Aa. Vv., *Café El Automático, arte, crítica y esfera pública*, Bogotá, Universidad de Los Andes, 2009, pp. 11-29.
- Liguori, Guido, “Tre accezioni di subalterno in Gramsci” en *Critica marxista*, rivista bimestrale, n° 6, junio 2011, pp. 33-41.
- Molina, Gerardo, *Las ideas liberales en Colombia. Tomo 3. De 1935 a la iniciación del Frente Nacional*. Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1977.
- , “Gerardo Molina habla de *Crítica*”, en *Crítica*, número 2, 2 de noviembre de 1948, p. 5.
- Montaña Cuéllar, Diego, *Colombia: país formal, país real*, Buenos Aires, Ed. Platina, 1963. Luis Eduardo Nieto Arteta, *Ensayos históricos y sociológicos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Múnera, Alfonso (recopilación y prólogo), *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2010.
- Orlando Melo, Jorge, “Algunas consideraciones globales sobre ‘modernidad’ y ‘modernización’”, en Viviescas Monsalve Viviescas M., Jürgen Habermas, *Colombia, el despertar de la modernidad*, Bogotá, Foro Nacional por Colombia, 1991.
- , “Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia”, <www.jorgeorlandomelo.com/revistas_literarias.htm>.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* [1940], Madrid, Cátedra, 2002.
- Palacios Marco, *entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995.
- Pécaut, Daniel, *Orden y violencia: evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1954*, [1987], Bogotá, Editorial Norma, 2001.
- Posada Carbó, Eduardo, *El desafío de las ideas. Ensayos de historia intelectual y política en Colombia*, Medellín, Banco de la República/Fondo editorial Universidad EAFIT, 2003.
- Rodríguez Amaya, Fabio, “Jacques Gilard y el alegato sobre la República Criolla”, en *Homenaje a Jacques Gilard*, (F. Rodríguez Amaya ed.), *Caravelle*, n° 93, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 115-144.
- Rodríguez Navarro, Guillermo Enrique, Rojas Serje de la Ossa, Margarita, Sinning, Edgar Rey (comp.), *Mapa cultural del Caribe colombiano: La unidad en la diversidad*, Santa Marta, CORPES, 1993.
- Salcedo de Medina, Olga, “Cultura Popular”, en *El Tiempo*, Bogotá, 19 de febrero de 1950, Suplemento literario, p. 2.
- Sánchez, Luis Alberto, “El problema del Indio”, en *Revista de las Indias*, número 28, abril de 1941, pp. 209-229.

Urrego, Miguel Ángel, *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2002.

Zalamea, Jorge, « Arte puro, arte comprometido, arte testimonial », en *Eco*, número 66, octubre de 1965, incluido en Juan Gustavo Cobo Bord (ed.), Jorge Zalamea, *Literatura, política y arte*, Bogotá, Colcultura, 1978, pp. 791-801.

—, “Frutos de inconformidad”, *Crítica*, número 1, 19 de octubre de 1948.

—, “Reflexiones sobre algunos vicios del hombre”, en *Crítica*, número 51, 10 de diciembre de 1950, pp. 1 y 14.

—, “Consideraciones sobre la literatura contemporánea” (número 14, 21 de mayo de 1949, pp. 7 y 8.

Zapata Olivella, Manuel, “La nueva novela hispanoamericana ante Europa” en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. VIII, Banco de la República, 1964, pp. 31-36.

Otras obras consultadas

Caballero Calderón, Eduardo, « ¿Por qué ‘mató’ el zapatero? », en *Revista de Indias*, Bogotá, número 27, marzo 1941, p. 5-12.

Cavarero, Adriana, Restaino, Franco, *La filosofíe femministe*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

Fajardo, Julio José (ed.), *Antología del cuento colombiano*, Bogotá, Offset, 1967.

Ferro Bayona, Jesús, Gilard, Jacques, Cepeda, Teresa de (comp.), *Crónica – su mejor “week-end”: semanario literario-deportivo de Barranquilla (1950-1951): textos rescatados*, Barranquilla, Ediciones Uninorte, 2010.

Fuenmayor, Alfonso, *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*, Bogotá, Colcultura, 1981.

García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002.

—, *Cien años de soledad* [1967], Madrid, ediciones Cátedra, 2000.

Hemingway, Ernest, *Death in the Afternoon* [1932], *Muerte en la tarde*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993.

Holguín, Andrés (ed.), *Los mejores cuentos colombianos*, Bogotá, Compañía Grancolombiana de Ediciones, 1959.

Irigaray, Luce, *Espéculo de la otra mujer* [1974], Madrid, Ediciones Akal, 2007.

- Melville, Herman, "Bartleby" [1853], Jorge Luis Borges (prólogo y coord.), Buenos Aires, Cuadernos de la Quimera, Emecé Editores, 1946.
- Muraro, Luisa, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia* [1981], Roma, Manifestolibri, 1998.
- Gramsci, Antonio, *Appunti e note sparse per un gruppo di saggi sulla storia degli intellettuali* [1932-1935], en *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 2007, Vol. III, pp. 1513-1551.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* [1940], Madrid, Cátedra, 2002.
- Soler, Francisco (ed.), *Cuentos de la calle: antología del cuento colombiano contemporáneo*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2007.
- Rigotti, Francesca, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Rivera, José Eustacio, *La vorágine* [1924], Madrid, Cátedra, 2006.
- Woolf, Virginia, *Un cuarto propio y otros ensayos*, Buenos Aires, A-Z, 1993.
- Zalamea, Jorge, « La grieta », en *Revista de las Indias*, Bogotá, número 27, marzo 1941, p. 20-36.

SITOGRAFÍA

Archivo digital de *El Tiempo*,
<www.eltiempo.com>.

Biblioteca Ayacucho Digital,
<www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/>.

Página web de Jorge Orlando Melo,
<www.jorgeorlandomelo.com/revistas_literarias.htm>.

Biblioteca Luis Ángel Arango Virtual,
<www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/autobiog/autobiografia>.

Página web dedicada a Marvel Moreno,
<www.marvelmoreno.net>.