

# La celebración en el borde existencial: literatura caribeña en *Los cuentos de Juana* (1972) de Álvaro Cepeda Samudio

Álvaro Ramón García Benavides / Universidad de los Andes

La obra de arte es una cosa general que no tiene limitaciones...la novela es una sola, y que sea buena es una cuestión diferente. ACS, *El Tiempo*, 27 de Agosto de 1967.

## Introducción

Para hablar de una poética Cepediana, emergen con fuerza múltiples afluentes que recorren la vasta geografía literaria del Caribe, trazando un mapa complejo donde convergen influencias, tradiciones y rupturas. Su narrativa fluye por las corrientes vanguardistas que marcaron el siglo XX. Ella fluctúa entre dos polos tensionantes, por un lado, la llegada tardía de la modernidad a Colombia, con su promesa de progreso y su cortejo de desencantos; por otro, la falsa dicotomía costeña vs. cachaco, que trasciende lo geográfico para convertirse en metáfora de las fracturas identitarias de una nación en construcción. Este choque de cosmovisiones —lo ancestral frente a lo urbano, lo popular frente a lo letrado— cristaliza en *Los cuentos de Juana*, texto que problematiza su propia condición genérica al oscilar entre el cuento, la novela fragmentaria y el manifiesto estético.

Al inscribirse en la Nueva Novela Latinoamericana<sup>1</sup>, Cepeda no se limita a adoptar sus técnicas: las somete a un proceso de criollización. La fragmentación narrativa, lejos de ser un simple recurso vanguardista, se convierte en espejo de las discontinuidades históricas del Caribe; el humor, en arma contra el paternalismo cultural; lo onírico, en refugio ante la violencia política. Es aquí donde el artículo propone una lectura innovadora: más que representar la realidad, la obra la reconfigura mediante un lenguaje que hace de la celebración carnalesca un acto de insubordinación epistemológica.

Con una meticulosidad casi arqueológica, los rasgos estilísticos se despliegan en sucesión orgánica, articulándose mediante un principio de acumulación significativa que termina por circundar, por su propia gravedad semiótica, la condición singularísima de la obra. El recorrido analítico se inicia en una vertiente amplificada que parte de las audaces experimentaciones formales —aquellas que transgreden las convenciones genéricas—, para luego transitar por estratos temporales superpuestos donde coexisten cronologías fracturadas y sincronías reveladoras. Este itinerario crítico prosigue su deriva hacia la focalización obsesiva en objetos cotidianos elevados a la categoría de símbolos, pasando luego por los registros del erotismo como territorio de transgresión

política, las máscaras del carnaval como metáfora de identidades fluidas, y las interrogaciones existenciales que perforan la superficie textual.

La progresión culmina en dos polos dialécticos: de un lado, la naturaleza fragmentaria que subvierte toda pretensión de unidad cerrada; del otro, lo lúdico erigido como función rectora y principio estructurante del proyecto narrativo. Frente a este inventario de características, la crítica suele recurrir a taxonomías reductivas que, al buscar clasificar lo inclasificable, terminan por desdibujar la vibración particular de la obra en tanto artefacto estético radicado en el Caribe. Si bien es certero señalar su rol como heraldo de la modernidad literaria en la región, este reconocimiento parcial omite cuestiones medulares: ¿qué fisuras abre en el canon hegemónico? ¿Ante qué sistemas de valores —coloniales, eurocéntricos, patriarcales— articula su contra-discurso?

En esa línea, he hallado la expresión de una celebración al revisar la relación de la manifestación estética de *Los cuentos de Juana* con la propuesta del ethos barroco de Bolívar Echeverría (2000). Primero, el neobarroco es un marco conceptual y paradigma estético que reinterpreta el barroco histórico en respuesta a los retos de la modernidad y la posmodernidad. Se basa en los debates culturales y teóricos en torno al barroco, extendiendo su ethos y características a la época contemporánea. Atributos clave del neobarroco incluyen su resistencia al sacrificio (47), teatralidad (214), enfoque en la forma (43, 88), y crítica de la modernidad (34). Para apreciar plenamente el neobarroco, es esencial explorar sus raíces en el barroco y su evolución en el contexto del pensamiento moderno y posmoderno. El barroco está estrechamente asociado con el siglo XVII, surgiendo como respuesta cultural a las crisis del Renacimiento y al auge del capitalismo moderno temprano (87). Como modalidad del ethos moderno, coexiste con otras modalidades culturales como la clásica, la realista y la romántica (171). El ethos barroco se caracteriza por su deseo de reconciliar las contradicciones inherentes a la modernidad, particularmente las tensiones entre el valor de uso y el valor de cambio en un sistema capitalista (90). Más que negar estas contradicciones, el barroco busca trascenderlas a través de la estetización, transformando las fracturas de la modernidad en algo vivible (13), o como bien se podría estipular, en

una suerte de celebración. Además, el estilo artístico barroco se distingue por su interacción compleja y dinámica con las formas clásicas. Técnicas como la ornamentación, la exageración y el desenfoque de los límites son características del barroco. Sus cualidades dramáticas y teatrales sirven a menudo a espectáculos religiosos y políticos, que potencian su poder envolvente y afectivo.

Ahora, el neobarroco emerge en el contexto del discurso cultural e intelectual contemporáneo, a menudo referido como la «condición posmoderna». Surge como respuesta a la crisis de la modernidad y al agotamiento de sus formas prevalecientes (15). Su ethos recupera los elementos «constantemente formales» del barroco histórico, incluyendo su énfasis en la inestabilidad, la multidimensionalidad y la mutabilidad (12). Funciona como una forma de resistencia al ethos dominante de la modernidad, proporcionando refugio y perspectivas alternativas mientras resiste las tendencias revolucionarias. Este, marca el resurgimiento de los principios barrocos como reacción a los fracasos y contradicciones de la modernidad. En el centro de su filosofía está el concepto de «pliegue» o «fold», que simboliza una negativa a simplificar las complejidades del mundo (13). Al comprometerse con las estrategias estéticas del barroco, el neobarroco busca reinterpretar las crisis actuales de la modernidad, haciéndolas «vivibles» de una manera similar a la función del barroco en su momento.

Es menester comenzar con la vida que ofrece el eje problemático, del cual se desprende la dinámica de pertinencia dialógica con la obra. Describir el concepto de convulsión en el siglo XX, por ejemplo, abriría un riquísimo yacimiento mineral para dar cuenta de una cronología concreta, la violencia, la tecnología, la publicidad, la postguerra, la politiquería, entre otros aspectos. A escala global, el período que abarca la vida de Cepeda (1926-1972) fue testigo de fracturas fundacionales: las guerras mundiales dismantelaron el mito del hombre civilizado, revelando el potencial genocida tras la fachada ilustrada; la Guerra Fría convirtió el planeta en un tablero de ajedrez geopolítico donde las ideologías se disputaban cuerpos y territorios; los medios de comunicación masiva —la radio, el cine, luego la televisión— reconfiguraron la experiencia humana, homogenizando deseos bajo el mantra del consumo. En Colombia, estas dinámicas se filtraron a través del prisma deformante de La Violencia (1948-1958), conflicto que desangró el país en nombre de banderas políticas vaciadas de sentido, y del subsiguiente Frente Nacional (1958-1974), pacto de élites que institucionalizó la alternancia del poder mientras sepultaba las demandas sociales bajo una falsa retórica de reconciliación.

Cepeda no fue espectador pasivo de este torbellino: como cronista en El Heraldo, documentó las tensiones entre el proyecto modernizador —encarnado en la expansión urbana de Barranquilla, la irrupción de la publicidad comercial y el cine hollywoodense— y las resistencias subterráneas de una cultura caribeña que se negaba a ser arrasada. Su

literatura surge de esta encrucijada: *La casa grande* (1962), por ejemplo, trasciende la reconstrucción de la Masacre de las Bananeras (1928) para convertirla en alegoría de un Estado que, tras la máscara de la legalidad, ejerce una violencia fundacional contra sus propios ciudadanos. La novela opera como archivo, al rescatar del olvido los gritos de los obreros masacrados —voces que el discurso oficial había convertido en daños colaterales del progreso— mediante una estructura narrativa que fragmenta el tiempo lineal, imitando el estallido de la memoria reprimida. Su estilo innovador reflejó, y espero describir esto en términos propios, el impacto de la modernización en las ciudades, la expansión de la prensa y el cine, así como la irrupción de nuevas corrientes literarias.

A través de su narrativa fragmentada y su experimentación con el lenguaje, supo retratar la compleja intersección entre el desarrollo tecnológico, los conflictos sociales y el impacto de la globalización en la identidad latinoamericana. Gracias a su visión vanguardista, se consolidó como una figura clave en la renovación de la literatura del siglo XX. Para correlacionar estas diversas fuerzas en una imagen única, se establece la realidad en función de lo que refleja un paradigma político. Este paradigma, que se caracteriza por dinámicas político-abismales (Santos 2009), se vincula con conceptualizaciones y marcos «legales abismales» de regulación/emancipación y apropiación/violencia. La línea abismal divide la realidad social en dos universos: el universo de «lo existente», que abarca el ámbito de la ciencia y la filosofía modernas, y el universo de «lo no existente», en el que se encuentran las creencias y prácticas descartadas o impensables. Esta división no es meramente descriptiva; juega un papel activo en la invisibilización y el silencio de ciertos grupos y conocimientos. Se manifiesta de diversas maneras, como en la negación del conocimiento y las experiencias de los grupos subalternos, la descalificación de ciertas formas de producción de conocimiento, o la consideración de algunas poblaciones como «ausentes» o «irrelevantes» en el discurso político y social. En este contexto, la «dinámica político-abismal» sugiere una separación entre una realidad visible y reconocida, y un «Otro» invisible y marginado, que se encuentra en constante resistencia. Este concepto se vincula con la reflexión de Cepeda sobre un mundo «en resistencia», que participa de la condición histórica que su obra representa.

Por lo tanto, resulta fundamental comprender la relación vivencial del autor con su obra, una conexión que se entreteje en el delicado equilibrio entre la realidad y la ficción. Este vínculo emerge de manera espontánea y se articula en estrecha concordancia con el paradigma político previamente mencionado, el cual condiciona y orienta tanto la producción literaria como las necesidades socioculturales de la época. Así, el presente estudio tiene como primer objetivo desentrañar esa interrelación, analizando cómo las experiencias personales del autor influyen en la construcción de sus relatos y cómo, a su vez, estos responden a un contexto ideológico determinado.

Al abordar esta problemática, se vuelve imprescindible reflexionar sobre la literatura como un vehículo de representación crítica de la sociedad en la que se inserta. De esta manera, fueron elegidos tres relatos que condensan distintas modulaciones del gesto subversivo que atraviesa la obra: la desarticulación del sujeto moderno por vía del exceso y el delirio, la reapropiación del espacio íntimo como campo de resistencia lúdica, y la reconfiguración simbólica del territorio y la memoria desde una sensibilidad costeña decolonial. Los relatos elegidos para el ejercicio son “The road of excess leads to the palace of wisdom” (The road, de ahora en adelante), “Desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos”, y “Sabanilla...”, tomados de la segunda edición del libro *Los cuentos de Juana*, de 1980.

### *The road*

Desde muy temprano, Ariel Castillo (1998) planteaba la visión de poética o de manifiesto que ofrece “The road” para el conjunto del escrito y de su propuesta narrativa. En ella incluye la caracterización estilística de una novela (o libro almanaque) que está en una búsqueda de lo experimental. Es así como inaugura una lectura que es retomada en una gran mayoría de acercamientos a la obra en la posterioridad. Por ejemplo, Nazanin Mehrad (2016) emplea el rótulo de prólogo de manera total y relaciona posibles funciones en esa forma, si tenía Cepeda una posición frente a los críticos, si quería dar cuenta de nuevas maneras de escritura, pero con la calidad inamovible del ser prólogo. Este planteamiento es relevante porque funciona como uno de los rasgos estilísticos evaluados de la obra que más dialoga con la forma de la novela que, en términos de Lukács (2011), logra capturar una serie de contradicciones de la sociedad contemporánea (22). Esa función estética en la gran literatura logra ofrecer una visión del mundo que, “The road”, en su forma experimental, podría alcanzar. Esto puede lograrlo a través de otro ítem discutido por Lukács, como la ideología consciente de un escritor puede contrastar con la imagen del mundo que emerge de su obra (10). En el juego de prólogo está evidente una tensión entre las posibles intenciones del autor y el impacto real de la narrativa, la recorre con los efectos propuestos de lectura de “los cachacos”, como imagen anquilosada de una crítica literaria incapaz de reconocer o leer el paradigma político caribeño, la recorre también con la tríada de novela-cuento-pintura que exhibe la inestabilidad de la forma pero también el avance de la consolidación del concepto de obra literaria por fuera de un esquema textual.

En otro texto, una tesis de la autoría de Silvia Garavito (2005), la reflexión parte de la proposición del manifiesto y continúa con las posibilidades de su ambigüedad para dar cuenta de un espíritu de vanguardia, entiende la ambivalencia a manera de un esquema metodológico e introductorio. En general, sí se percibe en el primer tramo en “The road”

esa suerte de marco teórico de la propuesta estética que se avecina, que facilita diálogos con otros autores y corrientes literarias. Sin embargo, en cualquier posible caracterización de la pieza, el protagonismo de los símbolos cobra una autonomía hermenéutica que suele separarse de la situación de conciencia histórica y de género que enmarca a *Los cuentos de Juana* en las posibles relaciones de los elementos composicionales con una estipulación axiológica. En circunstancias ya no tan distantes, Lukács (2010) consideró al *Quijote* con el rótulo de la primera novela y resaltó la función de su *Prólogo* como acto de autorreferencia, de manifestación especial de una contradicción de paradigmas sociales y una muestra factual del entendimiento y conciencia del espacio que ocupaba la literatura en la época. De esta manera, es comentada la naturaleza del anti-prólogo en función de un ejercicio crítico. En ese sentido, es considerado el desarrollo narrativo en “The road” tal cual una lectura del mundo, por ejercer de manera explícita un sentido reflexivo de los tiempos modernos, por saberse literatura (La voz narrativa en el texto se reconoce como Introducción) al transgredirse con préstamos entre diferentes discursos que se embarcan en la prosopopeya de aportar con sus voces o gritos a ese llamado de alerta, que dan cuenta de su autonomía a través del juego erótico, del espectáculo y de la aparente falta de propósito.

### *Desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos*

En esas circunstancias conceptuales, vemos en la pieza titulada “Desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos” al aburrimiento como spleen (Castillo, 1998). Juana sufre por la ciudad moderna. El ícono fundamental está representado en la valla publicitaria de cerveza, la publicidad ha tapado la vista trasera del edificio. Vista ésta en función de metáfora de las aspiraciones vitales o del horizonte moral, Juana percibe este bloqueo en la finalidad de obstáculo absoluto. Del otro lado hay jugadores de fútbol, el estadio que alberga espectáculo. El académico Mauricio Aguilera identifica estos elementos en “las tres formas de evasión de la cultura moderna (el fútbol, el alcohol y los lugares de ocio)” (Aguilera 672) que circundan la visión del personaje. Luego, la transgresión ficcional es capitalizada por la violencia ejercida.

Otro espacio muy dicente es “La calle de las vacas”, una de las vías más antiguas de la ciudad, donde se encuentra la extrañísima tienda en la cual Juana compra la cerbatana. La tienda alberga, en un estado suspendido en el tiempo, la imagen áspera de la transformación: ha presenciado el engullimiento de la antigua Ciénaga de Camacho, cuyo proceso de desaparición (construcción de terraplenes y eventual desecada total) se aceleró desde el siglo XIX debido a la expansión urbana y comercial de Barranquilla; vivió también la alegoría del progreso en rieles y estaciones con la llegada del

Ferrocarril de Bolívar en 1871 (la quimera se vistió aquí de mulas llevando vehículos), cuyo declive comenzó a mediados del siglo XX hasta su desmantelamiento definitivo en la década de 1960, bajo circunstancias de jugosas aporías de la política regional; su historia se entrelaza con el origen indígena y su posterior transformación en un sitio de libres, donde convergían poblaciones locales con fines comerciales y culturales, dando forma a espacios de intercambio como el que más tarde sería conocido como “La plaza de la Cruz Vieja”.

Allí llegó Juana, a ese mentado local de variedades, que ha recogido las sobras del utilitarismo o de una visión de progreso. Cada pedazo de metal es basura que a su vez fue excedente. De esos despojos del progreso está constituido el mundo de cadencias oníricas que acompaña al escrito, en la tienda está presente un ambiente que recuerda al *steampunk* ochentero, en donde las cosas “no tienen uso conocido” (*Los cuentos de Juana*, 41), “tienen precio pero no nombre” (*Los cuentos de Juana*, 41), y todo es de metal. Además, sobre los artículos buscados queda la aserción del “nunca estaba en la tienda: nunca estaba” (*Los cuentos de Juana*, 41) y dibuja una constante insustancial de la realidad. Lo veremos nuevamente en un vacío de las casas sostenidas sin sustento (*Sabanilla...*), en las introducciones sin claridad (“The road”), en la fragmentación textual carente de secuencialidad y en la protagonista caleidoscópica. Juana toma la cerbatana y la emplea en contra del más moderno de los jugadores, el que lleva en la vanguardia la posibilidad de cumplir el objetivo material del espectáculo, anotar el gol. Ataca a los delanteros, pero también ataca al público, quienes patrocinan el estado de normalidad, a los cómplices. El ataque de la cerbatana ha sido leído por Aguilera (2015) como una “recuperación de los elementos culturales del pasado” (672) en una interpretación que basa el uso de un arma de origen *karib* o en general propio de las tribus americanas, para ejecutar un deseo de recuperación. Esto puede llevarnos a las dinámicas de opresión y resistencia que se configuran recíprocamente, por tanto, una posibilidad epistemológica liberada de esa circularidad puede ser considerada en la pausa necesaria de la celebración del neobarroco.

La obra de Cepeda Samudio se inscribe en una tradición caribeña donde lo grotesco —lejos de ser mera excentricidad formal— opera como dispositivo crítico para desnudar las contradicciones de la modernidad colonial. Retomando la herencia bajtiniana del realismo grotesco, el autor convierte cuerpos deformados, espacios en ruinas y rituales absurdos en espejos distorsionados de un orden social que se presume racional. En *Los cuentos de Juana*, la figura del payaso —aparente mascarada inocente— encarna esta estética de lo deforme: su risa estridente desacraliza el poder y expone la precariedad de los discursos civilizatorios. Cuando Juana ataca el estadio con su cerbatana, el gesto se carga de un humor ácido que recuerda a las farsas sacrificiales de otros autores, la violencia se trivializa hasta volverse parodia, revelando que el espectáculo moderno (el fútbol, la publicidad) no es más

que un ritual vacío de significación auténtica. Esta poética de lo informe, donde lo sublime y lo ridículo colisionan maneja una particularidad, la deformación es denuncia y celebración de la fealdad al mismo tiempo. Ella, como resistencia ante los cánones estéticos eurocéntricos, o andino-céntricos, en el caso cepediano. Al exagerar hasta el absurdo los estereotipos textuales, los vacía de su carga opresiva y los convierte en armas de contrahegemonía cultural.

### La mordida de Caliban

Aunque la connotación del arma es acertada, una consideración que puede continuar con gran nutrición el horizonte lector propuesto en este estudio, puede contemplarse en la figura de la teoría literaria del Caribe: la mordida de Caliban. Así, con el acento alterado para continuar con sentido crítico el anagrama en inglés de la palabra caníbal (Fernández Retamar 2004). Dicha propuesta, trae a colación el personaje de Shakespeare, Calibán, un salvaje sin belleza, y a la reinterpretación de *La tempestad* y sus personajes de Aimé Césaire, en un texto que configura desde la visión de una conciencia de subalternidad al personaje que desea nombrarse a sí mismo, y emplea el lenguaje del opresor para tal fin. Este gesto en una primera instancia violento es requerido en la dinámica de validación y búsqueda identitaria.

Para profundizar más, la aplicación de «la mordida de Caliban» como lente crítica proporciona una perspectiva decolonial sobre *Los cuentos de Juana*. Este marco permite examinar cómo el trabajo de Cepeda Samudio se relaciona con y subvierte la dinámica de poder colonial, abismal, o simplemente de los valores modernos. Reclamando y resignificando el lenguaje y los símbolos culturales del colonizador, Cepeda crea un espacio narrativo donde se puede afirmar y celebrar la identidad caribeña. El concepto planteado describe las formas en que los personajes de *Los cuentos de Juana* desafían las narrativas dominantes y abrazan una identidad híbrida y arraigada en las tradiciones locales y abierta a influencias globales. Este enfoque teórico devela las dimensiones políticas de las opciones estéticas de Cepeda, revelando cómo su narrativa experimental se convierte en una forma de resistencia cultural. La tienda de objetos innombrables en “La calle de las vacas” funciona como metáfora de un Caribe construido con los escombros de proyectos modernos fallidos. Cada artefacto sin uso —como la cerbatana— encarna la resistencia a ser clasificado bajo lógicas utilitaristas, replicando la negativa de la región a someterse a narrativas homogenizantes. Esta poética del residuo, típica ya del neobarroco caribeño, subvierte la idea de progreso al celebrar lo marginal como espacio de agencia política.

La narración se abre camino en su temporalidad y espacialidad afectadas, aquellas en las que Juana, o la experiencia sensible del ser costeño, deben transcurrir para sobreponerse

al estado de alteración, incluso, para simplemente ser en él. Ese acto de sublevación empieza en la asimilación del elemento opresor principal, la extenuación de las posibilidades vitales, por parte de la protagonista que está ubicada tangencialmente entre fronteras. Primero, obstaculizada su vista, ahora ella hace lo mismo para la vista de la función del estadio. Es importante resaltar que la cerbatana no pertenecía a la modernidad impuesta, es la homologación en cuanto a respuesta, a la publicidad, los establecimientos de licor, del espectáculo, pero su origen está en la difusa propuesta histórica de la tienda ubicada en “La calle de las vacas”, invierte la lógica colonial del salvajismo. Al ridiculizar la obsesión moderna por el deporte como opio de masas, Cepeda expone cómo el Caribe ha sido históricamente reducido a escenario de proyectos civilizatorios ajenos.

### *Sabanilla...*

En “Sabanilla...” la ciudad que está desbaratándose es la puesta en escena de los márgenes urbanos modernos. La propuesta civilizatoria que no incluyó esa región en los proyectos nacionales del siglo decimonónico, ahora está entusiasmada con los recién descubiertos nodos de potencia económica, la posición estratégica entre ríos, caños y el mar, la población con cierto nivel de inversión extranjera, entre otros. La reunión concéntrica de imágenes conforma una naturaleza que no participa en la ficción con la voz del personaje fantástico, más bien en una metagoge decrepita que ajusta la pátina desde los rieles hasta la playa. En esta iteración de la convulsión, no es una inmensa valla publicitaria que tapa la vista al mar, sino la idea arcaica de los pueblos costeros que apostaron por la abundancia, otro residuo que bien pudo ser vendido en la tienda de la cerbatana, entre los desechos del progreso. La población que otrora se irguiera como un importante puerto comercial (Sabanilla), que además fue oficializada luego de las incontables condiciones favorables para el contrabando en los siglos del virreinato, no vería el oro en su plaza. Aunque en tiempos republicanos fue la presión de provincias marítimas vecinas (Cartagena y Santa Marta) y el ímpetu de imagen progresista de Cisneros los que ubicaron tren y puerto nacional en otro lugar, Sabanilla se vislumbraba como un importante eje económico para el fortalecimiento de la región caribe. Podríamos recorrer con soltura la mirada de incomprensibles decisiones que establecieron el ostracismo y la ruina al sector, y llegar con cansancio al mismo lugar que nos interesa, el lugar que solamente en la ficción fantasmagórica y de agonía plena que encontramos en el texto hallaría una tarima de representación: las casas están sostenidas aéreamente, por la misma condición que las aplasta.

A pesar del andamiaje tan insostenible, el ahora reducido de ciudad a pueblo sueña con la redención de su destrucción. Ya vencidas por el salitre, la madera añora su regreso a las desconocidas y apacibles enseñadas y a los reinos de

mangles. Pero no hay posible retorno, sino la existencia de un intrincado mundo de visiones. A este mundo llega Lucila Ariza, espantada por el mismo fenómeno que apenas comienza en la ciudad vecina de Puerto Colombia, infundida con muelle y vías férreas de ese mismo espíritu que un siglo después la abandonaría en una suerte similar a la de Sabanilla. En ella vivía con su esposo antes de que la ciudad tomara ese nombre, cuando todavía era solamente el cerro de Cupino. El relativo aislamiento en el que vivían, “por lo difícil de la subida: un camino casi vertical que su marido había abierto a pico sobre la roca calichosa” (*Los cuentos de Juana*, 85), no fue inmune al ferrocarril del progreso, y ya “los vaporinos convirtieron el pueblo en un burdel” (*Los cuentos de Juana*, 85), que espantaron a la católica y patriótica Lucila fuera de allí. El movimiento de la familia estuvo cifrado en el tiempo, el narrador asevera que fueron de los primeros pobladores de Sabanilla a pesar de ser una población con más historia reciente, dejando asomar la regresión que circulaba en sus calles, o incluso la refundación del pueblo fantasma en contraposición al próspero y vivo momento del lugar vecino.

Lucila vive entonces el agotamiento que la espantó antes, escondido en una representación distinta: su marido muere grotescamente a manos del tren, ese icono tecnológico y comercial, coetáneo de los vaporinos que conoció con anterioridad. El vacío que sorprendía a Juana en la tienda donde encontró la cerbatana ahora llenaba los sobres de la impuntual pensión en el baúl de madera labrada, de la misma sustancia inocua que sostenía a las casas y hacía desaparecer los rieles: el efecto de los tiempos modernos. Pero Lucila perfila su mordida con una naturalidad que no sugiere perfidia, como habría indicado el, por ejemplo, un atentado que involucrara a la locomotora y a las oficinas de pensiones. En los márgenes del encuentro interno de lo urbano y lo de afuera, las ciénagas, encontró un rescoldo de la naturaleza afectada: los perros sin dueño. Llevada por la fuerza de la narración, sin tener “un plan trazado de antemano” (*Los cuentos de Juana*, 87), da inicio al desarrollo de un proceso sin pasos, los recoge y lleva a su casa. Con la condición de violencia impuesta, de forzosa desaparición, y en un exagerado tramojazo de sangre y corpiños, explota por última vez en un acto que hubo que imaginar, adelantándose al deseo del pueblo y materializando el imposible deseo de transgresión. Asumiendo una vez más la posibilidad del paradigma reinante para cumplir un destino propio en una cifrada anagnórisis que solo puede responderse con la poética planteada en “The road”. La trascendencia del personaje a un lugar mejor estuvo codificada en términos extradiegéticos, saltó en un perpendicular ascendente a los bordes del libro y regaló una pintura de Obregón con los rojos puros de la sangre cansada.

Hasta el momento, hemos relacionado una visible propuesta narrativa con las circunstancias de la modernidad. En ella, a la literatura se le despoja del papel de expresión social, de espejo, de oráculo. La llevamos a un papel más constitutivo, un factor constitutivo de la dinámica de la que se pretendía

vidente. Esto supone analizar cómo se movió ella dentro de esa sopa, y no tanto que significaba esa sopa a través de ella. En este sentido, es fundamental considerar, siguiendo a Hegel (1989), que el arte es un producto del espíritu y un modo de hacer consciente y expresar los intereses divinos y más profundos de la humanidad (11). Ya lo vimos en otros caminos con Lukács, la obra de arte captura una esencia histórica. Por otra parte, el arte no se limita a un simple embellecimiento o entretenimiento, busca más bien a una forma en que las culturas depositan sus más ricas intuiciones y representaciones internas (9), responde, y quizás no de manera resolutiva, como lo vimos con Bolívar Echeverría, a la crisis moderna y por medio de esa respuesta estética que involucra un proceso similar al del carnaval, altera los sentidos y los valores. Por lo tanto, entender la modernidad a través de su literatura es reconocer cómo el espíritu de la época se manifiesta a través de formas sensibles, acercándonos a la forma en que la naturaleza se manifiesta a los sentidos y a los sentimientos.

En la novela (cada vez que se emplea este término se está realmente recurriendo a la problematización), las experiencias de modernidad de los personajes son fundamentales para entender el concepto de celebración. Los personajes luchan con las fuerzas alienantes de la urbanización, la tecnología y la cultura de consumo, se posicionan ante ella e incursionan con nuevas visiones en el panorama cultural. La celebración, en este contexto, emerge como un medio para afirmar la agencia y resistir los efectos homogeneizadores de la modernidad. Al abrazar los elementos carnavalescos, eróticos y lúdicos, los personajes alteran el orden dominante y crean momentos de libertad existencial. Este acto de celebración reclama un espacio para la expresión individual y la identidad colectiva frente a los desafíos de la modernidad: es la creación de nuevo conocimiento.

De este modo, los elementos composicionales son hermanados en una cláusula de elección del autor con las necesidades y características del momento. El logro principal conseguido con dicha metodología es el de elaborar el concepto de expresión artística propio de *Los cuentos de Juana*. El barroco navegante del Gran Caribe aporta una postura de suma importancia por contemporánea y por revolucionaria. Lo erótico, lo lúdico y la identidad forman una tríada que autores como Severo Sarduy y Lezama Lima emplean para responder interrogantes en torno al ser Caribe. Exploran la maquinaria propia de las características que protagonizan la creación: la tensión, el plutonismo y el estilo plenario.

La operación estética que despliega Cepeda Samudio en *Los cuentos de Juana* trasciende la hibridación formal, se trata de un ritual de desmontaje y reensamblaje cultural donde el símbolo emerge como núcleo de tensión entre tradición y ruptura. Al combinar y omitir elementos —ya sean lingüísticos, históricos o identitarios— la obra ejecuta una doble maniobra: desarticula los códigos heredados de la colonialidad y, en ese mismo gesto, teje una nueva sintaxis

narrativa capaz de albergar la pluralidad contradictoria del Caribe. Este proceso, lejos de ser un ejercicio de eclecticismo vacío, responde a lo que Sarduy denominó «mecanismos de artificialización» en su ensayo *Barroco y neobarroco* (1972): estrategias conscientes de exageración, distorsión y recreación mimética que, bajo un aparato estructuralista (que es interpelado), revelan la naturaleza construida —y por tanto desmontable— de los sistemas de representación hegemónicos. Sarduy apuesta por la desvinculación de un propósito al lenguaje, que no comunique, que excite, y así escribe obras con personajes conscientes de su diégesis que pueden tomar diferentes posiciones y roles en la novela, como Juana.

## Conclusiones

Así, todos estos procesos están enmarcados en la naturaleza de lo criollo, responde a un quiénes somos, en un escenario decolonial. Si el barroco europeo fue un arte de la Contrarreforma —instrumento de dominación simbólica—, el neobarroco caribeño que aquí se vislumbra opera como herramienta de descolonización epistemológica. No se contenta con responder al «quiénes somos» identitario —pregunta que, en el contexto latinoamericano, suele reducirse a esencialismos folclorizantes—, sino que interroga el «desde dónde hablamos», desvelando las capas de violencia y mestizaje que subyacen a toda enunciación cultural. La conciencia de subalternidad, lejos de traducirse en victimismo, se convierte en plataforma para una poética de la opacidad (en términos de Édouard Glissant), donde el hermetismo deliberado y la ambigüedad estratégica protegen lo intraducible de la experiencia caribeña frente a la mirada extractivista del canon.

En este marco, el «lance estético» de Cepeda —su apuesta por el fragmento, el humor absurdo y la desjerarquización de discursos— evade las trampas del identitarismo al adoptar una posición meta-reflexiva. La célebre «mamadera de gallo» (esa burla irreverente típica del Caribe colombiano) no es simple comicidad local: es dispositivo crítico que, al exagerar hasta el grotesco los estereotipos raciales y sociales, expone su arbitrariedad.

Esta subversión lúdica alcanza su máxima potencia en el tratamiento del lenguaje. Cuando Cepeda escribe que en la tienda de La calle de las vacas los objetos «tienen precio pero no nombre», está cifrando toda una poética: su narrativa convierte el acto de nombrar —gesto fundacional del poder colonial— en campo de batalla. Los personajes y espacios de *Los cuentos de Juana* habitan un limbo onomástico (¿es Juana un nombre o una máscara? ¿Sabanilla es pueblo o fantasma?) que desestabiliza las categorías fijas. La «mordida de Caliban», en este contexto, no se reduce a la reapropiación identitaria que propone Retamar: es un acto de canibalismo lingüístico donde la lengua del amo —el español normativo,

el realismo mimético— es devorada, digerida y regurgitada como lengua carnavalizada.

El resultado es una literatura que, al negarse a «vestirse de etiqueta» (ya sea la del realismo social o el boom latinoamericano), opta por «vestirse de payaso»: gesto aparentemente ingenuo que encierra una sofisticación crítica. Esta elección estética —el relato como farsa, la novela como rompecabezas deliberadamente incompleto— supera la evasión de la realidad y halla una forma radical de encararla. Al igual que el bufón medieval que bajo su capa de locura denuncia las injusticias del rey, Cepeda utiliza la máscara de lo lúdico para interpelar los dispositivos de control (social, literario, político) que dirigen la experiencia caribeña.

En última instancia, la creación de conocimiento que aquí se opera no sigue la lógica académica de la transparencia

explicativa: es un saber situado en los intersticios, surgido del choque entre lo urbano y lo ancestral, lo global y lo local, lo dicho y lo silenciado. La obra reclama así su lugar en el giro decolonial por encarnar la resistencia en su misma materialidad textual, cada experimentación formal, cada guiño intertextual, cada ruptura genérica, es un acto de insubordinación contra el epistemicidio que históricamente ha negado al Caribe el derecho a narrarse en sus propios términos. La obra de Cepeda anticipa el giro decolonial del siglo XXI al demostrar que la resistencia no se reduce a discursos panfletarios puesto que habita en la materialidad del lenguaje. Su legado hoy está en colectivos artísticos caribeños que, en nuevos medios multimodales, usan el arte para reclamar espacios epistémicos. Leer a Cepeda en clave actual exige ver en *Juana* un método, sabotear los monólogos del poder con las carcajadas incómodas de quienes se niegan a ser tragados por el “progreso”.

### Obras citadas

- Aguilera, M. “Saroyan en los cuentos de Álvaro Cepeda Samudio.” *Obra Literaria: Edición Crítica*, editado por Fabio Rodríguez Amaya and Jacques Gilard, Alción Editora, 2015.
- Caicedo, A. “Los cuentos de Juana de Álvaro Cepeda Samudio y la intensificación de la poética vanguardista.” *Obra Literaria*, editado por Fabio Rodríguez Amaya and Jacques Gilard, Alción Editora, 2015.
- Castillo, A. “La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio.” *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, vol. 4, 2006, pp. 21-48.
- . “La poética prospectiva de *Los cuentos de Juana*.” *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, vol. 51-53, 1998, pp. 100-117.
- Cepeda, Álvaro. *Los cuentos de Juana*. 2nd ed., Carlos Valencia Editores, 1980.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era, 2000.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. CLACSO, 2004, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/se/20100614105213/3caliban1.pdf>. Accedido el 28 Feb. 2025.
- Garavito, S. *Una poética libertaria: unidad, experimentación y ruptura en Los cuentos de Juana de Álvaro Cepeda Samudio*. Tesis pregrado, Universidad de los Andes, 2005.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*. Ediciones Akal, 1989.
- Lukács, György. *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*. Editorial Gorla, 2011.
- . *Teoría de la novela*. Ediciones Godot, 2010.
- Manjarrés, A. “El reto anticipador de Cepeda Samudio.” *Aurora Boreal*, 1 Nov. 2015, <https://www.auroraboreal.net/actualidad/entrevistas/2222-el-reto-anticipador-de-cepeda-samudio>. Accedido el 28 Feb. 2025.
- Mehrad, N. “Los cuentos de Juana: una obra experimentalista de Álvaro Cepeda Samudio.” *Revista Mitologías Hoy*, vol. 13, June 2016, pp. 163-169, ISSN: 2014-1130.

Olaciregui, O. “Dos libros para volver a leer a Álvaro Cepeda.” *El Tiempo*, 13 Sept. 2015, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16372328>. Accedido el 28 Feb. 2025

Quesada, C. “Los cuentos de Juana: una novela incomprensible.” *Obra Literaria*, editado por Fabio Rodríguez Amaya and Jacques Gilard, Alción Editora, 2015.

Santos, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del Sur*. CLACSO, 2009.

Sarduy, Severo. “Barroco y neobarroco.” *América Latina en su literatura*, editado por César Fernández, Siglo XXI/UNESCO, 1972.

---

### Notas

1. Véase la entrevista con Fabio Rodríguez Amaya que incluye su opinión sobre la inserción en *Literatura del Caribe* (Manjarrés 2015). También, los autores Catalina Quesada (2015), y Julio Olaciregui (2015), que relacionan la narrativa de Cepeda con Cabrera Infante, Sarduy y Macedonio Fernández. Sobre la postura de lo costeño frente a lo andino, léase la Introducción de la tesis de Silvia Garavito (2005). Sobre la vanguardia centrada en una relación con el cubismo, a Adolfo León Caicedo (2005).