

**UNA POÉTICA LIBERTARIA:
UNIDAD, EXPERIMENTACIÓN Y RUPTURA EN *LOS CUENTOS DE JUANA DE*
ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO**

Presentado por: Silvia Garavito

Dirigido por: Adolfo Caicedo

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y literatura
Bogotá, Enero de 2005

ÍNDICE

| | Pág. |
|--|------|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| 1. CUANDO LAS REGLAS SON LAS EXCEPCIONES..... | 4 |
| 1.1 ... <i>Que sepa abrir la puerta para ir a jugar</i> | 4 |
| 1.2 El espíritu de Vanguardia..... | 7 |
| 1.3 <i>Primun vivere y endespúés philosophare</i> | 24 |
| 2. “LOS CUENTOS DE JUANA, ESA NOVELA QUE... ESTOY PINTANDO”..... | 31 |
| 2.1 El <i>Short Story</i> : la mano que desarticula..... | 31 |
| 2.2 Juana la piedra angular: unidad y fragmentación..... | 50 |
| 3. EL CARIBE MÚLTIPLE..... | 63 |
| 3.1 La lucha contra la imposición..... | 63 |
| 3.2 Carnaval: guiño burlesco y desacralización..... | 66 |
| 3.3 El personaje pequeño y la lucha contra el tedio..... | 73 |
| 3.4 Oralidad: relato, leyenda y sabiduría popular..... | 76 |
| CONCLUSIONES..... | 81 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 86 |

INTRODUCCIÓN

Al leer *Los cuentos de Juana* de Álvaro Cepeda Samudio podemos notar el intenso propósito de marcar con ellos una diferencia y de lograr algo que a la vez sea significativo y primario; inocente y reformador; tierno y libertario. Desde el texto inicial nos solidarizamos como lectores con el “coro” visceral de dos artistas que presentan juntos un proyecto que tras años de amistad y complicidad, se hace explícito en la obra de arte. Luego, de la mano de Juana, nos dejamos llevar despreocupadamente por un mundo conmovedor que va dibujando a su paso una sonrisa y una pregunta por lo que podría estar en el fondo de su transparencia.

El presente trabajo nace de esa inquietud, de la necesidad de recorrer *Los cuentos de Juana* para buscar lo que se esconde tras los guiños del Cepeda artista que habla en *The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom*¹ y tras los juegos de los que se valen los diferentes narradores para mostrarnos su mundo. Un mundo en el que la belleza, la simplicidad y la vitalidad cobran el protagonismo, en la medida en que tanto la obra, como el microcosmos dentro del que inscriben las historias, tienen la misma posición frente a la vida y frente al arte.

De esta manera, la monografía analiza en qué consiste esa visión de mundo, cómo se le presenta al lector, de dónde parte, cómo la viven los personajes y cuáles son los recursos narrativos que configuran su presencia, tanto a nivel estructural como

¹ A lo largo del presente trabajo, los títulos de los cuentos aparecerán inicialmente mencionados en forma completa y, en referencias posteriores, abreviados.

temático. Igualmente, se encamina en la búsqueda de una unidad tras la fragmentación que caracteriza los cuentos. Se pretende seguir la red de significaciones abiertas que conforma la obra a partir del seguimiento de las implicaciones de su novedosa presentación formal.

Así pues, en el primer capítulo se abre la discusión sobre el papel unificador que juega el texto inicial *The road of excess leads to the palace of wisdom* dentro de la colección, teniendo en cuenta su carácter de poética, en la medida en que determina el tono y los procedimientos que seguirá el resto de la obra. Igualmente, se analiza como manifiesto, al apelar a un espíritu de vanguardia que busca ante todo la ruptura y la renovación, un ideal estético basado en la experimentación, la integración de todo tipo de expresiones artísticas y la libertad.

En el segundo capítulo se examina la construcción narrativa de las historias desde los mecanismos que propone el *Short Story* como género de ruptura, deteniéndose en la configuración de personajes múltiples que excluyen la uniformidad sistemática, la creación de espacios subjetivos que se alejan de la descripción, y las dislocaciones temporales ajenas al manejo lineal tradicional. Se enfatiza también, en el personaje de Juana en tanto hilo conductor de la historia y representante principal de la fragmentación como búsqueda de un nuevo orden más abarcante e imaginativo. De esta manera se exploran los cuentos a partir de los problemas que implica su disposición y manejo de recursos, tanto a nivel individual, como en su calidad de partes de un todo.

En el tercer capítulo, se liga esa actitud de ruptura y libertad que se ha venido rastreando en los cuentos, con la visión de mundo de unos personajes que se desarrollan en diferentes espacios del Caribe colombiano. Sin embargo, esta identidad cultural se da dentro de los límites del texto, es decir, el Caribe que re-crea *Los cuentos de Juana*, es un espacio hermético que tiene como único referente el texto mismo. Por lo tanto, tiene más que ver con la idea de lo costeño que con lo que la tradición literaria relaciona con Caribe²: una serie de problemas sociales, antropológicos y políticos que se han trabajado en la producción literaria de islas como Cuba, Puerto Rico, República Dominicana o Haití, y que se refieren a una identidad cobijada por una serie de conflictos resultantes de la colonización y el mestizaje. Así pues, el Caribe que se muestra en el texto se relaciona con una manera de ver la vida y una actitud específica de ruptura frente a un centro representado por la zona andina que ha monopolizado y restringido las nociones de orden, cultura y estética. En ese sentido, el tercer capítulo analiza expresiones culturales como el carnaval, la oralidad y la presencia de lo popular, lo simple y lo cotidiano, como elementos que desacralizan y luchan contra la imposición, para proponer un nuevo orden en el que las reglas son el juego, lo instintivo, la emotividad y la libertad.

² Ver “La isla que se repite: el caribe y la perspectiva posmoderna” de Antonio Benítez Rojo.

1. CUANDO LAS REGLAS SON LAS EXCEPCIONES

*Es necesario desembarazarse de todos los compromisos.
La historia nos exige un pathos revolucionario,
tesis categóricas, una ironía despiadada,
el rechazo audaz de todo espíritu de conciliación*
Boris Eichenbaum

1.1Que sepa abrir la puerta para ir a jugar...

Los cuentos de Juana de Álvaro Cepeda Samudio se abren con *The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom*, texto que desde un comienzo nos prepara de manera provocadora para el tono, el espíritu de ruptura y los experimentos que caracterizarán el libro como totalidad. Este primer cuento, reportaje o manifiesto (los diversos rótulos que se le han sido adjudicados no vislumbran una conclusión), finalmente es un preámbulo preparatorio, que sin restringirse a la forma tradicional del prólogo, funciona como:

(...) apertura del telón para dar paso al nuevo espectáculo de la palabra y del color en el mundo maravilloso del trópico, espacio del placer, la alegría, el humor y la vida risueña en la gran producción de Álvaro Cepeda en los textos y Alejandro Obregón en las ilustraciones. (Castillo)

La voz colectiva que constituye dicho texto, desde las figuras del pintor colombiano Alejandro Obregón (1920-1992) y Cepeda Samudio como representantes de ciertas formas de vivir y concebir el arte, recuerda, divaga, dialoga y expone a gritos un proyecto que con cada cuento, y desde la estructura de lo paradójico, se convierte en la obra de arte completa y compleja, que como se verá más adelante, Cepeda estaba buscando.

De acuerdo con lo planteado, estamos frente a la discusión sobre si *The Road...* es el primer “cuento de Juana” o si en realidad es una especie de manifiesto artístico de Cepeda y Obregón, que desde su estructura aparentemente caótica y desacralizante, resulta indispensable para experimentar *Los cuentos de Juana* y convertirnos en “cómplices” del autor.

El propio Cepeda luego del primer párrafo, dice estar haciendo un “(...) cuento sobre Obregón” (12). Podría tomársele de esa manera, es decir, como un texto de ficción, teniendo en cuenta que nos encontramos frente a un texto en el que existen diálogos, monólogos de una voz colectiva, personajes definidos, e incluso una interacción del plano real en el que vivió Cepeda, con el espacio literario en el que se desarrolla Juana:

(...) no sé pero siempre recuerdo aquel pedazo de Calderón que me hacían aprender en el colegio de Ciénaga, frente al Templete que hizo que Juana se pegara un tiro al recordar, justamente al salir del casamiento, que ella ya estaba rota. (14)

Igualmente podría considerarse el texto como un reportaje³, por cuanto se presenta como el medio de expresión de una perspectiva particular frente a la función del arte, el artista y los críticos, y se vale de esa especie de entrevista que le hace el mismo Cepeda a Obregón, incluida luego de una larga explicación sobre los vínculos tanto personales como artísticos que los unen.

³ Clasificación dada por la *Antología* de Cepeda Samudio, Colcultura (Índice).

Sin embargo, los múltiples contenidos y formas de *The Road...* en realidad conducen más a la idea de estar presenciando una entrada para un fin específico. Sus alcances dentro del todo que es el libro y la manera como sobrepasa los límites de los géneros, hacen que este texto, desde la ruptura de los moldes tradicionales, cumpla a la perfección las funciones de un prólogo; funciones que aunque cobran sentido a nivel de contenido, formalmente responderán a los guiños y a los juegos que Cepeda ha hecho a lo largo de todo el texto:

En este primer texto están dadas las tónicas del libro (el diálogo con el otro que Cepeda lleva consigo), las claves, la guía para la lectura de esta obra que discurre por los carriles de la escritura y de la ética del artista, en busca de una síntesis entre creación verbal (o artística) y experiencia vital que cristalice un proyecto de vida fundado en la autenticidad y la intensidad humana. (Castillo)

Así pues, aunque Cepeda nos diga que “Para eso precisamente está la introducción: para que no la entienda nadie” (12), realmente está retando al lector a seguir los indicios de una propuesta que juega a esconderse tras las peripecias de una forma que parece perfilarse más en lo pictórico que en lo que se ha entendido tradicionalmente como literario, si bien el resultado final es la última producción literaria del autor:

Pensar o sentir, repito, lo que salga de donde quiera salirle: la obra está ahí: desafiante, respondiendo a color, forma, línea, volumen, metal, altaneramente y por sí sola a lo que quieran decirle. (14)

Cepeda deja claro con *The Road...* el tipo de arte al que apela la colección de cuentos que le sigue; por eso la introducción contiene en sí misma esa variedad y esa fragmentación que busca alcanzar lo total a través del exceso.

El texto consta así, de una primera parte, que bajo la forma del *fluir de conciencia*, nos ofrece una imagen poética sobre la vida y la unión de Obregón y Cepeda como amigos y como artistas cómplices en una misma búsqueda de belleza y plenitud. Continúa con lo que parecería un reportaje sobre el pintor, en el que Cepeda comienza a dar pistas acerca de los cuentos y la importancia que cobra la noción de lo pictórico como lenguaje complementario y necesario para lograr una expresión total y novedosa a nivel literario. A partir de ese momento y luego del flujo de conciencia que ha sido hasta ese punto el texto, Cepeda, de manera más directa aunque manteniendo una clara libertad formal, se vale del diálogo que juega a ser entrevista y al mismo tiempo, constituye un medio para desahogar todas sus expectativas que le permite terminar de configurar lo que parecería ser un manifiesto.

Es entonces cuando comenzamos a ver hacia dónde apunta la obra, cuáles son los preceptos que busca seguir y por qué esta introducción no es simplemente un cuento o un trabajo de tipo periodístico, sino más bien un medio libre de expresión de ese espíritu de vanguardia que caracteriza a Cepeda y a su obra.

1.2 El espíritu de Vanguardia:

La obra de Cepeda no se enmarca dentro de un movimiento de Vanguardia específico, sin embargo podemos encontrar en *Los cuentos de Juana* dos elementos fundamentales relacionados con tendencias de lo que podría llamarse “espíritu de vanguardia”, en el sentido de plantear una ruptura que apele a nuevas formas de hacer

y concebir el arte. A continuación tratamos de hacer evidente qué está buscando, cómo está planteando Cepeda algunos preceptos y cómo estos se expresan a modo de un manifiesto en *The Road...*:

(...) el escritor Álvaro Cepeda y el pintor Alejandro Obregón postulan, en un excéntrico y moderno diálogo socrático pleno de opiniones personales marginales, nada académicas, sobre el arte, la crítica y la vida, un manifiesto que explica los fundamentos del libro y esboza un programa que han ido realizando con mayor o menor suerte diversos escritores costeños.
(Castillo)

En primer lugar, es importante aclarar en qué medida se alude a la corriente de Vanguardia artística y qué rasgos de *The Road...* nos hacen pensar en este concepto y por qué es necesario tenerlo en cuenta para una lectura completa de *Los cuentos de Juana* como cristalización de una intención estética.

Al realizar una lectura crítica de *The Road...*, percibimos la idea de estar frente a un manifiesto que, no obstante sus diversas formas y su aparente desorden arbitrario, se está presentando como un elemento de quiebre frente a una serie de preceptos artísticos tradicionales. Esta es una de las características fundamentales del espíritu de vanguardia: la búsqueda de una ruptura drástica, irreverente y evidente con aquello que se cree que está impidiendo una evolución o total expresión del arte, explicitada en un manifiesto. De esta manera mediante el manifiesto, como señala Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas* (42), resulta claro que esta nueva tendencia de comienzos del siglo XX está apuntando a una renovación del arte, que parta de nuevos valores y que nazca de una sensibilidad totalmente apartada, e incluso en conflicto, con el pasado y con las imposiciones de la academia: “En *Cuentos de Juana* y como

conceptuaría Rubén Darío sobre el arte, éste no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos” (Vega. *Recurrencias y ocurrencias...*), una obra que sólo responde a las implicaciones de la libertad.

Así, desde el primer párrafo de *The Road...* encontramos este espíritu de rebeldía frente a símbolos que tienen que ver con el arte canónico y con la idea de norma, tradición y academia:

Aunque por más de veinte años hemos vivido juntos, escandalizado juntos; emborrachado juntos; disparado juntos a las lechuzas y a los faroles de las escuelas de Bellas Artes; (...) construido cartillas reemplazando en las letras encerradas los cuadros coloreados de bandera colombiana por símbolos que nos permitan juntos entendernos mejor; (...) (11)

Este tipo de afirmaciones no sólo ponen de manifiesto la idea de ruptura, sino también el hecho de ser una propuesta de otras formas de expresión, de símbolos distintos que le permitan al arte fluir de otra manera, alcanzar una apertura mayor que le permita al artista sugerir o mostrar lo que quiera, sin estar limitado por formatos, tradiciones o costumbres:

Cuando se tiene algo que decir debe decirse a gritos: con palabras de todas clases, sin sujeción a reglas gramaticales o académicas: abiertamente: deben tomarse las palabras y a puñetazos estridentes obligarlas a ilustrar la idea. (Cepeda. *Poesía Rip*: 357)⁴

La academia entonces, al igual que los críticos, encarna, en este tipo de pensamiento vanguardista, un elemento limitante que incluso desvía los verdaderos valores que

⁴ Nótese el uso de los dos puntos que le dan al tono declaratorio un rasgo de oralidad que apela a un amplio receptor anónimo, colectivo.

“debe” tener el arte. Desde esta perspectiva, la academia representa lo estático, lo reglamentado, lo intocable, lo institucional; y los críticos por su parte, constituyen ese cuerpo ajeno a la obra que siempre está opinando, buscando interpretarla, e incluso validarla o descalificarla, pero siempre tomando como punto de partida ideas preconcebidas que responden más a la razón que a la pasión que -como veremos en el siguiente subcapítulo-, “debe” ser, según Cepeda, el verdadero motor y único guía del artista.

Así pues, a través de posturas igualmente radicales aunque opuestas a las académicas, en este manifiesto que es *The Road...* se deja claro que a lo que se le está apostando es a un arte y a una idea de artista que: “(...) no necesita de públicas ni privadas ni periódicas reafirmaciones que lo mantengan invariable a través de tantos años ni vericuetos” (12), sino que por el contrario, su única justificación y vara de medición, es él mismo. Al respecto, basta recordar a un artista como Noé León, el personaje pintor que se perfila en el cuento *Padre: José Dolores Bastos...*, quien sin haber estudiado más que cuarto grado de primaria, ya cuenta con catálogos incluso en lengua alemana; su quehacer no le ha impedido dejar de ver el arte como una pasión y no como un elemento de explotación comercial, razón por la que se niega a viajar a Bogotá para ser patrocinado; en su fuero íntimo más le valen los niños que lo acompañan en sus momentos de epifanía que los reporteros que intentan capturar su secreto en una grabación preparada:

Le gusta su trabajo. No cambiaría de oficio por nada en el mundo. Vive humildemente pero no le importa. La casa de vecindad donde tiene su habitación (...) es una especie de comunidad amable. (62-63)

Noé León es el artista que se anuncia en *The Road...* y que se consolida en el cuento: un artista hecho de vida, de libertad, de autenticidad y de una pasión que no se ha visto trastocada por el merecido éxito, ni viciada por las imposiciones de la academia, ni por impertinentes extravíos exteriores.

En el cuento *Juana tiene una amiga...* encontramos nuevamente un tipo de artista que, al igual que Noé León, sólo se rige por la pasión y por las posibilidades ilimitadas de la creatividad libre de las ataduras de lo tradicional. Feliza es una escultora -aunque Juana piensa que es jardinera- que se vale de los rudos materiales metálicos con que se hacen los carros para crear las más hermosas flores gigantes:

Estas flores, llamémoslas así, tiene las más variadas y extrañas formas pero por más que las tuercas dejen sus correspondientes pernos y los ejes anden solos sin el peso inútil de las ruedas y las salineras, siempre conservan una memoria, una imagen mecánica de lo que fueron antes. Y así se establece toda una analogía fantástica entre la flora que Feliza crea con su soplete de acetileno y sus tijeras de cortar hojalata, y los inmediatos antecesores que cumplen su inalterable función dentro de la rigidez de los bastidores de acero. Las reglas de esta analogía permiten las más remotas identidades, y las más obvias no siempre son las verdaderas. (110)

Feliza, en su calidad de artista, responde a la manera de ver el arte que ha planteado y explorado Cepeda en *The Road...* Al tomar un material tan aparentemente alejado de lo estético y convertirlo en una obra de arte está rompiendo, al modo de la vanguardia, con los moldes; está demostrando el valor del arte en su calidad de elemento transformador que le imprime belleza incluso a lo más rudimentario y obviado. De manera análoga procede Cepeda, quien parte generalmente de anécdotas privadas, de

un lenguaje coloquial, de su relación de amistad con Obregón y de sus concepciones denunciadoras sobre la academia y los críticos, para convertirlas en un texto literario que no sólo se sostiene por sí mismo, sino que además es la base de la colección de cuentos que lo siguen y un manifiesto que anuncia renovaciones estéticas y conceptuales en el arte: “Es decir que estamos ante una literatura en función no de información, sino de placer. Juego de la inteligencia, pasatiempo intelectual, vehículo que nos rescata del trabajo y su fastidio, ejercicio de lo gratuito de la imaginación creadora (...)” (Castillo, Ariel). Así, al dejar a un lado las imposiciones y las limitaciones de lo tradicional, el artista está en más capacidad de explorar y, por lo tanto, de explotar las potencialidades de aquello que se ha dejado por fuera y se ha perdido tras los muros de las reglas.

Otro de los elementos característicos del espíritu de vanguardia es la idea de establecer grupos de artistas que compartan un mismo ideal y que cada uno, desde sus propios medios de expresión, contribuya a la construcción de un mismo proyecto. Esta es otra de las razones de la existencia del manifiesto; mediante él, los diferentes integrantes de un determinado movimiento se hacen oír como grupo, y dejan claro los criterios desde los que van a trabajar su arte. En el texto introductorio de Cepeda, como ya habíamos visto, este elemento se hace presente mediante la figura de Alejandro Obregón en su calidad de coautor del texto y de artista también en conflicto con el estigma del arte del pasado. De ahí que los diversos puntos más importantes del manifiesto surjan del diálogo de los dos artistas y que cada una de sus afirmaciones esté escrita desde el plural: una voz colectiva en “coro” que grita, que irrumpe un orden establecido:

“Estamos cansados del arte que se hace hoy y que se ha hecho en toda la historia” (13).

A partir de este radical grito de liberación, y habiendo dejado claro que la obra nace como resultado de un cansancio frente a lo anterior y por eso puede ligársele a la idea de Vanguardia, se comienzan a forjar las ideas que nos permitirán entender hacia dónde se dirige *Los cuentos de Juana* como proyecto artístico y por qué resulta tan representativo que el otro miembro del mismo sea un pintor.

El proyecto expresa una conciencia de ruptura e innovación al mismo tiempo, pues no sólo consiste en romper con lo anterior en el arte, sino buscar y proponer unas nuevas formas de hacerlo, formas que se encaminan a una renovación en el lenguaje, que tiene que ver con la idea de encontrar y proponer otros símbolos que no estén tan limitados como los que se conocen hasta ahora: “(...) una de las dimensiones utópicas de la vanguardia, (...) fue la posibilidad de pensar un nuevo lenguaje o los esfuerzos por renovar lenguajes ya existentes” (Schwartz: 55). Se busca alcanzar un tipo de lenguaje que se haga entender de otra manera a la que se ha hecho hasta ahora; que se valga de todas las formas de arte para que entre ellas se ayuden y se complementen, y así den como resultado un lenguaje que no restrinja a un elemento específico aquello que quiere expresar, sino que permanezca abierto y no se agote. Por eso, frente a la idea de cansancio del arte de “toda la historia” anterior, el dúo de artistas reconoce que la palabra y la imagen son necesarias para vislumbrar la voz pictórica y la luz dicente del arte, y para ello creen que lo que tienen que decir:

(...) hay que decirlo con letras (...), porque Obregón ha estado siempre diciéndolo a gritos, a tremendos o románticos tramojazos de color y ahora a rugosos volúmenes de bronce (...) Y nadie parece haberlo oído. (13)

Aunque con letras que no son las de siempre. Cepeda desde el prólogo estará presentándonos sus historias desde un lenguaje que responde más a nociones pictóricas que a las puramente retóricas; sin embargo, en los cuentos veremos cómo otras disciplinas como la cinematográfica, por ejemplo, van a cobrar también protagonismo:

Cepeda, al mejor estilo del artista que adopta objetos reales para su trabajo, manipulándolos, recreándolos, dándoles una nueva significación artística, violenta el cuento como simple contar, (el cómputo de sucesos) y lo vuelve una cosa observable a través del lente de una cámara, pintable, esculpible y cuya forma arquitectónica, en resumen es sintomática de las facultades sensoriales, estéticas e intelectuales de la voz discursiva. (Vega. *Recurrencias y ocurrencias...*)

El procedimiento de acudir a diversos tipos de recursos artísticos a la hora de contar una historia es evidente, por ejemplo, en *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos...* En dicho cuento, el manejo de las técnicas cinematográficas es el que dispone la narración misma: define las imágenes, las actitudes de los personajes y la idea del punto de vista como factor decisivo frente al enfoque de una situación o imagen particular, lo que determina completamente el tono de lo que se quiere contar.

Por esta razón, y como gran parte de la importancia de la historia radica en el ambiente en donde se desarrollan las situaciones, el texto comienza con un recorrido muy detallado del espacio de la casa, narrado en pos de un efecto visual: “La disposición de

las tomas con las que se abre y se cierra el cuento es la de un recorrido al escenario, al *setting*" (Vega. *Casos y cosas...*); recorrido que se vale de las dos primeras páginas para recrear una atmósfera que termina siendo un actor más de la historia.

Así mismo, al momento de presentar los personajes, el narrador, que a su vez hace el papel del director, deja clara la disposición de la cámara, los ángulos que ésta permite ver e incluso los efectos de luz y sombra. Algunos personajes cobran voz únicamente a través de los diálogos, lo que nos remite a la idea del guión, mientras que el de Juana adquiere más libertades. El narrador se detiene en ella y la describe tanto interior como exteriormente, aunque siempre desde los recursos y las posibilidades de lo visual:

Al comenzar el diálogo, Juana, que tiene el pelo rubio y largo, amarrado en un grueso moño sobre la nuca, está de espaldas a la cámara, sentada en el extremo inmediato de la mesa y trabaja atentamente formando una cabeza de muñeca. (21)

En el relato la última vez que se nos habla de ella, esa voz que dirige nos deja saber cómo se veía todo en ese momento tan decisivo en la historia:

Al abrir el ventanal, sin que realmente se vea la acción de abrirlo, simplemente el movimiento sugerido, la imagen desaparece en la pantalla y ésta se queda totalmente blanca unos instantes mientras irrumpe, tremendo el sonido del mar, del viento. La pantalla se oscurece. (39)

El narrador se perfila tras la voz de un director que dispone todo para que produzca el efecto esperado, tanto visual como emotivamente, por lo que constantemente lo vemos irrumpiendo en las escenas en busca de describir los movimientos, gestos, impresiones, etc. de los personaje frente a ciertas situaciones. Por esta razón, constantemente nos encontramos con apartes en los diálogos en los que se señala una pausa, con la que se

enfatisa un aspecto específico. Igualmente antes de que un personaje tome la voz o aparezca en la acción, el narrador lo dispone todo: “Regina, sin dejar de mirar a Martha y sin dejar de repetir su nombre, se acerca a Juana” (38), “Juana, vacilante, a tientas, como una ciega recorre con las manos las platinas (...)” (39).

En el caso de *El ahogado*, segundo texto con formato cinematográfico, sucede lo opuesto. No se parte de un texto literario para volverlo imagen, sino que de entrada se trata de un *script* que adquiere niveles literarios cuando es leído y comentado por Juana. En este cuento se acude igualmente a las direcciones de una voz que lo dispone todo; sin embargo, esta vez lo hace a través de un lenguaje mucho más técnico y claramente referente de la labor cinematográfica. De esta manera, se habla explícita y constantemente de planos, *close-up*, número de la toma, “Cámara en el fondo del agua”, “Cámara al aire” (68) y direcciones incluidas: “La imagen en esta secuencia es secundaria: el ruido es el punto importante en la narración. En ningún momento se precisan cosas: la idea es insinuar (...)” (71). Así pues se abren todo tipo de posibilidades narrativas para integrar explícitamente otras formas de arte, modernas y experimentales.

Paralelamente, se apela al diálogo de algunos de los lenguajes artísticos del siglo XX y a su convergencia dentro de un mismo texto:

El libro, como hemos visto, se abre con un manifiesto literario y pictórico que sirve de fundamento teórico al diálogo de códigos que se escenifica a lo largo del espacio del texto. (Castillo)

Las diferentes historias se irán construyendo de la misma manera en que lo hace el prólogo, es decir, mediante la unión libre de una serie de pinceladas que sin explicar o describir, van constituyendo una unidad que como señala Jacques Gilard (*Álvaro Cepeda*: 65), nunca parece completarse. No obstante, eso no quiere decir que *Los cuentos de Juana* estén irrealizados sino que, como indica Conrado Zuluaga (*Aproximaciones*: 6), responden a esa “desigualdad” que persiguen.

La estrategia consiste en mostrar una realidad que sólo se capta fragmentariamente mediante un lenguaje desprovisto de los maquillajes tradicionales, sin más adornos que lo que se está intentando decir en su más cruda esencia, una serie de imágenes que llevan la gracia y color implícitos, por lo que su valor no depende de las vueltas que se les dé:

(...) Cepeda Samudio siempre fue un escritor muy ajeno al lenguaje ampuloso y prosopopéyico, muy alejado –por tanto- de la adjetivación inocua, de la metáfora gratuita, del malabarismo léxico, del florido lenguaje atiborrado de tropos de toda especie, a que nos tienen tan acostumbrados los escritores colombianos (...). (Zuluaga: 5)

La idea de llevar a cabo una obra en la que se integren diferentes tipos de arte es otro de los presupuestos característicos del espíritu que animó a las corrientes de vanguardias, pues se estaba en la búsqueda constante de la obra total, abierta y que le permitiera al arte expresarse en toda su magnitud mediante una total libertad poética y siempre mostrando sus diferentes caras, todas sus posibilidades, acorde con ese

sentido del no estancamiento del arte⁵. Se intenta ofrecer una obra que represente: “Otro tipo de historia extraída de los límites de la lógica narrativa” (García. *La renovación estética...*); historias que relativicen las nociones de tiempo y espacio mediante la búsqueda del dinamismo en oposición a lo lineal, como representante de lo pasivo y lo acabado. La obra se mueve dentro de las diferentes opciones que ofrece el arte, nunca está estática, constantemente se nutre de todas las formas y los matices que la vanguardia permite integrar, de esa libertad de expresión, tanto del artista mismo, como de la creación en su carácter abierto. El propósito es darle a las historias color; un nivel de libertad y vitalidad que responda más a lo instintivo y visceral que a lo racional y planeado. El darle color a las imágenes también implica en el contexto de *The Road...* una especie de trasgresión y de ruptura, ya que según ellos: “(...) contra lo establecido, la gente en vez de tener sensaciones pictóricas, todo lo quiere en blanco y negro. No saben que hacer con los colores” (18). Así pues Cepeda y Obregón nos ofrecen una obra que es un reto y que como se verá más adelante nunca se explica a sí misma, solo se ofrece en todas sus dimensiones y queda abierta y viva, expresiva como el color.

⁵ Los diferentes movimientos de vanguardia integraban en uno solo la literatura, el cine, el arte plástico, la música, etc. Cada uno de los artistas se expresaba a través de su respectiva disciplina, pero siempre bajo los principios que buscaba su movimiento; lo importante no era el cómo se estaba diciendo sino el qué, y por eso todo era válido desde que representara un proyecto. En el caso del cubismo, por ejemplo la idea de la obra total y abierta fue muy significativa, ya que el mostrar todas las caras en una sola y apelar a todos los ángulos de lo que se quería representar, apuntaba a la idea de dar la versión completa de la imagen y no solo una parte, a la noción de la búsqueda de la unidad total en la fragmentación. Igualmente ocurre con el futurismo y su principio del dinamismo; la imagen total no se construye estáticamente, sólo está completa o por lo menos se acerca a estarlo cuando está en movimiento, no hay nada absoluto, todo está en un constante proceso de constitución, abierto a todo tipo de posibilidades y en esa medida de progreso. En *Los cuentos de Juana* sucede algo parecido, la totalidad viene de la fragmentación, de mostrar todas las caras, y las diferentes historias nunca llegan a completarse pero siempre se están constituyendo constante e infinitamente.

Luego de haber considerado la manera como el espíritu de vanguardia en tanto ruptura forma parte esencial del proyecto artístico de Cepeda, es importante aclarar los límites de esta insubordinación. Según Jorge Schwartz:

(...) aunque las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por las burguesías del siglo XIX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante cuestiones sociales. (*Las vanguardias Latinoamericanas*:42)

En la obra de Cepeda, y a partir del manifiesto *The Road...*, es clara la oposición a los valores preestablecidos y la propuesta de nuevas tendencias formales; pero no resulta tan claro que el autor asuma una actitud crítica ante la esfera de lo social, como lo hizo la mayoría de los movimientos de vanguardia. A ese respecto, es fundamental entender que Cepeda no intentaba instaurar un movimiento de vanguardia, sino que simplemente respondía a un espíritu muy afín al que se desarrolló con él; su intención no consistía en seguir los preceptos al pie de la letra; su obra ante todo buscaba una libertad absoluta, intentaba proponer un cierto arte que rompiera con otro anterior. Conviene expresar al mismo tiempo que existe un matiz crítico tanto en *The Road...* como en el resto *Los cuentos de Juana*, pero opera desde una óptica estética y ética que se distancia de lo panfletario y del concepto de obra artística al servicio del compromiso social.

En varios de los movimientos de vanguardia se intentó darle voz a una serie de minorías que también hacían arte o cuya cultura tenía una serie de manifestaciones que para los artistas de vanguardia merecían ser tenidas en cuenta (el primitivismo es un caso muy representativo de ese intento de rescatar este tipo tendencias). Lo que se

buscaba con ello era expandir las fronteras en el arte, descentralizarlo y darle voz a expresiones culturales hasta entonces menospreciadas e incluso ignoradas, pero que para los vanguardistas tenían mucho que ofrecer desde su elementalidad. Esta idea de descentralización se relacionaba estrecha y fuertemente con el cuestionamiento de la noción clásica de centro / periferia y de civilización / barbarie: desde la experimentación con técnicas de grupos étnicos africanos, del alejarse de la razón mediante formas de hacer arte como el naif, del tomar como referente culturas nativas del pacífico sur, entre otras, se estaba poniendo en tela de juicio los parámetros canónicos que definían el valor del arte y se estaba proponiendo, no sólo aceptar sino integrar a esos grupos hasta entonces considerados periféricos y, por lo tanto, incivilizados e inválidos.

Dentro del manifiesto de Cepeda y Obregón, uno de los puntos fundamentales que se recalca, desde una consciente actitud de ruptura, es la presencia de una identidad costeña desde donde se plantea la revolución:

Vamos a ver si ahora, usando otros símbolos más elementales y aparentemente más manoseados, van a oír la gran verdad de Obregón que vamos a gritar a coro, coro ensordecedor, coro costeño, coro de hombres y no de mariconcitos con pantaloncitos ajustados a entecas nalguitas bogotanas. (13)

De este modo, unen directamente su proyecto artístico a una identidad regional específica: la costeña. Así pues, Cepeda termina uniéndose desde su particularidad, a este pensamiento también vanguardista, a través de su ideal de crear un arte nuevo, de romper con el anterior y todos sus adornos innecesarios, de crear una obra que

fuera más abierta y no se estancara en el esteticismo que representa la academia, y sobre todo, que rompiera las fronteras:

(...) la experiencia común de la resistencia de los pueblos caribeños deriva en un modo de vida fundamentado en una tendencia hacia la rebeldía, hacia el rechazo de las normas impuestas, e inspira el proyecto de vida caribeño por excelencia: la libertad. (Caballero. *El sujeto cultural caribeño...*)

Viendo a Bogotá y su academia como ese centro del que hay que alejarse, plantea la costa, sus manifestaciones y cultura como esa “periferia” que debe dejar de serlo porque tiene otros símbolos que ofrecer, símbolos que pueden llevar al arte o otros niveles que, como expuso en el aparte antes citado, pueden parecer más elementales pero en su simplicidad y aparente tono coloquial, encierran una gran verdad y nuevas alternativas para el arte. Cepeda desde *The Road...* se encamina entonces hacia una obra que quiere:

(...) contar persuasivamente la vida de los hombres del trópico y comunicar una manera de ver el mundo, la costeña, que no se acomodaba a los moldes nacionales de la región andina -retóricos, serios, graves, elitistas, académicos y ajenos a las manifestaciones de la cultura popular-. (Castillo)

La costa desde la que habla Cepeda y que se desarrollará más en los siguientes *Cuentos de Juana*, contiene ese elemento cultural propio que se expresa en la simplicidad, la fiesta, la oralidad, la vitalidad y la alegría. Lo caribeño es en si una trasgresión., puesto que la misma realidad siempre está matizada por el folklore y el carnaval como inversión de los valores tradicionales y portal a otros tipos de percepción del mundo mismo.

Cepeda desarrolla un arte que habla desde ese grupo considerado hasta ahora periférico, que clama reconocimiento, y que da como resultado una obra, que sin ser regionalista o costumbrista, tiene la costa como escenario; un escenario que adquiere nuevas dimensiones; parte de lo conocido, de lo propio, y lo relativiza, lo ficcionaliza mediante estrategias como las dislocaciones temporales y la interacción arbitraria de personajes de todas las épocas, que anudan lo paradójico, lo dual y lo dinámico y lo ponen a funcionar como las nuevas reglas.

Un componente fundamental de esta visión de mundo costeña es el humor, elemento básico del mecanismo de desacralización. Mediante este recurso Cepeda plantea una serie de paradojas que se presentan de manera recurrente en los cuentos, aunque de una manera tan indirecta, que parece más estar apelando a la “mamadera de gallo” propia del tono de *The Road...*, que a la estructura misma de una gran parte de *Los cuentos de Juana*. A través del lente de lo paradójico, Cepeda no sólo se burla de la seriedad y ceremonia de la academia, sino que relativiza las verdades del mundo en el que se construye Juana, impidiéndole así a éste llegar a representar una realidad unívoca o una percepción cerrada. Todo ello lo expresa desde el guiño, desde el juego, fingiendo no estar diciendo nada importante, cuando en realidad está planteando la paradoja como un elemento formal de su obra.

Una de las afirmaciones presentes en *The Road...* que más claramente apunta a este uso de la paradoja para desmitificar los cánones es la siguiente: “Obregón va a escribir *Los cuentos de Juana*, esa novela que hace diez años estoy pintando” (12). A través de esta paradoja Cepeda no sólo está reafirmando su idea de hacer una obra que se

constituya desde lo visual, desde las imágenes que se crean con el uso diferente de las palabras y que se ven reforzadas con las ilustraciones de Obregón a la primera edición, sino que además introduce otra de sus grandes transgresiones: el rompimiento con los géneros literarios para desdibujar las fronteras que la academia le ha impuesto al arte:

Cepeda se refiere a *Los cuentos de Juana* como <<esa novela que estoy pintando>>. Al hacerlo apunta a una creación literaria antitradicionalista que se opone a la estricta delimitación de las artes –poesía/pintura—y de los géneros literarios –cuento/novela—. (Castillo)

Esta ruptura se torna más evidente en la disposición misma de los cuentos, ya que éstos en principio parecerían independientes el uno del otro, pero a través de la figura de Juana y de la costa como escenario, toda esa fragmentación va constituyendo una unidad que cobra su integridad absoluta en las infinitas posibilidades que ofrece y que se van construyendo paralelamente a la lectura de la obra.

Como se verá en el siguiente capítulo, la noción de cuento pasa de enfocarse en la idea de relato con principio-clímax-fin, a contener la historia y sus posibilidades no acabadas, en la configuración de la imagen. Así, pues, tanto los personajes, como lo que les pasa y constituye, están sugeridos, no acabados. Sólo mediante la totalidad de la colección se desarrollan como una unidad, como unos seres que desde la particularidad y la multiplicidad, son exponentes de una misma cultura, visión de mundo y manera de concebir la vida. Es por esto que *Los cuentos de Juana*, a pesar de su título, también podrían ser una novela en la que Juana se nos muestra en todas sus formas irregulares y paradójicas, aunque la construcción de su personaje tampoco se dé desde las formas tradicionales de la novela: no hay descripción minuciosa, no hay

construcción psicológica exhaustiva del personaje, ni continuidad espacio/temporal o exclusividad de sentido. Juana es el hilo conductor de la obra aunque ella no sea una misma persona. Sin embargo sí es un mismo personaje, que responde formalmente y de acuerdo con su multiplicidad, a la obra misma.

El personaje de Juana, en concordancia con otro de los planteamientos principales de *The Road...* se mueve igualmente dentro de un sentido que responde más a la sensibilidad que a la razón y que tiene que ver con el tener la capacidad de asimilar el arte y la vida desde una percepción inocente e intuitiva, alejada de la lógica y las reglas. Por ello, dentro del diálogo que establece con Obregón, Cepeda le pregunta al pintor si ha leído *Cien años de soledad* y Obregón responde: “-Yo sí pero Álvaro Cepeda no. Y eso me consta.” Y luego al preguntarle si le gustó, contesta “- A mí no pero a Álvaro Cepeda sí” (15). Esta aparente “mamadera de gallo”, otra vez desde la paradoja, apunta a la idea que mencionábamos de que el arte debe entenderse y apreciarse desde la intuición y la sensibilidad, ya que como Obregón dice más adelante, la razón por la cual a Álvaro Cepeda le gusta una novela que no ha leído es por que es “Cómplice”. Cómplice de un de una manera de ver la vida en la que prima lo que se siente y no lo que se entiende:

-La complicidad en este caso particular significa otra cosa que la gente no sabe, ni siquiera sospecha: significa ternura, respeto, discreción a gritos, amor a rajatabla y todo lo demás que solo está al alcance de los que viven a flor de piel. (16)

Esta manera de ver la vida, de acuerdo al proyecto que *Los cuentos de Juana* representan, debe estar completamente ligada a la manera de concebir el arte y de

aproximarse a una obra que quiere valerse de todas las formas de arte, para obtener un resultado que sólo responda a la sensibilidad y las necesidades del alma, tanto del artista como del espectador, y no a reglas preestablecidas o a cánones de ningún tipo.

1.3 *Primum vivere y endespues philosophare*

Como se mencionó anteriormente, *Los cuentos de Juana* se abre con un texto llamado: *The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom*. Luego de analizar las propuestas artísticas que éste abarca en su carácter de manifiesto, también es pertinente indagar sobre los problemas que el título encierra, ya que éste nos anticipa el tono del texto y nos permite, desde el comienzo, encaminarnos al encuentro con el elemento que cobija toda la propuesta de Cepeda: el “estilo antintelectual y vitalista” (Castillo).

Lo primero que llama la atención es el hecho de que éste título sea en realidad una frase del poeta romántico inglés William Blake, que tradicionalmente tomaría la forma de epígrafe, pero que Cepeda no sólo usa deliberadamente para nombrar su texto, sino que al citar a su autor, se refiere a él como “El viejo Blake”:

Para el caso de los cuentos de Cepeda, el interés que los epígrafes y títulos pueden despertar en el lector, se debe a que en ellos se construye un eje de significaciones que apunta a las visiones de mundo que subyacen en los relatos. La selección (...) responde a un interés no sólo estético referido a la complejidad estructural del texto, sino además a un interés ideológico (...). (García. *El paratexto...*)

Así, desde la primera frase Cepeda no sólo está dejando implícita su idea de romper con los cánones literarios, sino que se vale de un proverbio que además de funcionar

como paradoja, es totalmente provocador, en la medida de que de entrada desacraliza los valores del orden y la medida:

El proverbio de Blake -nacido de una visión integradora de la totalidad del humano (espíritu y materia, hombre y naturaleza, mente y cuerpo, cielo e infierno) borra los límites entre lo sagrado y lo profano (todo es sagrado), exalta la exuberancia de la acción, el ávido deleite de los sentidos y la energía del deseo frente a las represiones de la razón y de la religión- (...) (Castillo)

Como se indicó antes, no sólo se burla de la seriedad académica, rompiendo con todo orden tradicional del texto citado, sino que además lo hace a través de una paradoja: una forma que relativiza los absolutos y pone a los opuestos a moverse en un mismo plano, de tal manera que su unión configure un nuevo sentido, inabarcable, indeterminable, dinámico.

Es evidente, en consecuencia, que cada parte de este texto contiene una gran carga conceptual, que apunta constantemente hacia esa ruptura que se había analizado antes. Cepeda nuevamente cuestiona las reglas, y lo hace mediante un juego y un humor que trasgrede, debate, provoca, y le da espacio a la experimentación arriesgada y a un arte que no se reduce a fórmulas sino que sólo se rige por el principio de libertad.

Este ideal que Cepeda busca en el arte está unido a su propia concepción de lo que “debe” ser la vida. *The Road...* como vimos, no sólo es un manifiesto artístico; es también una declaración de afecto y complicidad entre el escritor y Obregón. Un texto que deja constancia del pensamiento de dos personas que están unidas tanto a nivel

artístico (en la medida que persiguen un mismo ideal en el arte, como se ve en su manifiesto) como personal, y que conciben su oficio y su existencia de una misma manera, que además está completamente ligada a una identidad específica:

El crítico Uruguayo (Ángel Rama) sitúa a Cepeda en un grupo de escritores, pintores y periodistas que, habían descubierto en la literatura un actividad gozosa, tan importante y necesaria como amar o conversar, y fácil de asimilar al modo de ser caribeño y su actitud fundamental frente a la vida: la mamadera de gallo. (Castillo)

El proverbio de Blake apunta precisamente a la idea de entregarse a la libertad, a los excesos, a lo que se siente: la vía para alcanzar la sabiduría (una nueva concepción de razón) ya no es el intelectualismo excluyente, cerrado, estático, ampuloso. De acuerdo a *The Road...* “(...) la sabiduría sólo puede encarnar en una actitud de vitalismo intenso (...)” (Castillo), de experimentación libre, basada en la sensibilidad. Es por eso que lo que más une a Obregón y Cepeda no es el oficio:

Esto de no mezclar utilitariamente nuestros oficios, nos ha permitido, creo yo, establecer un vínculo poco comprensible para la gran mayoría de sapos que brincan a nuestro alrededor (...) (12)

Sino el haber compartido la vida:

(...) aunque por más de veinte años hemos cogido juntos la vida por los cachos, y si ha sido necesario también por el rabo, y hemos tratado de agotarla a patadas y a riesgo de piel sin perder nuestro infinito afán de estar vivos y juntos: a pesar de esto yo nunca he escrito sobre Obregón porque es el único hombre a quién confiaría mis hijos para siempre. (11)

La vida y el arte en Cepeda se rigen por los mismos principios⁶ ya que éste es parte de esa experiencia vital: el conocimiento adquiere su valor cuando se encamina hacia el regocijo, la literatura debe proporcionar placer, debe dar vida: “- Primun vivere y endespués philosophare. / -Pero eso no es Griego: es Cienaguero: el que se murió se jodió” (19).

Los cuentos siguientes a *The Road...* también participarán de esta actitud vitalista tanto a nivel formal como de contenido. Como se verá en el capítulo siguiente, muchos de ellos, no sólo conservan la paradoja como estructura y la ironía como argumento, sino que los mismos personajes que los protagonizan viven la vida de esta manera libre y arriesgada que expone Cepeda. Según Ariel Castillo “(...) Los cuentos de Juana (...) se encaminan a limpiar las puertas de los sentidos, de la percepción, para abrirle paso a la energía del deseo y de la visión inocente y profunda de los niños y los locos, los excluidos y los artistas, en revuelta gozosa contra la tiranía de la razón (...)”. Por esta razón ni los personajes ni las situaciones son lineales, predecibles ni ordenadas, lo que rige la manera de ser y de vivir es lo desbordante, lo multifacético. Los cuentos invitan más a sentir y a percibir que a entender o explicar. El mundo que van forjando, tiene elementos regionales que podemos identificar fácilmente y ubicar de cierta forma, sin embargo esa costa no es nunca la misma: con cada cuento y desde la subjetividad con que la vive cada personaje, adquiere cada vez más matices que no la dejan ser una sola, que la desfamiliarizan y no le permiten enfrascarse en un modelo específico. Cepeda nos muestra una realidad “(...) deseosa de recuperar por los sentidos y de fijar

⁶ Por eso no es gratuito que escoja como paradigma una frase de Blake (pintor y escritor) quien en su momento fue un artista trasgresor.

en la libertad de la palabra, un mundo con reminiscencias de paraíso y a punto de desaparecer (...)” (Castillo), que creemos conocida, pero que a través del absurdo va cobrando un nivel mítico que le da la magia necesaria para no caer en lo descriptivo o en lo regionalista.

En consecuencia, *The Road...* en su nivel de título adelanta las rupturas tanto implícitas como explícitas del texto, ya que formalmente al usarse un epígrafe para titular, está relativizando un orden académico específico y al llamar a Blake “El viejo Blake” está desacralizando y burlándose de la seriedad intelectual. Igualmente a nivel conceptual a través de una paradoja está anunciando una ruptura con la razón y el orden al cuestionar el concepto de sabiduría y plantear un ideal de vida basado en la desmesura, que a su vez busca sentar precedentes en la manera de hacer y sentir el arte.

Luego de analizar *The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom* como manifiesto introductorio de *Los cuentos de Juana*, podemos concluir que la colección como tal se presenta a manera de concreción de un postulado artístico específico, que no sólo se puede rastrear a lo largo de todos los cuentos, sino que además se anuncia desde el título mismo.

The Road..., en tanto red de significaciones y relaciones que preparan para la experimentación de *Los Cuentos de Juana* como unidad artística y como consolidación de una serie de relaciones que se contradicen pero al mismo tiempo se retroalimentan, funciona como *paratexto*:

Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos; notas al margen (...); epígrafes; ilustraciones; y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector (...) no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (Genette: 12)

Como manifiesto necesario, aunque formalmente intrincado, que forja el camino para la obra abierta, inabarcable e infinita, pero consistentemente tejida.

Álvaro Cepeda en compañía de Alejandro Obregón, presenta su obra como el resultado de una ruptura específica con lo que él considera ataduras que se le han impuesto al arte y que deben ser eliminadas. Postula así un tipo de arte que rompa las fronteras formales, que busque nuevos e inexplorados caminos de expresión y que hable a gritos desde una libertad basada en la pasión y la sed de vida como vehículo de creación y, al mismo tiempo, elemento desacralizador de todo lo que se rige bajo normas estáticas y lacónicas.

2. “LOS CUENTOS DE JUANA, ESA NOVELA QUE... ESTOY PINTANDO”

En el capítulo anterior se analizó la manera como Cepeda plantea, a modo de poética principal, el rompimiento con cánones tradicionales al momento de relatar, desde la noción de libertad como única regla inquebrantable. De acuerdo a esto el presente capítulo busca analizar algunos de *Los cuentos de Juana* desde la perspectiva del *Short Story* como género libre y de ruptura y, por lo tanto, acorde con la propuesta de Cepeda. Se enfatizará entonces en la noción de un relato que desdibuja fórmulas estándares de contar y plantea nuevas posibilidades frente a la construcción de personajes, ya que toma la subjetividad y la fragmentación como base, y frente a la idea de relato en cuanto evento específico que constituye el centro único de la historia.

2.1 El *Short Story*: la mano que desarticula

Aunque ha sido muy difícil referirlo como género, el *Short Story* es más una tendencia narrativa, que a partir de Chejov se desarrolla como respuesta a una necesidad de experimentar con nuevas maneras de abarcar, presentar y concebir la narrativa moderna. En realidad se puede decir que lo único que se consigue encontrar como regla común en los textos que han sido clasificados dentro del *Short Story*, es esa idea de libertad formal y narrativa, ya que éste es entendido como una serie de: “(...) reactions against the classic attributes of store: against mimesis, against reality, against event, again subject and against meaning” (May Citando a Philip Stevick: 9).

Reacciones, que como el tipo de arte que plantea Cepeda, buscan sobre toda la ruptura con las reglas tradicionales. Lo principal en esta clase de narrativa es apelar a una estructura libre, que no siga fórmulas preconcebidas, sino que por el contrario, busque crearlas constantemente en el texto mismo, para lograr así que cada uno pueda ser lo que quiera y se desarrolle ilimitada e independientemente: “The basis of almost every argument or conclusion I can make is the axiom that the *Short Story* can be anything the author decides it should be (...)” (Bates: 72)⁷.

Tendiendo en cuenta que, como se vio en *The Road...*, en *Los cuentos de Juana* la voz del autor es principal y explícita, podemos ver la manera en que éste se vale de esa libertad admitida por el *Short Story* para incluir cuentos como *Esta es la triste historia...* en una colección que además juega a ser novela. Un cuento que no sigue una estructura narrativa tradicional sino que de hecho se configura como un juego de significaciones, en la medida en que encierra una paradoja con implicaciones filosóficas tales como la idea del ciclo que se repite infinita y circularmente, sin nunca agotarse ni cerrarse, apelando así a la idea de fatalidad pero desde la mirada desacralizante del humor negro y la ironía:

Esta es la triste historia del esposo que se emborrachaba todas las noches porque tenía una esposa fea que a su vez tomaba ron blanco todo el día porque su triste historia consistía en que su marido era feo.

Así vivieron felices hasta la eternidad. (99)

⁷ De ahí la discusión de si *The Road...* es un cuento más, no obstante las características explicadas en el capítulo anterior. Sin embargo en el presente trabajo se considera innegable su función paratextual, por lo que, sin negar las posibilidades de tomarlo como cuento se ha decidido analizarlo de dicha manera a pesar de sus múltiples dimensiones.

En este cuento Cepeda no sólo se vale de la libertad de contenido para expresar todas estas implicaciones, sino que además lo hace desde la forma misma. La estructura del cuento consiste en repetir tres veces el fragmento señalado, planteando así la idea de repetición infinita señalada anteriormente. También podría pensarse que el hecho de que el número sea impar remite indirectamente a la idea del ciclo que no se cierra, que no puede contarse bajo la fórmula par de comienzo-fin, y que en cambio puede nunca detenerse. Igualmente, mediante el título mismo se está anunciando una triste historia que paradójicamente tendrá como frase final “Así vivieron felices hasta la eternidad”, logrando así un ciclo que aunque aparentemente se completa, mediante la paradoja queda abierto, rompiendo cualquier noción de continuidad lógica. De la misma manera, el hecho de que el título mismo no se complete y termine en puntos suspensivos, apela formalmente, a la circularidad de la estructura abierta e irresoluta que caracteriza al *Short Story* y en este caso particular, a varios de los Cuentos de Juana.

Esta tendencia a no concluir y a dar un comienzo que igualmente puede ser el final, es lo que Charles E. May ha descrito como: “(...) increasing movement away from *plot* (...)” (5), otra de las características del *Short Story*, derivada igualmente del principio básico de libertad. La importancia de esta tendencia radica en la idea de contraponerse a la manera tradicional de contar historias:

(...) any story which derives its structure from *plot* based on a conflict and issuing in action; whose action is sequential, progressive, that is, offers for the reader to match unfold and develop, usually by means of a series of complications, thus evoking suspense; and whose action finally resolves the conflict, thus living the story <<point>>. (Bader: 108)

La noción de *Plot* está entonces íntimamente ligada con una manera de narrar que siga la fórmula comienzo-medio-fin y que, por lo tanto, implique una historia que se configure a través del desarrollo detallado de una serie de hechos.

Sin embargo, el *Short Story*, parece quedarse dando vueltas en ese “medio”, ya que al anular el *Plot* se trabaja en una sola acción o situación sin aparente finalidad más allá de mostrarse a sí misma y a la historia que contiene. No obstante, esta historia se construye sin recurrir a narrar todo el proceso, ya que sólo se le permite asomarse tras la anécdota principal y lo que ésta ha escogido mostrar. Esto ocurre porque el *Short Story*, mediante el alejarse de la fórmula, busca trabajar en su más pura esencia lo que Poe llama el “storyable incident”, esa anécdota que tiene un potencial literaturizable y que sólo necesita mostrarse, tal como es, para generar un efecto drástico en el lector. La anécdota es esa cosa pequeña que algunos dejamos pasar por alto pero en la que el escritor ve una historia, la posibilidad de narrarla y de hacer que ya no sólo el objeto de representación alrededor del cual se teje el cuento, sino que ella contenga el cuento en sí misma.

Dicho mecanismo puede entenderse desde la construcción poética que los formalistas rusos llamaron *Suizhet*: la utilización específica de un lenguaje elaborado que, al diferenciarse del práctico, logra presentar los objetos, personas, situaciones, etc., a través del arte de tal manera que el lector se sorprende por más que éstos le hayan sido siempre familiares: “El objeto del arte es devolvernos la imagen de las cosas que se han convertido en objetos habituales en nuestra conciencia literaria” (Selden: 17) La idea es que la literatura en su cualidad de “objeto elaborado” (Selden: 16) genera un

efecto que consiste en hacer ver las cosas diferentes, ya que se les ha dado otras dimensiones, como si se les estuviera creando de nuevo desde un ángulo diferente mediante el cual adquieren un nuevo valor estético.

En el caso de *Los cuentos de Juana* el mecanismo consiste en contar desde la mínima expresión, mediante palabras que no parecen del todo elaboradas pero que en realidad están adoptando una opción poética que es la construcción del relato desde la economía del lenguaje y las posibilidades de lo visual⁸. Los formalistas llegaron a la conclusión de que lo que hacía a un lenguaje poético era el hecho de implicar una elaboración específica, que lograra desfamiliarizar lo que estaba representando de tal forma que generara un efecto. En el caso de Cepeda, la construcción consiste en disponer las palabras, por más coloquiales o despreocupadas que parezcan, de tal forma que hacen al lector ver las cosas de las que hablan desde otro punto de vista, más lleno de magia y de belleza en la sencillez y la ingenuidad. Así, al darle nuevos rumbos a la imagen, el cuento logra dejar la impresión de que tanto éstas, como las situaciones, por más puntuales que parezcan, no son gratuitas y en realidad encierran toda una historia en su calidad de relatos autosuficientes.

De esta manera, la historia está contenida en el “hecho” y no alrededor de éste y así, al mostrarse como anécdota busca un impacto específico y fuerte, momentáneo, que no dependa de una narración progresiva para afectar al lector. Por el contrario, el ideal es alcanzar una unidad de impresión que se base en la intensidad, haciendo así que

⁸ Cuando los formalistas se referían a usar un lenguaje poético en vez de un práctico, no estaban hablando de la concepción tradicional de la poesía, la cual se basaba en la idea de un lenguaje ampuloso, decorativo, extra subjetivado, metafórico, y alegórico.

todo el relato gire en torno a esa acción principal y, en esa medida, desarrolle toda su potencialidad explosiva.

Por esta razón se dice que el *Short Story* parece quedarse en el medio, ya que, en concordancia con lo anterior, a veces no presenta ningún comienzo fuera de la enunciación de la anécdota misma, ni un fin que implique la concreción causal de la situación, quedando así esta última, irresuelta, en manos del lector:

The *Short Story*, however, with its the insistence that that beginnings and ends are not so neat and that <<middles>> are always a mixed business impossible to judge, has become for the reader fragmentary and irresolute.
(May: 5)

Esto, como se vio anteriormente, se ilustra perfectamente en el cuento *Esta es la triste historia...*, aunque las implicaciones de la fragmentación como nueva forma de abarcar un todo se trabajará específicamente en el subcapítulo siguiente al analizar el personaje de Juana.

Así pues, luego de ver cómo la anécdota es la que determina todos los niveles narrativos del *Short Story*, es necesario ver cómo afecta ésta la manera de disponer el escenario, el tiempo y los personajes. El *Short Story* se construye sobre la idea de la anécdota arbitrariamente escogida, subjetivamente narrada, que se construye mediante el mostrar pequeños detalles, a veces sin aparente continuidad ni relación causal entre sí, por lo que la fórmula se rompe. Aunque en la recreación de la situación no hay nada gratuito, como señala Stroud (124), las figuras, las imágenes y los símbolos están ahí

para reflejar al personaje, los cambios que experimenta mediante la narración o cierto conocimiento que está adquiriendo.

El cuento *Desde que comenzaron a recortarle...* es un claro ejemplo de la manera como se construye la historia y su sentido, el espacio y el tiempo, desde los parámetros del *Short Story* anteriormente expuestos y desde la mirada subjetiva de unos personajes que se nos presentan como inabarcables desde un principio.

El título del relato, que al mismo tiempo es la primera frase, adelanta la acción principal, aquella que le da todo el sentido a la historia, rompiendo así, desde el principio, el mecanismo de comienzo-medio-fin. Todo el relato se desarrolla en torno al evento de que alguien decidió recortar todas las patas de los muebles, hecho que no sólo, a primera vista parece bastante irregular, sino que además no se da mayor explicación sobre él. De esta manera desde un comienzo se anula una cierta lógica. Sin embargo con el transcurrir del relato nos damos cuenta de que efectivamente no es el hecho lo que debe asombrarnos, ya que las razones que aparentemente lo explican son todavía más insólitas.

No es que lo hubiéramos pedido nosotros o que nos hubiéramos quejado de la aparente inalcanzable altura de los muebles. Después de tantos años se puede decir que hemos encontrado el modo de subir hasta la mesa del comedor o de llegar hasta nuestras camas (...). (48)

Así, el lector comienza a sumergirse en esa subjetividad que guiará el texto, ya que lo insólito se presenta de una manera despreocupada, mientras que, como se verá más adelante, los objetos cotidianos son los que se miran con asombro. Los personajes nos

impactan igualmente al percibir desde un principio en ellos unas ciertas irregularidades que no logramos determinar con certeza en un comienzo, irregularidades que aunque luego sabremos de qué se tratan, sus causas siempre quedarán irresueltas.

El narrador del cuento habla desde el plural y el lector no llega a saber con certeza de cuántos se trata o qué es lo que los une. Sobre su forma física, que intuimos es bastante particular, tampoco se nos da ninguna descripción por lo que debemos crearnos nuestra propia imagen, basada en los pocos detalles que el narrador nos ofrece. Lo único que sabemos de ellos es su manera de interpretar lo que los rodea, en esa medida lo que les afecta o no del mundo.

Sabemos que no encuentran particular su propia figura pequeña ni el hecho de que sus padres, según sugiere el cuento, aunque otra vez, sin afirmarlo directamente, sí son personas con una estatura normal. Por el contrario sí nos dejan saber cómo realizan constantes excursiones buscando en vano en los álbumes de fotos algún familiar que se parezca a ellos. Esto lo sabemos por el hecho de que ese narrador en plural no deja de mirar con extrañeza el gran escritorio del padre y todos los objetos que contiene, lo cual, a diferencia de su situación anormal, sí le parece asombroso y las descripciones que nos da de ellos son desde ese asombro mismo:

En un extremo, como si no formara parte de las cosas propias del escritorio, estaba el álbum lleno de retratos de la familia. La gran mayoría amontonados entre las páginas negras y gruesas, separadas unas de otras por finísimas hojas lechosas que al mirarlas a contraluz se llenaban de óvalos dentro de los cuales se leía la palabra Bremen, como si no hubieran tenido tiempo de enmarcarlos dentro de los plateados triángulos engomados. (49)

Esta manera de aproximarse a lo que nos rodea también puede entenderse desde el concepto formalista de *Ostranenie*:

(...) Comunicar la sensación de las cosas en el modo en que se perciben, no en el modo en que se conocen. La técnica del arte consiste en hacer <<extrañar>> los objetos, crear formas complicadas, incrementar la dificultad y la extensión de la percepción, ya que, en estética, el proceso de percepción es un fin en sí mismo, y por lo tanto debe prolongarse. El arte es el modo de experimentar las propiedades artísticas de un objeto. (Selden citando a Shklovsky: 17)

De este modo, se puede ver cómo todas esas cosas que para el lector resultan familiares, mediante la construcción poética que se explicó anteriormente (*Suizhet*) son desfamiliarizadas, de tal manera que éste se ve obligado a verlas como si fuera la primera vez, como si no las entendiera ni conociera del todo a pesar de su constante presencia. El efecto que esto causa es una sorpresa que conduce directamente a la noción de regocijo en el arte mediante la belleza que éste logra, ya no representar, sino crear con la obra misma.

Igualmente, en ciertos momentos del texto, la percepción se invierte: nos podemos dar cuenta de que aquello que por el contrario, podría asombrarnos a nosotros, para esos personajes-narrador, es lo cotidiano y normal, por lo que no requiere mayor reflexión de su parte:

Subir al escritorio fue siempre lo más fácil: abrir la puerta de la gaveta en toda su extensión, luego, montados sobre sus bordes, abrir la segunda un poco menos y luego la tercera y la cuarta y la quinta y la sexta, y así sucesivamente hasta formar como una escalera para llegar a la tabla final

desde la que saltábamos, sin gran esfuerzo, a la superficie inmensa y brillante (...). (48)

Aquello ocurre porque en este caso, más que a un propósito estético, a lo que se está apelando es a una relativización de la lógica en la percepción misma.

Con la construcción del espacio y del tiempo sucede igual, nunca hay una descripción progresiva y precisa que nos permita hacernos una idea fija y completa de cómo es el espacio en el que se desarrolla el evento. Lo que logramos hilar desde nuestra posición de lectores es gracias a la manera en que los personajes nos hablan sobre ese microcosmos que los rodea, por lo que siempre estamos sujetos a la subjetividad de su mirada, incluso a la hora de hacernos nuestra propia imagen mental. Así pues, sólo sabemos que hay una casa en la que viven simultáneamente seres grandes y pequeños, pero que sin ninguna aparente razón, todos los muebles son grandes, incluida las camas de los pequeños. Sabemos también que su actividad favorita es buscar la manera de alcanzar y no dejarse ganar de las inmensas alturas que separan el piso y las cimas de los muebles.

De esta manera, la imagen mental que podemos hacernos de la casa y sus objetos, no se basa en la descripción de un narrador que nos lo dice todo detalladamente, sino que es precisamente una construcción que debe hacer el lector de un espacio sobre el que sólo se le dan unas pequeñas referencias, enfocadas siempre en la importancia que tengan éstas para el desarrollo de la anécdota. Así pues, se nos dan las piezas y nosotros debemos unir las, dejando así abiertas todas las posibilidades y apelando a la

imaginación que puede abrirse desde la imagen hasta llegar a encontrar en ella la historia.

Respecto al tiempo, ocurre algo muy similar, el lector debe acogerse a las vagas referencias para ubicarse de alguna manera que nunca podrá ser del todo certera. En tal sentido sólo sabemos por una despreocupada referencia, que la situación lleva años sucediendo y que sólo hasta que hubo un accidente, otros decidieron hacer algo al respecto. Igualmente, nos dan datos como la descripción de los álbumes de fotos y una fecha que hay en una pluma (1938), que nos hacen pensar en un momento histórico determinado, pero nuevamente, sin una seguridad absoluta. De la misma manera ocurre con la pluma que dice "Ciénaga. Colombia", que nos ofrece una cierta referencia espacial, sin embargo al no mencionarse nada más al respecto, y no darle mayor énfasis dentro de la narración, el dato se queda inconcluso como todos los demás: sólo llega a ser indicio.

Así pues, se puede seguir el proceso mediante el cual las reglas son las excepciones, por lo que la lógica narrativa se desdibuja dando paso a un mundo de significaciones y percepciones que son las que le dan la unidad a una historia que deja vacíos, aunque sin anular por ello su propio sentido. La razón de dicha subjetividad tiene que ver con el hecho de que las situaciones y el entorno dentro del cual éstas se desarrollan nos están dados por la visión e interpretación del mundo por parte de los personajes. Una percepción que parte de un procedimiento distinto a la secuencia de causa/efecto, en aras de una observación que no interpreta, sino que absorbe y luego muestra tal cual ve: desde la ingenuidad y la simpleza.

Por esta razón el final también nos remite a esa idea de lo paradójico que se había anunciado indirectamente, como ya se vio, en *The Road...*:

Después de tantos años de estar haciéndolo todos los días, no nos explicamos cómo pudo equivocarse la distancia entre la mesa de noche y su cama. (...) Todos saltamos y caemos perfectamente sobre nuestras camas. Algo le pasó a Juana pues yo, que duermo al lado de ella, oí primero que nadie el sonido sordo y hueco de su cuerpo al reventarse contra las baldosas verdes del piso. Por eso, por culpa de Juana, se dieron cuenta y han mandado a recortar las patas de todos los muebles de la casa. (51)

Se puede ver claramente, entonces, en el hecho de que el narrador se encuentra desconcertado con que Juana haya caído en uno de esos juegos sobre los muebles, pero lo que realmente le afecta no es la consecuencia de que ella haya muerto, sino el hecho de que por esa razón decidieron recortarle las patas a los muebles y ellos ya no se pueden divertir. No hay más interpretación del hecho que lo que éste representa para su cotidianidad, la manera como la afecta y la determina. De esta manera se dejan a un lado una cantidad de implicaciones, que según el *Short Story*, desbordan la anécdota misma y lo que se “debe” decir de ella para cumplir su aparentemente pequeño, pero significativo objetivo.

Vemos pues cómo se juega con el romper una lógica determinada, ya no sólo de forma, como se ha visto en *Esta es la triste historia...*, sino también a nivel de manera de ver el mundo por parte de los personajes y, en esa medida, de enseñárselo al lector mediante ese pequeño hecho, que a pesar de su economía tanto de lenguaje como de presentación, contiene toda una serie de significaciones que llegan a constituir la historia: “The lyric *Short Story* concentrates on internal changes, moods, and feelings,

utilizing a variety of structural pattern depending on the shape of the emotion itself” (May: 10). Esta técnica ha sido tomada por algunos críticos como falta de estructura aunque en realidad esa irresolución es la estructura misma del *Short Story*.

Así pues, podemos ver cómo diferentes tipos de historias pueden estar relacionadas, a pesar de su variedad, con el *Short Story*, ya que las formas de éste son muy cambiantes, precisamente por estar sujetas a la visión de mundo de sus personajes o del narrador, en esa medida, al énfasis específico que escoge deliberadamente el cuento mismo. Un énfasis concreto y puntual que se muestra por el medio indirecto, aunque complejo, que puede ser la fragmentación. Lo anterior ocurre porque se muestra la anécdota a través de un lente que muchas veces parece no conectar las situaciones, precisamente porque el narrador evade la manera causal o progresiva al presentarlas como se les recuerda, como les ve, como les piensa, como se les interpreta, etc: “Tchehov opened up for the writer traces of emotional landscape; he made subjectivity edit and rule experience and pull art obliquely its way” (Bowen: 153). De esta manera se busca dejar abiertas posibilidades para el lector, hacer que la historia ilustre todas sus facetas dando mediante ello una nueva noción de unidad, basada en la presentación de la fragmentación como medio de conocer el objeto de representación en todas sus formas, de acuerdo con la premisa de que la realidad misma es indeterminada.

Así pues, el mundo que se configura frente a los ojos del lector, es diferente al de la novela, por ejemplo, que está claramente determinado. El mundo del *Short Story* siempre está llenos de vacíos dejados por lo que no se dice del todo, pero a veces se sugiere, o simplemente se muestra tan desnudamente que parece no haber sido dicho. Sin

embargo, está ahí, desafiante, esperando a ser descubierto y aprehendido por un lector en cuyas manos está el hacerlo encajar dentro del todo que es el cuento por más pequeño e indeterminado que parezca.

Ariel Castillo enfatiza en este procedimiento en el caso de la obra de Cepeda al afirmar:

Dislocación de convenciones o modelo para armar, *Los cuentos de Juana* rompen con las coordenadas espacio-temporales y su lógica racional. Se encuentran y conviven acontecimientos y personajes de distinta naturaleza situados en tiempos distantes y lugares lejanos: Fray Bartolomé de las Casas y el Barón de Humboldt, la CIA y la Gran Inquisición, García Márquez y Juana, la infancia y la edad adulta, ciénaga y la Atlántida, Nixon, Kennedy y Pedro Yúdez, latas de avena y cuadros de Obregón, los charcos de Siape y los huracanes de la Florida, y Juana, personaje principal, hilo conductor del texto, un ser intemporal, originario de diversos sitios (gringa, cienaguera), quien se suicida varias veces. (Castillo)

Esto conduce, según García Burgos (*La modernidad...*), a una complejidad narrativa en la medida en que recurre a varios modos de enunciación de la obra, de dislocaciones temporales y configuraciones múltiples del personaje. Dicha complejidad narrativa, hace que la obra tenga una pluralidad de significaciones, convirtiéndose así en modelo de ese tipo de arte abierto que anunciaba Cepeda en *The Road...* De acuerdo a ello, este tipo de cuento apela a un arte en el que ya no se persigue más la “inmediatez de sentido”, como dice Gillard (*Álvaro Cepeda...: 65*), sino la experimentación con los medios para lograr uno más complejo:

Like Chekhov's, this story defies the rules: its action is small; its meanings large (...) The incident is not closed; there are the alter-effects, nothing is finished off, the problem still exists. (Gullason: 29)

La irresolución y ese quedarse en el medio no permite algunas veces incluso identificar de qué se trata la historia, a dónde pretende llegar o que quisiera que el lector hiciera con ella.

Ese es el caso de *En este pueblo ya no canta la...* cuento sobre el resulta difícil decir de qué se trata, puesto que se basa únicamente en lo que adelanta el título mismo: el hecho de que en un pueblo indeterminado la lechuza ha dejado de cantar. Sin embargo, en consonancia con el proceder del *Short Story*, un cuento no necesita de toda una historia para poder serlo; en realidad puede girar infinitamente alrededor de un hecho sin nunca llegar a concluirse. Pero es precisamente en ese moverse circularmente donde se van configurando otras significaciones, como la mirada de unos personajes que se construyen en la historia, desde un ángulo específico, pero que nos ofrecen a su vez una manera particular de ver el mundo, por más microcósmico que sea el que aparece en el cuento. De esta manera, en *En este pueblo...* a partir de lo que parece un diálogo incoherente sobre si las lechuzas cantan o no, cómo son, que hacen, etc., realmente se están configurando dos maneras de ver la vida: una racional y otra que desde la mirada sensitiva parece, otra vez, desafiar la lógica causal:

(...) –Primero siento como un crujido, como de barco amarrado, pero un crujido redondo, no agudo. / -Yo extraño su canto. / -Y luego como una exhalación, pero no luminosa sino oscura. / -La lechuza es blanca. / La que yo siento es gris (...). (101)

Por lo tanto, podemos ver cómo los agentes del diálogo están en dos niveles diferentes, hasta el punto de parecer independientes, a pesar del cederse la voz paulatinamente, ya que las frases, que deberían ser respuestas causales la una de la otra, toman rumbos autónomos según su propio discurso interpretativo de la realidad que los rodea. Así pues, tenemos una voz racional que se cierra a la idea de que las lechuzas si cantan, pero que simplemente lo han dejado de hacer y que son blancas y aparecen en ciertos momentos únicamente. Pero por otro lado aparece la de Juana que es la que habla desde la percepción, dejándonos así, mediante este diálogo que parecía no ser cuento, rasgos de un personaje perfectamente configurado aunque no agotado. Un personaje que percibe desde la inmediatez, sin pasar sus percepciones por el filtro racional, lo que le permite poner en un mismo plano la forma y el tono, la acción y su luminosidad, lo auditivo y el color, permitiéndonos así entender que su manera de ver el mundo parte de las asociaciones libres, de lo impar, de las relaciones que sólo concuerdan en un plano sensitivo y no en el racional.

La libertad que permite el *Short Story* admite incluso cuentos que no contienen una historia, en el sentido tradicional, sino que al mostrar algo tan concreto pero a la vez abierto como puede serlo un diálogo de apariencia caótica y sin sentido, se pueden configurar elementos literarios tan complejos como lo son los personajes. Se anula la fórmula principio-medio-fin, se omite la figura del narrador y se ronda infinitamente en la percepción, construyendo desde esa misma ruptura otro cuento de Juana.

Como señala Charles E. May: "Other commentators have noted that movement away from *plot* in the modern *Short Story* has been accompanied by a movement away from character as well" (8). En el sentido de que se anula la descripción novelesca que abarca detalladamente pasado y presente del personaje, su manera de ver la vida en todos los aspectos y su caracterización psicológica, desde la descripción lógica y progresiva. Al desdibujar esta manera de configurar personajes, el *Short Story* se convierte en:

(...) rebelión, reto contra la mimesis aristotélica, cuestionamiento de la realidad al prescindir de esquemas habituales como el principio de causalidad racionalista y apartarse de la idea de personalidad y de la noción de coherencia psicológica de los personajes (...). (Castillo)

Lo anterior ocurre en la medida en que en el *Short Story* se le ofrece, del personaje al lector, únicamente aquello que es necesario para el hecho, sin dar mayor explicación ni conducir al lector por un rumbo predeterminado. Los personajes no se completan, por lo que tampoco se agotan al terminar la lectura: son plurales, viven más allá de su autor e incluso de la anécdota escogida por éste.

María Zenobia se sienta en... es otro ejemplo de construcción de personaje desde la anécdota, aunque en este caso más que un hecho específico, abarca todo un ciclo de cotidianidad. Así pues el narrador de este cuento emprende la caracterización desde la referencia de una serie de detalles acerca de la vida cotidiana de una mujer marcada por la educación conservadora y aristocrática. Teniendo en cuenta las primeras referencias creemos encontrarnos ante un personaje unidimensional, sin embargo, a medida que el texto avanza -sin cambiar los métodos narrativos- el lector comienza a

ver la complejidad que se esconde tras el aparente estereotipo. El personaje se nos introduce, entonces, de la siguiente manera:

María Zenobia se sienta al piano en las tardes a tocar larguísimas y tristísimas cosas que ella dice son <<de Chopin, de Chopin>>, displicentemente (...) Las tardes de María Zenobia comienzan a las once de la mañana. Cuando el ejército de muchachas y de ayas de gobernantes dispone por fin la algarabía del desayuno y los peones han terminado de lavar los calambucos (...) sólo entonces María Zenobia se aventura al comedor grande. Envuelta en un batón azul desvaído, vaporoso que compró alguna vez en Bruselas (...) emerge –porque esta es la palabra precisa para describir la salida de su cuarto (...). (107)

A medida que el texto continúa dentro de esa aparente inmutabilidad aparece el elemento que le dará a María Zenobia nuevas dimensiones que otra vez quedan sólo sugeridas: el arte. De pronto, luego de esa parodia al cuadro de costumbres, irrumpe esa faceta del personaje que según se nos dice, ha pasado de escribir como cualquier señorita de diario, a alcanzar: “(...) los caminos de la más fantástica imaginación y poesía” (107).

Este cuento representa otra forma diferente dentro del mismo *Short Story*, aunque siguiendo unos mismos rasgos: es una historia que no se desarrolla causalmente, en realidad no hay comienzo ni final, nuevamente es una construcción cíclica del “medio” dentro del cual el personaje mismo y su microcosmos se convierte en la historia.

La anécdota funciona aquí como una cotidianidad que da giros que la alejan de la simple representación o de la descripción. Un claro ejemplo de ello a nivel narrativo es ese cambio brusco que se da el narrador al introducir dentro de esa aparente

normalidad, un elemento desconcertante que, como se ha visto, nunca queda explicado: mientras que el lector cree que se hablará del diario por esa misma línea impasible que se ha seguido, aparece Juana, la albina: “El diario se reanuda dubitativo primero; inquisidor más tarde; narrativo y minucioso hasta la saciedad en un periodo intermedio; resignado con la resignación del <<ya me nació la albina>> (...)” (107). Esta irrupción entonces parecería desconcertante, sin embargo, como se vio en *Desde que comenzaron a recortarle...*, el personaje de María Zenobia no parece inmutarse y asume el hecho irregular con toda naturalidad:

(...) los examino con mucho cuidado uno a uno para ver cuándo va a comenzar a crecerles el pelo; no me preocupa en los varones, pero qué habré de hacer si le toca a una de las niñas; de todas maneras el cuarto del fondo ya está listo. (107)

Nuevamente lo que preocupa al personaje no es lo que esperaríamos. La predictibilidad se rompe dándole al personaje nuevos matices que lo dejan abierto, por lo que el lector se encuentra otra vez frente a esa disolución de las asociaciones y el pensamiento causal. Igualmente, esa manera de ver las cosas aleja al personaje de la posibilidad de ser plano, abarcable y predecible, la misma subjetividad y aparente irracionalidad es lo que le da nuevas dimensiones que lo hacen complejo. De esta manera el personaje queda vivo más allá del texto, los cambios, los vacíos, los silencios y las aparentes incoherencias en realidad lo están llevando más allá de lo que el cuento nos deja saber, le están impidiendo agotarse.

2.2 Juana la piedra angular: unidad y fragmentación

Cómo se analizó en el capítulo anterior, el *Short Story* permite crear mundos que se pueden trabajar desde la fragmentación, desde la escogencia libre de detalles y referencias, y desde la configuración de personajes inacabados. En el caso de *Los cuentos de Juana* dicho concepto de libertad, junto con el de la relativización de los géneros, es llevado a nuevos niveles:

(...) vigoriza la relación entre lo particular y lo múltiple, pues cada cuento se erige como un ente autónomo y la obra en su conjunto está surcada por el principio de fractalidad, esto es, la idea de que un fragmento no es un detalle sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta (...) (Caicedo)

En este orden de ideas, podemos ver por un lado una serie de cuentos que encierran en sí mismos unas ciertas significaciones, pero al mismo tiempo, mediante la unión de ellos y a través del personaje de Juana, se configura lo que Cepeda mismo llama en *The Road...* “novela”.

El texto, no obstante, en su calidad de “novela”, también se sale de los parámetros tradicionales del género ya que no sigue una linealidad temporal, hay constantes saltos e incluso contradicciones en cuanto al espacio en el que se llevan a cabo las historias y, a pesar de ser un personaje (Juana) el hilo conductor, éste no sólo se presenta como indeterminado, sino que además mediante los textos mismos que sólo son segmentos de una manera de asimilar y responder frente al mundo, y la configuración no progresiva del personaje, queda sugerido que no se trata de una biografía: “Here the

events can no longer be linked as cause and effect; instead, they seem to be introduced to disturb the emotional balance of the central character and thus to facilitate a certain kind of change in him” (Stroud: 124). Juana se posesiona como piedra angular de la colección ya que representa uno de los factores principales de unidad al ser el personaje recurrente dentro de unas historias que sin ella parecerían no tener conexión alguna: los otros personajes tienen alguna relación con ella; los pueblos y ciudades que se trabajan como escenarios son los que tienen que ver con su vida; las situaciones, por más inusuales que sean, la incluyen; es interlocutora de cartas y conversaciones; es cómplice; lectora e intérprete de textos; y, por más obvio que parezca, la colección misma toma por nombre *Los cuentos de Juana*.

El personaje de Juana representa ese ente ordenador de una serie de anécdotas, historias, leyendas, correspondencias, etc., aunque siempre sin perder su calidad de personaje abierto. Juana ordena en la misma manera que Cepeda lo hace y lo anuncia desde *The Road...*: desde el capricho, la fragmentación y la aparente contradicción. Así, tanto el texto en su posibilidad de ser “novela”, como el personaje de Juana, siguen respondiendo a los parámetros libertarios del *Short Story*: “(...) its presentation and resolution are so indirect that the reader must work harder to find the perceived relationships of the parts of the story” (May: 9). El reto anunciado por Cepeda va cobrando sentido tras el aparente sin sentido de los propios cuentos.

Nos encontramos entonces frente a una Juana albina, de pelo de oro y en otras ocasiones rubio, que no tiene ojos pero es la única capaz de ver el mar. Es gringa, se casa un domingo en Barranquilla, se muda a la Florida, es habitante de Sabanilla y toda

una leyenda en la comunidad cienaguera. Muere reventada contra las baldosas, se suicida el día de su matrimonio con Dick frente al templete de Ciénaga, dónde la Juana de pelo de oro se había casado con “el dueño de El sol sale para todos”, y es encontrada por Ricardo, ya desangrada, en la cabaña de Sabanilla. En algunos cuentos no tiene madre y el Padre se ha ido, pero sí varias hermanas; en otros, es la única hija mujer de María Zenobia o una liliputiense hija de un hombre de tamaño normal. En fin, esa Juana en continua reinvención, que parece no completarse, en realidad cobra todo su sentido, no en los detalles que la disocian, sino en la manera como ve el mundo desde su sensibilidad femenina no logocéntrica, desde su inmensa obsesión de vivir y desde esa multiplicidad que la hace ser ingenua y erudita al mismo tiempo; caribeña y de concepciones cosmopolitas del microcosmos en que se desarrollan las historias.

El presente subcapítulo entonces, busca analizar a esa Juana complejamente compacta, que al ser multifacética, con cada contradicción está construyendo un sentido.

Las muñecas que hace Juana no tienen ojos..., primer texto luego de *The Road...*, es de los pocos cuentos que en realidad desarrolla ampliamente el personaje de Juana, de hecho lo introduce de tal manera que los siguientes van cobrando sentido dentro de esa unidad en la fragmentación que pretende ser la colección.

Nos presenta entonces a una Juana no tiene sentidos, que aprende a oír, a imaginar el viento, a identificar texturas, que no tiene ojos: “Martha me enseñaba montones de cosas; siempre cosas, porque los ruidos, los ruidos y los olores, me los decía el padre

(...)” (25). Pero que es inconforme y siempre siente esa necesidad de conocer y de no limitarse:

(...) sí te he preguntado, Regina. No cosas, ni olores, ni sensaciones, es cierto. Pero si te he preguntado: fuiste tú la que me enseñó mujer: me hacías poner los dedos en la cabeza y recorrer las trenzas hasta las cintas anchas de tafetán y me decías: mujer: y un día que Isabel me estaba bañando alargué las manos hasta tocarle los hombros y la fui conociendo hasta la cintura. Le dije con tanto asombro que no supo contestarme en seguida: cuántas mujeres eres tú, Isabel (...) (36)

Así, con el transcurso del cuento, nos vamos dando cuenta de que hay olores y texturas que Juana aprende a conocer (las “bolitas olorosas”, “el cuarto de los baúles que olía ha guardado” y los diferentes tipos de tela) y que terminan constituyendo sus recuerdos, única certeza de una realidad que le ha sido vetada.

Igualmente, mediante los diálogos, Juana logra percibir algunas pequeñas cosas de esa realidad que crearon para ella y de la que no podía escapar porque ni siquiera sabía sus verdades. Juana sólo seguía su monotonía, aunque siempre con la inmensa sed de vivir, de seguir, de ver todo con ojos de asombro, así físicamente no los tuviera.

Por eso la Juana de otros cuentos, aunque parece no ser la misma, tiene rasgos que ésta nos deja intuir mediante sus breves intervenciones: una Juana que ve todo desde el lado mágico y que vive la realidad de una manera igualmente sorprendida y liberadora. Esa actitud se hace clara en el texto mediante la relación que tiene su personaje con las muñecas: mientras para las otras mujeres de la casa sólo representan el oficio, Juana las ve desde esa ingenuidad y ternura a través de la cual

percibe su mundo, el cual se amplía con su percepción por más de que en realidad esté cerrado y limitado al exterior:

(...) me duele mucho separarme de ellas. Sabes, nunca te lo he dicho, pero les pongo nombres (...) cuando llega Pablo por ellas es como si nos separaran, como si nos llevara y nos repartiera entre esas gentes que no conocemos y que las compran y que no sabemos qué hacen con ellas; si las tratan bien y las cuidan como las cuidamos nosotras (...) o si las dejan tiradas en un rincón y no se acuerdan de ellas, o las abandonan a sol y lluvia y las destrozan: imaginar eso me entristece, me da vacío en el estómago y esa falta de aire en la garganta: tristeza, como decía el Padre, eso es tristeza Juana. (29)

Nos encontramos entonces, frente a una Juana inconformista, que no se deja anular y a pesar de las limitaciones que le impusieron precisamente para que no se enfrentara al mundo, para que “no sufriera”, siempre está buscando darle a lo que la rodea nuevas dimensiones: Juana es el personaje activo, la que nombra las muñecas, la que quiere contarlas pero se pierde al sentir la suave lana entre sus manos, la que va más allá de la cotidianidad al darle sentido, la que siempre está recordando. Por eso, mientras los otros discuten, ella se sumerge en esa memoria que es la historia de sus sentidos.

Allí el correlato objetivo de las muñecas encarna, por un lado, el repudio a un mundo de sumisión y jerarquías, de reglamentos, prohibiciones y diarios actos mecánicos, fundado en el miedo; y, por otro, la crítica completa, sensorial a la vida hermética y marchita (...). (Castillo)

Precisamente la cualidad perceptiva que Juana va desarrollando es la que lleva a Regina a decir: “Ven Juana, ven conmigo: vamos a abrir la ventana para que veas el mar: tú puedes verlo, solamente tú tienes ojos para verlo: tú y las muñecas” (38). Así

pues, Juana es el elemento que hace que la lógica narrativa se rompa y todo entra en el terreno de la relatividad: el mar no se ve al tenerlo frente a los ojos de cualquier persona, porque el mar de este cuento es una red de significaciones que sólo a través de una cierta manera de ver la vida puede apreciarse, puede traspasarse la simple apariencia y entrar en el plano poético de la desfamiliarización, y por lo tanto, del asombro. De ahí que como cuenta el narrador, sólo Juana desapareció, porque ella fue la que trascendió y se abrió camino para irse volviendo, a través de los relatos, en la Juana multidimensional e inagotable de *Los cuentos de Juana* como unidad: la Juana que trae la vida a dónde llega, así como también la encuentra tras de los vidrios opacos de la monotonía: “Al regresar la imagen el escenario es el mismo, pero ahora, al recorrer la cámara las caras de las muñecas, éstas tienen ojos: unos ojos inmensos y redondos y en todas las jaulas hay pájaros”. (39)

De esta manera, el texto se convierte en el primer recorrido de Juana hacia su configuración como una persona con una absoluta sensibilidad perceptiva que no deja que la vida le pase por delante. Por eso, en el cuento, luego de haber visto a una Juana limitada y dependiente, al final todo se completa, se acentúa y se abre junto con la ventana que a su vez es el inicio de la Juana que veremos el resto del libro: la sensorial, la vitalista, la crítica, amiga de los artistas, la creativa, la inconforme, la que capta la belleza en las cosas aparentemente más banales, absurdas o cotidianas de ese mundo que la rodea.

Por esta razón, la siguiente Juana con la que nos encontramos es una Juana ya liberada de cualquier atadura, que ha dejado a un lado la ingenuidad tierna para

valerse por sí misma. Sin embargo, es la misma Juana que necesita vivir intensamente y que siempre busca ir más allá de la rutina. En *Desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos* vemos nuevamente con un personaje transgresor, la amiga de los artistas, la que se rehúsa a dejarse hundir en el aburrimiento y decide valerse de los recursos que tiene cerca para combatirlo:

Juana sigue sentándose todos los domingos por la tarde en el balcón, frente al campo de fútbol, pero ya no se aburre. Con su cerbatana y una caja llena de dardos, que ella misma fabrica durante la semana con taquitos de madera y puntas afiladísimas de agujas de coser número 50 y que luego envenena cuidadosamente, Juana se distrae matando tres o cuatro jugadores todos los domingos. La cosa, si se piensa bien puede resultar bastante divertida. Juana no sigue un patrón fijo para su distracción de las tardes de domingo.
(43)

Tenemos así una Juana que no vacila en romper el orden en pos del vivir intensamente, la misma Juana que en *Cuando a Fray Bartolomé...* se convierte en cómplice de la estafa y debe huir del pueblo junto con un cura:

Un cura estafa, con la complicidad de Juana, con su complejo sistema de metáforas al pueblo presto a acertar la adivinanza propuesta públicamente. Juana ejerce su artificio de pintora de los animales que acompañan a las gongorinas letras poéticas del cura. (Caicedo)

Un personaje que sin detenerse en moralidades decide anteponer su diversión al bienestar de un pueblo en ruina.

De igual manera, esta Juana nueva, independiente y abierta al mundo, nos es presentada por el narrador de una manera diferente que en el cuento anterior. Mientras que en *Las muñecas...* Juana era un personaje indeterminado, sin edad y que siempre

se mostraba de espaldas, aquí el narrador nos la muestra a través de un conocimiento total acerca de cómo piensa, qué hace y porqué lo hace. Conocimiento que entra en el juego, sigue la manera de ver la vida de Juana y se pierde en la ironía con total naturalidad:

Juana ha notado que cada domingo hay menos jugadores en los equipos (...)
También hay menos público aunque, como se ha dicho antes, es muy difícil acertar a un punto tan lejano. De todas maneras, desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos. (44)

Nos encontramos ante un narrador omnisciente que mira a Juana de la misma manera en que ella ve el mundo: sin asombro frente a lo insólito, pero sí ante la vida y sus posibilidades inexploradas. Así pues, los hechos mismos los presenta desde el punto de vista de Juana, deteniéndose en los detalles que son importantes para ella y no necesariamente los que esperaría el lector, dándole así tanto al personaje, como al cuento un sentido más allá de la expectativa común.

De acuerdo a esto, y teniendo en cuenta que: “Juana, personaje femenino extravagante, según consideración del narrador, es la caja de resonancia de la mentalidad de los personajes con quienes establece relación” (Caicedo), Ariel Castillo afirma:

(...) los protagonistas de las historias son, en su libertad y autenticidad, seres diferentes del común para quienes vivir significa crear, liberarse de las trabas que atan la imaginación, inventar otros sentidos, otro espíritu, gozar intensamente y en plenitud total cada segundo de la existencia, atentar contra la doméstica rutina y la vulgaridad de la costumbre, descubrir cualquier cosa con alegría y ternura, quebrar la monotonía y el tedio triste y romper el molde de los hábitos ordinarios.

Esta manera de ver la vida se hace evidente, además de Juana, en personajes como los enanitos de *Desde que comenzaron a recortarle...*, los artistas (María Zenobia; Noé León; Feliza y los mismos García Márquez, Cepeda y Obregón de *The Road...* y fray Bartolomé).

Esa Juana trasgresora se agudiza en cuentos como *A García Márquez Juana le oyó...* y *Juana aprendió sus primeras...* en los cuales se convierte en desacralizadora de cánones. Así pues, en el primero nos encontramos con una Juana lectora, amiga de García Márquez que se asombra frente al clásico concepto de la muñeca rusa que se contiene y se repite a si misma infinitamente. Sin embargo, el acercamiento de Juana a este tradicional concepto es mediante el elemento absolutamente cotidiano y además carente de cualquier sentido que no sea práctico: el logo del tarro de Avena Quaker. A pesar de que quien hizo el descubrimiento, según el cuento, fue García Márquez, Juana es la que, acorde con su manera de magnificar lo cotidiano: "(...) lleva ya años contando los hombrecitos que se suceden uno tras otro con magnífica precisión y que van empequeñeciéndose a medida que se alejan del primer hombrecito (...)" (47). La misma Juana que leyó hasta el cansancio todos los libros de García Márquez con la esperanza de que en alguno de ellos compartiera con el mundo ese descubrimiento, que no se hizo a través de complicados raciocinios, sino simplemente mirando el tarro de Avena Quaker.

De igual manera, en *Juana aprendió sus primeras...* podemos ver un personaje que no sólo, como dice el narrador en la primera línea del cuento: "(...) aprendió sus primeras letras en la Biblia, no en la cartilla Baquero, ni en la alegría de leer, ni en los libros de

Constancio C, Vigil” (112), sino que además fue corrompida por la lectura de la misma. La Juana desacralizadora, que ve todo desde el ángulo vitalista y crítico, aunque a la vez ingenuo, y cuyas aproximaciones parten de lo sensorial y no de lo lógico, interpretó la Biblia a su propia manera. La Juana trasgresora que hemos estado estudiando se deshizo de las trabas de lo tradicional y le dio su toque propio a lo más sagrado, para llevarlo a instancias nuevas, que tienen más que ver con lo artístico, con lo físico y con las sensaciones, que con lo religioso:

Su lectura heterodoxa de la Biblia la lleva a la prostitución; sobreinterpreta quizá el texto bíblico desde una óptica supraerotizada, tornándose un personaje más público, esto es, más desacralizado. Su artificio de una lectura reduccionista es el modo de rehusar a los sentidos establecidos por una exégesis dominante. (Caicedo)

Esa Juana ingenua, logra tomar unos relatos que con su infinita relectura se han enfrascado en un solo sentido, y los dota de encanto a través de despojarse de lo conocido para verlo nuevamente desde la inmediatez, desde la percepción primera e incontaminada, esa que la razón ha hecho perder.

Nos encontramos también con una Juana erudita, aunque su erudición, como se vio, también hace parte de esa vitalidad y el secularismo que la caracteriza. Esa que lee a García Márquez, que reinterpreta la Biblia y que colabora con la charada Gongorina, es la misma que comenta de manera absolutamente crítica, desde un punto de vista cosmopolita y objetivo, aunque igualmente satírico, el *script* cinematográfico de *El ahogado*.

Desde un comienzo entonces, con el simple inicio de la cámara bajo el agua, Juana nos deja ver el tono burlesco, pero conocedor, desde el que se aproxima al argumento:

Ya comenzaron imitando a Meter Gimbel. Con el color del agua y lo espeso del barro me pregunto que va a hacer esa cámara en el fondo del agua. Además, ¿con qué tiburones van a hacer Blue Water, White dead? Será con babillas. (68)

Nos deja ver así, a través de los comentarios que hace, ese rasgo desacralizante de su personalidad, que a pesar de su aparente ingenuidad, nos sorprende con erudición y un total pensamiento crítico. Pensamiento que la lleva a ver como un absurdo, hacer una película con los recursos del Caribe. Por eso luego del fragmento que anuncia: “Cámara al aire –grúa, helicóptero, andamio.” Juana comenta irónicamente: “Será andamio; porque helicóptero, ¿de dónde?” (68), y luego, con tono burlesco: “Este se puso técnico: ¿Y cómo estamos de *Travelings*?” (71).

Así pues, nos encontramos frente a una Juana crítica que a través de textos como éste nos hace ver la manera en que se ha abierto al mundo, ha dejado de ser la niña ingenua que hacía muñecas y es capaz de ver su entorno y las situaciones que se le presentan desde un punto de vista tanto encantado, como igualmente crítico.

Es un personaje que así como es fragmentario pero no inconsistente, igualmente entiende el mundo como una realidad igualmente inconclusa, que así como tiene planos míticos, sensoriales, visuales y llenos de posibilidades creativas, también tiene facetas que de acuerdo a su posición de inconforme y en constante búsqueda de realización, la hacen chocarse y nunca completarse del todo. El entender la realidad como

indeterminada genera un vacío que exaspera a Juana y que le hace preguntarse tantas cosas y llegar a tantas conclusiones, a pesar de que en algunos cuentos se muestra como un personaje simple e ingenuo.

En ese orden de ideas, los últimos cuentos de la colección nos muestran una faceta de Juana que tiene que ver más con lo cotidiano, con una vida que al relacionarse con lo normal, con lo aburrido, a los ojos de un personaje como ella, es la que termina matando, en varias ocasiones, a esa Juana que había logrado aventurarse luego de la salida de la Casa en *Las muñecas...*

Un infinito desasosiego y sentimiento de no encajar en una realidad que sólo ella logra ver como asombrosa, lleva a Juana, a pesar de su inmensa sed de vivir intensamente, a suicidarse en diferentes ocasiones, porque ella estaba “rota”, como dice, sin más explicación en *Después de meditarlo...* Esa Juana que se lanzó a vivir con todas sus fuerzas y que no logró conciliar su ser íntimo con el público, también deja el mundo de la manera más radical pero cansada en *Otra vez Juana (final)*:

La luz de la escalera estaba encendida. Abrió la puerta: hasta la lámpara de la mesa donde estaba la máquina de escribir estaba encendida. (¿Porqué si es domingo?). La luz del baño se le vino encima cuando entró en su cuarto: entonces vio a Juana: despatarrada, tirada sin gracia sobre la cama, la sangre ya seca, como una costra inmensa y gruesa pegada a la blusa y a los pantalones y a la sábana y a la almohada. (125)

Un “final” que Cepeda nos había adelantado desde *The road...*, pero que además termina no siéndolo, ya que la colección termina realmente con un cuento llamado *Barranquilla en domingo...* en el que “(...) Juana vestida de novia sale de la casa

grande hacia la iglesia del pueblo vacío” (130). De esta manera no podemos determinar un final específico, éste nuevamente queda indeterminado por la misma ruptura que hemos venido viendo de la relación causa/efecto.

Las posibilidades narrativas y de configuración de personaje que el *Short Story* por fin valida, son aquellas que a su vez le permiten a *Los cuentos de Juana* posicionarse como esa obra de arte libre y abierta que anunció Cepeda. Las rupturas con la linealidad y la caracterización fragmentaria de los personajes, son al mismo tiempo los elementos que le dan toda su significación, tanto a cada cuento, como a esa historia que logra entrelazarse tras los juegos de un narrador y de unos personajes que rompen cualquier molde, incluso el de ellos mismos. El reto entonces se convierte en armar aunque sin ordenar o racionalizar, esa “novela” que Cepeda pinta y esa Juana que nos permite experimentar el mundo desde la desfamiliarización que nos lo hace inusual pero por lo mismo mágico. La Juana que es todas las Juanas y ninguna al mismo tiempo, pero cuyo efecto en el lector es el mismo: el asombro y la sonrisa frente a un mundo que encuentra su sentido en la belleza en la simplicidad y en las ganas de combatir la limitación y el aburrimiento.

3. EL CARIBE MÚLTIPLE

*La segunda vida,
el segundo mundo de la cultura popular
se construye en cierto modo
como parodia de la vida ordinaria,
como un mundo <<al revés>>.*
Bajtín, Mijail

3.1 La lucha contra la imposición

Desde *The Road...* Cepeda anuncia la Costa colombiana y específicamente la identidad costeña, como punto de partida de su grito de liberación y de reacción frente a las imposiciones de un centro rígido, representado por la zona andina y su academia. Teniendo en cuenta la fuerte presencia de varios elementos del Caribe colombiano, es fundamental analizar la ruptura que cobra vida en *Los cuentos de Juana*, también desde el punto de vista del pensamiento costeño, desde su manera visceral de vivir la vida y desde su espíritu netamente trasgresor y activo.

Tanto la subversión estructural a la que dio lugar la libertad del *Short Story*, como las dislocaciones de tiempo y espacio, las relaciones no causales, y ese personaje central que está en constante reinención y movimiento, tienen como escenario común el Caribe colombiano. La Costa Atlántica se le abre al lector, al igual que Juana y cada uno de los cuentos, desde la multiplicidad de posibilidades. Las diferentes historias, leyendas, crónicas y secuencias, cobran vida en una Barranquilla cosmopolita, en la precaria Sabanilla -que representa la mayoría de esos pueblos olvidados de la costa, pero que cuentan con su mar y sus leyendas- y en una Ciénaga ilimitada con un tiempo

mítico que pone en órbita a todos los tiempos: La Biblia cuando sólo tenía el Antiguo Testamento; La United Fruit Company; Fray Bartolomé de las Casas buscado por la Santa Inquisición mientras Juana es buscada por la CIA; el Papa Pio XII; el Barón de Humbolt; La sala de cine con películas de la "Metro"; la Juana puta y la Juana indefensa con pelo con de oro.

Así pues, *Los cuentos de Juana* nos pone frente a un espacio impregnado de una manera burlesca de ver la vida, cuya actitud de desacralización junto con el carnaval (su máxima expresión cultural y fiel representante de su culto a la vida y sus ambigüedades), le admite reinventarse constantemente, ser espacio de anacronismos y de todo tipo de expresiones populares. Expresiones que como se verá más adelante, se impondrán sobre las doctas representantes del centro, haciéndose valer como otra forma de cultura igualmente rica: la de un Caribe espontáneo que se re-crea constantemente gracias a esa visión de mundo en que las reglas son las excepciones:

(...) la <<cultura de la resistencia>>suscita la emergencia de un sujeto cultural igualmente rebelde, crítico, antagonista, de espíritu contradictorio. Este sujeto produce un discurso que traduce esos textos culturales de la rebeldía y la lucha contra la imposición. (Caballero)

Aunque esa rebeldía parte del inconformismo y lucha contra la rigidez y el aburrimiento, característica del espíritu vital en el que tanto enfatizó Cepeda en *The Road...* y que vimos encarnado en Juana y su manera de hacer brillar las situaciones que se le iban presentando en el camino.

Sólo en un contexto como el de ese Caribe colombiano que nos pinta Cepeda, los narradores y los personajes de *Los cuentos de Juana*, se le podía dar tanta libertad, pluralidad de ángulos y apertura, a los personajes de las historias:

El narrador del Caribe, y no sólo de nuestra porción física y humana, entiende la creación literaria como expresión sensible del mundo por la palabra, expresión en la que está presente la intensidad de decir la realidad elemental revestida de imágenes, vibraciones, ritmos, fulgores, gestos simbólicos y cierto aire zumbón (que en el léxico de entrecasa en la costase denomina mamagallismo) (...), que es lo más parecido a una fiesta, la fiesta del carnaval. El carnaval es la otra cara de nuestra identidad. (Mercado: 129-130)

Es un espacio en el que todos de cierta forma son inconformes, transgresores y vitales. En esa medida, el mundo que están construyendo también se perfila bajo esas características: es un anillo de *moebius*, un mundo que al mismo tiempo que reconocemos como parte de nuestro propio imaginario colombiano, también se nos presenta infinito, mítico e inabarcable. En ese círculo cultural determinado, se gestan unos seres inagotables que constantemente reinventan su entorno y por consiguiente, también el nuestro; invierten su propia realidad en un acto de subversión y la mitifican al ver la belleza de lo simple y vivir en un constante culto a la vida y a la libertad.

Esperanza Akle plantea el carnaval como un ente organizador del caos de *Los cuentos de Juana*. Puede serlo, si tenemos en cuenta que esta expresión popular refleja el espíritu del hombre caribeño al mismo tiempo en que le ofrece un espacio en el cual se puede mostrar, sin miedo ni represalias, la otra cara de la realidad. Se perfila entonces, como una crítica que mediante la burla irónica invierte el orden como protesta, desde el

carácter festivo y vital que caracteriza a un Caribe tan lleno de drama pero tan arraigado en la vida (escenario de una Juana que termina suicidándose luego de haber representado la intensidad de vivir en los primeros cuentos).

El carnaval, como se verá a continuación, es el espacio en el que todo vale, en el que el mundo caribeño puede expresarse libremente y romper con aquello que usualmente es intocable, dejar a un lado la razón para darle rienda suelta a la expresión de lo espontáneo. Se presenta entonces como el esquema cuya única regla es romper otros esquemas.

3.2 Carnaval: guiño burlesco y desacralización

Si bien en el Caribe colombiano el carnaval es una de las manifestaciones culturales más importantes, en *Los cuentos de Juana* no se hacen muchas referencias explícitas a él. En realidad esta obra lo que hace es poner al lector en relación con lo que de acuerdo a Bajtín llamamos la carnavalización:

(...) sistema de signos que son susceptibles de ser transferidos a la literatura
(...) Carnavalización es ruptura, trasgresión, puesta en suspenso de las prohibiciones convencionales, entonces en el campo de las letras se quebranta a fondo el estilo <<serio>> de la literatura oficial. (Mercado: 131)

Un sistema que tiene como base la ruptura con lo tradicional y lo estático, lo que podemos ver en Cepeda como representante de un proyecto específico y anunciado, que busca romper los moldes en el arte, traspasar las fronteras y prohibiciones

tradicionales, e imprimirle un espíritu nuevo a su obra que responda a la vitalidad, libertad y relativización de absolutos como inversión de un orden estático y predecible.

Sin embargo, a nivel estructural en los mismos cuentos nos encontramos con que tanto los personajes como los diferentes narradores se valen de las posibilidades del carnaval, con el cual están familiarizados, para transformar su propio mundo, para invertir el orden que les ha sido impuesto y para imprimirle, mediante diferentes tipos de ruptura, el sello vitalista y lúdico a la realidad que los rodea:

Los espectadores no asisten al carnaval sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*. (Bajtín: 13)

Los personajes de *Los cuentos de Juana* viven en una constante carnavalización de esa realidad dentro de la cual ellos mismos son actores y, en esa medida, la pueden modificar a su antojo. Al desacralizarla la convierten en un espacio mítico en donde todo es posible ya que los valores se han invertido, el tiempo se ha desvanecido y los límites se han borrado.

Así, pues, la carnavalización que nos presenta *Los cuentos de Juana* coincide con la definición que da el mismo Bajtín, funciona de la misma manera:

Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas <<al revés>> y <<contradictorias>>, de las permutaciones constantes de lo alto y de lo bajo (La <<rueda>>) del frente y el revés, y por las diversas formas de las

parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. (Bajtín: 16)

En ese sentido las diferentes historias nos muestran, como ya veremos, una serie de situaciones que remiten a estos conceptos: hay profanaciones de lo sagrado como inversión de valores y derrocamiento de las significaciones absolutas; hay anécdotas ridiculizadas o hiperbolizadas que nos remiten a la risa burlesca; y los personajes como se vio en el capítulo anterior, llevados a sus últimas consecuencias en la figura de Juana, se nos presentan contradictorios y trasgresores.

De esta manera, podemos ver en alguna de las historias de *Los cuentos de Juana* una serie de situaciones que tiene como base la profanación y, en esa medida el desplazamiento de valores y significaciones. Este es el caso *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos...* cuento en el que el narrador al describir el espacio de la casa nos muestra como los nichos de los altares en los que alguna vez hubo santos, han sido reemplazados por muñecas, las cuales han pasado a ser el centro del nuevo orden de la casa, en el que todo gira en torno a ellas. De igual forma en *Juana aprendió sus primeras...* La Biblia no se entiende como un objeto sagrado, sino como un medio de corrupción y fuente inagotable de historias “(...) que van desde las más inocentes y elementales hasta las más enrevesadas y pornográficas (...)” (113).

En otros cuentos nos encontramos con situaciones más extremas en las que la profanación se lleva al absurdo, satirizándola y haciendo que el hecho pierda toda su seriedad, para terminar en el caos bufonesco, en la risa del carnaval. Se dejan a un lado los juicios y la moralidad, para entregarse la encanto de la anécdota.

Así, en *Juana tenía...* vemos unos clérigos descontrolados que enloquecen por el pelo de oro de Juana y, al no conseguirlo por medios diplomáticos y respetuosos, terminan en manada arrancándoselo por mechones para bordar con él todo tipo de artefactos y vestiduras de la iglesia. Es tal la ridiculización e hiperbolización de la situación que, según nos cuenta el narrador, el problema de la indefensa habitante de Ciénaga llega hasta al Papa quien fue el único que pudo detener los disturbios que, como dice el cuento, casi terminan en cisma. Igualmente en *Cuando a Fray Bartolomé...* se narra la historia de un franciscano que utiliza las fiestas religiosas, no para santificarlas, sino para lucrarse de ellas a través de una charada que nunca puede ganarse:

(...) tanto la complejidad del sistema de premios, como el sistema de metáforas para desorientar a los participantes, son de un gongorismo tan avanzado que no sería justo asimilar la charada del imaginativo franciscano a una simple lotería de cartoncitos. (88)

La ridiculización de las situaciones, al tiempo que se ubican en el campo de la profanación, se hallan instaladas en un principio central: el espacio de la risa: “El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa” (Bajtín: 14). Es la capacidad del hombre caribeño de ver las situaciones desde su carácter burlesco, desde su otra cara, como lo hace Juana con sus anotaciones al *script El ahogado* que terminan siendo una burla a un proyecto completo y que buscaba ser serio y viable; o como lo es nuestra risa de complicidad con la Juana que decide matar jugadores de fútbol en *Desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos*.

Esa característica carnavalesca de la risa burlona frente a una situación absurda y trasgresora se relaciona directamente con el carácter caribeño que describe Jairo Mercado:

(...) del hombre de la Costa Atlántica se puede predicar su elevada noción de la amistad y la sociabilidad, su *ethos* festivo, su espíritu libertario y su vocación por la música y la poesía y su tendencia a disolver con humor lo que se reputa como trascendental. (150)

Como vimos anteriormente, Cepeda mismo juega con los quehaceres artísticos y el orden: él pinta y Obregón escribe y durante la entrevista de *The Road...* las voces se mezclan y no se sabe cuál es el entrevistador y el entrevistado, dándole así toda la importancia a lo que se está diciendo y no a su fórmula tradicional y lógica. En los cuentos, los representantes del hombre costeño que son los personajes, llevan la revocación de la trascendencia al extremo con su manera de comportarse ante la muerte, por ejemplo. Así en *Desde que comenzaron...* vemos a una Juana que muere reventada contra las baldosas y a los hermanos no parece afectarles la muerte sino el hecho de que ya no podrán tirarse más de la mesita a la cama; que en *Desde que compró...* es la responsable del genocidio de todos los domingos y la única consecuencia de ello es que por fin se deshace del aburrimiento; y que finalmente en *Barranquilla en domingo...* se suicida con total parcimonia, premeditada y casi anunciadamente el día de su matrimonio. De esta manera, como señala Mercado, se rompe el límite, ya no sólo de lo trascendental y lo cotidiano, sino a demás de lo trágico y lo cómico:

Carnavalización es lenguaje paródico, irreverencia, actitud iconoclasta. Es la apelación a la risa y al sarcasmo, profanación de lo sagrado y sacralización

de lo profano (...) y supresión de las distancias jerárquicas y de los límites genéricos de lo trágico y lo cómico. (Mercado: 131)

Así comienza a perfilarse lo que anuncia Bajtín como el “mundo al revés” que nace desde la actitud y las posibilidades del carnaval.

Dentro de esa inversión de valores que es tratada a través de la risa, también podemos encontrar otro tipo de profanaciones que tienen que ver con las concepciones exclusionistas de la academia. El ejemplo por excelencia de dichas concepciones es Góngora, quien en su momento fue el precursor de un tipo de poesía que apelaba al lenguaje hiperelaborado, metafórico y perifrástico como medio purificador del arte:

(...) un lenguaje poético que alejara las cosas de su vulgar realidad, reflejando sus aspectos nobles, (...) un sistema orgánico, la lengua poética selecta e inaccesible al vulgo, erudita, armoniosa y espléndida, halago frío, pero sorprendente, de los sentidos y de la inteligencia (Lapesa: 345-46)

Góngora en la historia de la lengua se posesiona entonces como el gran cultista que tuvo como ideal alejar el arte de su popularización y en esa medida vulgarización, mediante la erudición extrema de la forma. Por esta razón *Los cuentos de Juana*, dentro de su empresa burlesca y desacralizadora incluye a Góngora y su poesía en una historia que invierte completamente los valores.

En *Cuando a Fray Bartolomé...*, el narrador, con un tono burlesco y cómplice, nos cuenta como Fray Bartolomé de las Casas y Puyol se vale de Góngora para timar al pueblo. La charada, que tiene como objetivo recaudar todo el dinero posible, le lleva al pueblo de Ciénaga el lenguaje Gongorino, no como medio para descrestar ni para

atraer eruditos, sino por el contrario para popularizarlo y timar a los compradores con su indeterminación. De esta manera, mientras Góngora escribe sus versos para lograr un “(...) refinamiento expresivo (...) halagar el oído con la expresión brillante, demostrar erudición y sorprender con agudezas” (Lapesa: 335), Fray Bartolomé en complicidad de Juana, renuncia por completo a la intensidad estética y se vale de la elaboración poética gongorina para volverla más inaccesible al pueblo y así poder estafarlo. Sin embargo, y contra todo deseo e intención de Góngora, los remotos y populares habitantes de Ciénaga, terminan convirtiéndose en consumidores desahogados de su obra hasta el punto que luego de que la edición de lujo se agota, los poemas terminan siendo editados “(...) en rústicos cuadernillos, como si fueran las aventuras de Sandokan, o Rocambole, o las Fábulas de Samaniego (...)” (95).

Así pues, vemos cómo la pedantería académica se invierte, se carnaliza y, de manera burlona y picaresca, la intensidad en la utilización barroca de recursos poéticos es llevada a vivir su peor pesadilla. Se usa a Góngora como expresión popular, mientras que lo realmente sagrado es el arte abierto y vitalista, el sacarle el jugo a la vida, el combatir el tedio a costa de lo que sea porque eso es lo único sagrado.

De esta manera, y a través de los recursos de la carnalización, el Caribe que nos muestran *Los cuentos de Juana* se va convirtiendo en un espacio en el que todo vale. Por eso hay confluencia de momentos históricos, de personajes anacrónicos y de dislocación de características de los mismos personajes. Es un Caribe que se muestra desde las situaciones cotidianas que rompen con su carácter monótono para darle nuevas significaciones y espacio a la vida que se dibujan a través del encontrar la

belleza, el juego y el asombro. Es una nueva manera de ver la vida en la cual las reglas se invierten y todo es válido, un mundo que, como se verá más adelante, es regido por el personaje pequeño y contado desde la oralidad como recurso popular de expresión del mismo.

3.3 El personaje pequeño y la lucha contra el tedio

Como pudimos ver anteriormente, el carnaval es el espacio en el que los seres y las situaciones marginales tienen cabida ya que dentro de la inversión del orden son ellos los que cobran importancia, los que imperan en mundo de lo popular y los que le imponen las reglas: la libertad, la vitalidad, la trasgresión y el espíritu festivo. En esa medida, dentro del texto, también ellos determinan el rumbo que toma cada historia, la visión de mundo que representa y los valores que cobran verdadera importancia:

Para los narradores del Caribe el cuento es un observatorio privilegiado para captar el mundo de esas pequeñas y anónimas gentecitas del montón, de las que no se cuentan hazañas en los tratados de la historia oficial y que no se dan la gran vida con el presupuesto del Estado y no figuran en las páginas sociales de los grandes diarios ni llenando con el fulgor de sus rostros las revistas de farándula. (Mercado: 142-143)

Dentro de *Los cuentos de Juana* los héroes de las historias son personajes del común cuyas anécdotas se desarrollan dentro de lo cotidiano y que, gracias a su manera de ver la vida desde el asombro y la necesidad de vivir extremadamente, logran romper el tedio y desarrollarse dentro de un mundo que ellos mismos constantemente tornan mágico y que a nosotros como lectores también nos asombra y conmueve. Nos lleva,

como ya vimos, a reír maliciosamente, a ser cómplices y a dejar de pensar rígidamente para no cuestionarnos frente a situaciones como la de Juana bajando en un Zeppelin a Ciénaga junto a Fray Bartolomé y al Barón de Humbolt.

Vemos entonces personajes que desde la mirada inocente logran combatir una de las situaciones más difíciles de romper: el tedio. A pesar de que el Caribe dentro de la historia de la literatura y, sutilmente *Los cuentos de Juana*, nos sugiere que dentro de toda esa festividad del hombre caribeño se esconde una gran soledad y tristeza -como se intuye tras el silencioso suicidio de Juana-, veremos como él mismo encuentra la forma de contrarrestarlo.

El narrador nos muestra a unos liliputienses (*Desde que comenzaron...*) que a través de los rutinarios pero divertidas escaldas a los muebles de la casa, llevan su situación de desventaja a un nivel en el que se convierte en un medio para divertirse y atacar el aburrimiento, logrando así, dejar a un lado la exclusión a la que los tiene sometidos el resto de la familia: los grandes. Presenciamos la evolución de María Zenobia que mediante la escritura como expresión libre de su alma, logra librarse de la rigidez de la costumbre (*María Zenobia se sienta en...*). Igualmente tenemos a la Juana que no tiene nada que hacer los domingos más que observar infinitamente la calle de enfrente (*Desde que compró...*), encuentra una manera bastante particular de desaburrirse: dispararle a los jugadores y espectadores del estadio de enfrente; decisión infalible que no sabemos finalmente si es ingenua o crudamente maliciosa. De la misma manera también podemos ver a Juana contando seguidamente los hombrecitos que se repiten en la lata de Avena Quaker (*A García Márquez...*), sin que este acto mecánico pierda

su magia ni sentido, es una rutina que aleja el tedio, a pesar de su circularidad y, que por el contrario, implica nuevas dimensiones del personaje: la capacidad de asombro constante frente a una realidad que parece simple pero en la que ella ha descubierto la belleza escondida.

De esta manera, los diferentes personajes se mueven en una constante dualidad: la de una cotidianidad que puede ser tan tediosa como fascinante y que se presenta ante ellos y ante nosotros desde la mirada que ellos mismos le dan, que generalmente es la de la vitalidad y el juego como trasgresor y encantador:

Sólo la diversión, la burla de todo, la parodia, el juego de significantes, el espectáculo de los vocablos, la exploración de las posibilidades imaginativas que ofrece la escritura nos rescata del vacío insondable, de la nada profunda del ser. (Castillo)

El escenario del Caribe se plantea desde la mirada de Juana, la mirada llena de asombro que ve todo como si fuera la primera vez, que desde el comienzo (*Las muñecas...*) su aproximación a la vida es desde el afán de sentir y no dejar que la vida le pase por delante.

Un Caribe familiar pero lleno de seres extraordinarios en situaciones y ambientes cotidianos que encuentran la manera de sacarle la magia a esa misma cotidianidad desde la mirada inocente y desprovista de limitaciones racionales: la mirada de los sentidos, de la “mamadera de gallo” y de la espontaneidad:

Los protagonistas de las historias son, en su libertad y autenticidad, seres diferentes del común para quienes vivir significa crear, liberarse de las trabas que atan la imaginación, inventar otros sentidos, otro espíritu, gozar

intensamente y a plenitud total cada segundo de la existencia, atentar contra la doméstica rutina y la vulgaridad de la costumbre, descubrir cualquier cosa con alegría y ternura, quebrara la monotonía y el tedio triste y romper el molde de los hábitos ordinarios. (Castillo)

Así pues, ese personaje pequeño que vive de encontrar y explotar la potencialidad de lo sencillo, cobra voz y es el dueño dentro del orden del carnaval. La visión de mundo que él impone y los esquemas que él rompe son los que terminan dándole el tono al libro y haciéndonos vivir “a flor de piel”, como quería Cepeda, ese Caribe colombiano que está en constante configuración, como escenario, sociedad y cultura de *Los cuentos de Juana*.

3.4 Oralidad: relato, leyenda y sabiduría popular

Luego de haber considerado el modo en que los personajes son quienes configuran el mundo según su manera de verlo, y que gracias a las libertades del carnaval se les da la voz como representantes de lo popular, es fundamental analizar la manera en que se expresan. En ese mundo que abre la carnavalización se les permite sacar lo que tienen adentro como suelen hacerlo y no como la academia lo dictaría, o según un discurso específico impuesto. Las voces son voces vivas, reales, de todo tipo, sin restricciones jerárquicas, que se expresan de acuerdo a su cultura y a un bagaje popular tanto individual como colectivo. Por ello una de las características claves tanto del hombre común como del escritor caribeño:

(...) son la preferencia por la palabra hablada que por la camisa de fuerza de la lengua escrita; también el gusto por lo espontáneo y natural y el desafecto

por la retórica embrollada; además, la atracción por las desmesuras de la imaginación, el alarde sentimental, el tono costumbrista y el afán histriónico y lúdico, dotes de alta peligrosidad todos, que si no están sometidos a estricta vigilancia son armas que se vuelven contra el narrador y sus creaciones. (Mercado: 143)

Los cuentos se permiten utilizar un lenguaje coloquial, un léxico local y todavía ser literatura porque son la expresión subjetiva y sensorial de una cultura; es la lengua viva, hablada, la que dibuja un imaginario colectivo de los personajes.

Así, vemos como el narrador y los personajes están haciendo constante referencia a imágenes y comparaciones muy regionales, que parten de elementos caribeños intrínsecos a una sociedad específica (como puede verse en *Sabanilla...*, relato que describe minuciosamente una típica y rudimentaria localidad caribeña). Se habla coloquialmente, con toda naturalidad y buscando una referencia clara, del sonido del pelo de oro de Juana cuando se peinaba como: "(...) el chirrido, como de una checa rastrillada en cemento liso, destemplaba los dientes (...)" (52). Igualmente, se comparan visualmente los hombrecitos de Avena Quaker con los "(...) soldados del carnaval, en los estantes del comisariato de la Compañía de Santa Marta (...)" (45). De igual manera el mismo Cepeda se inscribe dentro de los que participan de ese tipo de referencias populares y dichos regionales al decir en *The Road...* como referencia a su relación de complicidad y rebeldía con Obregón, que han: "(...) cantado juntos a las nanas de las garrapatas que parió la gata (...)" (11). Se utiliza entonces un lenguaje y unas referencias que remiten a un imaginario colectivo específico, responsable de crear todo un escenario que para los personajes es su propio mundo.

Los dichos que remiten a una sabiduría popular también cobran importancia como determinantes de los valores y creencias que rigen a la cultura misma. Ellos son las nuevas reglas a seguir, como se muestra en *Cuando a Fray Bartolomé...*, cuando la negra Eufema de cierta forma apoya la charada del franciscano al decirle a sus académicas como sentencia última: “Lo bueno siempre jode y lo que no, lleva directo al cielo” (87).

De esta manera podemos ver cómo: “La fuente del lenguaje no es ya la academia, sino la calle. El escritor nada en el río del lenguaje vivo y lo emplea como sistema de creación general (...) cerrando el abismo entre la escritura y el habla” (Castillo). Es un orden en el que la oralidad representa vitalidad y autenticidad. Igualmente el narrador participa de ese auge de la oralidad en la medida en que comienza y cierra varias de las historias como si estuviera teniendo en cuenta a un público que las está escuchando. Este es el caso de *Esta es la triste historia...*, cuento que parece una pequeña fábula oral en la que desde la economía en extensión se enuncia una situación absurda pero cómica que nuevamente apela a la risa carnalesca. La primera frase se abre con el anuncio “Esta es la triste historia (...)” con lo que se llama la atención del oyente y se genera una curiosidad frente a lo que sigue, para al final terminarla en la manera en que el *folklore* tradicional suele hacerlo con un repetido “(...) vivieron felices hasta la eternidad” (99). Aunque como ya se vio en el capítulo anterior, en realidad el relato es circular.

Los diferentes relatos se dibujan como historias que de cierta forma se han convertido en leyenda ya que a través de su carácter oral y popular van creando un imaginario colectivo, una realidad subjetiva que termina por mitificar ese espacio, haciendo así que lo cotidiano y mundano se retroalimenten de lo extraordinario. De esto participan, y no sólo Juana, sino todos los demás personajes, ya que hay una creación de una nueva realidad dentro de un espacio conocido que al adquirir caracteres míticos, se desfamiliariza: se literaturiza:

En los cuentos de Juana se borran los límites entre ficción y realidad, entre lo serio y lo cómico, y desaparece la rivalidad entre lenguas y lenguajes (...) Los géneros literarios intercambian sus singularidades y se mezclan los más variados niveles de la lengua: escrito y oral, culto y popular, local y foráneo. Se parodian versos de grandes escritores (...) y letras de boleros, se citan los carteles de anuncios, voces populares (carpinteros, prostitutas, chóferes). La historia se vuelve ficción; la vida, teatro; las situaciones cotidianas, cuadros, esculturas o películas. (Castillo)

Por ésta razón vemos personajes como la Juana del pelo de oro que se convierte en leyenda, al igual que Lucila Ariza, quien, al haber muerto comida por sus perros, inmortaliza a Sabanilla, a pesar de ser un pueblo fantasma, por haber sido el escenario del conocido hecho. Igualmente, a través del diálogo de Juana con su amigo, se nos hace saber de la leyenda sobre la lechuza que ya no canta porque en el pueblo se han acabado los virgos.

El Caribe que vemos a través de *Los cuentos de Juana*, es ese lugar vitalista, libre y trasgresor que había anunciado Cepeda desde el comienzo. A través de los recursos

del carnaval que le dan voz y espacio al personaje pequeño y a la oralidad como medio popular válido de expresión, la obra se muestra abierta, reformadora e hipnotizante:

En *Los cuentos de Juana*, la renovación formal va más allá de los rompimientos de la linealidad del tiempo y de la unidad de acción. Llega a transgredir los límites convencionales del lenguaje por la vía del humor. (Akle: 93).

Una vez más nos encontramos frente a la desacralización y la desobediencia desde el guiño, el juego y la ternura que hace de *Los cuentos de Juana* ese objeto de complicidad y goce que completa perfectamente la reforma artística que buscaba Cepeda.

El Caribe que se presenta como una reconstrucción estética de una realidad mediada por la mirada del personaje pequeño. De igual manera, desde la creatividad artística se elude la descripción regionalista de tal manera que puede verse a un Caribe más universal que renueva, crea e invierte desde lo festivo.

CONCLUSIONES

*“La voz de Cepeda,
más que la de un joven irreverente,
era la de alguien que no quería quedarse
en los anacrónicos antagonismos nacionales
y pretendía ser contemporáneo
del resto de la humanidad”*
Jacques Gillard

Los cuentos de Juana constituyen una obra que desde la experimentación y el espíritu de ruptura plantea una nueva forma de ver el arte, en la que la obra abierta e inagotable es la meta, y la libertad, su única regla. Con ellos se concreta un proyecto que se anuncia desde el primer texto *The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom*, a manera de manifiesto, y que van cobrando unidad y coherencia en la medida en que las historias se van desarrollando, tanto a nivel literario, como de propuesta estética.

El libro se abre con el “coro” de Cepeda y Obregón anunciando la intención de hacer una obra conjunta que responda a las necesidades de romper con los moldes inhibidores de la tradición y del centro representado por la zona andina y la academia, para plantear un nuevo espíritu de vitalidad y libertad del cual se desprende un arte igualmente transgresor y palpitante. Los dibujos que acompañan las letras y las constantes referencias a la pintura y a la literatura como actividades hermanas, preparan el camino para la creación abierta a la integración de todo tipo de expresiones artísticas. Lo cinematográfico, lo fotográfico y lo plástico entran a formar parte del

lenguaje que delinea las historias, para darle también voz a las manifestaciones populares del Caribe que se asoma tras los personajes.

La trasgresión como trasfondo, la vitalidad como tema y la belleza en lo simple, lo auténtico y lo espontáneo como estética, se entretajan para dar como resultado la obra abierta: un tipo de arte en el que se parte de la anécdota como fuente de relatos en los que la historia se muestra desde la impresión y no la precisión, y se trabaja la fragmentación como camino hacia una totalidad que no pretende la unidad de impresión, sino ser abarcante y abierta a más posibilidades. Al mostrar varias caras, varias facetas, los personajes, la historia y el escenario, no se agotan. El Caribe aparece igualmente como identidad cultural que comparten los diferentes personajes y que se muestra como posibilidad alterna, pero igualmente válida, a la tiranía de la razón representada por el centro. El trasfondo cultural y espacial de las historias comparte entonces, igualmente, el espíritu de ruptura que sigue la obra como proyecto artístico; una trasgresión basada en la libertad, la festividad y la vitalidad como maneras de “mamarle gallo” a la seriedad y el intelectualismo excluyente. De esta manera, en *Los cuentos de Juana* los moldes se rompen para encontrar la riqueza en el pluralismo significativo, formal, estético, interpretativo y creativo.

Podemos ver así, una poética basada en el principio anticonformista nutrido por una manera de narrar que responde a la búsqueda más allá de lo establecido y a la reivindicación de lo desigual. El grito de liberación inicial se consolida y coge fuerza con los personajes y situaciones transgresoras que hablan desde esa identidad costeña al

unísono con el “coro” de Cepeda y Obregón, al que lector se une desde la sonrisa de complicidad con Juana y la adopción de la actitud festiva.

El texto contiene una unidad basada en la utilización de nuevas formas de lenguaje—la oralidad, el lenguaje coloquial, la integración de distintas disciplinas artísticas y los proverbios populares—. Una coherencia temática que se va tejiendo entre las dislocaciones formales y el manejo diferente, tanto de la realidad regional, como de la ficción que implica lo literario. Los relatos nos ofrecen dos niveles de lectura que se entrecruzan y se retroalimentan: por un lado está el texto literario que nos ofrece un microcosmos que se configura en el plano de la ficción con una serie de personajes e historias, que representan una actitud específica, pero que le pertenecen totalmente al texto; y por el otro, un proyecto artístico, anunciado en el manifiesto inicial, que sale adelante con técnicas y experimentos de ruptura y renovación libre.

Al mirar la Obra literaria de Cepeda a través del tiempo, podemos ver cómo en todos sus textos, de una u otra forma, nos encontramos con personajes y situaciones abarcales, complejas y autónomas, que viven cada instante al extremo y se funden con su propia realidad, de tal manera que al vivir van creando otro mundo lleno de belleza y espontaneidad, que le ofrecen al lector desde la transparencia de la mirada íntima y despreocupada. Son indeterminados pero a la vez entrañables, encarnan toda una visión de mundo que es la que Cepeda, desde la experimentación decide explorar, dejándolos salir libremente, fluir a su propio ritmo y según sus propias reglas.

Cada producción de Cepeda es un paso más allá, por eso *Los cuantos de Juana*, al ser su última publicación literaria, y encerrar tantas intenciones de renovación estética, son la concreción del proyecto del autor de llevar la literatura colombiana a otras instancias: hacerla hablar con seguridad desde sus propias expresiones, desde sus regiones, su cultura y su gente. De la mano de *Los cuentos de Juana*, Cepeda lleva al Caribe técnicas totalmente modernas como el *Short Story* y la experimentación formal para darle voz al personaje pequeño y dejarle mostrar su propia interpretación de lo que significa estar vivo. Así se encamina a darle nuevas dimensiones y posibilidades al cuento caribeño, coopera con el ideal de no dejar que se encasille o caiga en el regionalismo, y lo lleva a las instancias de lo múltiple desde las posibilidades que ofrecen su propia iconografía y tradición.

Desde la labor periodística, hasta *Los cuentos de Juana*, vemos en Cepeda una gran inconformidad, un ansia infinita de llevar los alcances del arte, a sus últimas consecuencias, mediante una renovación estética que rompa las fronteras y le permita al arte colombiano abrirse camino entre los grandes. La colección representa precisamente ese tipo de arte, tanto a nivel creativo, como interpretativo, ya que se plantea como una obra abierta que parte de la libertad de creación y termina ofreciendo, igualmente, libertad interpretativa al lector. Es así, un tipo de literatura que busca mostrar sin describir, sin agotar, sin dar la última palabra, para ofrecer algo que vaya más allá del texto mismo y que lo haga quedar abierto, infinito, significativo y vivo.

Sin embargo, la segunda y tercera edición de *Los cuentos de Juana* ya no incluyen las ilustraciones de Obregón, lo que hace pensar hasta qué punto los ecos reformadores de

Cepeda se han diluido en la carrera por darle valores prácticos al arte, incluso a costa del arte mismo. Si bien la obra, no obstante haber sido atacada por la crítica, ha alcanzado la tercera edición, ha perdido una parte fundamental de sí; las intenciones de Cepeda de hacer una obra que integre todo tipo de formas de arte ya sólo está expresada en letras. La academia, por su parte se ha encargado de no dejar que las reformas de Cepeda se queden sólo en intenciones, *Los cuentos de Juana* no han sido desechados como lo hicieron los críticos, y podemos encontrar análisis y reseñas que se siguen uniendo al “coro” liberador de *The Road*... La presente monografía busca colaborar con ese propósito de mostrar el valor que rodea las ocurrencias del Nene y su Juana.

Los Cuentos de Juana ganan por *Knockout*, en términos cortazianos, en la medida en que condensan a través de la economía del lenguaje y el despojo de las descripciones innecesarias, una gran intensidad resultante de la extracción de lo significativo en lo elemental que logra exaltar una cotidianidad llena de magia, que necesitaba ser captada en su más fina esencia, descubierta en su potencialidad palpitante. Por los relatos, sin basarse en la revelación del hecho inesperado, el vuelco de la historia, la climatización de la acción o el desarrollo exhaustivo de personajes, manchan para siempre con vitalidad y colorida autenticidad, un mundo emotivo que no ha sido pulido y que por lo mismo nos permite acercarnos a personajes contruados en el detalle, en la grandeza de la simplicidad. Cepeda nos aleja del tedio de la rigurosidad mediante una serie de sugerencias que no se resuelven y unas imágenes que no se agotan, para abrir nuestra percepción a unas posibilidades infinitas, que se asoman tras la anécdota, pero que representan la belleza y la intensidad de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria:

Cepeda Samudio, Álvaro. *Los cuentos de Juana*. Bogotá: Norma, 1995.

Cepeda Samudio, Álvaro. *Los cuentos de Juana*. Primera Edición: 1972. Con ilustraciones de Alejandro Obregón.

Secundaria:

Akle, Esperanza. *Lo carnavalesco en "Los cuentos de Juana"*. Tesis de Maestría: Universidad Javeriana. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1991.

Bader, A.L. "The Structure of the Modern Short Story". En: *Short Story Theories*. Charles E. May, Ed. Ohio: Ohio University Press, 1985. pp. 107-115.

Bajtín, Mijail Mijailovich. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*. Julio Forcat y César Conroy, traductores. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Bates, H.E. "The Modern Short Story": Retrospect. En: *Short Story Theories*. Charles E. May, Ed. Ohio: Ohio University Press, 1985. pp. 72-79.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1989.

Bowen, Elizabeth. "The Faber Book of Modern Short Stories". En: *Short Story Theories*. Charles E. May, Ed. Ohio: Ohio University Press, 1985. pp.152-158.

Caballero de la Hoz, Amílkar. "El sujeto cultural caribeño y su importancia en el manejo de recursos: una perspectiva neohistórica". En: *La casa de Asterión*. Revista Trimestral de Estudios Literarios. Volumen I – Número 4 (2001).

<http://casadeasterion.homestead.com/v2n5inge.html> (Recuperado Enero de 2006).

Caicedo, Adolfo. "*Los Cuentos de Juana*": *unidad y diversidad*. Congreso de Colombianistas. Ohio, 2005

Castillo, Ariel. "La poética prospectiva de *Los cuentos de Juana*". *La casa de Asterión*. Revista Trimestral de Estudios Literarios. Volumen IV – Número 13 (2003)

<http://casadeasterion.homestead.com/v2n5inge.html> (Recuperado en enero de 2006).

Cepeda Samudio, Álvaro. "Poesía Rip". En: Antología *Álvaro Cepeda Samudio*. Bogotá: Colcultura, 1997. pp.11-30.

García Burgos, Álvaro. "El paratexto: antesala a la modernidad como visión de mundo en *Todos estábamos a la espera*". *La casa de Asterión*. Revista Trimestral de Estudios Literarios. Volumen I – Número 4 (2001).

<http://casadeasterion.homestead.com/v2n5inge.html> (Recuperado Enero de 2006).

____ "La modernidad como estética en *"Todos estábamos a la espera"*. *La casa de Asterión*. Revista Trimestral de Estudios Literarios. Volumen I – Número 3 (2000).

<http://casadeasterion.homestead.com/v2n5inge.html> (Recuperado Enero de 2006).

____ "La renovación estética de la narrativa del caribe colombiano: la obra de Álvaro Cepeda Samudio". *La casa de Asterión*. Revista Trimestral de Estudios Literarios. Volumen IV – Número 15 (2003).

<http://casadeasterion.homestead.com/v2n5inge.html> (Recuperado Enero de 2006).

Genette, Gerald. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto, traductora. Madrid: Taurus, 1989.

Gilard, Jacques. *Prólogo*. En: Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*. Bogotá: Oveja Negra, 1985. pp.V – LXXVI.

___ “Álvaro Cepeda Samudio, el experimentador tropical”. En: *Quimera* 26. Madrid: 1982. pp.63 – 65.

Gullason, Thomas A. “The Short Story: An Underrated Art”. En: *Short Story Theories*. Charles E. May, Ed. Ohio: Ohio University Press, 1985. pp.13-32.

Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1981.

May, Charles E. “Introduction: A Survey of Short Story Criticism in America”. En: *Short Story Theories*. Charles E. May, Ed. Ohio: Ohio University Press, 1985. pp.3-12.

Mercado, Jairo. “La cultura del cuento y el cuento de la cultura”. En: *Antología del cuento caribeño*. Jairo Mercado y Roberto Montes, compiladores. Bogotá: Universidad del Magdalena, 2003. pp. 13-146.

Rama, Angel. “Angel Rama escribe de Álvaro Cepeda”. En: *Diario del Caribe*. Barranquilla: 13 de Mayo de 1973. pp. 5-6.

Ruíz Gómez, Darío. “Los cuentos del Nene Cepeda”. En: *De la Razón a la soledad*. Bogotá: Universidad Nacional, 1997. pp. 23-30.

Samper Pizano, Daniel. “Prólogo”. En: *Antología. Álvaro Cepeda Samudio*. Bogotá: Colcultura, 1997. pp. 11-30.

Schwartz, Jorge. “Introducción”. En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Jorge Schwartz, Ed. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002. pp. 33-93.

Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Juan B. López, traductor. Barcelona: Ariel, 1987.

Stroud, Theodore A. "A Critical Approach to the Short Story". En: *Short Story Theories*. Charles E. May, Ed. Ohio: Ohio University Press, 1985. pp. 116-130.

Vega, Lida. "Casos y cosas en *Las muñecas que hace Juana no tiene ojos*, cuento de Álvaro Cepeda Samudio". *La casa de Asterión*. Revista Trimestral de Estudios Literarios. Volumen II – Número 5 (2001).

<http://casadeasterion.homestead.com/v2n5inge.html> (Recuperado Enero de 2006).

____ "Recurrencias y ocurrencias en torno a William Saroyan y Álvaro Cepeda Samudio". *La casa de Asterión*. Revista Trimestral de Estudios Literarios. Volumen IV– Número 13 (2003).

<http://casadeasterion.homestead.com/v2n5inge.html> (Recuperado Enero de 2006).

Zuluaga Osorio, Conrado. *Aproximaciones a la obra de Álvaro Cepeda Samudio*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1974.