

Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio

*Andrés Vergara Aguirre**
Universidad de Antioquia

Una mirada global a la estructura narrativa de *La casa grande* (CG) y a la época literaria en la que fue escrita, nos permite hacer una valoración más precisa de esta novela, que por sus características podemos enmarcar en la “nueva novela” (Pollmann: 1971). Así mismo, la revisión de la técnica utilizada en cada capítulo nos muestra la asombrosa convergencia de distintos géneros literarios y puntos de vista que nos hablan de una profunda reflexión sobre el arte de la novela. Esa multiplicidad de puntos de vista evidencia que en el fondo de la narración subyace la visión de un periodista empeñado en presentar un *vox populi* para desmentir la versión oficial de la masacre en la zona bananera del Magdalena, Colombia, en 1928; multiplicidad de voces que también se convierte en un acto de rebeldía frente a la literatura que predominaba en el país cuando fue escrita CG, porque la obra, aunque recoge innovaciones halladas en escritores de otras latitudes, propone una mirada auténtica frente a la realidad latinoamericana.

***La casa grande* y la “nueva novela”**

En CG se hace presente la “nueva novela” iberoamericana, que estaba en pleno desarrollo en la época en la que Cepeda escribe su texto, entre 1956 y 1961, y que tiene sus raíces en el *Nouveau Roman*, aunque no se identifica plenamente con sus postulados estéticos (Pollmann, 1971, 100-101). Recordemos que la “nueva novela centra su interés en traducir sensaciones más que pensamientos y en hacérselas sentir a través de las vivencias de los personajes más que a través de los comentarios del autor” (Albérès, 1971, 207). Aunque sus semillas

* Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Este artículo forma parte de su trabajo de investigación *Edición crítica de La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio*.

fueron plantadas en épocas anteriores por autores como Woolf, Joyce y Proust, es en Francia entre 1948 y 1956 cuando se desarrolla el llamado *Nouveau Roman*, cuyos precursores buscan un objetivo específico: romper con las formas de la novela tradicional. Pollmann, en su estudio *La “nueva novela” en Francia e Iberoamérica* identifica cuatro períodos de la nueva novela en Latinoamérica: la novela abierta (1949-1955), la antítesis restauradora (1956-1959), la gran síntesis (1960-1963) y peligros y esperanzas (1963-1967). Aunque *CG* fue publicada en 1962, Cepeda comenzó a escribirla entre 1955 y 1956. Se trata de una novela que por sus características encaja en la “novela abierta”,¹ pues, según dice Pollmann,

Las grandes novelas sudamericanas de este período que forman “cresta” tienen casi sin excepción en común el ser efectivamente fórmulas abiertas, obras que no representan el camino cerrado de una unidad que se construye al narrar, sino que se componen de partes más o menos autónomas que no se ensamblan de modo firme. Esta forma abierta no se limita sólo a la estructura general, sino que se manifiesta en el procedimiento descriptivo concreto. En lugar del hilo de la narración, que encadena causalmente, aparece la sucesión más o menos desligada de instantes estancados (1971, 99).

En *CG* encontramos diez capítulos que tienden a la autonomía en cuanto se convierten en historias redondas, es decir, si un lector lee cualquiera de los capítulos, quedará con la sensación de haber leído una historia completa, sea un cuento, un guión, un monólogo e incluso un documento legal, en el caso de “El Decreto”. Esto nos recuerda la diferenciación que hace Ortega y Gasset (1996, 33) entre novela y cuento: la substancia del cuento es la acción, el argumento, mientras que la esencia de la novela es “su armazón exterior, su mero soporte mecánico”. Aunque esta distinción resulta muy simplista, es aplicable en *CG*, donde cada capítulo es una historia puesto que presenta un argumento completo. Pero no por eso se convierte en una sucesión de cuentos. En el entramado de los distintos capítulos se trasciende la naturaleza de los cuentos. Imaginemos

1 Precisamente las características de “nueva novela” son las que la convierten en una novela de difícil lectura, pues su legibilidad depende de la formación del lector. Pollmann nos recuerda que algo similar ocurrió con las obras del *Nouveau Roman*, entre ellas *Portrait d'un inconnu*, de Sarraute, una de sus precursoras: “Esta solitaria obra se adelantó tanto a su tiempo que, pese al prólogo de Sartre, pasó mucho tiempo sobre las mesas de los editores hasta que Robert Marin se apiadó de ella y la publicó” (1971, 151).

que los capítulos están ubicados de manera equidistante en un círculo; todos los hilos que se cruzan entre ellos, mediante la lectura, construyen una nueva unidad. Es en esa gran unidad que se construye a través de la lectura donde encontramos lo que Ortega y Gasset llama “la esencia de lo novelesco”.²

En cuanto al ensamble de las partes, se cumple lo enunciado por Pollmann: no hay rigidez en la unión de los capítulos, pues al hacer una lectura constructiva siempre vamos a encontrar espacios vacíos que convierten la novela en una figura dinámica que aparentemente deja grandes enigmas para el lector. Así *CG* resulta flexible y parece contradecir a Moravia,³ pues el lector al abrazarla puede sentirla tan etérea como si fuera una novela sin huesos, o más bien, como si fuera una reunión de cuentos. Pero el lector podrá ir ajustando los módulos de manera paulatina. Sin embargo siempre persistirá el dinamismo ante las múltiples opciones que se abren al ensamblar algunos pasajes, y en muchos otros elementos que convierten *CG* en un modelo de la “novela abierta” y que, aunque según lo dice Pollmann sería tardía, tiene suficientes méritos para estar en la “cresta”⁴ de ese período de la novela suramericana. En este sentido, *CG* tiene parentesco con otras tres novelas que Pollmann incluye en dicho período, con las que incluso coincide en su brevedad: *Pedro Páramo* de Rulfo, *La hojarasca* de García Márquez y *Los adioses* de Onetti (1971, 135).⁵ Claro que *CG* se convierte en un terreno menos firme para el lector que busca una lectura continua. Entre estas novelas, es quizá la que constituye el rompecabezas más complejo.⁶

2 A propósito de este autor, Juan Pablo Llinás, quien tuvo mucha cercanía con Cepeda, afirmó: “Era un hombre preocupado más que por el hombre en sí, por la circunstancia del hombre y en esto era muy Ortega y Gasset, a quien también leyó con mucho cuidado” (Hernández, 1978, 226).

3 “La novela tiene una estructura ósea que la mantiene unida de pies a cabeza, mientras que el cuento, por así decirlo, no tiene huesos” (Moravia, 1997, 328).

4 Pollmann utiliza el término “cresta” en el sentido que le dan los formalistas rusos: se refiere a la obra que alcanza la cima de la literatura en la época en la que se produce, es decir, que se convierte en modelo del período literario en el que es creada (1971, 22).

5 Pollmann advierte que a diferencia de lo que ocurre en Francia, en Suramérica no se desarrolla nada relacionado con una teoría de la “nueva novela” en su primera fase. Se trata, dice, “de iniciativas singulares de apertura en la novela, iniciativas que aparecen diseminadas en los distintos países del continente iberoamericano, y cuya coincidencia cronológica y analogías de contenido no tienen nada que ver con un movimiento concreto, ni mucho menos con una escuela” (1971, 142).

6 Saavedra también señala que en *CG* “no se advierte mucho en la superficie sino que hay que mirar debajo de ella. Lo anterior exige un desmontar la novela en búsqueda de sus significados, partiendo primero de lo contado en la superficie para luego entrelazarlo en busca de unidad o unidades” (1991, 129).

Remitiéndonos a las categorías de “lector modelo” que establece Eco,⁷ podemos decir que *CG* está dirigida a un lector modelo cabal. Ésta es una obra que, “para reconocer al autor modelo⁸ es preciso leer muchas veces, y algunas historias hay que leerlas una e infinitas veces. Sólo cuando los lectores empíricos hayan descubierto al autor modelo y hayan entendido (o incluso solamente empezado a comprender) lo que ‘ello’ quería de ellos, ellos se habrán convertido en el lector modelo cabal” (Eco, 1996, 37). En *CG* encontramos un autor modelo tan complejo y exigente que un lector tendrá que cooperar mucho para desentrañarlo, para convertirse en ese lector modelo cabal.⁹ A esta complejidad se suma la estrategia con la que se oculta el autor modelo en un discurso aparentemente simple que a veces no da aviso de los cambios de hechos o de personajes, lo que hace que el lector pase de largo sin captar esos cambios, como si quisiera mantenerlo en el engaño.¹⁰ Pero bien lo advierte Eco, la diferencia entre el texto y otros juegos es que lo que el autor suele querer es que el adversario —el lector— gane (1981, 79). Por eso en *CG* quedan todas las claves para que el lector desenmarañe la historia.

Entre capítulo y capítulo de *CG* no hay continuidad narrativa y ni siquiera en la forma del discurso, y en ocasiones ni siquiera en la estructura interna de cada capítulo se encuentra esa continuidad. Es más, a veces ni siquiera en un párrafo encontramos unidad, puesto que a veces entre frase y frase se dan cambios tan abruptos en el tiempo, en el espacio o en la trama, que pueden pasar desaper-

7 El lector modelo es aquel que tiene la competencia para desentrañar lo “no dicho” en el texto, es decir, lo que no queda manifiesto en la superficie sino que está oculto, precisamente a la espera de ese lector modelo (Eco, 1981, 74).

8 El autor modelo queda camuflado en el proceso generativo del texto, en el que se da un juego de mostrar y ocultar orientado por la estrategia de prever los movimientos del lector. Aunque con su estrategia busca estimular la acción interpretativa del lector, de todos modos quiere mantener el texto en cierto margen de univocidad (Eco, 1981, 79).

9 Saavedra coincide en este punto: “*La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio necesariamente debe leerse con la perspectiva del lector competente por ser producto de un escritor que conocía lo suficiente de la también nueva forma del narrar y que lo aplicó metodológicamente en su novela” (1991, 122).

10 Respecto a la dificultad que ofrece el texto, son ilustrativas las palabras de Laureano Alba: “sólo alcancé a llegar, en la primera lectura, hasta el capítulo de La Hermana, no porque se hubiera comenzado a deshojar el libro porque esto sólo ocurrió después, sino porque fue tan grande el impacto que me causó que llegué al convencimiento de que no quería padecer de insomnio en pleno diciembre. Así que dejé la época de inevitable desvelo para el siguiente año, cuando hice la primera lectura con los ojos brotados y sólo después de que le perdí el susto y le comencé a tomar cariño empecé a tratar de desmenuzarla, y a convencerme de cuántas dificultades habrían para conseguirle parentescos a esta novela” (1980).

cibidos para el lector. En el capítulo “La Hermana” encontramos puntos seguidos acompañados de un espacio en blanco de unos diez caracteres —lo hemos llamado “pausa”— que refuerza esa sintaxis especial que tiene *CG*, dada por el encadenamiento insistente de los dos puntos combinados con el punto y coma. Esta sintaxis tan particular es algo muy propio de la “nueva novela” que busca convertir las formas novedosas en el acta de defunción de la novela “tradicional”, caracterizada por la forma continua.

Como lo indica Pollmann (1971, 100-101) esta “novela abierta” suramericana encontró su forma en modelos norteamericanos e ingleses como William Faulkner, Virginia Woolf y James Joyce, escritores que indudablemente ejercieron una influencia importante en Cepeda. Pollmann aclara que la “nueva novela” suramericana, aunque parte de esos modelos, llega a una solución propia de lo suramericano. Y en *CG* identificamos los rasgos que presenta esa solución de la “novela abierta” de Suramérica, que responden a los componentes básicos del pensamiento de esta región: “su monumental factor indio, que se expresa en el yacer en sí mismo de lo singular, su naturaleza ‘sintética’ que se cristaliza en pluralidad y yuxtaposición, y su componente románico-constructivo que une lo heterogéneo (en cuyo complejo se encuentra también el cristianismo)” (1971, 100-101).

En cuanto a la singularidad de lo latinoamericano, en *CG* 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, afirmación de lo suramericano.¹¹ En cuanto al segundo componente, una de las grandes riquezas de esta novela es su gran poder sintético, la manera como se profundiza en tantos aspectos de manera simultánea, lo que nos lleva al tercer componente: *CG*, aunque por momentos discontinua y fragmentaria por su técnica, en última instancia es una novela constructiva porque al final el lector puede, aunque tal vez con mucha dificultad, encontrar la secuencia completa de la historia y el orden de causalidad en el que aparecen ligados todos los elementos, aunque sean de naturaleza tan heterogénea como en efecto lo son en *CG*. En esta obra la lucha obrero-patro-

11 Morales Benítez resalta la presencia del Caribe en la producción de Cepeda (1989, 104-110).

nal, la lucha entre la tradición y la renovación de una sociedad en transición, el incesto entre dos hermanos, la descomposición de una sociedad debido a la llegada de un gran capital extranjero, la complicidad del gobierno y de la iglesia con los poderosos y muchos otros aspectos, se mezclan y se confunden para convertirla en una compleja síntesis.

Otro aspecto que afirma a *CG* como “novela abierta” es la naturaleza cíclica del tiempo. Pollmann dice que el concepto circular del tiempo liga el pensamiento suramericano, expresado en la “novela abierta”, con el pensamiento presocrático (1971, 103). El tiempo circular, cíclico, muestra el sentimiento de que la historia se repite. Algo que, como lo destaca el mismo Pollmann, aparece con más insistencia en *Cien años de soledad*, pero ya se había insinuado en la primera novela de García Márquez, *La hojarasca*; tiempo circular y repetición de historias que aparecen de manera muy nítida también en *CG*.

En el período del *Nouveau Roman* “puro”, dice Pollmann, que se da entre 1957 y 1959 en Francia, la novela alcanza una perspectiva fenomenológica y “logra lo estéticamente decisivo, la construcción de un lenguaje formal” (1971, 240). Ahí tenemos pues a *CG* que, además de su condición de “novela abierta”, reúne también estas dos características que la acercan al *Nouveau Roman* “puro”. Ya ha quedado suficientemente demostrado en el análisis del espacio, su naturaleza fenomenológica, y en cuanto al formalismo del lenguaje, podemos decir que éste es uno de sus grandes logros: a partir de un lenguaje que a simple lectura es convencional, logra dar un salto vertiginoso para ofrecer una obra muy moderna. Por eso muchos lectores no avisados podrían leerla como quien lee una novela más convencional, y una prueba de ello está en que en Colombia ha estado entre los textos para estudiantes de bachillerato.

Finalmente, algo a tener en cuenta en la “nueva novela” es que en su interpretación no se deben separar forma y contenido: el lector debe “contemplar los fenómenos que se le ofrecen, la estructura, el estilo, la sintaxis y las relaciones temáticas, todo aquello en lo que se conjugan varios elementos ofreciendo un relieve estético; y, en cualquier caso, debería librarse de prejuicios, debería contar con que la forma se va a revelar como contenido y el contenido como forma” (Pollmann, 1971, 354). Estas palabras de Pollmann sobre el *Nouveau Roman*, que también son aplicables a la “nueva novela” de América Latina, deberían ser tenidas en cuenta por el lector de *CG*, así como el viajero debe tener en cuenta el mapa de caminos cuando se aventura por terrenos desconocidos. El viajero que ignore el mapa, a nadie podrá culpar de su extravío.

Heterogeneidad del discurso

Uno de los aspectos más especiales de *CG* es la heterogeneidad de su técnica narrativa, que la convierte en una novela única. Entre los diez capítulos que la integran 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. Es que Cepeda en su escritura siempre plasmó una profunda reflexión sobre la técnica, como lo muestra su primer libro de cuentos, *Todos estábamos a la espera*, publicado en 1954.¹² Con el objetivo de mostrar el contraste de los distintos discursos, vamos a enunciar los capítulos en el orden en que aparecen en la obra.

Pero antes de hablar de los capítulos, refirámonos al dibujo que Cepeda eligió para ilustrar *CG*. En ese dibujo de Fedra Sargent aparece un pequeño tren formado por la locomotora, un carrito de carga y un vagón de pasajeros. La locomotora es negra lo mismo que el carrito, y sobre el vagón, que es blanco de líneas negras, están agazapados tres hombres que apuntan con sus fusiles. Representa una escena de “Los soldados”. Llama la atención el contraste entre el blanco del vagón y el negro de la locomotora. De cierto modo, esa locomotora oscura representa al destino que arrastra a los hombres. Dibujo que parece aludir a ese fatalismo que impregna la atmósfera de *CG*.

1. *Los soldados*. Aquí leemos una tragedia: los personajes son conducidos a su destino por un hado omnipotente, como ocurre en la tragedia griega. Los hombres no tienen posibilidad de evitar el desenlace. Este hálito fatal prevalecerá en toda la novela, lo sentiremos en todos los capítulos, a veces en el anuncio del suceso que se aproxima, a veces en la evocación de lo ya ocurrido. Como en toda tragedia, al final del capítulo la muerte está presente en el escenario, nos lo anuncia el soldado en un tono alucinante: “No nos van a dejar aquí con todos

12 Respecto a esta heterogeneidad del discurso, Gilard afirma: “podía Cepeda recoger en el mosaico de *La casa grande* todos los experimentos técnicos que había efectuado en sus cuentos. Empezando por la fragmentación ensayada con maestría en ‘Tap-Room’. Continuando con diversas modalidades de diálogo, ensayadas en todos los cuentos; con descripciones objetivas; con el recurso de la primaria sensación física; con una subversión de las leyes de la naturaleza. Usando el diálogo como vector de una parte de la anécdota. Y, siempre que intervenía un narrador anónimo, haciendo que no supiera más, o que supiera menos, que los personajes” (1998, 44).

estos muertos” (50).¹³ Y, como en la tragedia, predominan los diálogos de los personajes, cuyas palabras nos revelan el dramatismo de los sucesos. También aparece la voz de un narrador omnisciente que, como lo hace el coro en la tragedia, puede verlo todo desde afuera e incluso puede vaticinar sucesos, con lo que acentúa el fatalismo, pues la palabra del narrador, como el anuncio del oráculo, es ineludible. En los diálogos predomina el presente simple, mientras que en las narraciones en tercera persona predomina el pasado. Es un capítulo cargado de premoniciones: los soldados se preguntan por lo que va a suceder y el narrador anuncia la cercanía de la muerte. El tiempo de la historia es de tres días, aproximadamente.

2. *La Hermana*. En este capítulo encontramos un narrador omnisciente que nos presenta el discurrir de la conciencia de uno de los personajes, la hermana mayor. Nos adentramos en la conciencia del personaje para escuchar su monólogo interior, dirigido a la hermana segunda, que cumple la función del narratario, es decir, el personaje ficticio al cual está dirigido el discurso (Prince, 1996, 151). Este capítulo, al igual que “El Hermano”, nos recuerda una de las características de la “nueva novela”: la discontinuidad de la narración, la ausencia de progresión constructiva. Aquí vamos dando tumbos en el tiempo y en el espacio al ritmo de los recuerdos, evocaciones y pensamientos del personaje. En este capítulo subyacen muchos de los secretos de la casa grande, incluso se narra el momento de la “fundación” de la familia, pues el discurso proviene de la hermana mayor, quien conoce todos los vericuetos en la historia familiar. Pero ella, que es un personaje conservador, tradicionalista, pasivo, va dejando los más grandes secretos entre líneas, para que el lector agudice la visión y, con base en algunas claves que encontrará en otros capítulos, descifre los contenidos. Los recuerdos, que llegan en desorden, se remontan hasta 32 años en el pasado, pero el tiempo del discurso, es decir, el tiempo en el que ocurre el monólogo, es de minutos.

3. *El Padre*. Es donde más nítida se hace la tragedia, pues nada resulta más trágico que la presencia de un personaje cuya próxima muerte todos conocen, excepto él mismo. En la tragedia, el coro anuncia los sucesos trágicos que se aproximan. En este capítulo, todo el pueblo anuncia que van a matar al Padre. Nadie puede hacer nada para impedirlo, y el rumor de muerte sigue creciendo y lo envuelve todo, los envuelve a todos. Un efecto realmente conmovedor que

13 Las citas de *La casa grande* que aparecen en este trabajo corresponden a la primera edición. Bogotá: Mito, 1962.

será magnificado por García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*. Pero, en realidad, aquí la tragedia no la padece el Padre, quien va a morir en un ritual de sacrificio. La mayor tragedia la sufre el pueblo, los hombres que se ven obligados a matarlo. Son ellos quienes están atrapados por el destino.

En “El Padre” también aparece la técnica del guión cinematográfico.¹⁴ Al comienzo nos encontramos con un narrador objetivo que, como una cámara, va presentando los espacios, los personajes y los sucesos en una combinación eficiente de planos abiertos y cerrados; un discurso que sólo podía ser construido por un gran conocedor del cine.¹⁵ Recordemos que Cepeda fue uno de los precursores del cine colombiano, con su película *La langosta azul*, rodada en 1954, y con distintas producciones y documentales; además dejó guiones inéditos y su lenguaje cinematográfico aparece en varias narraciones de su último libro, *Los cuentos de Juana*. La manera como avanza el capítulo por secuencias divididas en escenas, y los diálogos que constituyen escenas independientes, convierten este capítulo en un guión cinematográfico completo que, si se lograra capturar todo su poder en un film, daría como resultado un cortometraje de gran contundencia.

Formalmente, este capítulo recrea, entonces, un guión cinematográfico de alta pureza, pero en su contenido refiere una tragedia que, por la manera como todo el pueblo se reúne para matar al Padre —que montado en su caballo se erige como un monstruo mítico—, alude también a un hecho épico.

En cuanto al tiempo, en la primera parte predominan presente simple y pasado perfecto. Entre las partes 2 y 11, donde sólo hay diálogos, está implícito el presente continuo, y en la parte final vuelve a predominar el pasado simple. Los hechos ocupan entre una y dos horas, más o menos.

4. *El pueblo*. Un narrador omnisciente nos hace evocar la novela naturalista, pues nos presenta el estilo de vida de un pueblo, como si pretendiera hacer un retrato de época que nos trae a la memoria a escritores decimonónicos como Balzac; estas páginas nos recuerdan el comienzo de esas novelas en el que se hace una pormenorizada descripción del espacio donde ocurrirán los principa-

14 “Esta técnica seguramente está determinada por la inclinación de Cepeda al cine. Se trata de manejar, en primer lugar, la narración a la manera de una cámara fílmica que reproduce fielmente, y de manera objetiva, las imágenes visuales que capta el narrador” (Ortega, 1981, 106).

15 Daniel Samper usa una expresión muy gráfica que sintetiza la pasión de Cepeda por el cine: “Es imposible entender la vocación literaria y periodística de Cepeda sin darse cuenta de la influencia que tuvo en ella la mentalidad cinematográfica que llevaba atornillada Álvaro en los ojos y en la cabeza” (1998, 120).

les sucesos. La única novedad que se nos ofrece aquí es la ubicación del narrador, pues aunque inicialmente aparece como el llamado ojo de pescado que está arriba y puede verlo todo, después se nos revela en un punto preciso, junto a la estación del ferrocarril. En lo temporal predomina el presente simple, combinado con el pasado simple. En ocasiones el narrador puede remontarse hasta muchos años atrás. El tiempo de narración es impreciso, se refiere a hechos habituales.

5. *El Decreto*. Con ligeras variaciones que se le hacen al decreto militar original, este capítulo se convierte en un documento y testimonio del carácter histórico en la narración. Al comienzo del decreto se anuncia: “Por el cual se declara cuadrilla de malhechores a los revoltosos de la Zona Bananera” (135). Aunque este enunciado también está en el documento original, de todos modos se convierte en una evocación de las primeras novelas e incluso de las crónicas españolas en los orígenes de la modernidad, en las que se hacía una síntesis en la presentación de cada capítulo. Así esta “coincidencia” enriquece la heterogeneidad discursiva de *CG*. Hay dos acciones predominantes, una en gerundio, “considerando”, y otra en presente simple, “decreta”. Las acciones subordinadas a este gerundio están en pasado perfecto, y las subordinadas al presente simple permanecen en ese mismo tiempo. Los hechos mencionados han ocurrido en los últimos días, una semana tal vez. Además, como licencia para matar, adquiere un gran poder premonitorio: anuncia la muerte.

6. *Jueves*. En este capítulo vuelven a predominar las imágenes, el lenguaje cinematográfico. El texto está dividido en tres secuencias que, en distintas locaciones, aparecen como cuadros independientes entre sí, pero que están ligados por un mismo hilo: la proximidad de la matanza. El narrador, que aunque por instantes es omnisciente, en la mayor parte del capítulo es objetivo y externo, nos presenta las imágenes como si fuera una cámara. Esto, sumado a los diálogos de los personajes que intervienen en las secuencias, convierten el capítulo en un guión cinematográfico completo. En las dos primeras partes predomina el pasado simple, en la tercera hay combinación de distintos tiempos y modos, sin predominancia de ninguno. Todos los hechos ocurren en un mismo día.

7. *Viernes*. Aunque es muy parecido al anterior, este capítulo ocurre en seis secuencias que tienen lugar en locaciones distintas. Pero, como las anteriores, casi todas son simultáneas, lo que aumenta el dramatismo de los sucesos, pues todo gira en torno a la llegada de los soldados al pueblo. Todo el capítulo está dominado por una narración en pasado simple. Los sucesos ocurren en el transcurso de una noche y una madrugada. Es una noche lluviosa.

8. *Sábado*. Completa la trilogía que se convierte en una alusión a la pasión y muerte de Jesucristo. Aquí aparece un lenguaje telegráfico de tono militar. Los hechos son vistos desde la óptica del militar que los registra en su reporte. Este capítulo también parece aludir al diario, lo que nos permite evocar la crónica de viaje que ocupa un lugar tan importante en los orígenes de la novela moderna. El tiempo de narración es presente simple pero la hora antes del verbo lo convierte en pasado. Todas las acciones narradas transcurren entre las 5:10 y las 10:00 de la mañana.

9. *El Hermano*. En un soliloquio del Hermano, se nos recrea el epílogo de la gran tragedia. El personaje, junto al cadáver de su Hermana,¹⁶ que es también su amada, hace una evocación de toda su vida, pasando por los sucesos más importantes que los llevaron hasta aquel desenlace. En este capítulo se combinan los tiempos pasado y presente, en distintos modos. Todos los sucesos abarcan un período que puede oscilar entre veinte y veinticinco años.

10. *Los hijos*. Una escena dramática que nos recuerda que el autor fue un entusiasta lector y espectador del teatro español. Aparece otra vez el diálogo, pero sin la interferencia de ningún narrador. El lector está invitado a verlo todo como en un escenario, donde los actores desempeñan su tarea, pero esta vez el sentido de las acciones está incluido en los mismos parlamentos. Incluso el lector tiene que descubrir cuántos son los personajes y de quién es cada parlamento. De todos modos podrá entender todo lo que ellos dicen, pero si logra deducir a quién corresponde cada parlamento, podrá avanzar en su lectura entre líneas, que aquí es tan importante como en los capítulos “La Hermana” y “El Hermano”. Se combinan distintos tiempos entre los que se destacan el presente simple y el pasado imperfecto. El diálogo transcurre en poco tiempo, minutos quizá. Los hechos evocados han transcurrido durante unos quince años.

11. Finalmente, refirámonos al principal capítulo, es decir, a toda la novela que es un gran capítulo fragmentado, narrado por un solo narrador, que se convierte en el responsable del ensamble de todas las otras voces.

Este resumen esquemático nos permite observar la fragmentación de los narradores, del tiempo y del espacio que nos recuerda que *CG* fue escrita en una época en la que la literatura latinoamericana estaba en gran ebullición: una época que Jítrik ha llamado “de experimentación” (1976, 234). El narrador

16 Cuando aparece “la Hermana” —con mayúscula— se trata de la hermana menor, la rebelde que se enfrenta al Padre y se niega a seguir la tradición familiar.

deja de ser una voz fija, el tiempo abandona su cordón lineal para volverse fragmentado y oscilante, y el espacio trasciende su función de paisaje.¹⁷

Un aspecto resulta muy importante en la estructura de la novela: los capítulos podrían ser organizados en cualquier orden —excepto “Jueves”, “Viernes” y “Sábado” que plantean un tiempo lineal—, y el resultado sería casi el mismo en cuanto a la historia. Incluso, los segmentos de los capítulos se convierten en cuadros independientes que en muchos casos podrían cambiar de orden, como si fueran piezas móviles. Esto nos muestra que *CG* tiende hacia el “modelo para armar” propuesto por Cortázar. Con esto, la novela apunta hacia la “destrucción” de la técnica para convertirse en un montaje, algo más propio de la obra cinematográfica que de la literatura. Éste puede ser uno de los motivos por los que la novela de Cepeda resulta difícil para muchos lectores a los que esa ruptura desconcierta, aturde o confunde (Jítrik, 1976, 238).¹⁸ De *CG* puede decirse lo que Alegría (1976, 247) dice de la “antinovela” propuesta por autores como Cortázar: “es un intento por desarmar la narrativa para hacerla encajar en el desorden de la realidad”.

La novela se abre y se cierra con diálogos, lo que da una idea de recodo, sin principio ni fin, diferente a una novela en la que un narrador omnisciente se constituye en un dios, que en la primera frase declara la creación de aquel universo y en la última anuncia su fin. Al comienzo del diálogo de los soldados descubrimos que ellos están en una situación a la que han sido llevados por el destino. Al final, en el diálogo de “Los hijos” vemos que éstos también se declaran atrapados por el destino:

—De todas maneras estamos derrotados.

—Sí: de todas maneras (220).

Así la novela se convierte en la narración de unos hechos que están regidos por el fatalismo, pues son consecuencia del pasado y no se pueden cambiar. A

17 “El signo de las modificaciones operadas en el campo del narrador es la fragmentación y la permutabilidad de las miradas; lo que ha ocurrido con el tiempo y el espacio en la narrativa latinoamericana acentúa aún más esta tendencia: la expresión de un tiempo lineal o de un espacio como ambiente ha sido sometida a un duro ataque del cual las consecuencias pueden medirse en los cambios producidos” (Jítrik, 1976, 234).

18 Jítrik (1976, 221) muestra que ese proceso de ruptura se presenta por un “autocuestionamiento” de los escritores que sienten la necesidad de liberarse de esa linealidad que seguía predominando hasta entonces en la novela tradicional. “Autocuestionamiento” del que sin duda participó Cepeda, un incisivo crítico de la literatura colombiana de su época.

su vez, el futuro también se vuelve fatal, porque quien no puede cambiar el presente tampoco podrá cambiar el porvenir. En estos diálogos de apertura y de cierre se revelan entonces los acontecimientos de la novela como el fruto de un devenir histórico, y por eso las acciones no están determinadas por la voluntad o capricho de los personajes.¹⁹

El hecho de que los hijos se reconozcan derrotados, como lo reconoce también el Hermano frente al acto de rebeldía iniciado por la Hermana, ratifica que la trama de *CG* es trágica. Como bien lo define Friedman, cuando un personaje “sufrir una desgracia de la que es parcial o totalmente responsable debido a alguna equivocación grave o a algún error de juicio por su parte, y posteriormente descubre su error cuando ya es demasiado tarde, nos hallamos, estrictamente hablando, ante una trama trágica” (1996, 72). Apresado por la tragedia se reconoce el Hermano cuando afirma: “Toco ahora la cicatriz como esa noche toqué la herida todavía húmeda y pienso: aquí comenzó la derrota: soy yo el culpable, no es el Padre, soy yo” (191). Aunque la trama dominante es la tragedia, también aparecen otros tipos de trama en el capítulo “El Padre”, como la que Friedman denomina punitiva: el héroe-villano maquiavélico —el Padre— sufre su merecida desgracia. Teniendo en cuenta la naturaleza fatalista de *CG*, es apenas natural que la trama predominante esté entre las que Friedman clasifica como “de fortuna” (1996, 70-74).

Ahora veamos los dos monólogos que aparecen en los capítulos “La Hermana” y “El Hermano”. Es cierto que, como lo advierte Lodge, este tipo de narración “tiende a provocar simpatía hacia los personajes cuyo ser interior está expuesto a la vista” (1998, 73), pero estos dos capítulos nos confirman que en *CG* siempre se favorece a los rebeldes que buscan el cambio, mientras que se margina a quienes buscan mantener la tradición y a los que, como la hermana mayor, se mantienen pasivos, a la espera. Por eso, aunque los dos capítulos son presentados en monólogo interior, en el de “La Hermana” encontramos que la verdadera protagonista no es la narradora, sino la Hermana, es decir, la rebelde, y eso nos lo informa el título del capítulo que en otro caso hubiera sido “La hermana mayor”. Los sucesos más importantes que suceden allí son protagonizados por la Hermana que busca liberarse de la tradición familiar. Contrario a lo que normalmente ocurre en un monólogo, aquí no nos adentramos en el ser

19 Los tiempos verbales en pasado, que predominan en *CG*, cumplen dos funciones muy importantes: resaltar el fatalismo de lo que ya es imposible cambiar, y afirmar la veracidad de los sucesos narrados, porque el pasado imperfecto “proporciona justamente la verdad histórica” (Pouillon, 1970, 127).

interior de la narradora, sino en los sucesos más importantes en la familia, escenas en las que ella misma tiende a borrarse para que la Hermana se erija como personaje central.

En “El Hermano” también la Hermana es la protagonista, pero en este caso sí entramos a lo más hondo del narrador, que ha sido arrastrado por ella a la rebeldía y que también ha sido derrotado. Entonces ambos monólogos, aunque emitidos por conciencias distintas, tienen los mismos protagonistas: la Hermana y el Hermano. Esto, unido a la ausencia de por lo menos un pasaje que nos permita ingresar al ser interior del Padre o de la hermana segunda, o de alguno de los personajes que buscan mantener el poder afirmándose en la costumbre y en la tradición, es una prueba contundente de que la narración de *CG* se hace cómplice de los rebeldes que buscan la transformación del mundo.

El uso del pronombre “ella” en los dos capítulos demuestra que ambos están dedicados a la Hermana. En el primer caso el pronombre se repite en veintisiete ocasiones que se distribuyen así:

| | |
|--------------------|---|
| La Hermana | 8 |
| Hija de la Hermana | 9 |
| La Madre | 6 |
| Hermana segunda | 4 |

La hija de la Hermana aparece como una extensión de ésta, no sólo por el parentesco, sino porque ha repetido su mismo acto de rebeldía. En la Madre, de cierto modo se camufla la narradora, pues ambas ocupan la misma categoría de seres pasivos, que no eligen sino que se someten a la tradición. Así vemos que el pronombre “ella” tiende a convertir a la Hermana en ese ser omnipresente a lo largo de todo el capítulo. En “El Hermano”, “ella” se repite en dieciseis ocasiones, de las cuales catorce están referidas a La Hermana y dos le corresponden a Isabel, el aya del Hermano. Así pues, ambos monólogos giran en torno a la Hermana, a la que erigen como protagonista.

En la estructura también podemos ver que *CG* es una novela de un ritmo acelerado, podríamos decir vertiginoso. La polifonía de los narradores es uno de los elementos que contribuye a ello, pues con cada cambio de narrador encontramos una visión refrescante de los acontecimientos. Y esa polifonía ofrece un constante cambio de lentes que nos permite verlo todo desde muchos ángulos, así cambia también la perspectiva y, en ocasiones, más que leer una novela, leemos una película en la que se ha logrado un excelente montaje. Incluso por su brevedad, *CG* puede ser “vista” en el tiempo que vemos una película.

La distribución de los capítulos y su heterogeneidad de forma y contenido también son importantes en esa aceleración del ritmo. En algunos casos, como en “Soldados” o en “El Padre”, la tensión frente a lo que viene y el avance constante de las acciones aceleran el ritmo. En otros casos, como en “La Hermana” y “El Hermano”, donde el monólogo podría aletargar el ritmo, la aceleración está dada por la evocación de los hechos pasados, en los que la duración de los sucesos tiende a la fugacidad porque en los *flashback* de los narradores, los hechos y las imágenes van pasando como en fogonazos.

Y es que esta rapidez en el ritmo también resalta la presencia del lenguaje cinematográfico en la novela, pues en la descripción nunca aparece el espacio inanimado, estático. En *CG*, las imágenes siempre aparecen en movimiento, y casi siempre están ligadas a las acciones de los personajes, lo que hace que el tiempo constantemente fluya con rapidez. La ausencia de descripciones estáticas contribuyen con el dinamismo en la narración (Lijachóv, 1989, 259).

Volviendo al tiempo, observamos que sólo los hermanos y los hijos de la Hermana tienen el poder para devolverse en el tiempo y mostrarnos los sucesos pasados. Entonces nos muestran retazos de la historia, fragmentos indispensables para entenderla. A retazos también se va construyendo al Padre, origen de todo y de todos. Los capítulos de “El Hermano”, “La Hermana” y “Los hijos”, son los que reconstruyen los períodos más largos y al mismo tiempo son los que se narran en períodos más breves, con lo que podemos apreciar una mayor profundidad e introspección en ellos, pues aquí sólo se narra lo esencial. En los demás capítulos, por el contrario, el tiempo de narración es más largo y se reconstruyen períodos más breves, hay mayor descripción. En éstos, los personajes actúan y hablan, pero no conocemos su visión de los hechos, excepto los soldados y el pueblo, que muestran una percepción determinista.

Llama la atención el que sólo la hermana mayor, el Hermano y los hijos tienen voz, pueden narrar desde la primera persona y pueden romper el tiempo lineal para evocar épocas pasadas. El capítulo del Padre muestra al patriarca desde la tercera persona y presenta sus diálogos, pero nunca podemos entrar a su conciencia, a sus pensamientos. Esto contribuye a acrecentar la imagen mítica que de él tienen los demás personajes del pueblo. Esto nos recuerda otro elemento muy importante, la presencia de la oralidad en *CG*. Williams destaca las dos formas usadas por Cepeda para explotar lo oral: la palabra hablada, que tiene lugar de privilegio en varios capítulos, y la repetición de imágenes y temas claves, técnica que —afirma— pertenece exclusivamente a la tradición oral (1989, 53).

En conjunto, en *CG* encontramos un tiempo artístico “abierto”, es decir, estamos ante un tiempo “que está inserto en una corriente de tiempo más ancha y que se desarrolla sobre el fondo de una época histórica definida con exactitud” (Lijachóv, 1989, 254). Recordemos que elementos como el Decreto que aparece fechado el 18 de diciembre de 1928, la masacre de obreros ocurrida en ese mismo año y el comienzo de la organización obrera en Colombia, enmarcan esta novela en una época concreta. Además, en la mayoría de los capítulos, en la representación del tiempo predomina el pretérito. Así la referencia temporal nos revela que en su obra Cepeda deja una visión histórica del país. En su registro de los hechos de 1928, por ejemplo, muestra que más que hechos aislados o casuales, aquéllos tienen un alto sentido histórico, son causa y al mismo tiempo se convierten en consecuencia en un proceso histórico del cual constituyen uno de sus capítulos.²⁰

Los sentimientos del autor frente a esa época histórica son revelados por la representación temporal. En “Los soldados” predomina el pasado imperfecto; en “La Hermana”, “Jueves”, “Viernes” y “Sábado” predomina el pasado simple; en “El Padre”, “El pueblo” y “El Decreto” predomina el presente; en “El Hermano” hay una mezcla de distintos tiempos en la que resaltan el pasado simple y el pasado perfecto, además sobresale el iterativo que crea un tono lastimero, un tono de lamento frente al pasado que se evoca. Finalmente, “Los hijos” transcurre en un presente que fluye hacia el futuro, futuro que incluso es referido en el diálogo de los personajes. Así vemos que los hechos más trascendentales están referidos en pasado, un pasado que ya es imposible cambiar, lo que explica el tono fatalista. Los capítulos narrados en presente se convierten en la transición, y el último capítulo indica que tampoco es posible cambiar el futuro, porque ya está trazado por la historia. Esto nos muestra que la visión pesimista del pasado es generadora de un futuro irremediable.

En cuanto a la estructura, casi todos los capítulos están divididos en varios fragmentos. Al final, en “Los hijos”, hay unidad. Allí se nos presenta la conversación entre los personajes sin intervención de narradores; sólo hay diálogos. El que en este capítulo no haya división, puede significar que en aquellos tres hijos hay una sola unidad, y que en ellos está la totalidad de lo que se nos quiere mostrar; es como si ellos fueran la síntesis, el epílogo de los acontecimientos y

20 Lijachóv (1989, 261) afirma que el hecho de que el autor se interese por los temas históricos es ya un indicio del sentido histórico que integra en su obra. Pero ese sentido se evidencia en otros aspectos, como el reflejo del paisaje y de la vida cotidiana.

personajes de los capítulos anteriores. Así, “Los hijos” se convierte en un capítulo totalizador que integra todos los conflictos que se presentan en *CG*.

Un holograma polifónico

Para la descripción del punto de vista de los narradores en cada capítulo, partiremos de la clasificación que hace Norman Friedman, clasificación sistemática que se ajusta mucho a las voces que encontramos en esta obra.²¹ Es pertinente insistir en la polifonía que forman los narradores porque gracias a ella se logra una narración tridimensional. Las múltiples voces son como esas luces que, provenientes de distintas fuentes, al cruzarse logran el mismo efecto que se logra mediante la holografía; cada uno de los narradores da una visión particular, y gracias a ellos ningún espacio de la figura queda vacío. Todo se llena de luz y color y así queda completo el holograma.²²

La multiplicidad de narradores se convierte en un indicio de rechazo al poder dominante. Bost afirma que por medio del lenguaje y la estructura narrativa, *CG* desafía a las fuerzas represivas: “esta falta de una voz narrativa singular es en sí un acto metafórico de resistencia. Gerald Graff ha apuntado que de esta manera el escritor moderno está rechazando la tradición recibida, y está exhibiendo una abierta hostilidad hacia ‘las bases psicológicas del orden imperante’” (1991, 16). De acuerdo con esto, *CG* no sólo desafía a quienes representan el poder y la tradición en el nivel de la historia, sino que también desafía la tradición literaria imperante en el país.²³

En el capítulo “Los soldados” tenemos dos puntos de vista que se alternan continuamente: el *modo dramático*²⁴ dado por las palabras y acciones de los personajes. En este caso, de los diálogos escuetos de los soldados tenemos que inferir sus pensamientos y sus sentimientos. Al igual que otros diálogos, el

21 Esta clasificación es presentada por Françoise Van Rossum-Guyon (1989, 300-302) en la panorámica que ofrece de los diversos estudios sobre el punto de vista de los narradores.

22 “En cuanto a sus múltiples técnicas narrativas, (*CG*) es una verdadera celebración de las posibilidades del texto moderno”, ha afirmado Williams (1989, 52).

23 García Burgos coincide en este punto cuando afirma que los “diferentes enunciadores, focalizaciones y puntos de vista, pueden unirse, fundirse y confabularse, para destruir la voz oficial monológica y, al decir de Del Paso, asaltar la historia oficial” (1998, 29).

24 En su primera aparición estarán en cursiva los términos tomados de la clasificación de los puntos de vista hecha por Friedman (Van Rossum-Guyon 1989, 300-302).

de este capítulo le infunde mucho dinamismo a la obra porque, además del poder que tienen aquí las palabras, las pausas y los silencios enriquecen el sentido. Al respecto Reyes (1966, 5) afirma: “Me llamó la atención el diálogo de Cepeda Samudio, no sólo por lo que dice literalmente, sino por la posibilidad que dejan las pausas y los silencios”. Este modo dramático es alternado con la *omnisciencia neutra*, es decir, un punto de vista ilimitado, pero sin intervención directa del narrador, el cual habla de manera impersonal y en tercera persona. Los hechos son presentados desde su óptica y en ocasiones revela los sentimientos y pensamientos de los soldados. Es muy importante la combinación de estos dos puntos de vista en los que otra vez se siente la presencia del cine. El modo dramático constituye los planos cerrados, en los que sólo percibimos a dos soldados en un diálogo permanente. Debido a que el plano es cerrado, sólo podemos percibir sus voces, sus gestos y sus acciones en un ambiente íntimo. La omnisciencia neutra constituye los planos generales, abiertos, en los que vemos a todos los soldados e, incluso, hay “tomas” panorámicas que nos permiten ver el paisaje. Por la manera como se hace el montaje, alternando en un ritmo constante el modo dramático y la narración omnisciente, y debido a que el capítulo se abre y se cierra con diálogos, los lectores somos llevados de lo particular a lo general, es decir, se nos está sugiriendo que ellos constituyen una muestra “aleatoria” de toda la tropa. Lo que les ocurre a ellos de cierto modo les está ocurriendo a todos. En este caso las voces son exteriores.

En “La Hermana” predomina la *omnisciencia selectiva*: el autor desaparece y aun el mismo narrador tiende a desaparecer para que la historia sea presentada tal como es reflejada en la psique del personaje. En este caso, el personaje es la hermana mayor, en la que emerge otro narrador, un *yo testigo*. Es verdad que ella, en algunos pasajes, se constituye en parte de lo narrado, pero en realidad predomina su participación como testigo, y así presenta la historia desde una periferia cambiante. Al fin de cuentas ella, al igual que la Madre, representa a quienes permanecen pasivos ante el devenir histórico, sin hacer nada para decidir el destino colectivo, y ni siquiera luchan por su destino individual. Incluso la narradora evoca los testimonios de otros personajes, como el de Carmen, que aparece entre paréntesis y es muy importante porque ésta es una mujer de la servidumbre y en tal sentido la suya se convierte en “la voz del pueblo”. En este capítulo encontramos que la protagonista es la Hermana, que encuentra en el Hermano su complemento. La de la hermana mayor es una voz interior, una voz reprimida.

En “El Padre” se combinan dos puntos de vista en los que resalta lo cinematográfico: el modo dramático está en los diálogos del Padre y la muchacha, y en los diálogos de la gente del pueblo. En los últimos no se identifica a quienes hablan, pero las palabras nos permiten deducir de quiénes se trata. El otro punto de vista, que aparece en el comienzo y en el cierre del capítulo, es *la cámara*, cuyo objetivo es “retransmitir una ‘tajada de vida’ tal como tuvo lugar, sin selección ni organización”. Aquí la historia es contada a través de imágenes y, siguiendo con Friedman, “se desemboca en un caso límite en el sentido de que contradice la naturaleza misma de la escritura como arte del lenguaje” (Van Rossum-Guyon, 1989, 301). Esta cámara también se intercala en los diálogos entre el Padre y la muchacha, que constituyen un guión cinematográfico en el que se mezclan los parlamentos y los movimientos de cámara. Y esta cámara también está implícita en los diálogos entre la gente del pueblo, pues son diálogos separados en diez cuadros independientes que se convierten en *vox populi* y recoge las voces de la gente en torno a la próxima muerte del Padre. En estos cuadros también se va de lo particular a lo general. En este caso tenemos voces externas, pero que se dan en ambientes de intimidad, y se logra un contrapunteo entre la visión del Padre y la del pueblo frente a los hechos.

En “El pueblo” encontramos un narrador con la *omnisciencia del autor-editor*, que en ocasiones tiende a fundirse con la cámara, cuando las imágenes ganan el lugar principal de la narración y se alternan planos abiertos y cerrados. El narrador omnisciente, a medida que las imágenes van pasando, va contando fragmentos de la historia del pueblo en los que emite sus propios juicios. Es una voz externa que trasciende el presente de la narración para remontarse a hechos pasados.

“El Decreto” nos recuerda el punto de vista de la cámara; se nos presenta un documento que constituye una “tajada” de la realidad en una época histórica concreta. Es como si una cámara nos presentara una toma fija de ese Decreto. La voz que aparece aquí es una voz oficial que presenta la versión militar frente a los hechos.

“Jueves” es narrado desde una combinación de dos puntos de vista: el modo dramático y la omnisciencia neutra. Por momentos, ese narrador omnisciente tiende a convertirse en cámara para mostrarnos el fluir de las imágenes. Aquí se mezclan voces internas y externas, todas provenientes de la gente del pueblo, en torno a la llegada del ejército.

En “Viernes” tenemos un narrador que oscila entre el omnisciente neutro y el yo como testigo. También aparece la cámara que en algunos casos no nos iden-

tifica a los personajes y nos obliga a deducir de quiénes se trata a partir de sus acciones y sus palabras.

“Sábado” nos presenta la voz de un yo como testigo que va relatando los sucesos ocurridos en la zona bananera. Ese testigo tiende a convertirse en cámara porque reproduce unos mensajes que, se supone, provienen de un documento oficial. Aquí también emerge una voz oficial.

En “El Hermano” encontramos la omnisciencia selectiva: el punto de vista es fijado y centrado desde la conciencia del Hermano. Este personaje es protagonista de los hechos que narra en retrospectiva —igual que en “La Hermana”—, así el punto de vista del narrador se transforma en *el yo como protagonista*. Aquí tenemos otra voz interior que proviene de los rebeldes.

Finalmente, “Los hijos” está hecho puramente en modo dramático. En este caso sólo contamos con las palabras de los personajes, porque ni siquiera vemos sus acciones. Apenas podemos intuir algunos gestos que se perciben en los parlamentos. En este caso estamos ante tres personajes que conforman una sola voz, la voz interior de los rebeldes.

Como lo hemos visto en la descripción de los capítulos, el punto de vista del modo dramático, propio del teatro, ocupa un lugar muy importante en esta novela que se volvió protagonista de la evolución que tuvo el teatro colombiano en la década del sesenta. Ejemplo de ello es la adaptación teatral hecha por Reyes y que fue presentada bajo el título *Soldados*, la cual ocupa un lugar muy importante en la historia de la dramaturgia nacional.²⁵ Con *Soldados* fue inaugurada la Casa de la Cultura en Bogotá, que después se convertiría en el teatro La Candelaria.²⁶ Entre las adaptaciones halladas, ésta es la más fiel al texto original, pues logra proyectar todo el poder de los diálogos y de los pasajes narrativos mediante un estratégico recurso de montaje. La obra se abre con la lectura de “El Decreto”, que en la novela aparece en el capítulo cinco; luego, para hacer una pausa, se apagan las luces y cuando se vuelven a encender, comienza el diálogo de los soldados, cuyas variaciones con respecto al diálogo

25 En el reparto de la obra participaron algunos de los mejores actores colombianos, entre ellos Fernando Corredor (narrador), Gustavo Angarita (El Padre) y Vicky Hernández (Muchacha) (Reyes, 1966, 7).

26 De la presencia de *CG* en el teatro del país da cuenta Díaz Quintero en el artículo “Cepeda Samudio y García Márquez. Influencia caribe en el teatro colombiano”, publicado en *El Universal* el 20 de marzo de 1988. La revista *Huellas* (51-53, 1998) hace una reproducción del artículo y del cartel en el que se anunciaba la inauguración de la Casa de la Cultura con *Soldados* (90).

original están dadas por las acotaciones para los actores y por las instrucciones de luminotecnia y sonido. Al llegar al instante en que en el capítulo “Los soldados” se hace la elipsis del momento de la masacre,²⁷ en la adaptación dos narradores hacen la lectura del “parte militar” que aparece en el capítulo “Sábado”, sorteando así la elipsis que hubiera causado extrañeza entre los espectadores. Además, con la lectura de este texto de tono militar, lo mismo que la lectura del decreto al comienzo, en la obra teatral se aprovechan esos “testimonios” documentales que aumentan la verosimilitud y convencen al espectador de que se presentan sucesos históricos. Esos locutores hacen las veces de periodistas que le transmiten la información al público.

En el segundo acto se desarrolla el capítulo “El Padre”, que es el que más se asemeja a un guión, por eso está casi intacto. Se hacen algunas variaciones al simplificar el escenario. Un efecto que resulta impresionante aquí, y que seguro debe ser mucho más impresionante en la representación, es la presencia de un coro —compuesto por tres mujeres y ubicado en un extremo del escenario, aparte de los personajes— que dice algunos de los parlamentos de los diálogos entre la gente del pueblo, parlamentos que se convierten en anuncio de la muerte que se aproxima, o que muestra a los hombres atrapados por el destino. Con esto se confirma que Carlos José Reyes también entendió que este capítulo hunde sus raíces en la tragedia griega. Las voces del coro, que son las voces del pueblo, acrecientan el tono fatalista. Con razón afirmó: “*Soldados* es una obra dinámica y vigente. Es dinámica porque pone en acción la conciencia del espectador, y vigente, porque habla de cosas vivas, como el Hamlet de Shakespeare o la más virulenta comedia de Albee” (1966, 5). Quienes vieron *Soldados* sabrán que en estas palabras no hay ninguna exageración.

Así, con sólo cuatro capítulos, Carlos José Reyes logró hacer una gran adaptación de *CG* que realmente quedó a la altura de la novela, pues sin hacer grandes variaciones en los diálogos conservó todo el poder de los parlamentos. Ese logro en gran medida se debe a que el dramaturgo leyó el fatalismo y el tono poético que tiene la obra, y fue fiel en la adaptación, pues no hizo cambios de fondo. Mediante un proceso de edición y montaje, logró presentar los diálogos y las escenas más importantes, orientados en torno a la masacre.

En la adaptación se conserva el fatalismo de la obra, en los diálogos y en otros recursos, como el toque de redoblantes y las variaciones de luz. Sin duda

27 Genette define la elipsis como el máximo nivel de aceleración, dado que se trata de una omisión en la que un segmento nulo del relato corresponde a una cierta duración de la diégesis (Rimmon, 1996, 180).

los dramaturgos fueron quienes primero vislumbraron el gran poder que encerraban los diálogos de *CG* y por eso se dieron a la tarea de adaptarla. El Teatro Experimental de Cali hizo una adaptación colectiva,²⁸ y después Henríquez, de Ciénaga, escribiría otra versión en homenaje a Cepeda Samudio y “a los valerosos de 1928”.²⁹

Claro que todas estas voces que, como ya vimos, crean una estructura narrativa polifónica en la que están representadas todas las fuerzas en pugna, constituyen un gran narrador implícito que hace las veces de montajista. Ése es el narrador al que Friedman ha denominado de *omnisciencia multiselectiva* (Van Rossum-Guyon, 1989, 300). Aunque Friedman define el narrador de omnisciencia multiselectiva como aquél que desaparece para que la historia sea presentada por distintos personajes tal como es reflejada en sus psiques, ésta es la categoría que más se acerca al caso de *CG*. De todos modos se trata de un narrador multiselectivo, puesto que se da la licencia de elegir una gran cantidad de narradores. La diferencia está en que son narradores de distintas categorías, y el hecho de que el caso con el que nos encontramos aquí no esté tipificado, muestra el carácter particular de *CG* en cuanto a la narración. En este caso ese gran narrador se hace invisible para que los discursos de los otros narradores parezcan autónomos. Es un narrador implícito que se camufla entre los demás narradores y aunque está implícito es el más importante, porque gracias a la astucia con la que ensambla los distintos capítulos, logra un gran holograma polifónico.

Bibliografía

- Alba, Laureano. “Cepeda Samudio, un caso aislado en la literatura colombiana”, en: *Magazín Dominical de El Espectador*, diciembre 28 de 1980, 8.
- Albérès, René-Marie. *Metamorfosis de la novela*. Madrid: Taurus, 1971.
- Alegría, Fernando. “Antiliteratura”, en: César Fernández Moreno. *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 1976, 243-258.

28 El TEC, grupo al que pertenecía Enrique Buenaventura, ocupó un lugar muy importante como precursor del teatro en Colombia. De la adaptación, inédita, se conserva una copia en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

29 *Academia de baile* es el título de la versión que hizo Guillermo Henríquez. Esta versión presenta grandes variaciones en los diálogos e incluye muchos elementos ajenos a *CG*, cambiando incluso los nombres de los personajes. Aquí se nota un interés por abandonar el lenguaje neutral y lograr un tono más local.

- Bost, David. “Una vista panorámica de las respuestas literarias a la huelga de las bananeras de 1928”, en: *Revista de Estudios Colombianos*, 10, 1991, 12-23.
- Cepeda Samudio, Álvaro. *La casa grande*. Bogotá: Mito, 1962.
- _____. *Todos estábamos a la espera*. Cuentos. Barranquilla: Librería Mundo, 1954.
- Díaz Quintero, Jaime. “Cepeda Samudio y García Márquez. Influencia caribe en el teatro colombiano”, en: *Huellas*, 51-53, 1998, 89-90.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- _____. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.
- Friedman, Norman. “Tipos de trama”, en: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullá (ed.). Barcelona: Crítica, 1996, 68-78.
- García Burgos, Álvaro. *La inversión-sustitución de historias: formaciones discursivas e ideológicas en La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio*. Tesis de Maestría, Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello, 1998.
- Gilard, Jacques. “Cepeda Samudio: De Nueva York a Ciénaga”, en: *Huellas*, 51-53, 1998, 41-44.
- Henríquez, Guillermo. *Academia de baile*. S.l., s.p.i., s.f.
- Hernández, Joan Loyd. *The Influence of William Faulkner in Four Latin American Novelists (Yáñez, García Márquez, Cepeda Samudio, Donoso)*. Tesis Louisiana State University, 1978.
- Jítrik, Noé. “Destrucción y formas en las narraciones”, en: César Fernández Moreno. *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 1976, 219-242.
- Lijachóv, Dimitri. “Poética del tiempo artístico de la obra literaria”, en: *Textos y contextos*. Tomo II. Desiderio Navarro (ed.). La Habana: Arte y Literatura, 1989, 245-264.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*. España: Península, 1998.
- Morales Benítez, Otto. “Lineamientos del fabular de Álvaro Cepeda Samudio”, en: *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Álvaro Pineda Botero y Raymond Williams (comps.). Bogotá: Tercer Mundo, Universidad de Cartagena, 1989, 87-111.
- Moravia, Alberto. “El cuento y la novela”, en: *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. Lauro Zavala (comp.). México: UNAM, 1997, 325-331.
- Ortega, Guillermo. “La sociocrítica aplicada a la novela *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio”, en: *Literatura, crítica y análisis*. Trabajo

- presentado para ascenso a Profesor Titular en la Universidad del Atlántico. Facultad de Educación, 1981, 71-113.
- Ortega y Gasset, José. “El concepto de novela”, en: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullá (ed.). Barcelona: Crítica, 1996, 32-35.
- Pollmann, Leo. *La “nueva novela” en Francia y en Iberoamérica*. Madrid: Gredos, 1971.
- Pouillon, Jean. *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Prince, Gerald. “El narratorio”, en: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullá (ed.). Barcelona: Crítica, 1996, 151-162.
- Reyes, Carlos José. *Soldados*. Según la novela de Álvaro Cepeda Samudio *La casa grande*. Bogotá: Casa de la Cultura, 1966.
- Rimmon, Shlomith. “Tiempo, modo y voz”, en: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullá (ed.). Barcelona: Crítica, 1996, 173-192.
- Saavedra Hernández, Rafael. *Álvaro Cepeda Samudio: una vocación literaria diferente*. Tesis de doctorado, State University of New York at Albany, 1991.
- Samper Pizano, Daniel. “Legado de Cepeda Samudio: Tres vientos distintos, un solo huracán verdadero”, en: *Lecturas Dominicales, El Tiempo*. Bogotá, 12 de octubre de 1997, 8-9. Reproducción en *Huellas*, 51-53, 1998, 120-123.
- Van Rossum-Guyon, Françoise. “Punto de vista o perspectiva narrativa”, en: *Textos y contextos*. Tomo II. Desiderio Navarro (ed.). La Habana: Arte y Literatura, 1989, 289-332.
- Williams, Raymond. “Los antecedentes: Álvaro Cepeda Samudio y la tradición de la novela costeña”, en: *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Álvaro Pineda Botero y Raymond Williams (comps.). Bogotá: Tercer Mundo, Universidad de Cartagena, 1989, 43-53.