

Renovación literaria e historia en *Después de Meditarlo...*, de Álvaro Cepeda Samudio

**Literary Renewal
and History in *Después
de Meditarlo...*, by Álvaro
Cepeda Samudio**

**Renovação literária
e história em *Después de
Meditarlo...*, por Álvaro
Cepeda Samudio**

Eder García-Dussán* 



Para citar este artículo

García-Dussán, E. (2023). Renovación literaria e historia en *Después de Meditarlo...*, de Álvaro Cepeda Samudio. *Folios*, (58), 31-43. <https://doi.org/10.17227/folios.58-13960>

Artículo recibido
02 • 06 • 2021

Artículo aprobado
13 • 02 • 2023

* Doctor en Modelos de enseñanza-aprendizaje (Universidad de Granada, España).
Profesor e investigador de la Universidad Distrital, Francisco José de Caldas.
Correo electrónico: eagarcia@udistrital.edu.co

Resumen

El presente artículo de reflexión aborda el análisis discursivo del penúltimo relato de *Los cuentos de Juana*, titulado *Después de meditarlo...*, del escritor Álvaro Cepeda Samudio. Al acuñar la idea del mismo autor, para quien las piezas de esta obra son, más que literatura, historia, y donde se avanza una lectura textual, intertextual y contextual de este relato, asumiendo que esta obra completa es una novela corta no convencional, gestada desde la lógica del absurdo y no un compendio de cuentos autónomos. Los resultados muestran que el experimento lector adelantado entrevé y asocia trasfondos históricos del traumático hecho histórico de la Masacre Bananera, sucedida en el Departamento de Magdalena (Colombia), en 1928. En este contexto sale a luz, cómo la simbiosis entre terratenientes, colonos e inversionistas extranjeros gestaron violencias e injusticias laborales que devino en represión y muerte de un segmento del proletariado rural de la zona bananera.

Palabras clave

cuento; novela; historia; actante; intertexto; patricios

Abstract

The article exposes the discursive analysis of the penultimate story of *Los cuentos de Juana*, which has the title of *Después de meditarlo...* by the writer Álvaro Cepeda Samudio. When coining the idea of the same author, for whom the pieces of this work are, more than literature, history, where a textual, intertextual and contextual reading of this story is advanced, assuming the position that this work is an unconventional short novel gestated from the logic of the absurd, and not a compendium of autonomous stories. The results show that the advanced reading experiment associates and glimpses historical backgrounds of the traumatic historical event of the *Masacre Bananera*, happened in the Department of *Magdalena* (Colombia), in 1928. In this context, it emerges how the symbiosis between landowners, settlers and foreign investors incited violence and labor injustices that resulted in repression and death of a segment of the rural proletariat of the bananera zone.

Keywords

story; novel; history; actant; intertext; patricians

Resumo

O presente artigo aborda a análise discursiva do penúltimo conto de *Los cuentos de Juana*, intitulado *Depois de meditar...*, do escritor Álvaro Cepeda Samudio. Ao cunhar a ideia do mesmo autor, para quem as peças desta obra são, mais do que literatura, história, e onde se avança uma leitura textual, intertextual e contextual desta história, assumindo que esta obra completa é um romance curto não convencional, gestado a partir da lógica do absurdo, e não um compêndio de histórias autônomas. Os resultados mostram que a experiência do leitor antecipado vislumbra e associa cenários históricos do traumático evento histórico da *Masacre Bananera*, ocorrido no Departamento de Magdalena (Colômbia), em 1928. Nesse contexto é revelado, como se dá a simbiose entre fazendeiros, colonos e investidores estrangeiros, os quais gestaram violências e injustiças trabalhistas que levaram à repressão e à morte de um segmento do proletariado rural da zona bananeira.

Palavras-chave

conto; romance; história; actante; intertexto; patricios

Introducción

En 1950, en la ciudad de Barranquilla se reunieron personalidades artísticas del orbe costeño. Entre ellas figuraban el sabio catalán Ramón Vinyes, Gabriel García Márquez, Germán Vargas, Alejandro Obregón, Alfonso Fuenmayor, Plinio Apuleyo Mendoza, Próspero Morales, Rafael Escalona y Álvaro Cepeda Samudio. En un ambiente bohemio y *mamagallista*,¹ este hatajo de intelectuales y artistas, conocido como El grupo de Barranquilla o Los amigos de Aureliano Babilonia (Zuluaga, 2007, p. 21), debatió sobre algunos de sus gustos de época: “La literatura española y francesa, la norteamericana y la rusa, el existencialismo francés y el neorrealismo italiano, el modernismo y las vanguardias, el cine de Hollywood, México, Brasil y Argentina y la pintura de Picasso, la música clásica, el jazz, porros, tangos, rancheras y boleros” (Rodríguez, 2015, p. 1).

Hoy día se reconoce a Obregón como el pintor colombiano de talla universal, a García Márquez como el nobel colombiano y a Cepeda Samudio como el mejor cuentista de su época, gracias a su obra *Todos estábamos a la espera*, publicado hacia 1954 en Barranquilla y que, según el propio Gabo, fue el mejor libro de cuentos publicado en esa década. Las otras dos obras de Cepeda fueron la novela *La casa grande*, publicada en 1962, y la aparición casi póstuma de su obra *Los cuentos de Juana*, divulgada en octubre de 1972 por la Editorial Aco, unos días antes de su muerte en el Memorial Hospital de New York.

Esta última obra constituye una compilación de relatos breves de un primor estético invaluable, justamente por revelar el contexto geográfico y sociocultural costeño, y por proponer una nueva forma de escritura literaria. El mismo Cepeda se refería a su esfuerzo no como una compilación de cuentos, sino como “esa novela que estoy pintando” (1996, p. 12),² con lo que, de entrada, abolió las

fronteras entre novela y cuento, al mismo tiempo que las que separan la literatura, la historia y la pintura. Así mismo, el autor afirmaba que “la literatura no es más que la gran historia del mundo bien contada” (1996, p. 19). Además, bajo la máscara intradieгética con la que sobrevive Cepeda en el capítulo XIX de *Cien años de Soledad*, en una noche de festejo, afirma a sus amigos que la literatura es “el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente” (García Márquez, 2007, pp. 439-440). Esto es, la literatura como historia y como mamagallismo al tiempo.

A propósito de *Los cuentos de Juana*, obra compuesta por veintidós piezas, el hispanista francés Jacques Gilard afirmó que esta era “un enigma y un reto, un libro que requiere ser evaluado” (1982, p. 65), ya que pareciera que sus partes están en un desorden ordenado o en un orden desordenado, lo cual hace pensar que no se trata de una sola protagonista, Juana; o que si es única, resulta ser el pivote de un molde atemporal, condición que le permite, por caso, morir varias veces en la misma obra. En suma, se asiste a una obra cuyo desentrañamiento materializa lo que sugiere Barthes (1994) al referir el placer que produce una obra cuando se transita hacia su lado disfrazado, el texto; y que, para este caso, obliga al lector a entregarse a ella con estrategias lectoras que le permitan resolver “el fragmentarismo, la discontinuidad, la ausencia de personajes con una psicología constante y unívoca, la incongruencia como técnica narrativa, entre otras presuntas fallas” (Quesada, 2009, p. 23). Por esta razón, asistimos a una verdadera renovación literaria, asentada en dos elementos: la improvisación, herencia de la cultura oral costeña, y la oposición al racionalismo, siempre lineal y predecible.

En todo caso, una relectura de las piezas de esta obra evidencia la intención de transgredir la tradición literaria anterior a la década de los cincuenta del siglo XX, y de instalarse como una narrativa onírico-lírico-cinematográfica sin un supuesto ombligo semántico que la teja congruentemente (Quesada, 2017), debido a que, en la progresión de los relatos, se rompen las coordenadas espaciotemporales y las acciones lineales de la protagonista.

1 *Mamagallismo* es un coloquialismo costero que refiere la tendencia a no tomar ningún hecho u acto en serio.

2 No gratuitamente: la primera edición de esta obra está acompañada de las pinturas conceptuales del pintor colombiano Alejandro Obregón, uno de los miembros del grupo de Barranquilla.

Ciertamente, Juana actúa en diferentes ciudades costeras de la zona del Atlántico colombiano (Ciénaga, Barranquilla, Sabanilla, Usiacurí, etc.) o muy lejos de esta (Florida, Tucson, Bélgica), y se instala como un actante con valores no tradicionales,³ por ejemplo: se casa más de una vez, unas veces aparece como una compañía caritativa encerrada una especie de búnker costeño, en otros relatos es una experta manipulando la cerbatana —que usa para asesinar jugadores de fútbol como pasatiempo dominical—, otras veces es coparticipante de las reflexiones de García Márquez o es amiga de una artista bogotana, y en otras es propietaria de un bar en Barranquilla —donde es llamada Copelia, como la muñeca bailarina de E. T. A. Hoffman—.

En síntesis, las piezas de esta obra se presentan al lector como un conjunto de textos extraños, debido a su inestable temática (Saavedra, 1991), hecho explícito en la medida en que Juana es, en la misma obra, animada y cadáver extenuado, hija única y hermana, ciega y vidente, asesina y dadora de vida, etc. Pero, lo más llamativo es que Juana se despliega en la obra con una identidad ambigua, pues a veces es una gringa cosmopolita, mientras que en otras oportunidades pareciera ser una caribeña cienaguera, cualidad que obliga a buscar su unicidad-nacionalidad (Castillo, 1998). Todo esto llevó al periodista Daniel Samper Pizano a catalogar *Los cuentos de Juana* como “una obra inacabada y de calidad irregular” (Gilard, 2012, p. 19). Por su parte, el profesor Nazanin Mehrad (2016), guiado por las posturas valorativas de Ariel Castillo (1998), asevera que la obra se inscribe como un acto experimental, cercano a los de Cortázar o Cabrera Infante, que pide ser reevaluado con otros criterios anclados, posiblemente los del goce (estético).

Gracias a estas advertencias, la de la ambigua identidad actancial de Juana y la aparente contrariedad entre las piezas, fue necesario crear una estratagema lectora frente a la obra en cuestión,

³ Un actante es un actor que ejecuta acciones en armonía con la intención global del relato y que las cristaliza gracias a unos roles intradiegeticos como el de objeto o sujeto en el eje del deseo, ayudante u oponente en la lucha; y destinador o destinatario en el eje comunicativo, etc. (Bal, 1985; Garrido, 2007).

sin duda, cercana a la lógica esencial del carnaval costero, que lo permite todo (*everything goes*). La nuestra propone dos astucias lectoras, que a continuación abreviamos:

1) En oposición a la primera parte del título de la obra, asumimos cada una de las veintidós piezas como capítulos de una novela corta (*short story*), entendidas como “de ámbito mixto, de mayor apertura temática y formal, y que quedan abiertas a la lectura en forma de novela experimental” (Rodríguez, 2015, p. LXXVI). Esta idea ha sido planteada previamente, *verbi gratia*, por Morales (1989), Rojas, (2002) y Garavito (2005), quienes han propuesto leer la obra así, abriendo re-lecturas polisémicas a propósito del significante *cuento*, presente en el título. Este, al menos, admitiría dos sentidos: el de género literario y el de *embuste* o *enredo*, como cuando alguien afirma con sorna: “Eso es puro cuento” o aquello es un “cuento chino”.

Asentamos esta apuesta evocando al mismo Cepeda, quien afirmó en el primer cuento de esta obra, intitulado “The road of excess leads to the palace of Wisdom”,⁴ que “estamos cansados del arte que se hace hoy y que se ha hecho en toda la historia” (1996, p. 13). Entonces, si como este título sugiere, el *exceso* lleva a otros saberes, la clave está justo ahí, pues excederse es, de acuerdo con su etimología, salirse del camino recorrido (del latín *ex-cedere*); esto es, salirse del parroquialismo previo que caracterizaba la literatura nacional.

2) Nos permitimos leer cada pieza de la obra cepediana en intersección con las otras y con su novela de 1962, conformándose así una lectura necesariamente hipertextual y cuasipoliciaca que refiere las acciones de Juana y su familia. Asimismo, releemos su función actancial como un espacio simbólico de reinención, incompleto e infinito en su cualificación-acción, como la banda de Möebius, pero que tiene unidad en la medida en que “ve el mundo desde su sensibilidad femenina no logocéntrica” (Garavito, 2005, p. 54), y que posee

⁴ Queremos hacer notar que el título es tomado de un libro de William Blake, lo que sugiere identificaciones poéticas entre los escritores.

nodos de intersección histórica al mezclarse con otros actantes.

De esta forma, Juana sería la unidad de posibilidades orientadas por un *principio del exceso*; esto es, un actante con varias aristas funcionales, pero no formales. Tal condición facilita que tome rostros contradictorios o contrarios sin que esto rompa conexión en su estructura monádica o alephiana —que, de paso, tiene la función pragmática de insinuar una revisión del pasado reciente—.

Esta fórmula binaria acabada de detallar establece, entonces, como macroprincipio, que los dos eventos textuales que la suscitaron son apenas un desvío intencional de Cepeda que estimula al lector a repasar la obra —sacudiéndose de lo tradicional— y que esconde acontecimientos de nuestra memoria histórica, para re-visionar verdades colectivas.⁵

Ahora bien, ya instalados en esta a-puesta lectora, para este estudio nos llamó la atención el penúltimo cuento, intitulado “Después de meditarlo...”, dado que abre la posibilidad de investigar huellas textuales que remiten a eventos históricos, e invita al lector, al igual que los otros 17 relatos, a completarlo con las astucias inferenciales. Los títulos-nombres cierran con puntos suspensivos, como si lo narrado en cada uno de ellos no fuera más que un *run-run* o rumor contado, y la narración frecuentemente toma el estilo escritural del teatro del absurdo, caracterizado por sus diálogos cortos e incoherentes (Caicedo, 2011). También parece que lo narrado invitara a quien lo actualiza, a decir algo más, a cerrar la historia con Historia. Pues bien, en lo que sigue nos concentraremos en este relato con el fin de buscar elementos textuales, intertextuales y extratextuales que nos permitan encontrar claves históricas de nuestra nación y sus rasgos sociales. El relato en mención es este:

5 Al respecto, Rodríguez Amaya afirma que Cepeda sabía que “el arte no es un oficio, ni una profesión, ni mucho menos un acto de comunicación, sino, por lo contrario, un modo de vida. Cepeda Samudio lo había asumido sin relegar a un segundo plano otro principio fundamental que Picasso actualizara por esos años en su lapidaria frase: “El arte es una mentira que nos acerca a la verdad” (2015, p. xxvii).

Después de meditarlo mucho, Juana accedió a fijar la fecha para la boda. “El 20 de noviembre”, dijo Juana. Dick aceptó de inmediato: había estado esperando esta decisión por más de dos años.

Juana escogió su vestido blanco, corto, sin cola y sin velo. “Pareces una garcipola⁶ —le dijo Isabel al salir para la iglesia—, con ese vestido tan corto y esas patas tan flacas”.

El cabello dorado y largo, simplemente se lo recogió en un apresurado moño sobre la cabeza. A cualquiera, si la hubiera visto en Ciénaga recorrer la calle bajo los arcos nupciales, de la casa grande a la iglesia, le hubiera parecido bonita.

Juana ni se había mirado siquiera en el gran espejo rodeado de figuritas austriacas que cubría media pared de su cuarto.

Al salir, detenida en el atrio, ya casada, miró el templete como un gran pudín de bodas, en la mitad de la plaza, y sin saber por qué se acordó de Lucrecia y del año 510 antes de Cristo. Sin mirar a Dick, como descubriendo el templete por primera vez, le dijo a Dick que ya se separara de su lado: “Tú sabes que yo estoy rota, ¿verdad?”

Como ella subió al coche con la madre de Dick y este se perdió en el tumulto de amigos que lo felicitaban, no pudo saber si él dijo algo, o si, cuando le soltó el brazo, la mano extendida y enguantada de gris perla que se quedó un momento rígido era la de Dick o la de uno de sus amigos.

Diez minutos después, mientras se cambiaba de ropa en el cuarto del padre, pues el resto de la casa estaba lleno de mesas y de guirnaldas blancas de papel crespón, Juana recordó prodigiosamente la ópera de Britten. Se miró en el pequeño espejo del aguamanil del padre, que sólo reflejaba sus amplios senos contenidos por el ajustador blanco de encaje. Tuvo que agacharse para verse la cara. Miró alrededor del cuarto las cosas conocidas y supo el sitio de cada cosa. Cuando iba a ponerse el vestido de viaje pensó: “aunque es casi imposible que Dick conozca la ópera de Britten, y si por

6 *Garcipola* refiere a las garzas, aves acuáticas de gran tamaño, plumaje variado y patas enjutas.

casualidad la ha oído alguna vez, estoy perfectamente segura de que no recordará nunca el verso, pero sería muy aburrido correr ese riesgo”. Entonces, volvió a poner el vestido de viaje sobre la cama sobria del padre, caminó hacia el armario, abrió la tercera gaveta, sacó el revólver pequeño y se pegó un tiro en la cabeza, aún sin haberse soltado el cabello. (Cepeda, 1996, pp. 126-128)

En la superficie de esta pieza, Cepeda narra los quehaceres finales de Juana quien, una vez casada, se suicida. No obstante, su deceso ya ha sucedido en unas piezas previas de la misma obra,⁷ razón por la cual el texto exige una lectura colaborativa de los capítulos de *Los cuentos de Juana*, con el fin de entender este desenlace. Así, recurrimos a la lectura totalitaria de esta obra (architextualidad) y, en algún momento, a la trama de la novela *La casa grande* (hipertextualidad) que, a guisa de retazos de una colcha, permitieron construir una hipótesis de sentido sobre la posible función histórica de la obra, rescoldos del enmascarados en esta pieza en la cuentística cepediana, y sus vías comunicantes con otras.⁸

Investigación sobre la superficie del relato y su estructura indicial

Para iniciar el análisis del (inter)texto, de predominancia narrativa, accedemos a su determinación espacio-temporal y actancial. Las acciones ocurren en Ciénaga, municipio colombiano ubicado en el departamento del Magdalena, bañado por el mar caribe y el río Magdalena. Ciénaga recibió en 1899 a la sociedad bananera gringa United Fruit Company (UFCO), que trajo prosperidad económica hasta su

7 En este cuento, Juana se suicida. En un cuento anterior, “Ven enseguida...” (Cepeda, 1996, pp. 114-121), Juana aparece muerta. En el primer cuento, “The Road...”, Cepeda ya había advertido al lector de este desenlace, aunque en el último cuento, “Barranquilla en domingo...”, está viva y sale de la casa hacia la iglesia para casarse.

8 Para lograr esta meta, en un primer momento, recurriremos al análisis de los elementos constitutivos de la trama narrativa (calidades actanciales y espaciotemporales diegéticas), para luego adelantar un momento de interpretación y explicación apoyado en elementos indiciales que el mismo texto ofrece (datos que permiten un trabajo extra e intertextual). Esta ruta metódica se ha esbozado otrora con el nombre de *modelo hifológico* para el tratamiento de textos que circulan en cualquier presentación prototípica (García-Dussán, 2008).

migración en la década de 1960⁹. Dentro de esa villa se ubica la casa del Padre (la mayúscula es del original), patrono de la hacienda La Gabriela (Cepeda, 1996, p. 30).

Este espacio ficcional también aparece mencionado en otra pieza de la obra, a saber, “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos” (Cepeda, 1996, pp. 20-40). Esa casa es descrita como una bóveda antigua aislada, con las ventanas selladas con hojas de hierro y cercana al mar Caribe, como también vieja y roñosa es la lámpara, la victrola, la sala y el alma de las tres mujeres que la habitan, presuntamente hermanas: Martha, Regina y Juana. En ese relato, Juana habla con Martha y Regina mientras construyen muñecas de trapo, pero ellas mismas parecen igualmente figurillas dominadas por algo mayúsculo que las supera: los recuerdos del pasado, cuando estaba el Padre, y donde aparece opacado cualquier recuerdo y “vestigio de la Madre” (Cepeda, 1996, p. 33).

La mención al Padre aparece también en *La casa grande* (1985). Recurrimos a esta novela porque, al decir de Rojas (2002) y Montoya (2015), *Los cuentos de Juana* no son más que un entroncamiento temático y formal de esta. Asimismo, en la novela, el Padre es el dueño absoluto de la misma hacienda bananera; es un gamonal oligárquico, implacable, rígido y poderoso, que termina muerto por sus abusos y el terror impuesto a los propios hijos y a los pobladores de Guacamayal, un corregimiento de la zona bananera situado en el departamento del Magdalena, rodeado de platanales. Años después, en *Los cuentos de Juana*, el Padre es, simplemente, el objeto de una evocación por parte las mujeres de su familia.

En relación con el actante principal, hay analistas que proponen que en la obra hay, al menos, tres Juanas y que ellas coincidirían con las tres Juanas muertas en toda la obra (Mantilla, 2020). No obstante, aquí mantenemos lo indicado arriba: se trata de *una* Juana, *topos* actancial metamorfoseado en

9 Hacia 1926, Ciénaga tenía la reputación de ser “la población más rica de todo el país [...] reflejada en sus construcciones públicas y privadas” (Meisel, 2004, p. 18).

cada nuevo episodio narrativo, lo cual impide leer sus acciones desde un mismo y único plano existencial. En ese orden de ideas, Juana concentra una identidad o nacionalidad multiproteica, cuyo origen nativo es su esencia norteamericana. Además, sus rostros están allí no para tresdoblarse, sino para representar un actante políptico, una “panoplia caribe” (Quesada, 2017, p. 346), y “una sola Juana arquetípica” (Mantilla, 2020, p. 186).¹⁰

Sentado esto, el perfil de esa Juana políptica es, en nuestra conjetura, la siguiente: se trata de una foránea aclimatada a las conductas y aptitudes costeñas en Ciénaga, que transita ciudades y pueblos de los departamentos de Magdalena y del Atlántico, en conjunción con ciudades de Europa y EE. UU. Esto es importante porque Cepeda señala en varios momentos de su obra que Juana es gringa (Cepeda, 1996, pp. 67, 83, 89, 108, 109).¹¹ Ahora, adaptada a esas subculturas topológicas, vive como protagonista o como auxiliar de varios acontecimientos, hasta que decide alistarse en la casa paterna para su ceremonia matrimonial con un prometido igualmente foráneo, Dick. Es entonces cuando, con ayuda de Isabel, su criada, sale para casarse y unos minutos después decide suicidarse para mantener oculta una verdad ante su esposo; verdad que, en todo caso, se instala cercana a la rebelión contra su destino como integrante de la sociedad aristocrática-privilegiada.

Asimismo, a nivel actancial, se rescata la presencia, en primer plano, del novio de Juana, Dick, diminutivo de Richard. Él aparece como Ricardo en los cuentos “Ven enseguida...” (Cepeda, 1996, pp. 116-123) y “Otra vez Juana (Final)” (Cepeda, 1996, pp. 124-125), y como Dick en los últimos dos cuentos de esta empresa cepediana. Ahora, como se sabe, este nombre, de origen inglés y usado en la antigua Alemania, denota el sentido de *persona dominante*; pero también es una forma vulgar para

10 La comprensión de Sergio Mantilla de *Los cuentos de Juana* se puede resumir, en sus palabras, así: “Se trata, entonces, de Juana como personaje *universal, atemporal, plural y no específico* [...]. Es decir, Juana, al ser universalizada, posee ubicuidad, puede ser todas y ninguna al mismo tiempo, estar en uno u otro espacio a la vez” (2020, p. 186).

11 Aún más, Juana conocía suficientemente la ópera de Britten y algunos adornos eran figuritas austriacas (Cepeda, 1996, p. 126).

nombrar el miembro viril masculino, lo que suscita connotaciones propias de una atmósfera sexual.

El paisaje donde Juana ejecuta las acciones finales está compuesto, además de la casa ya referenciada, por la iglesia del pueblo y una plaza donde está construido un quiosco o *templete*. Sobre esto último, en el centro de la plaza Centenario, en Ciénaga (Magdalena), reposa un templete que, constituido de una cúpula circular sostenida por ocho columnas, efectivamente se asimila a la forma tradicional de un pudín o pastel que cuaja en moldes de paredes altas. Desde allí, al costado norte, se ve la iglesia con un enorme atrio, acompañada de cuatro fuentes de agua —donadas por migrantes italianos a comienzos del siglo xx—.

Finalmente, en relación con el uso de la temporalidad, lo narrado por Cepeda ocurre en un pasado evocado a través de las acciones de Juana. Asimismo, aparecen marcas temporales que dan cuenta de una secuencia de acciones que van desde el momento en que fija la fecha de su boda (20 de noviembre) hasta el momento de su suicidio, diez minutos después de entrar a la casa (del Padre). Asimismo, aparece la referencia a una fecha histórica donde se ubican las acciones de Lucrecia, personaje perteneciente a las leyendas de la antigua Roma, efectivamente fechadas por la historiografía en el año 510 a. C.

Momento de la interpretación y agregado reflexivo

Una vez analizada la estructura sintagmática del texto “Después de meditarlo...”, importa rescatar la lista del material indicial para adentrarse en su dimensión discursiva. Aquí se acopian cuatro referencias intertextuales, a saber: el mito de Lucrecia, el personaje evocado por Juana tras el rito nupcial; el libreto de la ópera de Britten, referenciado también por Juana; el Padre, que no es claro si es el de Juana o el de Dick; y la fecha que elige Juana para casarse y suicidarse.

Sobre el dato histórico, cabe recordar que Lucrecia fue una mujer contemporánea del mandato del rey Lucio Tarquinio, el Soberbio. Ella contrajo matrimonio con Colatino y, gracias a su

belleza y recato, justo lo contrario de la esposa de Sexto Tarquino, llama la atención obsesiva de este último, primo de Colatino. Entonces, para satisfacer su aspiración por Lucrecia, Sexto Tarquino pidió su hospitalidad cuando Colatino se hallaba ausente y, aprovechando la noche, se introdujo en su habitación y la violó (Baker, 2017). Entonces, Lucrecia mandó llamar a su padre y a su marido, les confesó lo sucedido y se suicidó con una puñalada en el corazón, no sin antes advertir que, con su ejemplo, ninguna mujer quedaría facultada a sobrevivir tras un deshonor como este.

Este acto trágico tuvo un desenlace político relevante, pues el suicidio contribuyó a la caída de la monarquía en Roma: la expulsión de Tarquino el Soberbio, quien, junto con su familia, ejerció un gobierno despótico. Su pariente, Lucio Junio Bruto, fue el líder de la revuelta que se organizó contra el rey Lucio Tarquino, acto que fundó la República, en el año 509 a. C., e impidió entronización de más reyes (Cornell, 1999).

Ahora, tras el detalle del dato, es posible afirmar que el esfuerzo de Cepeda consiste en actualizar la identidad de Lucrecia en Juana. Así la cosas, asistiríamos a una nueva versión de la historia Lucrecia, con algunas variantes biográficas. Asimismo, la referencia, hecha por Juana, de Benjamin Britten no es gratuita, ya que este compositor británico fue famoso por su ópera *The rape of Lucrecia* (1946). En ese orden de ideas, y tras asociar los datos de Lucrecia y Britten, es posible conjeturar que Juana fue violada por un familiar de la línea paterna o por el propio Padre, lo que une violación e incesto como mecanismo de deshonor y demanda una consecuente reparación simbólica.¹²

Esta hipótesis puede sostenerse con más fuerza si se echa un vistazo a dos piezas más de la misma obra. En el primero, “Juana tenía...”, se lee: “Juana recuerda ahora la historia de Thamar y Amnón, los dos hijos de David” (Cepeda, 1996, p. 55). Como

¹² De aceptar esto, la diferencia con Lucrecia estaría apenas en la técnica del suicidio y en el órgano corporal donde decide, simbólicamente, denunciarse la afrenta (corazón vs. cabeza o, lo que es igual, pasión vs. razón). Este hecho autoriza a pensar que se trató de una decisión más de orden social que emocional.

se sabe, esta historia bíblica, en el libro de Samuel, revela cómo Tamar fue violada por su medio hermano, Amnón, hijo de David, quien fingió que necesitaba auxilio para una falsa recuperación. La reacción de Tamar fue denunciar públicamente su relación a través del llanto y el luto. Luego, Amnón fue asesinado por Absalom, hermano de Tamar. Es notorio que asistimos, entonces, a otra historia que reitera la violación de una mujer por parte de un familiar de la mujer violada.

La segunda pieza es “En este pueblo ya no canta...”. En esta hay un interlocutor intradieético, sin identidad, que dialoga con Juana y le reitera, frente a la insistencia de Juana de preguntar “¿por qué ya no canta la lechuza?”, lo siguiente: “Porque ya en este pueblo no quedan virgos. Porque desde que llegó tu abuelo a vivir en este pueblo, Juana, ya no quedan virgos. Y la lechuza sólo canta cuando hay virgos” (Cepeda, 1996, p. 104). Es decir, las lechuzas cantan donde hay aún mujeres vírgenes, porque la lechuza se coliga con la diosa Atenea, representada habitualmente con esta ave, que se mantuvo virgen eternamente.

Así las cosas, con la llegada del abuelo de Juana al pueblo, se deduce que este cacique extranjero tuvo relaciones sexuales desmedidas e ilegales con los moceríos femíneos de la villa costera. Esta historia familiar de abusadores sexuales también se puede asociar retóricamente con el poder social y económico de estos señores a comienzos del siglo xx en la costa colombiana. De esta suerte, se podría decir que se aplica coloquialmente el refrán “Hijo de tigre sale pintado”, lo que faculta a que en esta historia familiar se hayan naturalizado las relaciones amorosas desmedidas e incestuosas.

Ahora, a pesar de todo esto, quedan dos vestigios sueltos por comentar y tejer frente a lo ya esbozado. Por un lado, la fecha de elección del matrimonio-suicidio y, finalmente, el verso de la ópera de Britten al que alude Juana cuando afirma: “Aunque es casi imposible que Dick conozca la ópera de Britten, y si por casualidad la ha oído alguna vez, estoy perfectamente segura de que no recordará nunca el verso, pero sería muy aburrido correr ese riesgo” (Cepeda, 1996, p. 127).

Si iniciamos por lo último, la cuestión sugerida a cualquier lector es: ¿cuál es ese verso? Pues bien, si se echa una mirada a la estructura narrativa de la ópera de Britten, se puede encontrar que está constituida por dos actos, cada uno dividido en dos escenas (Duncan, 1971). El primer acto narra el tema de conversación de Colatino y Tarquino: la infidelidad de las esposas de los militares romanos. La conclusión es que, con excepción de Lucrecia, todas son desleales. De ahí que Tarquino conciba la idea de poner a prueba la castidad de Lucrecia. La segunda escena tiene lugar en el salón de la casa de Lucrecia, quien borda en compañía de sus doncellas, Bianca y Lucía. Esta imagen recuerda la acción de Juana de fabricar muñecas con sus hermanas en la casa grande y, tras ellas, la imagen mítica de Penélope. Tras unos golpes en la puerta, se constata la llegada de Tarquino, quien pide alojamiento.

La primera escena del segundo acto comienza con la lectura del coro masculino, seguido del femenino, a propósito de las conquistas de los Etruscos o Tirrenos sobre la Roma imperial, hasta la llegada del etrusco Tarquino, el Soberbio. Luego, el telón se levanta sobre la habitación de Lucrecia, quien duerme. Es entonces cuando Tarquino se acerca, discute, levanta el cubre lecho, la amenaza con la espada, la toma entre sus brazos y la apresa sexualmente.

La segunda escena del acto dos comienza con la entrada de Lucía y Bianca con un ramo de flores para Lucrecia, quien las rechaza y ordena que le envíen un mensajero a Colatino para que retorne a casa. Tras su llegada, con Junio, Lucrecia se presenta vestida de luto y le dice a Colatino: “To love as we loved, was to live on the edge of tragedy” Luego, Lucrecia canta: “The fabric of our love, what we had woven Tarquinius has broken. What if have spoken never can be forgotten. Oh, my love, our love was too rare, for live to tolerate or fate forbear from soiling. For me this shame, for you this sorrow”. Y luego: “Even great love’s too frail to bear the weight of shadows. Now I will be forever chaste, with only death to ravish me. See, how my wanton blood washes my shame away” (Duncan, 1971, p. 22). Entonces, Lucrecia cae desmayada y muere. Enfurecido, Lucio

Junio, sobrino del rey, jura vengarse derrocando su trono.¹³ Entonces, Colatino, Junio, Bianca y Lucía se arrodillan alrededor del cuerpo de Lucrecia y permanecen allí, quietos hasta el fin de la ópera.

El verso mentado por Juana proclama, entonces: “Ahora seré virgen para siempre, sólo la muerte podrá violarme [...] mira cómo mi sangre lasciva lava mi vergüenza”.¹⁴ Esto machaca la hipótesis planteada arriba, a saber: Lucrecia es violada por un foráneo (etrusco) que, no obstante, resulta literalmente familiar y, por ello mismo, se suicida frente al ultraje. Esto coincide con la historia reconstruida de Juana, quien, violada por un familiar, su Padre, se suicida como única salida para afrontar ese acto, ya que nada impuro sobrevive, y menos un amor debido a la sombra de una violación ejecutada por su prójimo (*proximus*: ‘el más cercano’).

Esta interpretación se refuerza con los datos de la pieza en cuestión, entre ellos, que Juana usó un “vestido blanco, corto, sin cola y sin velo” (Cepeda, 1996, p. 128). Consabido es que el velo simboliza la castidad y la virginidad, mientras que la cola, desde la Edad Media, representa el abandono del pasado: a mayor cola, mayor deseo de liquidar lo acaecido. Igualmente, el descuido de su pelo el día de su boda denota desinterés o desamor, mientras que el pelo suelto indica virginidad. Como, al final, Juana se suicida “sin haberse soltado el cabello” (Cepeda, 1996, p. 128), hay una evidente negación de su condición pura o virginal. Todo esto está complementado con la confesión de Juana a Dick, quien, ya casada, declara que estaba “rota”, que no era virgen. Incluso, si mantenemos la idea de una sola Juana transfigurada en cada capítulo de la obra, en algún momento, y de leer tanto la Biblia, su solución fue ser prostituta (Cepeda, 1996, p. 115).

La hipótesis se traba y acopla aún más cuando se recuerdan las acciones del Padre en la segunda parte

13 Como se ha advertido arriba, el etrusco Tarquino, el Soberbio, fue derrocado en 509 a. C. por causa de la violación que ejecutó su hijo Sexto Tarquino. Una vez destronado, Bruto y Tarquinio Colatino fueron los primeros cónsules y se decidió castigar con la muerte a quien quisiera restablecer la monarquía.

14 En la edición crítica de la obra literaria de Cepeda, coordinada por Rodríguez y Gilard (†), se elige también este verso (2015, p. 362).

de la novela *La casa grande* (1985). En efecto, en esta novela, el Padre tiene una explícita relación incestuosa con una de sus hijas (llamada “la Hermana menor”), y se da hasta una presunta descendencia con ella (los futuros hijos con cola de cerdo). Se asiste, entonces, a un incesto sostenido con miedos, amenazas y abuso físico (algo desarrollado también por García Márquez), que se prolonga tras su muerte con el dominio de la hija menor, todo esto para mantener una tradición aristocrática o el poder del endogrupo.

La historia detrás de la historia de Juana

Ahora, si volvemos al actante Padre, ni nombre ni el de sus colegas se indican en la pieza “Después de meditarlo...”; sin embargo, en “Desde que comenzaron a recortarles [las patas a todo]...”, aparece sobre el escritorio del Padre una pluma con la inscripción “Ciénaga, Colombia” y “Don J. García Correa” (Cepeda, 1996, pp. 48-49). Ahora, por otras pistas textuales ya comentadas, sabemos que el abuelo de Juana llegó a vivir a Ciénaga (Cepeda, 1996, p. 104).¹⁵ Así, podemos afirmar que fue el padre del Padre quien asentó la familia de Juana en la costa colombiana, probablemente con el grupo de foráneos gringos que llegaron con la UFCO a comienzos de siglo por efectos de la fiebre bananera (Cepeda, 1996, p. 113).

Por otra parte, al asociar estos datos textuales con el contexto histórico, encontramos que, entre las familias que conformaban la élite local de productores de banano, estaban encabezando la lista de los bananeros más poderosos Atilio Correa y Ramón García, quienes “descendían de viejas familias aristócratas de Santa Marta, de extracción española, mezclados con comerciantes provenientes de Barranquilla y de origen extranjero, especialmente italiano, inglés, francés, británico, alemán, holandés y sirio-libanés” (Elías, 2011, p. 24).¹⁶ De

¹⁵ De la misma manera, Cepeda Samudio vivió allí entre 1932 y 1936, esto es, de los seis a los diez años (Meisel, 2004, p. 20).

¹⁶ Todo esto, mientras que los terratenientes locales empezaron a emigrar a Europa (por ejemplo, Bélgica) para llevar una vida de lujo y educar a su descendencia (Meisel, 2004).

suerte que podemos deducir que los amigos del Padre y su familia eran estos patricios latifundistas. De igual manera, los historiadores establecen que estos, al lado de otras familias de terratenientes locales de Ciénaga y de Santa Marta,¹⁷ establecieron relaciones económicas y políticas con la UFCO para ayudarse mutuamente con los problemas climáticos y los asuntos del desplazamiento del banano, y coparticipar en las decisiones administrativas de la multinacional (Vega, 2002). Ahora, y esto es importante, esta simbiosis se logró a costa de reprimir las peticiones de los trabajadores campesinos que, en su huelga, fueron acusados de malhechores y asesinados vilmente.

De esta suerte, hay una estrecha relación entre los gamonales locales de la zona bananera y el Padre, razón por la cual este y su descendencia serían parte del grupo dueño de hacendados y aliado de la empresa explotadora gringa —lo cual les permitía gozar conjuntamente de la coalición con el abuso del poder—. En este caso, el Padre de Juana, como dueño de una finca zonal, la Gabriela —que significa ‘fuerza (de Dios)’—, vendería sus cosechas a la UFCO y gozaría de los favores de este compadrazgo. Aún más, si atamos datos con lo narrado en *La casa grande* (1985), el Padre se confabuló con el Estado, arrastró en esto a su hija, para reprimir la huelga de los trabajadores, y causó de la posterior masacre en la plaza central de Ciénaga, a finales del año 1928, año de mayor empoderamiento de la UFCO en la zona.

En este orden de ideas, la familia de Juana se reviste simbólicamente como integrante de la clase patricia que participaba de los indultos con los inversionistas extranjeros, porque formaba parte del cuerpo ejecutivo de la multinacional —como lo también sugiere la profesora Ligia Aldana (2015)—. Esto es significativo, pues hemos insistido en que parte de los datos actanciales y cronotópicos de *Los cuentos de Juana* son una prolongación de *La casa*

¹⁷ Por ejemplo, la familia Riascos Labarcés, dueña de la finca de Neerlandia, en el corazón de Ciénaga, famosa por ser la cuna donde se firmó el tratado que dio por finalizada la guerra de los Mil Días. Luego, la UFCO pasó a ser su dueña. Los hijos de esta familia nacieron en Ciénaga y se educaron en Bruselas. Uno de estos, Alfredo Riascos, fue alcalde de Santa Marta en la década de 1950 y luego gobernador del Magdalena.

grande, cuyo tema social vertebral es la masacre de las bananeras, y, por tanto, algunos de los efectos de la llegada de la ufcó al seno de las familias patricias, muchas ya mezcladas con forasteros de EE. UU. y Europa, y estabilizadas en el Magdalena colombiano en las primeras décadas del siglo xx.

De hecho, esto conectaría con el último indicio enlistado en nuestro análisis, el de la elección de la fecha que elige Juana para casarse y suicidarse, el 20 de noviembre. La agitación obrera en Ciénaga, que terminaría en la tragedia indefinida de muertos, inicia en noviembre de 1928 y se acentúa en la tercera semana de ese mes (Díaz, 2019). De esta suerte, parte de la historia bien contada, como diría el mismo Cepeda en la introducción de *Los cuentos de Juana*, sería la relacionada con el desenlace de todo este entramado de redes de poder socioeconómico, a saber: la aniquilación del proletariado rural en la zona bananera.

Ahora bien, el matrimonio de Juana con otro foráneo permitiría entender que la unión se realiza no por amor, sino para preservar el orden social patriarcal entre iguales, acción que da cuenta del dominio de los caciques locales, colonos y negociantes foráneos sobre los trabajadores, colonos y campesinos, muchos de ellos caídos en el corazón espacial de Ciénaga. De esta suerte, aventuramos la idea de que, cuando Juana “miró el templete como un gran pudín de bodas en mitad de la plaza” para acordarse de Lucrecia (Cepeda, 1996, p. 126), se resaltó ese lugar cardinal, puesto que “el templete de Ciénaga simboliza ‘el progreso’, y al tiempo se constituye en emblema de la explotación, la fatiga y la muerte” (Rodríguez, 2015, p. 83).

Así las cosas, el incesto entre similares (Lucrecia y su familia; Juana y su familia) es la figuración literaria que habría designado Cepeda para simbolizar la perpetuación del poder de las alianzas. Este poder se basa en coaliciones dinamizadas por las relaciones íntimas entre iguales (Estado, gamonales y empresa foránea) y se erige como una marca definitiva de la “barbarie rural y de la dominación de los bienes materiales y espirituales” (Montoya, 2015, p. 457). También es preciso anotar, afirma Aldana, que hay una ganancia que perpetúa el poder socioeconómico

como correlato del poder sexual, ya que “dentro de una economía doméstica que establece sus propias reglas de relaciones familiares, el incesto asegura las alianzas entre pocas familias dueñas de las plantaciones” (2015, p. 88). En otras palabras, asegura la tradición patricia.

El resultado de esa violencia primera, como se sabe, culminó en ese atroz y violento hecho de la huelga y masacre a los trabajadores-huelguistas,¹⁸ síntoma social reprimido por mucho tiempo en la historia colombiana y que, por serlo, justamente se repite incesantemente. Del mismo modo ocurre en las tramas de las microhistorias que se plasman en “Esta es la triste historia” o en “A García Márquez Juana le oyó...” (Cepeda, 1996, pp. 45-47 y 99).¹⁹

A manera de conclusión

Nuestra hipótesis de trabajo, entonces, sostiene que la construcción actancial de Juana es denunciatoria, pues pone de relieve las consecuencias sociales y personales de las coaliciones entre los patricios latifundistas y la multinacional estadounidense en la costa atlántica colombiana a finales del siglo xix y comienzos del siglo xx. Las secuelas que aquí se revelaron con la relectura de esta pieza literaria-histórica evidencian los desechos humanos y sociales que dejó, tras su paso, esa fugaz ilusión de progreso en Ciénaga, soldada con coaliciones perversas o, mejor, *pére-versas*.²⁰

18 A fines de la década de 1920, la extensión sembrada de banano por la ufcó en Colombia solo era superada por la de Honduras, el principal productor mundial de esta fruta. Para 1928 contaba con 25 000 trabajadores a su servicio y controlaba la producción de las fincas de la región, cuyos dueños establecían tratos para beneficio mutuo. Como las condiciones laborales eran injustas e inhumanas, se generalizó entre los cortadores el descontento. Entonces, la incipiente Unión Sindical Obrera del Magdalena se enfrentó a la ufcó y presentó un pliego de peticiones. Ese suceso desencadenó la llamada masacre de las bananeras, donde unos 300 soldados armados, al mando del comandante Carlos Cortés Vargas, asesinaron a los huelguistas —el número de decesos no se ha podido precisar— (Eliás, 2011).

19 El síntoma reprimido se repite y re-pide ser valorado. Por eso, la ufcó es ahora Chiquita Bands International y las masacres de los trabajadores del banano se han reiterado (Bunse y Colburn, 2009).

20 Con este neologismo queremos llamar la atención sobre una perversión agenciada por los terratenientes y adelantado por la figura del Padre (*pére*, en francés).

Baste recordar que, desde finales del siglo XIX, la zona bananera —y Ciénaga concretamente— atrajo un gran número de inmigrantes norteamericanos, ingleses, italianos y hasta árabes. Durante la década de 1920, el incremento de la producción y exportación del banano hizo que esta ciudad tuviera un *plus* socioeconómico notable. Pero las tensiones surgidas entre la UFCO y los proletarios rurales (campesinos locales, inmigrantes, colonos, indígenas guajiros, antillanos) terminó con las innumerables *violaciones* a los derechos humanos cometidas por estas simbiosis contra ellos, con un consecuente desgarramiento del tejido social. Además, la con-fabulación de estos con los terratenientes propició una especie de traición ejecutada por los iguales para vilipendiar al prójimo. Es de notar, entonces, cómo esto mismo se trabaja en *La Hojarasca*, de García Márquez (2003).

Como cadarzo final, haremos una explicación a propósito de desenlace de la historia del *dramatis personae* y su empalme con la Historia. El suicidio de Juana, en nuestro concepto, es una querrela simbólica doble, a saber: un acto de protesta —una salida correctiva del dominio patriarcal-gamonal, odioso e indigno— y, al mismo tiempo, un acto libertario —que aporta algo de justicia y piedad, dado que el suicidio representa un gesto de sublevación ante el poder establecido—. Al igual que en la novela *La casa grande*, donde la pareja incestuosa de hermanos marca el perfil de la civilización (Montoya, 2015), aquí, el suicidio de Juana se instala como un tapón del modelo socioeconómico bárbaro instaurado en Colombia a inicios del siglo xx.

Asimismo, confirmamos que, con el auxilio de un texto literario, es viable posar una mirada crítica sobre el pasado y sus trasfondos olvidados. Solo así es posible pensar en la construcción de un porvenir más justo y equitativo, idea resumida por Benjamin (1990). Por cierto, el propio Benjamin, por ser judío, también fue perseguido por los nazis y prefirió el suicidio antes que la muerte a manos de los alemanes, seguidores de la autoridad de momento, algo que tiene puntos en común y resonancia con la historia de Juana.

Referencias

- Aldana, L. (2015). Masacre, incesto y odio en *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio: un texto fundacional en la literatura del Caribe colombiano. *Visitas al Patio*, 9, 71-94.
- Baker, S. (2017). Roma: auge y caída de un imperio. Planeta.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa*. Cátedra.
- Barthes, R. (1994). *Susurros del lenguaje*. Paidós.
- Benjamin, W. (1990). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Bunse, S. y Colburn, F. (2009). Chiquita en Colombia. *Revista Latinoamericana de Administración*, 43, 174-181.
- Caicedo, A. (2011). Poética del artificio fragmentado, en *Los cuentos de Juana* de Álvaro Cepeda Samudio. En M. Ortega et al. (comps.), *Ensayos críticos sobre el cuento colombiano del siglo xx* (pp. 339-351). Universidad de los Andes.
- Castillo, A. (1998). La poética prospectiva de *Los cuentos de Juana*. *Huellas*, 51-53, 100-117.
- Cepeda-Samudio, Á. (1985). *La casa grande*. Plaza y Janés.
- Cepeda-Samudio, Á. (1996). *Los cuentos de Juana*. Norma.
- Cornell, T. (1999). *Los orígenes de Roma, c. 1000 - 264 a. C.: Italia y Roma de la edad del bronce a las guerras púnicas*. Crítica.
- Díaz, J. (2019). Los trabajos de la memoria: la masacre de las bananeras y los sectores subalternos en Colombia, 1929-2008. *Trashumante*, 13, 30-54.
- Duncan, R. (1971 [1946]). *The Rape of Lucrecia, Opera in Two Acts* [Libretto after André Obey's Play *Le Viole de Lucrèce*. Music by Benjamin Britten opera 37. English chamber orchestra conducted by B. Britten]. Boosey & Hawkes Ltd.
- Elías, J. (2011). La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia. Una historia inconclusa. *Revista Andes*, 22, 1-27.
- Garavito, S. (2005). *Una poética libertaria: unidad, experimentación y ruptura en Los cuentos de Juana, de Álvaro Cepeda Samudio* [Tesis de grado, Universidad de los Andes]. <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/22766>
- García-Dussán, É. (2008). *Manual de hifología. Análisis e interpretación de textos*. Ediciones Unisalle.
- García-Márquez, G. (2003). *La Hojarasca*. Debolsillo.

- García-Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Asociación de Academias de la lengua española.
- Garrido, A. (2007). *El texto narrativo*. Síntesis.
- Gilard, J. (1982). Álvaro Cepeda Samudio, el experimentador tropical. *Revista Quimera*, 26, 55-67.
- Gilard, J. (2012). Introducción a *La casa grande*. El Áncora.
- Mantilla, S. (2020). El absurdo como categoría estética en los cuentos de Álvaro Cepeda Samudio. *Revista Boletín Redipe*, 9(2), 181-196.
- Mehrad, N. (2016). *Los cuentos de Juana: una obra experimentalista de Álvaro Cepeda Samudio*. *Revista Mitologías Hoy*, 13, 163-169.
- Meisel, A. (2004). La economía de Ciénaga después del banano. *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial*. <https://www.banrep.gov.co/sites/default/files/publicaciones/archivos/DTSER-50.pdf>
- Montoya, P. (2015). Apostillas a Álvaro Cepeda Samudio. En F. Rodríguez y J. Girard (eds.), *Álvaro Cepeda Samudio. Obra literaria. Edición crítica* (pp. 443-463). Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos y Alción Editora.
- Morales, O. (1989). Lineamientos del fabular de Álvaro Cepeda Samudio. Á. Pineda y R. Williams (comps.), *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas* (pp. 99-123). Tercer Mundo Editores.
- Quesada, C. (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo xx*. Arco Libros.
- Quesada, C. (2017). *Los cuentos de Juana, una novela incomprendida*. En F. Rodríguez y J. Gilard (coords.), *Álvaro Cepeda Samudio, Obra Literaria* (pp. 335-354). CRLA-Sílaba.
- Rojas, H. (2002). Álvaro Cepeda Samudio: del movimiento interrumpido a las formas en serie. *Folios*, 15, 36-41.
- Rodríguez, F. (2017). El doble reto asumido por Cepeda Samudio: universalismo y modernidad (introducción del coordinador 2). En F. Rodríguez y J. Girard (coords.), *Álvaro Cepeda Samudio. Obra literaria* (pp. xxii-cxx). CRLA-Sílaba.
- Saavedra, R. (1991). *Álvaro Cepeda Samudio: Una vocación literaria diferente*. A Bell & Howell Information Company.
- Vega, R. (2002). *Enclaves, transportes y protestas obreras*. Pensamiento Creativo.
- Zuluaga, C. (2007). *Puerta abierta a García Márquez*. Editorial Carrera Séptima.