
NOTA FILOLÓGICA PRELIMINAR

Fabio Rodríguez Amaya

Por primera vez, entre 1954 y 2015, se tiene la posibilidad de hacer una lectura integral de una obra literaria que en sesenta años ha sido objeto de arbitrarias e inexplicables manipulaciones por parte de editores, revisores de estilo y correctores de pruebas.¹ En la larga experiencia de trabajo de quien escribe con la literatura no se ha visto un maltratamiento similar al que ha sido sometida la obra de Cepeda Samudio: de las cuatro ediciones de *Todos estábamos a la espera*, las trece de *La casa grande* (más tres en lenguas extranjeras) y las cuatro de *Los cuentos de Juana*, no hay una sola –una, se insiste– que no contenga varias decenas de erratas: palabras, frases y pasos enteros omitidos, cancelados o “corregidos” sin sentido alguno; signos de puntuación, acentuaciones gráficas y ortográficas, párrafos mutilados o diagramados erróneamente, interrupciones, blancos y espacios elegidos deliberadamente por el autor que hayan sido respetados como partes integrales del texto literario; igualmente grave, que interrogativas indirectas se vuelvan caprichosamente interrogativas directas o viceversa, que subjuntivos se vuelvan indicativos y que marcas lingüísticas, del autor, cuyos instrumentos son la lengua y el lenguaje, desaparezcan por negligencia o superficialidad. Después del cotejo con los originales conservados (mecanografiados personalmente por Cepeda Samudio), todas y cada una de las ediciones falsean

1. El último y más clamoroso caso es el de la publicación en 2012 para celebrar el cincuentenario de *La casa grande*. El “editor” de El Áncora de Bogotá se negó, de manera rotunda y arrogante, a aceptar la corrección de las más de 180 erratas señaladas por Fabio Rodríguez Amaya como consta en sus archivos de Milán y también en el archivo de Cepeda Samudio en Barranquilla.

los originales. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya se han atenido a los originales del autor (o en el caso de *Todos estábamos a la espera*, a la edición de 1954 más las hechas en publicaciones periódicas) y han realizado, en etapas y momentos diversos, un minucioso trabajo de cotejo y puntual restitución, al punto que, a todos los efectos, ésta resulta siendo la primera edición integral (salvo errores u omisiones posibles) de los libros que la componen.

De ahí la necesidad cumplida, como se espera, de fijar de manera correcta y definitiva los textos, acatando también las recomendaciones de Gilard. Sobre todo si se reconoce en Cepeda, como quiere la *vox populi*, un experimentador, pues la incorporación de otros lenguajes a la literatura de ficción implica el respeto de la concepción original del escritor en su veste gráfica y tipográfica, diligenciada aquí gracias al exhaustivo trabajo con los originales, todas las ediciones, las traducciones (menos la búlgara por barreras lingüísticas) y las pocas notas o correcciones manuscritas del autor.

En el caso de la única edición crítica existente, la de *Todos estábamos a la espera*, tuve la suerte de acompañar a Gilard en la fase culminante de dicha empresa que lo vio ocupado de 2001 a 2005. Le colaboré en la preparación, revisión y cotejo de los materiales de trabajo, de las segundas y últimas pruebas, e incluso en la redacción de la dedicatoria. Para esa fecha, se iniciaban los trabajos preparatorios para la edición crítica de *La casa grande*, cuyo proyecto Gilard había definido entre 1998 y 1999 con Amos Segala, entonces director de la Colección Archivos. Había invitado a colaborar también a José M. Camacho, pues con Gilard nos prefijábamos alternar en las ediciones críticas, siempre para la Colección Archivos: él, la de *La casa grande*; nosotros dos, la de *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez y yo, la de *El gran Burundún-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea.²

Una vez recibí la copia de Madrid, el primero en hacerme los comentarios críticos (siempre lúcidos, siempre rigurosos e implacables) fue él mismo: “¡todo el cuidado y el esmero que he puesto en este trabajo se ha ido al carajo!, ese muchacho de Pamplona que trabaja en la editorial y que se ha ocupado del libro en Madrid la ha embarrado y hay muchas erratas, ¡siempre la misma vaina!”, me escribió.

Para la edición crítica de *Todos estábamos a la espera*, ante la ausencia de los originales del autor, Gilard utilizó la edición príncipe de 1954 (reproducida en el DVD) fechada en Barranquilla el 5 de agosto de 1954; la segunda de 1980 para

2. Gilard había cuidado la edición y escrito la larga introducción “El tiempo, la muerte y la vida” (pp. V-XCIII), para Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1982. Yo me ocupaba de Zalamea y había publicado el libro *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*, Imola, University Press Bologna, 1995.

la que había escrito un trabajo introductorio y donde daba cuenta de los orígenes del libro. En la de 2005, agregó tres textos narrativos: uno de ellos –el más reciente–, “En la 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo”, permanecía inédito y fue rescatado en el archivo de Cepeda Samudio por Daniel Samper Pizano quien lo había dado a conocer en su *Antología*.³ Los otros dos, publicados ambos, pero olvidados, los rescató Gilard. Uno de ellos, “Intimismo”, había aparecido en *Crónica*⁴ y se conservaba en Barcelona en los archivos del “sabio catalán” Ramón Vinyes. Allí lo encontró Gilard en julio de 1977 y lo reeditó en *Caravelle*.⁵ Mientras “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo”, que hasta la fecha resulta ser el más antiguo texto de ficción de Cepeda, lo encontró en Barranquilla en agosto de 1978, cuando hacía sus investigaciones sobre el grupo de Barranquilla en los archivos de *El Nacional*. En ese diario había sido publicado en el n° 1000 (Barranquilla, 15 de marzo de 1948, 4ª sección, p. 2), el texto resultaba incompleto y se señalaba, en nota al pie, que proseguía en otra página, pero ésta resultaba perdida en el ejemplar conservado. Gilard lo presentó, sin reproducirlo, en la breve nota del título: “Un relato olvidado de Álvaro Cepeda Samudio”.⁶

En 2005, el mismo Gilard dio inicio a la transcripción en archivo informático de *La casa grande*, y comenzó el trabajo del cotejo con los originales conservados en Washington, y con todas las ediciones existentes, gracias a la presencia activa en el proyecto de Teresa Manotas y Patricia Cepeda, esposa e hija y herederas del autor, de quien se recibió la debida autorización. Autorización que me fue refrendada después de la muerte de Gilard en 2008.

Es de 2006 la copia anotada en archivo Word de *La casa grande* (con las últimas correcciones a mano en la copia impresa) que Gilard nos envió a Tita en Barranquilla, a Patricia en Washington, a mí en Milán y, verosímilmente, a Camacho en Sevilla. Trabajábamos ya en el proyecto interuniversitario europeo Toulouse-Bérgamo, que vio su primer resultado con la publicación de los libros *Plumas y Pinceles I y II* (cf. Bibliografía).⁷

3. Álvaro Cepeda Samudio, *Antología* (Daniel Samper, sel. y Pról.), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977, (484 p.) pp. 168-171.

4. *Crónica*, n° 3, Barranquilla, 13 de mayo de 1950, p. 5.

5. *Caravelle*, n° 29, Toulouse, Francia, diciembre de 1977, pp. 179-181.

6. *Eco*, n° 220, Bogotá, 1980, pp. 352-353.

7. Proyecto que proseguía con dos volúmenes dedicados a la escritora barranquillera Marvel Moreno. El primero de Gilard, la biografía; el segundo mío, una lectura crítica de las novelas.

Todos estábamos a la espera

Todos estábamos a la espera no ha tenido hasta ahora una edición bien cuidada, debido en buena parte a las dificultades que plantea el rigor con que fueron escritos los cuentos que componen el volumen, muy en especial en el uso que hizo Cepeda Samudio de los recursos tipográficos, un aspecto trabajado por él en forma minuciosa. La última había sido preparada íntegra y cuidadosamente por Jacques Gilard, mas resultó inapropiada por el descuido del *editor* pamplonés en fase de puesta en página en que resultan imperdonables las tabulaciones y la ausencia de espacios y de blancos entre réplicas de diálogos y entre párrafos. Aquí se propone prácticamente intacto el material definitivo cuyos archivos electrónicos me enviara Gilard, lamentando la ramplonería de la editorial madrileña. Se toma como base la primera edición que fue también la más cuidada sin ser intachable que realizaron Germán Vargas Cantillo y Alfonso Fuenmayor (Barranquilla, Librería Mundo, 1954) y se tienen en cuenta las tres siguientes (Bogotá, Plaza & Janés de Colombia, 1980; Bogotá, El Áncora, 1993; Madrid, Cooperación Editorial, 2005). Para la edición de 1980 Gilard había señalado erratas en la de 1954, que se corrigieron, mas, sin embargo, se añadieron otras. La edición de 1993 se basó en la de 1980, introduciendo unas cuantas correcciones y nuevas erratas. Y así fue, menos en el texto, la de 2005.

Ha convenido, por lo tanto, efectuar una nueva revisión completa con base en una lectura crítica de los volúmenes editados y principalmente, cada vez que era posible, cotejando el texto tal como había salido en volumen con la edición o las ediciones que había tenido previamente en revistas.

Copia mecanografiada original de Cepeda no la hay, sino en el caso de un texto que quedó fuera de *Todos estábamos a la espera* (“En la 148 hay un bar...”) y que se incluyó en el apéndice: se propuso añadir éste a la colección de cuentos para la edición de 1980 y también figuró en la de 1993, como un complemento que en adelante, pensaba Gilard, no se debería separar del libro tal como lo publicó Cepeda Samudio en 1954.

“Tap-Room” había aparecido en el semanario bogotano *Estampa* en marzo de 1949. Se observa en la edición de 1954 que el autor introdujo leves cambios, pero el texto de la revista también permite, a la inversa, rectificar algunas erratas u omisiones manifiestas de esa primera edición en volumen.

“Vamos a matar los gaticos” se publicó en el semanario del grupo de Barranquilla, *Crónica*, en julio de 1950. Aunque presenta erratas y deben tenerse en cuenta cambios efectuados por el autor para la edición de 1954, es importante esta publicación porque allí figuraba una réplica decisiva que se omitió luego; en forma general, las réplicas del diálogo de que está formado el cuento siempre han dado lugar a graves confusiones, nunca las mismas, y se propone aquí la primera edición correcta del texto.

“El piano blanco” salió en *Crónica* de Barranquilla en agosto de 1954; aunque este cuento no se prestó a confusiones como las que sufrió “Vamos a matar los gaticos”, es de alguna utilidad el cotejo entre esta salida en revista y la edición de 1954.

“Jumper Jigger” lo editó *Crónica*, en noviembre de 1950. También es útil el cotejo, tanto para apreciar leves cambios aportados por el autor como para advertir erratas de la edición de 1954; ésta, sobre todo, permite ver que un juego tipográfico especial no había podido figurar en la revista, dada su particular diagramación.

“Un cuento para Saroyan” apareció en el *Suplemento Literario* de *El Colombiano* de Medellín en julio de 1954, unas pocas semanas antes de salir el libro, es decir que el autor entregó un doble mecanografiado de la versión definitiva; no hay variantes, pero permite comprobar, en uno que otro detalle nimio, además de alguna errata en el volumen, que un mismo original puede prestarse para interpretaciones distintas a la hora de componerse el texto en la imprenta.

De los demás cuentos del volumen publicado en 1954, ninguno tuvo una salida previa en revistas o en suplementos literarios de la prensa diaria, por lo que solamente cabe acudir a una lectura crítica de la forma como cada uno se editó entonces.

El Apéndice

La edición de los textos incluidos en el Apéndice presenta otras particularidades. “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo” (que Gilard encontró en una investigación efectuada en Barranquilla en 1978) había salido en el diario barranquillero *El Nacional* en marzo de 1948; una mutilación sufrida por la colección conservada en la sede del diario impide que se conozca el texto completo. Además, el trabajo tipográfico se realizó apresuradamente y presenta defectos más acentuados que los habituales en todo texto aparecido en la prensa diaria. Se han corregido hasta donde es posible.

“Intimismo” había tenido dos publicaciones en sendos semanarios (es el único caso conocido de un cuento de Cepeda con dos apariciones en revistas); la primera en *Sábado* de Bogotá, en abril de 1949; la segunda en *Crónica* de Barranquilla, en mayo de 1950. Gilard encontró la edición de *Crónica* en 1977 en el archivo barcelonés de Ramon Vinyes y la de *Sábado*, en 1980, al efectuar una investigación en Bogotá. Es obvio que *Crónica* se fundó en el texto aparecido en *Sábado*, corrigiendo algunas erratas y añadiendo otras. El cotejo entre ambas revistas ha permitido restablecer el texto.

“En la 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo”, que su autor nunca publicó, se conservó entre sus papeles bajo la forma de una copia mecanografiada

perfecta, sin tachaduras ni enmiendas (*cf.* el apartado digital de esta edición). Encontró el texto Daniel Samper Pizano y lo editó en su *Antología* de escritos de Cepeda Samudio. Al proponer que se añadiera el Apéndice a la edición Plaza & Janés-Colombia de 1980, Gilard sugirió que se formara con los dos relatos que había rescatado y con el inédito encontrado por Samper. La edición de “En la 148 hay un bar...” difiere muy levemente de la propuesta por Daniel Samper.

Las ediciones

- *Todos estábamos a la espera*, 1ª ed. (presentación por Germán Vargas, en la solapa y 10 ilustraciones en b/n de Cecilia Porras), Barranquilla, Ediciones Librería Mundo, 1954, 73 p.
- *Todos estábamos a la espera*, 2ª ed. (prólogo por Jacques Gilard y siete ilustraciones en b/n de Cecilia Porras), Bogotá, Plaza & Janés Colombia, 1980, 132 p. (Col. Rotativa).
- *Todos estábamos a la espera*, 3ª ed. (prólogo por Alfonso Fuenmayor y seis ilustraciones de Cecilia Porras), Bogotá, El Áncora, 1993, 137 p.
- *Todos estábamos a la espera*, 4ª ed. (edición crítica por Jacques Gilard, cuatro ilustraciones de Cecilia Porras y siete fotografías en b/n), Madrid, Cooperación Editorial, 2005, 182 p. (Col. Clásicos Populares, n° 13).

Se transcribe el contenido de las páginas de colofón de las dos primeras publicaciones:

Primera edición:

Álvaro Cepeda Samudio
 TODOS ESTABAMOS
 A LA ESPERA
 Cuentos

TODOS ESTABAMOS A LA ESPERA
 Ediciones “LIBRERÍA MUNDO”
 Rondón Hermanos

Álvaro Cepeda Samudio
 Editorial “ARTE”

Estos cuentos fueron escritos, en su gran mayoría, en New York que es una ciudad sola. Es una soledad sin solución. Es la soledad de la espera.
 Los personajes son hombres y mujeres que yo he visto en un pequeño bar de Alma, Michigan; esperando en una esta-

Hoy decidí vestirme de Payaso
 Todos estábamos a la Espera
 Es la Vamos a matar los Gaticos
 Hay que buscar a Regina
 Un cuento para Saroyan
 Jumper Jigger
 El Piano Blanco

ción de Chattanooga, Tennessee; o simplemente viviendo en Ciénaga, Magdalena. Y las palabras son inferiores a ellos. Nuevo Intimismo Tap-Room

Este libro fue levantado en tipo Caslon Oldstyle en los talleres de “El Nacional” por Alfonso Orbezo. Se terminó de imprimir el jueves 5 de agosto de 1954 en los talleres de la Editorial Arte. La edición estuvo al cuidado de Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor. Y los dibujos de Cecilia Porras.

Ediciones “Librería Mundo”
Rondón Hermanos
Barranquilla

“Sin título” **Germán Vargas Cantillo**
(solapas)

Este libro de cuentos de Álvaro Cepeda Samudio se publica, en realidad, con un retraso de unos cuantos años; no muchos, ciertamente. Y no ha debido ser, si a Álvaro se le pudiera pedir un orden lógico, el primero de sus libros. Antes debió editar sus poemas.

Y es que Cepeda Samudio es, como podrá apreciarlo quien lea estos cuentos, un poeta, que es una de las mejores maneras de ser algo: un cuentista, un novelista, por ejemplo. Y es también –condición básica para quien escribe literatura de ficción y realidad– un periodista. Como lo son sus grandes maestros los cuentistas y novelistas norteamericanos. Y algunos de nuestra América, como Julio Cortázar y Felisberto Hernández.

Con Álvaro Cepeda Samudio, como con Gabriel García Márquez, está surgiendo en Colombia, donde todavía se suscitan pintorescos debates sobre nacionalismo literario, el cuento con sentido universalista, que se sale del estrecho marco parroquial. No por el simple hecho de que algunos de sus personajes tengan nombres extranjeros sino porque son gentes a quienes el autor ha conocido y cuyos hechos ha sabido trasladar a sus cuentos admirablemente.

Entre los que se incluyen en este volumen hay cuentos que podrían clasificarse, con fácil desviación crítica, como simples alardes de técnica; para ello se citarían algunos nombres: Joyce, Dos Passos, el Hemingway de “Los asesinos”; tales, por ejemplo, “Jumper Jigger”, “Tap-Room”, “Vamos a matar los gaticos”. Pero, como una corriente subterránea, habría que captar el suave tono lírico, el aún esperanzado clima de soledad. “Hay que buscar a Regina” es toda una lección para quienes se presumen depositarios exclusivos del mal llamado cuento terrígena. “Un cuento para Saroyan”, “El Piano Blanco”, “Nuevo Intimismo”, integran tres pruebas más del dominio que sabe utilizar Álvaro Cepeda Samudio para lograr ese prodigioso equilibrio entre ficción y realidad que es común a todos sus cuentos.

Pero donde está Álvaro Cepeda Samudio de manera más total es, quizá, en “Hoy decidí vestirme de payaso” y, especialmente, en “Todos estábamos a la espera” que es, para mi gusto personal, el mejor de los cuentos que Ediciones Librería Mundo presenta en este libro, con el cual se inicia una nueva fase de su misión cultural.

Segunda edición

Colección Rotativa
Plaza & Janés
Editores – Colombia Ltda.

TODOS ESTABAMOS A LA ESPERA

Álvaro Cepeda Samudio

Dibujo de la portada de
CECILIA PORRAS

1ª edición, 1954
2ª edición aumentada, 1980
Dibujos de Cecilia Porras

© 1980 Teresa M. vda. De Cepeda
© 1980 PLAZA & JANÉS
Editores Colombia Ltda.
Calle 23 N° 7-84
BOGOTÁ – COLOMBIA

Impreso en Editorial Andes, Bogotá, Colombia

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

Los personajes son hombres y mujeres que yo he visto en un pequeño bar de Alma, Michigan; esperando en una estación de Chattanooga, Tennessee; o simplemente viviendo en Ciénaga, Magdalena. Y las palabras son inferiores a ellos.

Tercera edición**Cuarta edición*****La casa grande***

La primera fase del trabajo consistió en dar caza a las omisiones (olvido de una palabra, olvido de un segmento de frase, o de una frase breve, y de una revisión de las frases largas), a las faltas de mecanografía, y a todo tipo de errata. Se procedió a incorporarlas en la copia informática original digitalizada por Jacques Gilard y, en ésta, también se ha efectuado la fusión de las notas 25 y 26 del capítulo “LOS SOLDADOS” de la copia impresa. Se hizo igualmente un control de los espacios entre letras o signos. Desde un comienzo se optó por utilizar el criterio de Cepeda Samudio para los títulos que aparecen siempre en mayúsculas (v. gr. LOS SOLDADOS, en lugar de Los Soldados o Los soldados como han hecho hasta hoy los editores).

Las notas a pie de página son bastantes explícitas sobre las opciones tipográficas del autor, así como sobre los postulados estéticos que de ellas se infieren.

Sea Gilard o Rodríguez Amaya, ambos se han ceñido al original de Cepeda, lo cual ha permitido rescatar elementos (todos breves, pero no por ello insignificantes) que olvidó el primer editor y también faltaron, por lo tanto, en las salidas posteriores del libro. El último y más clamoroso caso es el de la publicación en 2012 para celebrar el cincuentenario de la publicación de la novela. El editor de El Áncora de Bogotá, Felipe Escobar, se negó, de manera rotunda y arrogante, a aceptar la corrección de las más de 180 erratas señaladas por Rodríguez Amaya, como consta en el intercambio de cartas depositadas en los archivos de Cepeda Samudio en Barranquilla y del mismo en Milán. De ello da fe el escáner reproducido en la edición digital.

Son pocos los casos en que se rectificó un detalle del original (una tilde que sobra o falta, una coma ausente y que pareció necesario insertar). Esta decisión da la razón en un 99,9% al original, mecanografiado personalmente por Cepeda Samudio, fechado “Barranquilla, marzo de 1961” y conservado en Washington, que se reproduce por primera vez en la edición digital que acompaña este volumen. En particular en aspectos no clásicos de la puntuación, donde radican importantes destellos de la originalidad y la lucidez escriturales de Cepeda. Sea lo que sea, en todos los casos se hizo un cotejo del original con cada una de las trece ediciones existentes. Es altamente probable que se haya escapado algún detalle que otro en cada edición, pero deberían ser muy pocos los casos.

El más problemático ha sido el capítulo “EL HERMANO”. La edición de Mito y todas las posteriores, que de ella fluyen diversamente, proponen un orden de segmentos que no es el del original. Se ha optado por seguir el original, pues su criterio de organización resulta claro, muy al contrario de lo que se ve en todas las ediciones. Se adopta como texto definitivo de la novela, de común acuerdo con los herederos del autor, la primera transcripción de Gilard, enteramente revisada y actualizada en el detalle, incluyendo el cotejo hecho con las últimas ediciones. Menos, aunque también problemático, ha sido el capítulo “LA HERMANA” (*cf.* más abajo “Organización tipográfica”).

Puede parecer puntilloso el aparato de notas a pie de página. Se ha procedido en la línea de las ediciones críticas del tipo más académico.

Algunas cosas como la genealogía puede parecer que sobran. Sin embargo, como hasta sobre cosas obvias se han equivocado gravemente algunos críticos, se ha preferido no dejar completamente a un lado lo que no deja de ser claro y evidente.

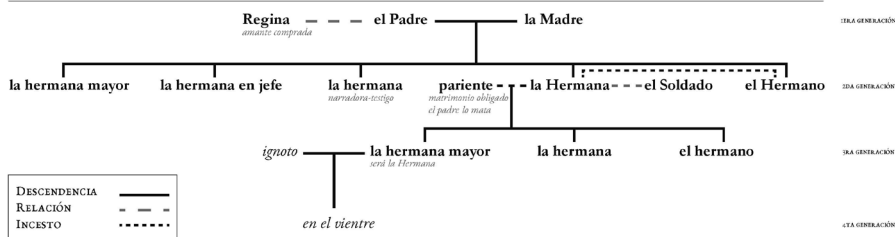
8. Véase el ensayo de Fabio Rodríguez Amaya en la edición digital.

Genealogía

La casa grande

genealogía

AMATA/GILBERT



El Padre y la Madre (1ª generación). No se sabe de sus ascendentes. Se puede suponer que el Padre es heredero, pero su edad y la cronología de la zona bananera también podrían indicar que se hizo solo: sesentón cuando muere, puede haber partido de una condición modesta, la cual habría sido la suya –en este caso– a finales de los años 1890. Y puede haber sido un heredero capaz, por su determinación y su violencia, de ampliar su primitiva heredad más allá de lo previsible. El Padre es duro, en todos los sentidos; no es propiamente un feudal, aunque sus comportamientos son de feudal: es un luchador sin escrúpulos y sin piedad (está muy bien que lo muestre tan límpidamente Cepeda: así se marca una diferencia capital con respecto a las novelas del telurismo); ha comprado a Regina para convertirla en su concubina –según una práctica frecuente en la sociedad costeña (y tema muy de Cepeda Samudio)–. La Madre, según lo que se sabe de su noviazgo y su casamiento, impuestos ambos, podría ser de buena familia. Toda su manera de ser y sus comportamientos son de absoluta sumisión a la norma patriarcal (decir esas cosas equivale también a subrayar la manera escueta y densa y eficaz de Cepeda: *mostrar* en vez de *explicar* o *describir*).

La descendencia de ambos (2ª generación). Hay varias hijas (no se sabe exactamente cuántas) y un varón. Las hijas “indeterminadas” son las voces que se turnan en el capítulo “LA HERMANA”. Entre el grupo de las hijas se destacan dos, y éstas no se confunden nunca con el coro de las demás.

Una que es llamada sólo una vez “la hermana mayor” (cap. “EL HERMANO”, p. 236 de esta edición), denominación que debe tomarse con un sentido peculiar: es más bien la hermana “en jefe” (o podría llamarse “tirana”), por asimilarse a la figura paterna y ser la continuadora de la acción del Padre y la portadora tenaz de su ideología y sus comportamientos. No debe ser la mayor por la fecha de nacimiento, pues ella tiene sus primeras reglas después de otra de sus hermanas, la cual habla en primera persona del singular (p. 149 de “LA HERMANA”, en esta edición). Ella es la que termina con las cuencas vacías, porque, metafóricamente y

también al pie de la letra, sus sobrinos (como cuervos que hubiera criado) le han sacado los ojos. La asimilación con el Padre se manifiesta en la forma como esta mujer se ve asociada frecuentemente con el sillón del Padre.

La otra es “la Hermana”, con hache mayúscula, por ser la rebelde; a ella le atribuyen las otras e imprecisas hermanas la mayúscula que la distingue. Ella es la que por rebeldía se entrega a la lascivia tosca de un soldado, pierde la virginidad, recibe el castigo físico (y no sólo) del Padre, se atreve a decirle las verdades que él se merece (crítica ideológica y social, obviamente, aunque no se diga con claridad –poética de la ambigüedad, siempre la manera de Cepeda–), se expresa a favor de los huelguistas y luego llora por los muertos (ambas cosas en el círculo de familia). A pesar de todo, parece que le duele la muerte del Padre (¿será la “ella” que trata de ayudar a la hermana en jefe, en el momento de saberse del asesinato?, ¿o es otra?, no debería ser ella, pero es cuestión que se debe al especial manejo que le da Cepeda al elemento temporal). El Padre, para lavar el honor, la casa a la fuerza con un hombre mediocre (que tiene que ser un pariente pobre, o un bastardo de la familia, y lo segundo acarrearía lo primero, ambas cosas pueden ir juntas); y el Padre mata a ese marido inexistente al cabo de tres años y después de tres embarazos-partos. Ella muere poco después, coincidiendo su muerte, simbólicamente, con el regreso del Hermano, ya a salvo de la represión en la Zona que terminó amainando. Ella es “la madre” (sin mayúscula) que los Hijos, sus hijos, evocan en el diálogo del capítulo final, “LOS HIJOS”.

¿Quién es la que da su nombre al capítulo titulado “LA HERMANA”? A una se dirigen todas las voces que suenan en el capítulo, las del impreciso rebaño de las timoratas y sumisas; a la que se dirigen (en un monólogo *dirigido*) es a la “hermana en jefe”, áter ego y cómplice del Padre y luego continuadora de éste; en total, todo lo que se dice en el capítulo termina dando un retrato y una historia bastante completa de esa “hermana en jefe”. Sin embargo, solamente una es llamada “hermana”, distinguida además con la mayúscula; en cierto modo, la rebelde, “la Hermana”, es la figura central del capítulo, incluso a través de la actuación de su hija, la embarazada (la mayor de la 3ª generación), quien continúa su rebeldía y que a un cierto punto asimila la H mayúscula de su madre. Por lo que puede pensarse que es la rebelde, difunta y todo, la que le da su nombre al capítulo.

Antes de pasar al Hermano, hay que subrayar que entre éste y “la Hermana”, la rebelde, hay una relación sexual, al menos una, bien concreta; la relación de ambos, desde la infancia, tenía mucho de incesto potencial. No hay duda: cuando él se ha enterado del castigo infligido por el Padre, vuelve precipitadamente a caballo y pasa la noche con ella. Las voces femeninas del capítulo “LA HERMANA” evocan el incesto, dándole otra definición (“la sangre volviendo a una sangre idéntica”), pero emplean la palabra y mencionan el hecho en forma suficientemente clara. (Con otros elementos de la novela, se ve que hay una tendencia estructural en esta familia a lo autárquico y a lo endogámico: la sangre ajena pro-

duce rechazo o cuando menos recelo, la Hermana se ve obligada a casarse con un pariente, y refuerza el tema del incesto).

El Hermano es el único varón de esa generación. Es por lo tanto fácil de identificar, y la mayúscula que le atribuyen sus hermanas (al menos las borrosas que no son ni la rebelde ni la hermana en jefe, las mujeres que hablan a lo largo del cap. “LA HERMANA”) se debe más bien a que reconocen en él algo excepcional: ha sido un soñador completamente distinto a la norma patriarcal-masculina encarnada por el Padre, y se convierte en un rebelde y en un revolucionario, al menos transitoriamente. Ha sido obligado por el Padre a estudiar en Bélgica; a su vuelta se compromete en la lucha popular; tiene que huir; acabada la represión (después de tres años o un poco más), regresa a la casa donde la Hermana vive con sus tres hijos y está muriendo; y muy poco después (unos días, al parecer), acepta ir a vivir en la casa grande con sus sobrinos y sus hermanas. Para los niños, no es el tío sino el hermano (de la madre) o el Hermano (el rebelde). Un detalle: fuma la pipa, que era un signo de pertenencia a la *intelligentsia* izquierdista.

Los hijos de la Hermana muerta son la tercera y última generación que se ve, si bien el embarazo de la mayor anuncia la llegada de una generación más. Ellos son por consiguiente los nietos del Padre y la Madre, los sobrinos de todas las hermanas borrosas y de la hermana en jefe, así como del Hermano. Pero son “los hijos”, los de la única que procreó. Dos mujeres y un varón –que es posible identificar a través de las réplicas que forman el capítulo “LOS HIJOS” (prácticamente, cada réplica es atribuible)–. La mayor es la que se ha hecho embarazada para continuar la línea y la acción irreverentes de su madre. Los tres demuestran un rechazo hacia la ideología y la autoridad de la familia y su herencia simbólica, encarnando ese rechazo en un combate contra la tía (la “hermana en jefe”), pero el varón también expresa recelo u hostilidad hacia la sangre ajena, mientras que la otra mujer muestra tolerancia.

*Las Cronologías*⁹

Cronología 1

El Padre impone a la Hermana “deshonrada” un matrimonio con un pariente pobre y/o bastardo de la familia –el cual vive a tres días de Ciénaga–. Este matrimonio tiene que hacerse poco después de la masacre, si bien la Hermana aún vive en la casa grande cuando el juicio a los huelguistas e incluso un poco después

9. Cf. mi ensayo “Las poéticas de *La casa grande*. Una lectura de «LA HERMANA», en la edición digital.

(“la Hermana oía algunas palabras”, p. 153 de esta edición). (Hay aquí un punto algo delicado de cronología, por cierto, como tantas otras veces en la novela: el matrimonio impuesto no puede tardar mucho después del estupro). El matrimonio dura tres años y hay tres embarazos y tres partos. Al cabo de tres años, el Padre va al pueblo donde vive la pareja y mata al marido, llevándose su cadáver hasta Ciénaga para que todos vean, una vez más, quién es él. (La Hermana debe morir poco después, coincidiendo su muerte –material y simbólicamente– con el regreso del Hermano).

No puede ser mucho después cuando el Padre es asesinado por los hombres de, quizás, Sevilla. Es así: hay gente del pueblo todavía escondida en el monte, y parece poco verosímil que la represión durara tanto tiempo, tres años; por otro lado, el Hermano ya ha vuelto, tiene que haber vuelto ya, señal de que ya no hay represión; la articulación de ambas cadenas de hechos resulta insegura.

Una vez enterrado el Padre, una vez terminado el novenario y una vez apaciguada la temporada de lluvias, la hermana en jefe quiere que sus sobrinos vayan a vivir a la casa grande y el Hermano acepta llevarlos e instalarse también él allí. Hasta llegar al momento de crisis, cuando la sobrina mayor revela que se ha hecho embarazar por un advenedizo. ¿Al cabo de cuánto tiempo sucede esta revelación? Al principio de “LA HERMANA”, una de las voces dice que la joven se ha expresado como su madre (la Hermana) se expresó ante el Padre “dieciocho años” antes. Más adelante (p. 157 de esta edición), se habla de “dieciocho años y nueve meses”; interesante añadido de los nueve meses, que parecen remitir a la duración de un embarazo, si bien no se han concretado aún los nueve meses del embarazo de la joven. En “LOS HIJOS” también se habla de esos dieciocho años (p. 257 de esta edición).

La cifra recurrente (pese al matiz de los nueve meses, en un caso) parece decir una coherencia, o la dice de verdad, pero es entonces una coherencia más allá de la lógica y de la aritmética. ¿Dieciocho años a partir de qué? Es a partir de la matanza; y también es a partir de la muerte del Padre; y es asimismo a partir de la llegada de los niños a la casa grande. Igual puede ser a partir del nacimiento de la futura embarazada. Es posible que “LA HERMANA” y “LOS HIJOS” tengan lugar en $1928 + 18 = 1946$, pero pueden hacerse otras lecturas: el punto de partida de los dieciocho años no queda tan claro. Simplemente hay un ciclo, muy a grandes rasgos; el tiempo necesario para que se forme una nueva generación y su fecundidad le abra la puerta a otra.

Cronología 2

Sin entrar por ahora en el serio problema jueves/viernes/sábado, hay otra cuestión, mucho más ardua: la cronología de los hechos propios de los actores de la familia.

La Hermana se hace desflorar por un soldado (llegado ese día de Barranquilla), en la noche X.

El Padre lo sabe (¿cómo?) y “cabalga” toda una mañana (cap. “LA HERMANA”, pp. 139 y 154 de esta ed.) para castigarla. La hiere en la cara, oye sus imprecaciones y se va.

El Hermano (avisado tal vez por la hermana en jefe) llega con la noche cerrada (noche X + 1), pasa toda la noche en la alcoba de la Hermana; se aproxima el amanecer (la hermana en jefe ya se ha levantado) cuando le vienen a avisar al Hermano que los soldados acaban de llegar.

¿Cómo es posible que una muchacha se haga desflorar por un soldado que sólo llegará a la noche siguiente, veinticuatro horas después?

No es lógico pensar que pudo haber dos remesas distintas de soldados, una en la noche X y otra en la noche X + 1. Incluso teniendo fe en la economía de medios característica de Cepeda, la cosa no funciona, no puede funcionar así, pues hay que tener en cuenta que, además, la fornicación se produce paralelamente a los preparativos de la matanza en la estación de Ciénaga –matanza realizada por los soldados que llegaron la víspera.

Cronología 3

Partiendo de “LOS SOLDADOS”, y considerando marginalmente “JUEVES”, “VIERNES” y “SÁBADO”, los soldados se van del puerto de Barranquilla una tarde, para navegar de noche. Luego, atando cabos con otros capítulos, se ve que esa tarde “era” la del jueves. Llegan al desembarcadero de Ciénaga al amanecer, que es el del viernes. El trayecto del desembarcadero a la estación de trenes no se ve en “LOS SOLDADOS” sino en “VIERNES”, primer segmento, cuando el ruido de la marcha despierta a una prostituta; siempre si es legítimo establecer este lazo. Los soldados pasan todo el día del viernes en la estación y a la tarde van para el cuartel. Transcurren en el cuartel la noche del viernes al sábado. Justo antes del amanecer del sábado los mandan del cuartel a la estación para perpetrar la masacre; ya es el día sábado.

Cuando, en “LA HERMANA”, durante el desayuno de la familia, Carmen cuenta que hay soldados en la estación, los cuales han llegado de Barranquilla en la madrugada, ya la Hermana tiene su herida en la cara. Otra vez hay un desajuste temporal fuerte: si, en el desayuno, la Hermana tiene herida en la cara, esto quiere decir que el castigo paterno fue anterior (tendría que ser de la víspera, pues el Padre la castigó al final de una mañana). Esto significaría que la llegada de los soldados fue al amanecer de la antevíspera, que la desfloración fue anteanoche. Y consta en el relato de Carmen que los soldados acaban de llegar, lo cual hace imposible el que uno de ellos haya desflorado a la Hermana, ni siquiera esa noche

sino la anterior. Es imposible colocar en tales condiciones la venida del Hermano, si se considera que él estuvo junto a la Hermana en la casa grande un poco antes de que desembarcaran esos soldados, y entre ellos el violador de la Hermana, o a quien ella se le entrega a ciegas.

Cronología 4

El día Jueves. Tres segmentos.

En el primero, despierta una prostituta; no hay nada especial; ella piensa que se podrá ir la noche que viene.

En el segundo, hay un diálogo entre un hombre y una mujer (tercia el hijo de ésta); el hombre dice que ella no se podrá ir porque no habrá tren ese día –o sea que la huelga está funcionando a fondo, y que los ferroviarios se han unido a los bananeros–. (Lo más importante: esta escena es un *remake* de Cepeda de “Colinas como elefantes blancos” de Hemingway).

En el tercero, un agitador profesional dialoga con un personaje local que conoce las realidades de la zona y se ha comprometido con “el pueblo”. El agitador, cumplida su labor organizativa, se quiere ir, lavándose las manos de lo que pueda pasar. Lo notable: el general ha pedido refuerzos, lo cual significa que no han llegado aún los soldados enviados desde Barranquilla. Esta escena, en principio (si es legítimo tender puentes entre capítulos distintos), coincide con el embarque de los soldados. (Debe ser una reinterpretación, por Cepeda, de lo que fue la actitud de Mahecha, quien se fue en carro de Ciénaga poco antes del ametrallamiento).

El día viernes. Seis segmentos.

En el primero, una prostituta (¿la misma que en “JUEVES”?) despierta al oír la marcha de los soldados que van en fila a la estación. Amanece; ha llovido durante la noche (como en la navegación de los soldados). Si es legítimo tender puentes entre capítulos distintos, se tiene aquí un destello de la marcha de los soldados desembarcadero-estación, cuyo relato se eludía en “LOS SOLDADOS”.

En el segundo, van progresando difícilmente por un playón dos jinetes. Uno dice al otro que han llegado soldados y apenas están desembarcando. No se habla de lluvia, aunque se ve que ha llovido (pero no se puede saber cuándo); y se supone que ya ha amanecido, pues no hay ninguna alusión a oscuridad o claridad. (El viejo podría ser el Padre, pero esto no cuadra con lo que por otro lado se sabe que ha hecho el Padre; es el problema de interrelacionar capítulos distintos; es en todo caso un plantador hecho en el mismo molde que el Padre; la escena con el joven dice las costumbres pistoleras de la élite bananera).

En el tercero, unos huelguistas vienen a buscar a un trabajador ferroviario para que se pierda en la clandestinidad y no lo puedan utilizar los militares (siempre la maestría de Cepeda). Es de noche; no se habla de lluvia.

En el cuarto, es de noche y llovizna; varios tipos se encuentran en una casucha perdida en pleno monte; preguntan por uno, por algo que tiene que ver con su hermana (es forzosamente el Hermano). Y deciden salir a buscarlo.

En el quinto, una prostituta joven acompaña en una cantina a un tipo que tiene que ser, él también, un agitador o un sindicalista. Le vienen a avisar a él que han llegado los soldados. Es de noche aún, y no parece haber lluvia entonces, si bien hay señales de que ha llovido antes, no se puede saber cuándo.

En el sexto, Ciénaga despierta bajo los efectos de una llovizna persistente caída en la noche: no hay un orden cronológico; son momentos, desordenados; no siempre hay alusión a la lluvia –que debe significar simultaneidad con la navegación de los soldados; puede pensarse que las escenas nocturnas son de la noche de la llegada de los soldados; pero en el caso del Hermano (cuarto segmento), si se tiene en cuenta la cronología interna de la casa grande, sería más bien la noche posterior a la llegada de los soldados, lo cual no cuadra con el problema de la Hermana: no la puede haber violado en el pueblo un soldado que debe estar aún en el bote, o debe chapalear en el “barranco” del puerto lacustre y, en todo caso, aún no ha podido llegar siquiera a la estación.

– Se ve que a nivel colectivo puede haber una coherencia, pero que no la hay si se trata de conectar el tiempo colectivo y el de la familia; se supone que el Hermano puede realizar la conexión entre ambos tiempos, pero las cosas no cuadran.

– De ahí la necesaria conclusión de que el tiempo pasa por el filtro de diversas percepciones y que la memoria se desentiende de la coherencia. Cepeda juega con el tiempo de varias maneras a la vez.

(No se ve que pueda funcionar con alguna solidez la hipótesis de que se mezclaran en desorden segmentos pertenecientes a dos capítulos distintos; al menos aquí; aun sabiendo que Cepeda no numeró sus páginas; esto pudo pasar en “EL HERMANO”, pero no en “JUEVES” y “VIERNES”).

Cronología 5

En “LOS SOLDADOS”, es obvio que hay una organización en espejo de los diálogos y de los segmentos de relato, y que también éstos sirven para condensar retrospectivamente, y objetivizar, lo que se desmenuza en los diálogos (que son ámbito de subjetividades). Sin embargo hay un problema con relación a la lluvia. Se dice que la lluvia empieza cuando ya han entrado en el caño. Sólo que el diálogo inicial señala que la lluvia ya les ha empapado las mantas antes de que entren en los caños. Podría pensarse en que se han mojado los que iban en la proa de los botes –como efectivamente se dice–, pero se especifica que fue lluvia. ¿Será que llovió cuando esperaban en el puerto? Nada lo indica. Puede ser otro juego de Cepeda con el tiempo y la coherencia. La fragmentación e incoherencia de una percepción totalmente subjetiva del tiempo.

También en “LOS SOLDADOS”: la aparición pacífica de huelguistas en la estación, ante los pocos soldados dejados ahí, parece cuadrar con la mentira que se fragua en los informes de “SÁBADO”; aquí impera el hecho histórico del ametrallamiento, pero hay de todas formas coherencia de la escritura, con mucha economía de medios y con poderosos efectos. El pito del tren, obviamente de alarma o señal, no debe ser el que se menciona en otro momento; hay una ruptura de la rutina y los pitazos suenan en los momentos más disímiles, siempre como señal de que se ha roto la rutina.

En suma, lo que hay es una temporalidad, pero no una cronología. Es un tiempo condicionado; en unos casos por una percepción subjetiva, desordenada, hasta como alucinada; en otros casos, por las arbitrariedades de la memoria. No hay una veracidad, tal vez ni siquiera una verosimilitud, sino una verdad íntima. Un mosaico que no se ha terminado de armar porque no es lo que importa, pero en total una experiencia.

Las voces de “LA HERMANA”

Es un capítulo que ha suscitado muchas confusiones, empezando con los editores, continuando con los tipógrafos y terminando con los correctores de pruebas. Al final de la cadena, el lector (simple lector o crítico profesional) y, en algunos casos, el traductor. Es seguramente el más maltratado de todos los capítulos, una desdicha que está a la altura de la ambición del proyecto de Cepeda Samudio. No es tan complicado en el fondo, pero la realización concreta de la idea en las pruebas de imprenta tropieza con muchos problemas –a condición de que el editor haya comprendido, lo que dista de ser siempre el caso.

Básicamente son las hermanas imprecisadas las que se turnan en el uso de la palabra y se dirigen a la “hermana en jefe” en el momento en que acaba de enterarse de que la sobrina está embarazada y ella se queda metafórica y realmente ciega –con los ojos “sacados” por uno de los “cuervos” que ha criado. Las hermanas se turnan en el uso de la palabra, y acuden habitualmente a la primera persona del plural, si bien aparece la primera persona del singular –lo cual da prueba de la idea de que son varias personas las que toman la palabra alternadamente o en desorden. Una voz colectiva individualizándose brevemente en algún momento (uso del “yo”), aunque sin identificarse para nada la locutora. Poderoso fluir de voces, con las memorias y las vísceras a la vista. Faulkneriano, claro, pero también formidablemente original.

¿Cómo podía Cepeda concretar el proyecto? Lo hizo dejando espacios en blanco, a nivel de la línea, que materializaran un silencio o simplemente anunciaran –para quien supiera leer– un cambio de voz. Es fuente de confusión, o lo era, hasta para el editor más acucioso; no todas las ediciones se han hecho con

la lucidez mínima y algunas han dejado perder por completo el procedimiento, desconociendo así la identidad literaria de Cepeda, su experimentalismo, su rigor, su ambición. La confusión se establece entre el nivel “cambio de voz” y el nivel “cambio de párrafo”.¹⁰ Campo abierto a varios tipos de errores. No ver que hay un espacio, creer que el espacio señala un cambio de párrafo, tomar el cambio de párrafo por un espacio, eliminar todos los espacios. Los tres primeros errores se conyugan diversamente en las ediciones más cuidadas o menos descuidadas.

Ha sido imprescindible volver al original y observar minuciosamente los espacios muy bien marcados por Cepeda. Hay casos, poquísimos, en los que se podría vacilar, pero siempre se llega a una conclusión segura en la observación y análisis de la copia mecanografiada por el autor.

Los párrafos se organizan en torno a un tema o en torno a un momento. Las voces que en ellos suenan –separadas unas de otras por un blanco– tratan, todas, con matices diversos (contenido, hechos, etapas), de ese tema o de ese momento. Hay siempre, dentro de una variedad irreductible de las subjetividades, una unidad de cada párrafo.

Lo importante ha sido restituir con absoluta fidelidad, a nivel del conjunto y a nivel del detalle, lo que quiso hacer Cepeda e hizo en su original. Provisionalmente, y hasta la hora de dar indicaciones al editor y al tipógrafo, hay que dejar las cosas muy claras –y no fiarse de la memoria, que puede fallar a ese nivel de detalle, ni de la lógica, que puede descarrilarse en ciertos momentos. Por ello, se han marcado los 14 espacios entre los discursos de dos locutoras distintas y con un espacio triple el paso de un párrafo a otro.

Organización tipográfica

En todos los casos, se ha atendido a las opciones de Cepeda. Si él dejó un blanco al principio de un capítulo o de un segmento de capítulo, se deja un blanco. En un aprecio algo aproximado (inevitablemente) del tamaño del blanco con relación al espacio total de la página mecanografiada de Cepeda, se determina el tamaño del blanco que se deja en la hoja impresa.

Si Cepeda hizo empezar el capítulo o el segmento en la parte superior de la página, se hace lo mismo.

Es fundamental respetar su pasión por los blancos, con esos segmentos de texto, a veces muy breves, en una página entera. Es algo imprescindible: que haya

10. Cf. Marta Bellometti y Fabio Rodríguez Amaya, “«LA HERMANA»: tabla de lectura”, en la edición digital, con la definición de unidades (U) y microunidades (Mu), donde se señalan el comienzo y el final de unas y otras.

mucho papel blanco en el libro. Cuando se sabe cómo armó Cepeda el capítulo “SÁBADO”, por ejemplo, se ve que tiene un sentido más claro que en las ediciones que reunieron varios segmentos en una misma página, aunque los separaran con espacios blancos o con asteriscos.

Y también hacía falta respetar en un 100% los procedimientos de puntuación, nada ortodoxos, para preservar los efectos que de ellos sacaba Cepeda.

Todo ello son elementos que concurren a crear una cierta forma de literatura, original y única, la cual debe llegarle por fin al lector bajo la forma más rigurosamente fiel. Así, por fin, se podrá leer a Cepeda. Así también se puede identificar que es un innovador, un precursor.

Para el cap. “EL HERMANO”, se defiende la idea de que es totalmente válido el orden según el cual sus fragmentos figuran en la copia mecanografiada; se ve una lógica que no se encuentra en la forma como se ha publicado siempre este capítulo: hay una limpia alternancia de meditación/rememoración. Como no han quedado huellas de una correspondencia escrita entre Cepeda y los responsables de Ediciones Mito, no se puede saber a ciencia cierta, pero se piensa que debieron desordenarse las hojas (Cepeda no numeraba las páginas mecanografiadas). También es cierto que no hay huellas de una protesta de Cepeda por un cambio en el orden, y el caso es que dejó que la editorial bonaerense reprodujera sin más (corrigiendo algunas erratas y añadiendo otras) la edición de Bogotá. Aun así, es clara la convicción de que hay que fundarse en la copia mecanografiada.

La represión

No es más que un punto entre los muchos que merecen o deben tratarse. La misma suerte de duplicidad que aparece en la memoria, en la leyenda, en la ficción (por ejemplo en *Cien años de soledad*, a pesar de ser posterior), se encuentra en Cepeda Samudio. Un énfasis grande en el ametrallamiento de la estación de Ciénaga (con la duda sobre la cantidad de muertos, pero es obvio que Cepeda se inclina, como el rumor popular, por una cifra alta, aunque no lo diga claramente); un hábil silencio sobre el punto tan polémico –casi un siglo después– sobre cómo fueron evacuados y desaparecidos los cadáveres. Y unas alusiones dispersas a la represión posterior en la zona bananera –que, sin embargo, no se elude tampoco. (Alusiones en las pp. 144-145 y 157 de “LA HERMANA”, el relato de Regina en “EL PADRE”, pp. 238 y 239 de “EL HERMANO”, pp. 255 y 256 de “LOS HIJOS”). (Y el proceso en pp. 152 y 153 de “LA HERMANA”). Lo notable es que Cepeda inicia la evocación de los asesinatos de la zona ya en el último segmento de “SÁBADO”, p. 259. Resulta muy bien llevado el asunto, sin caer nunca en un relato detallado –o sea eludiendo Cepeda desde un principio lo que llegó a ser defecto de otras novelas sobre las bananeras, exceptuando a Gabriel García Márquez, el cual, si bien

acudió a otra visión histórica y procedió narrativamente en forma muy distinta, también supo evitar escollos.

No es posible determinar si tenga mucha importancia, y tal vez desde la superficial representación europea y norteamericana de Latinoamérica (que no se comparte, claro está), pero el léxico es, como el resto, sumamente discreto. La palabra clave, y peligrosa palabra-cliché, en esta visión, sería “peón”; solamente aparece dos veces en el segundo diálogo de “EL PADRE” y se emplea con rigurosa exactitud. Las otras palabras son: “jornaleros” (“LOS SOLDADOS”, pp. 105 y 112, “LA HERMANA”, p. 143, “EL PUEBLO” tres veces, “EL HERMANO”, p. 240), “trabajadores” (“LA HERMANA”, pp. 143 y 153, “EL DECRETO”, “JUEVES”, p. 202 dos veces), “huelguistas” (“LOS SOLDADOS”, pp. 105, 113 y 123 dos veces, “LA HERMANA”, pp. 143 y 144, “EL DECRETO”, “EL HERMANO”, p. 225), “cortadores” (“LA HERMANA”, pp. 143 y 144). En el léxico, como en todo lo demás, huyó Cepeda de un pintoresquismo epidérmico, de un color local que cuadraría con una visión externa de Latinoamérica. Fue muy local en su precisión y universal en el uso del léxico, de modo que evitó los clichés de un latinoamericanismo facilón. Lo cual no impide que las notas aparecidas en los grandes semanarios franceses (sobre la traducción de Gilard de la novela) se fueran, sin embargo, por esas vías del cliché, tenazmente. El proceso histórico de la zona fue una cosa muy peculiar, y Cepeda no se equivocó en su evocación. De peones se habla una sola vez (y ello en sentido muy propio), de gringos también una sola vez. Nunca se habla de “feudal” ni de “terrateniente”.

El decreto

Claro que no es el decreto –que Cepeda podía conocer fácilmente y de hecho convierte en un recurso– por medio del cual Cortés Vargas se autorizó a sí mismo para masacrar a la gente reunida en la estación. El texto reproducido (fielmente) es notablemente posterior al ametrallamiento y se abre hacia una nueva etapa de represión en la zona: después de los tiroteos de los primeros días, el acoso y los crímenes dispersos y oportunistas. Otra señal, sin comentarios, de lo que había de ser y probablemente ya era la represión sistemática –que debió ser la mayor causa de mortandad.

Cepeda y los hechos históricos

Es obvio, y hace falta decirlo y subrayarlo, que Cepeda no quiso escribir nada que se confundiera con un texto documental o una crónica, aunque introdujera un

documento crudo como capítulo entero (“EL DECRETO”). Se sabe que la matanza de la estación de Ciénaga fue en la madrugada del jueves 6 de diciembre de 1928. Cepeda Samudio propone otra cronología, y subyacente a ésta, Gilard –no quien escribe– intuye la Pasión de Cristo, al titular los capítulos “JUEVES”, “VIERNES” y “SÁBADO”. Si el Padre realmente muere en Sevilla (el testimonio del militar que lo trae muerto puede ser una mentira para la familia, no decir que murió en casa de su concubina), lo que cuenta Regina de la represión en su pueblo no cuadra con lo que se sabe que pasó en Sevilla hacia el mediodía del 6-XII-1928. Lo de Guacamayal, al final de “SÁBADO”, no consta (que se sepa) en ningún documento o crónica sobre la represión. La historicidad está a otro nivel, en la elaboración poética de una memoria colectiva.

Otra cosa sería comparar lo que hace Cepeda con lo que hacen otros, desde los medianos (José Francisco Socarrás) y los malos (Auqué Lara) hasta el grande (Gabriel García Márquez). Obviamente Cepeda escogió hurgar en la mala conciencia de la élite bananera de Ciénaga; allí está el “pecado”, como lo llama Gilard; no en los gringos. Los militares, los mandos (que no se ven), se captan a través de lo que escriben y mandan hacer, y aparecen como lo que son: criminales. Pero el problema está en los plantadores. El mal es un mal autóctono. O sea que Cepeda se aparta de la interpretación nacionalista que muchos han preferido (incluso el mismo García Márquez); lo mismo que se aparta del tratamiento populista que los demás (excepto García Márquez) le han dado a esa interpretación. Desde este punto de vista, el breve texto escrito por García Márquez para la edición bonaerense contiene algunas joyas, dada la precisión y exactitud de algunos de los conceptos expresados.

Huir de lo populista y de todos los facilismos es también acudir (para superarlos, o para hacer una cosa muy propia) a modelos difíciles, o acudir a modelos para una reelaboración muy depurada, y por lo tanto dificultosa. Faulkner, Hemingway, García Lorca, Lope de Vega.

Para lo que fue la realidad de la zona, aparte de la literatura existente, es posible verlo en los ensayos de Gilard, publicados con el título “Literatura bananera” en la edición digital.

Interpretación sumaria

Hará falta una revisión integral de toda la bibliografía crítica para establecer una relación de graves errores que cometen bastantes supuestos críticos. No todos han entendido qué es el capítulo “LA HERMANA”. Es obvio que los hay que no han entendido cabalmente lo que es la genealogía. Buenos ejemplos de lectura superficial son la negación, la confusión, la mala interpretación del incesto, la incorrecta lectura de los representantes de la segunda generación de la Casa grande, la con-

fusión que vería a Regina como hija del Padre o el supuesto incesto entre ellos dos, o la descabellada interpretación de la supuesta entrega de Isabel, la niñera de la casa grande, al soldado al puesto de la Hermana, o lo que uno dice del segundo segmento de “JUEVES”: cree que la mujer es una prostituta (la asimila o la funde con otro personaje); no es ninguna prostituta; es una mujer de un cierto nivel social, con un hijo, que vivía con un hombre de Ciénaga y se separa de él, por desamor; se comprende que está embarazada y quería ver al médico, probablemente para abortar (“Colinas como elefantes blancos” de Hemingway), pero el médico está preso (solidaridad del médico con la huelga: no se dice, y no hace falta que se diga para que se entienda) y el problema no va a tener solución. Se espera que a partir de la presente edición, la lectura se oriente en forma correcta –todo ello sin menospreciar o negar la polisemia del texto literario.

Los cuentos de Juana

Para la digitalización del libro se han utilizado los originales mecanografiados por Cepeda Samudio, como convención el registro de caja justificado a bandera izquierda y el punto a parte sin tabulación. Se han respetado igualmente los espacios en blanco (sencillo o doble) del texto original. Se ha hecho el cotejo con los originales de autor, consultado diferentes versiones –incluso la manuscrita original de “El ahogado”– que se encuentran en los archivos de Cepeda Samudio en Barranquilla, más las cuatro ediciones existentes.

Los cuentos de Juana fueron escritos en los años 1964, 1965 y 1966, y algunos reescritos en 1969. Fueron corregidos muchas veces como consta en las versiones dactiloscritas del mismo Cepeda. En el original utilizado para la primera edición aparecen intervenciones, tachaduras y correcciones. Los puntos de referencia para esta edición son el último original conservado por Tita Cepeda, quien se ocupa desde mediados de los años cincuenta de mantener orden y hacer recortes de periódicos y revistas, colección de fotografías que fue conservando en carpetas con fechas y, en algunas ocasiones, con notas de su puño y letra.

Una de las dudas mayores la imponen los títulos. En los originales, cuando no figuran dactiloscritos, aparecen casi siempre manuscritos en lápiz; en ellos alternan sin un criterio unitario unas veces todo en mayúsculas, otras en mayúscula y minúscula, extraño, respecto de *Todos...* y *La casa...*

Para la titulación definitiva se ha optado por las mayúsculas como resulta del cotejo de dos folios mecanografiados por Cepeda Samudio en el que aparecen numerados y en orden (hasta el momento de su redacción) los primeros 17 cuentos (o capítulos, si se tratase de una novela), folio que se reproduce en la edición digital.

Cepeda utiliza como marca un guión [-] para indicar que el texto es de seguido y sin punto y aparte, convención que se reproduce en esta edición. Por eso

mismo es necesario respetar la puntuación “arbitraria”, así como los acentos que siguen un ritmo propio de escritura y de lectura. Por ejemplo, en todos los textos elimina la apertura de los puntos exclamativo e interrogativo, y acentúa palabras como es el caso de “luego”. Se sirve de mayúsculas cada vez que se trata de nombres por destacar: La Casa Grande; el Padre; Iglesia; Hotel de Ciénaga.

La puntuación, los espacios blancos, la paginación claramente propuesta en los originales mecanografiados y en la primera edición, la eliminación de algunas reglas de la gramática normativa, los espacios, la decidida fragmentación, etc., se han respetado, pues resulta clara la intención de Cepeda en *armar* el libro con rigor y, al tiempo, con laxitud, como un rompecabezas, como si fuesen capítulos de novela.

Ninguno de los textos fue publicado previamente en diario, revista o periódico. “The Road...” que Samper identifica como reportaje de Cepeda Samudio al pintor Alejandro Obregón por su publicación en *El Tiempo* de Bogotá en enero de 1972, aparece como primer cuento o capítulo, con diversas y significativas correcciones finales a mano. En las notas se señalan todas las erratas y se marcan saltos y faltas; al mismo tiempo que se dan referencias generales a nombres, obras, autores y palabras de uso local (*barranquillerismos*) o regional.

Cuando emprende la tarea de publicarlos, Cepeda era director del *Diario del Caribe* y dividía sus ocupaciones de ese cargo con la escritura, y la filmación de documentales por cuenta de la empresa de producción “CCC Compañía Cinematográfica del Caribe” que había creado: “Los carnavales de Barranquilla” (1970, 1971); “Las regatas de Cartagena” (1971); “La subienda del Magdalena” (primeros meses de 1972). A ello se sumaba la dirección de los 16 cine-noticieros de los que fue también guionista y productor, proyectados en todos los cines de Colombia; además de la escritura para el cine, de la que quedan testimonios y documentos importantes aún en fase de clasificación y digitalización informática para su estudio. De éstos se publica en el apartado digital de esta edición, por ejemplo, un guión que estaba elaborando con Luis Vicens para la adaptación cinematográfica personal de *La casa grande*, con el título “Nunca pasa nada”, versiones 1 y 2.

A principios de 1972, Cepeda Samudio empezó a enfermarse; por diferentes razones renunció a la dirección de *Diario del Caribe*, fue atendido por el Dr. Juan Christiansen, médico personal de Julio Mario Santodomingo, quien lo remitió a un especialista neumólogo, el cual le ordenó viajar de inmediato a Estados Unidos.

Cepeda Samudio y el pintor Alejandro Obregón, su mejor amigo y confidente, autor de los espléndidos dibujos realizados en tinta china y témpera expresamente para los cuentos (que se publican en la edición digital), llevaban ya un tiempo trabajando en los preparativos de la edición. Cepeda Samudio, quien, a distancia de diez años de *La casa grande*, sabía la importancia de la publicación estaba muy vinculado a Arturo Contreras (ACO) y quería que el libro fuera impreso por él en su editorial. Cepeda Samudio supo desde el principio la gravedad de lo que

padecía y sin embargo no quiso viajar hasta que el libro estuvo en manos de Contreras, con los dibujos y cuentos terminados y ordenados como quería. El 20 de julio viajó con Tita a Nueva York.

Lo demás es historia y se sabe por las crónicas: era ya tarde e inútil cuando empezó el tratamiento. Se internó en el Sloan Kettering Hospital y a breve fue trasladado al Memorial Hospital. García Márquez viajó desde Barcelona para acompañarlo, y durante una semana estuvieron visitando librerías y exposiciones. Cepeda Samudio en esos días revisó y corrigió para la revista *Playboy* la traducción de “El ahogado mas hermoso del mundo”, cuento de García Márquez, quien regresó a España creyendo que todo estaba solucionado. Una semana después Cepeda recayó gravemente y le fue diagnosticada una leucemia. Tita, convencida de que Cepeda se había curado, viajó a Barranquilla a ver casa y negocios. Álvaro Pablo estaba en el colegio, mientras Patricia estaba en Shipley-Filadelfia, donde cursaba estudios secundarios. Ante la nueva noticia, los tres se encontraron en Nueva York. Su fraterno amigo Obregón, para “alegría y dicha del escritor”, como recuerda Tita, llegó al Memorial Hospital con el primer ejemplar de la preciosa edición de *Los cuentos de Juana*. La edición en formato 1/8 de pliego en papel marfil martillado de 180 g. (24,5 x 34,5 cm), a todo color, fue de 1000 ejemplares (numerados del 001 al 999), de los cuales cien con la firma autógrafa de Obregón “Por Alvaro Obregón”.

Alcanzaron a estar los cuatro con Cepeda Samudio quien, a causa del edema pulmonar que se había desencadenado, repentinamente entró en coma y murió a las siete de la tarde del 12 de octubre de 1972.

Las ediciones

1ª ed. Barranquilla, Editorial ACO, 1972, 78 páginas, formato 24,5 x 34,5 cm y 26 ilustraciones a color de Alejandro Obregón.

2ª ed. Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1980, 144 páginas, formato 18,5 x 25 cm, 16 ilustraciones a color de Alejandro Obregón.

3ª ed. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995, 130 páginas, formato 12 x 21 cm, sin ilustraciones.

4ª ed. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1996, 92 páginas. 130 páginas, formato 9,5 x 17,5 cm, sin ilustraciones.

Anotación final

En correspondencia con el cierre definitivo de la presente edición crítica, se ha definido el contrato para la edición comercial de los tres libros de Cepeda

Samudio en un único volumen en que aparecerán los textos fijados en esta publicación, sin el aparato crítico ni de notas, y con la breve introducción de Fabio Rodríguez Amaya, “Un autor imprescindible, una edición imperiosa” (reproducida en la edición digital), se realizará en Bogotá en el curso del año 2015, por cuenta del Grupo Editorial Penguin-Random House, en el sello Alfaguara Colombia.

Un agradecimiento especial a:

Marta Bellometti, Bérghamo; Alejandra O'Leary Cepeda, Portland, Maine;
Gabriela O'Leary Cepeda, Nueva York; Marcela Castellón, Cartagena;
Daniel Samper Pizano, Madrid; Antonio Celia Martínez y
Michelle Abuchaibe Ayerbe, *Promigas*, Barranquilla; Elvira Vélez, *Copicopia*, Barranquilla

El proyecto de investigación para realizar la presente edición crítica ha contado, entre 2010-2014, con el patrocinio científico y económico ("fondi per la ricerca ex-60%") del *Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere –Lingue e Letterature Ispano americane, Sezione di Iberistica II* – Università degli Studi di Bergamo (Italia)