

1

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
EVALUACION DE TRABAJO DE GRADO

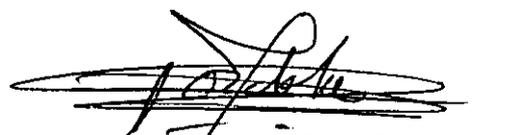
ESTUDIANTE: **ERNESTO ENRIQUE BALLESTEROS ZAPATA**

TITULO: **"ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE LA POÉTICA DE  
ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO EN LA CASA  
GRANDE".**

**CALIFICACIÓN**

**APROBADO**

  
**Giobanna Buenahora Molina**  
Asesor

  
**Roberto Córdoba Rubio**  
Jurado

**Cartagena, diciembre de 2003**

**ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE LA POÉTICA DE ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO  
EN "LA CASA GRANDE"**

o

**ERNESTO ENRIQUE BALLESTEROS ZAPATA**  
//

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA & LITERATURA  
CARTAGENA D.T. Y C.**

**2003**

41113.

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA			
CENTRO DE INFORMACION Y DOCUMENTACION			
FORMA DE ADQUISICION			
Compra	D. No. _____	Carga	U. de C. <u>X</u>
Precio \$	<u>10,000</u>	Proveedor	<u>Peny Literatura</u>
No. de Accusa	<u>99114</u>	No. de Ej.	
Fecha de ingreso	La <u>12</u>	Novi <u>08</u>	AA <u>04</u>

**ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE LA POÉTICA DE ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO  
EN "LA CASA GRANDE"**

**ERNESTO ENRIQUE BALLESTEROS ZAPATA**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE PROFESIONAL EN  
LINGÜÍSTICA & LITERATURA**

**GIOBANNA BUENAHORA MOLINA  
PROFESIONAL EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
ASESORA**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA & LITERATURA  
CARTAGENA D.T. Y C.**

2003

Nota de aceptación:

Literatura colombiana  
poesía colombiana

---

---

---

---

---

---

---

---

Firma del presidente del  
jurado

---

Firma del jurado

---

Firma del jurado

Cartagena, diciembre 2003

## AGRADECIMIENTOS

*A Dios por conducirme hacia donde estoy y más allá.*

*A mis padres por apoyarme y creer en mí.*

*A mi asesora por su ayuda incondicional.*

*A mis profesores por concederme la oportunidad de aprender de ellos.*

*A mis hermanos por darme un motivo para luchar.*

*A mis amigos Orlando, Susana, y, en especial,*

*a Jose, Adriana y Kerly, compañeros y testigos de mi trabajo.*

*Y a H.*

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
1. REVELACIONES DE LA POÉTICA EN EL TEXTO	19
1.1 ANÁLISIS SEMÁNTICO	25
1.1.1 Análisis Actancial	27
1.1.2 Unidades Narrativas	42
1.1.3 Análisis Factual	52
2. ORIENTACIONES CONTEXTUALES Y APROXIMACIONES IDEOLÓGICAS	58
2.1 ORIENTACIONES CONTEXTUALES	60
2.1.1 Contexto Sociohistórico	60
2.1.2 El Mundo	61
2.1.3 Colombia	62
2.1.4 La Masacre de las Bananeras	65
2.2 Orientaciones Ideológicas	67
2.2.1 Álvaro Cepeda Samudio	67
2.2.2 Análisis Ideológico	71
3. CONCLUSIONES	76
BIBLIOGRAFÍA	80

## INTRODUCCIÓN

La finalidad del trabajo aquí realizado es examinar las características y propiedades del texto literario, teniendo en cuenta su comportamiento y complejidad como discurso lingüístico. Esto es, si el discurso escrito y el discurso oral comparten la misma materia prima: la Palabra, y por extensión, el Lenguaje, con todo y sus cualidades. Entonces, se puede aceptar que la Lingüística, salvando las asumidas fronteras de la frase y la oración, puede extender sus terrenos para acoger a la Narrativa, y porqué no, progresivamente, a la Literatura, y así explorar las propiedades de este último campo que resultan compatibles con la de su habitual área de trabajo. *«...El discurso tiene sus unidades, sus reglas, su "gramática": más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda Lingüística (...) es a partir de la Lingüística que debe ser estudiado el discurso... (Barthes: 1999: 12)»*. El objetivo primordial, entonces, será el comprobar las siguientes premisas:

- La obra narrativa es la materialización del lenguaje. Que, por tanto, contiene en su interior características verbales que la hacen susceptible a un estudio de orden lingüístico.
- "La obra literaria es el producto de un proceso sociohistórico en el que se integran prácticas sociales, se sintetizan nuevas relaciones, y se experimentan

transformaciones mediante la re-elaboración y la re-creación de la realidad, a través de un vehículo natural" (Celeita Reyes: 1.991: 18).

- El discurso literario es un acto comunicativo. Como tal existe en tanto se establece una interacción emisor – receptor, en donde cada participante juega un papel y tiene una misión (manipular o descubrir estrategias discursivas, por ejemplo).

- El discurso literario, y más específicamente el narrativo, con acción comunicativa es una unidad general compuesta, a su vez, de múltiples unidades más pequeñas organizadas secuencialmente, dotadas de una función y una significación individual y colectiva.

- El discurso literario es un evento semiótico en el que establecen relaciones entre signos (nivel sintáctico), entre éstos y sus usuarios (nivel pragmático), y se genera problemáticas a partir de su significados (nivel semántico).

- Es posible acceder al sentido global del texto detectando las principales estructuras constructivas de la novela. Mediante la identificación de esquemas bases, como el de los personajes o redes temáticas, pueden esclarecerse los sistemas sémicos vitales del textos.

Para tal propósito hemos escogido la perspectiva de la Lingüística Textual, que se conecta por afinidad con esa segunda Lingüística llamada *Translingüística* (al hablar sobre las dimensiones del espacio textual ampliaremos al respecto).

El trabajo aquí expuesto es de tipo decodificativo y su perspectiva gira en torno a la problemática sobre la relación entre la Lingüística y la Literatura. Consiste en la aplicación de un modelo de análisis textual tomado del libro *Un Modelo para el Análisis de Textos Discursivos: Propuesta Aplicada a El Otoño del Patriarca*, sus autoras son Lola Celeita Reyes y Neyla Pardo Abril (1991). El cual se describiría como un análisis lingüístico aplicado a un texto literario. Tal enfoque se basa en la orientación de una disciplina denominada Textolingüística o Lingüística textual y que se conecta por afinidad con esa "segunda Lingüística" de la que hablaba Barthes anteriormente<sup>1</sup>.

El análisis lingüístico consiste en el estudio de los procesos de construcción de sentido, es decir, de la "formalización semiótica del sistema de producción de sentido" (Talens: 1.995: 47), del cual el lenguaje es instrumento, para definir las unidades significativas que conforman y estructuran el (los) diagrama (s) de sentido que componen el texto escrito:

Será aprehender lo más exhaustivamente posible su forma literaria (cómo está hecho, la manera peculiar de utilizar el código común al emisor y receptor) que traducirá su visión del mundo. Llegar a comprender ambos aspectos – *forma literaria y visión de mundo* – (...) será la verdadera meta que el comentario textual (lingüístico, para el caso) del texto literario debe perseguir (Ariza Viguera: 1981: 151)

Mientras que con Poética nos referimos a las propiedades estilísticas del escritor. Como el presente trabajo maneja una "concepción espacial de funcionamiento

---

<sup>1</sup> Para mayor información consultar: García Berrio: 1994.



poético del lenguaje” (Kristeva: Semiótica I: 189) debe especificar la visión desde la cual, fundamenta su perspectiva de trabajo:

El establecimiento del estatuto específico de la palabra en los diferentes géneros (o textos) como significantes de los diferentes modos de intelección (literario) coloca hoy en día el análisis poético en el punto neurálgico de las ciencias “humanas”: en el cruce del *lenguaje* (práctica real del pensamiento) y del *espacio* (volumen en el que se articula la significación mediante una junción de diferencias). Estudiar el estatuto de la palabra significa estudiar las aplicaciones de esa palabra (como complejo sémico) con las otras palabras de la frase, y descubrir las mismas funciones (relaciones) al nivel de las articulaciones de secuencias mayores (Kristeva: Semiótica I: 189).

Retomemos a las cuestiones sobre la Textolingüística. Vislumbrada desde Jakobson se empieza a distinguir como disciplina sólo desde la segunda mitad del precedente siglo. Aunque, no tiene un ámbito totalmente definido puede estipularse como una forma de ver y abordar al texto. Cuenta con un fuerte número de autores cuyas teorías fundamentan sus preceptos (nombres como Tynianov, Tomashevski o Martínez Bonati y algunos otros que nos sirven de fuente bibliográfica)<sup>2</sup>. A diferencia del análisis del discurso, que se ocupa de todo tipo de texto, la Textolingüística se limita exclusivamente al texto escrito, y preferencialmente al literario. Surge de las necesidades generadas por los vacíos de la retórica o de la misma Lingüística. A pesar de tener raíces en el estructuralismo supera sus “defectos”, pues no observa solo cómo convergen los elementos física y taxonómicamente, sino que examina los enlaces del discurso con el mundo exterior, las ideas que le fundamentan y la acción

---

<sup>2</sup> Se debe aclarar que los autores no se consideran textolingüistas a sí mismos, sino más bien, que de sus postulados surgen los planteamientos que fundamentan la Textolingüística.

de los participantes. La Textolingüística tiene como objetivo estudiar el texto como tal, sus funciones, características y sus manifestaciones, rebasando la frontera de la oración a la que la Lingüística Gramatical se había restringido.

Esbozado esto, confirmemos que las teorías aquí empleadas y los autores consultados cobijan todos los terrenos de esta doctrina. De allí que figuras como Barthes, Todorov, Eco y Van Dijk constituyan las bases teóricas del presente estudio<sup>3</sup>. Para mayor precisión se ha elegido del plano literario a Julia Kristeva, pues su tesis resulta bastante concerniente de acuerdo a nuestra tarea. Para una mejor exposición, a continuación se presenta un breve resumen sustraído de las teorías de los autores antes nombrados y cuyo objetivo es recorrer los planteamientos a tenerse en cuenta, y, en consecuencia, esbozar la óptica desde la cual se realiza este análisis.

La obra literaria es un ente de carácter esencialmente social con una función comunicativa. Surge desde el interior de la sociedad, trata temas y expone eventos de orden social y además se dirige a la sociedad. Toda novela tiene su origen dentro de un marco social, ya que su creador hace parte de una sociedad y, a la vez, ella moldea su pensamiento sea por rechazo o por identificación; los contenidos de la obra se inscriben en una época, un lugar, circunstancias y teorías particulares; y

---

<sup>3</sup> Debido a lo extenso del trabajo de estos autores, de cada uno se han seleccionado sólo los argumentos pertinentes con el punto de vista aquí manejado. Obviamente, no se abarca la totalidad de sus libros.

además, el público que la lea, que la defina y la juzgue tendrá su propia condición social que determinará los criterios referentes a la(s) obra(s).

De otro lado, la producción literaria no tiene la inmediatez del habla, para poder ser comprendida a cabalidad, esta necesita crear su propio mundo de significados dentro de sus páginas y de acuerdo a su realidad concomitante. En su contenido creará su cardumen de preguntas y las responderá según las decisiones del autor. Por lo tanto, debe crear su propio espacio, su propio tiempo, sus propios personajes con sus respectivas personalidades. La autonomía de la novela se encuentra en la habilidad de crear y sustentar su contexto individual de entendimiento, el cual le permitirá a todo lector entender con exactitud lo que lee y descifrar los laberintos infinitos de la novela, sin necesidad de recurrir a agentes externos. En esta relación emisor-mensaje-receptor se halla el carácter comunicativo de la novela.

Definido cómo se concibe la obra literaria, específicamente la narrativa, recurramos a Kristeva para continuar con la forma de operación de la misma:

Es necesario definir primero las tres dimensiones del espacio textual en que van a realizarse las diferentes operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas. Esas tres dimensiones son: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo). El estatuto de la palabra se define entonces: a) *Horizontalmente*: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) *Verticalmente*: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico (Semiótica I: 189 - 190).

Kristeva equipara esto con lo que ella denomina "actividad *translingüística*" (Semiótica I: 64), que confrontado con otros teóricos, por ejemplo Barthes, quien la define como una concepción en la cual la palabra es una unidad donde en el significado se reúnen una multiplicidad de campos sémicos por encima del lenguaje mismo (Semiótica II: 12), por tanto, debido a la amplitud y complejidad de tal concepción, se ha decidido dejarla a un lado.

Volviendo con la explicación que nos ocupa, se requiere distinguir por separado cada una de las dimensiones a las que la autora hace mención:

- La dimensión de la creación: De primera mano, se debe distinguir entre el sujeto de la escritura, como lo llama Kristeva, que es casi como el escritor mismo y el sujeto del enunciado, conocido también como autor implícito y el narrador que nada tiene que ver con esto. El sujeto de la escritura nace de la interrelación escritor-obra; es sabido que cada escritor dota a cada una de sus obras de una visión particular que sólo es ostentada por esa producción, lo cual se relaciona con la noción de estilo:

El estilo se caracteriza por lo general breve e intuitivamente como la manera en que algo se dice o se hace. Esto sugeriría variaciones en la estructura de superficie (o en los haceres) que tuvieran estructuras subyacentes semánticas y pragmáticas idénticas o al menos similares. El estilo, en esta perspectiva, es el resultado de opciones escogidas; cada estructura se construye de varias posibilidades alternativas. Se escogería entre diferentes palabras con significados semejantes, estructuras sintácticas alternativas y maneras diferentes de escribir y hablar (Van Dijk: 1992: 129).

A la vez, todas las obras por pertenecer al mismo ser comparten entre sí conceptualizaciones, que nombradas en conjunto se denominan "cosmovisión". El autor es producto de una sociedad que moldea sus perspectivas, las cuales de una u otra forma se imprimen en la producción escrita y se hacen visibles al trasluz (las Isotopías, por ejemplo).

Por ultimo, todo escritor se inscribe en la historia literaria, a través de lo que sus contemporáneos practican o lo que de sus antecesores ha aprendido. Pero, quizá lo más importante es que cada emisor tiene al momento de escribir una misión y no se reduce a divertir, entretener a su lector, sino en hacerlo reflexionar sobre un tema en particular, y para ello utiliza estrategias discursivas que manipulan el lenguaje de acuerdo a una intención implícita (Todorov: 1969: 160).

- En la dimensión del Receptor se cierra el círculo comunicativo: A diferencia de en la conversación, el emisor no puede esperar respuesta por parte de su receptor, por tanto, la comunicación se limita a expresar e interpretar (los papeles no pueden cambiarse). La actividad del lector consiste en analizar lo que se ha escrito, descifrar los códigos y develar secretos escondidos dentro de la novela.

Podría decirse que quienquiera que reciba la historia puede asumirla de acuerdo a su parecer, pero, de hecho todo escritor redacta esperando que cierto tipo de persona en especial aborde su historia: el destinatario; razón por la cual moldeará los atributos y ordenará su obra concertando estrategias discursivas que guíen a ese lector

predestinado (Van Dijk: 1979: 73 - 171). Empero el texto sea susceptible a cualquier y toda clase de interpretaciones, todas están condicionadas por el universo significativo que el sujeto de la escritura ha predispuesto conscientemente en su producción. No es que el autor sea capaz de prefigurar los juicios que sobre su novela se hagan, sino que él, mediante el código en que ha estructurado su mensaje, circunscribe parámetros que el lector atrevido debe rastrear para obtener una óptima y leal interpretación. Por ello la novela debe ser lo suficientemente autónoma, para encerrar dentro de sí misma las respuestas a sus propias preguntas (la novela policíaca, por ejemplo). Ahora, la faena del receptor no se restringe a seguir al pie de la letra al emisor, por el contrario, tiene plena libertad para enlazar el mundo interior del texto, el mundo exterior que lo rodea, el mundo propio y externo en los que se desenvuelve el creador y, además, como ser social, puede recurrir, y realmente de ello depende su actividad, a sus propias experiencias, concepciones, a su propio mundo.

- La tercera dimensión está, siguiendo a Kristeva, en los textos exteriores: en la Intertextualidad<sup>4</sup>. Pero en función de nuestro trabajo apartémonos un poco de esta mirada y más que observar las relaciones del texto con otros textos advirtamos mejor el carácter social del texto. Haciendo referencia al nivel de competencia que el texto tiene para enfrentarse con la comunidad: la función social del texto. Se subraya el papel social del lenguaje, considerando elementos comunes del habla como la actualización, la pertinencia o la inmediatez. Llevando esto a la narrativa, lo apropiado

---

<sup>4</sup> Gerard Genette define Intertextualidad como: "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (1959: 10).

es reconocer el rol que el discurso juega en la sociedad donde se produce y a quién está dirigido. Esto incluye contemplar las circunstancias socioculturales, de moda, de cadena literaria, etc.

Con base en todo lo planteado, aclaremos de paso que este trabajo es un modelo de análisis del discurso que se limita al estudio del lenguaje y de algunos aspectos relacionados con éste (es decir, de la poética de un autor: Álvaro Cepeda Samudio), en un texto específico (La Casa Grande). Concibiendo Texto como una unidad finita que concentra dentro de sí todos sus posibles significados, restringiendo, de manera inmediata, nuestra área de trabajo exclusivamente a los campos sémicos de dicho texto. Ahora bien, con base en la distribución que han hecho las autoras del modelo que sirve de punto de apoyo, el presente trabajo se divide en dos capítulos:

El primero es el análisis del universo significativo del texto, mediante la examinación de las Micro y Macroestructuras y sus respectivos componentes: la jerarquización y naturaleza de las Macroposiciones; el tema principal, objetivo y subjetivo (la obra puede tener un tópico al cual hace referencia y que la hace posible, y, al mismo tiempo, el autor puede elegir otro tema según predilección y su visión de mundo), y subtemas. Los Hechos, situaciones que dan vida a la trama de la historia; los actantes, quiénes sobre el papel se convierten en los sujetos de la acción, muchas veces, el sujeto enunciante puede tomarse parcial y demostrar preferencia por la visión de uno o más personajes. Los Marcos, cómo se construyeron y aplican. Las relaciones de coherencia y cohesión, entre otras actividades.

17

Esta primera sección se limita a diseccionar la fisonomía de la obra y los compromisos semánticos implicados, buscando las formas de articulación de las unidades textuales, teniendo como único punto de referencia el lenguaje. Se trata de definir la función del lenguaje dentro de ese universo literario. De ahí, que la fuente única y directa sea el texto, es decir, será un estudio restringido a la novela en cuestión, a lo que dentro de sus páginas se hallase.

El segundo capítulo es complementario al anterior. En él se analizan aquellos fenómenos exteriores que afectan la creación, dinamización e interpretación de la novela. Aquí se consideran las dimensiones que operan en el círculo comunicativo de la misma. De parte del escritor, se atiende el papel que la visión y cosmovisión juegan en la construcción y arquitectura de la novela, la tradición en la que se inscribe, sus influencias literarias, las tendencias que sigue, entre otros aspectos. Si pensamos que el texto, y en este caso, la novela, es usada como medio de expresión personal, entonces, la labor de primera mano es develar, en lo posible, las intenciones comunicativas del escritor como personalidad<sup>5</sup>. Y del lado de los textos y el medio que le rodea, estimando cómo la cultura donde surge, la sociedad que le influye, la historia que le acompaña, la realidad a la que critica, toman parte dentro de él. Elementos de carácter social, cultural e histórico que intervienen sea dentro de la novela o por conexión con su autor.

---

<sup>5</sup> No es cuestión de agotar las significaciones del texto; acción que resultaría, por demás, imposible.

El punto para esta parte, es contextualizar la novela. Ya no sería exclusivamente cómo, (mencionado en el primer capítulo) sino porqué el texto ostenta tales formas y contenidos.

A continuación se presentan, en orden ascendente, los principios organizativos tenidos en cuenta para la realización del estudio y la división de los capítulos:

- Conjunto de oraciones textuales.
- Identificación y caracterización de los objetos participantes en el texto.
- Las manifestaciones referencia – relación establecen vínculos entre los objetos del discurso.
- Conjunto de proposiciones contenidas en el texto.
- Conjunto de redes temáticas. Estos conjuntos articulan las proposiciones expuestas durante el acto comunicativo.
- Coincidencia y selección de los hechos matrices que construyen la historia.
- Ordenamiento del esqueleto temporal.
- Interacción entre los elementos internos del texto y los elementos externos a éste.
- La intervención del autor y la influencia de la presencia del emisor en la novela.
- Sentido global del texto.

A simple vista es notable que *La Casa Grande* es una novela muy bien lograda, calculadamente elaborada, donde la mayor parte de los elementos y técnicas que la integran han sido dispuestos cuidadosamente. La sintaxis que evidencia es compleja, pues por el principio de selección se han escogido varias formas de narración que

incluyen la conversación traspasada puntualmente del habla al papel, sin sacrificar sus singularidades, documentos legales que regularmente no hacen parte de una obra literaria (a excepción de en la novela histórica, género en el que se ha ubicado a esta novela), la prosa diegética normal y hasta versiones de lo que para ese momento era novedoso: la corriente de conciencia. Y por principio de combinación se han organizado los eventos y episodios de tal manera que la común estructura temporal se rompe y se presentan variaciones en el orden causa-consecuencia de los eventos, dándole un matiz de extrañeza a la historia. La novela, también, maneja un lenguaje cotidiano que aspira a copiar la oralidad y toca un tema polémico y severo que aún mantiene vigencia en la realidad nacional (más que la "Masacre de las Bananeras", la represión y el poder dictatorial amedrentante y silenciador que ha dominado por décadas y aún desangra al país).

En cuanto a su autor, Álvaro Cepeda Samudio, es un hombre con una personalidad casi misteriosa, ligado a una generación de personajes que apenas si le restringen algo de popularidad, con una poética de convicciones firmes, seguras, críticas y deleitables. Dedicada a esta, su producción más reconocida, aspectos que son ajenos a otros de sus frutos. Precisamente por la riqueza y la cantidad de posibilidades que *La Casa Grande* y su creador ofrecen a un tipo de análisis como este y por lo que este tipo de análisis puede a su vez ofrecerle a ellos, han sido escogidos como objeto de estudio.

## 1. REVELACIONES DE LA POÉTICA EN EL TEXTO

Para Álvaro Cepeda Samudio, el lenguaje es un juego con sus propios dispositivos y reglas. Asumimos, entonces, que *La Casa Grande* puede considerarse como un juego en donde el escritor por medio de un autor implícito se da el lujo de jugar con el lector, brinda algunas pistas a través de las narraciones y hace participar al lector mediante la lectura. El leyente al penetrar en el texto se involucra en este juego y para que este iniciante destinatario se convierta en un posible destinatario debe descifrar las trampas ocultas en la lectura. Quizás la novela parezca muy clara a simple vista, pero realmente requiere cavilación para su total entendimiento y disfrute.

Así pues, el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo escribió preveía que se los llenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él (...). En segundo lugar, porque a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque casualmente desea ser interpretada con un margen de suficiente univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar (Greimas: 1999: 46).

El escritor de *La Casa Grande* demuestra un excelente manejo de la poética, convierte de manera exquisita el lenguaje oral en lenguaje literario, los diálogos guardan las características de una conversación normal, procurando, incluso, transformar lo escrito en una grabación, dando la apariencia de una narración directa.

Así mismo, cada parte en mimesis o diéresis, es autónoma por sí sola, mas está ligada al resto de la historia.

Antes de avanzar tengamos algo en cuenta: la principal tensión estructural en la novela está dada por la oposición y lucha entre la permanencia y la ruptura. Esto está representado por aquellos regímenes que desean perdurar y las fuerzas que luchan por erradicarlos. Así, de un lado se hallan el régimen patriarcal y la autoridad del Gobierno aliada al poder económico de los terratenientes y la industria; y por el otro, los descendientes quienes intentan liberarse del dominio inhibitor de su padre y el pueblo que reclama sus derechos. Tal situación es la síntesis de la historia de un pueblo que ha visto desde tiempos remotos como las cosas transcurren sin cambios: la población es explotada y el poder se mantiene en las mismas manos, a pesar de cualquier intento de cambio, produciendo frustración y pesimismo en las personas. Sin embargo, el anhelo de cambio permanece y exige reacciones.

El autor implícito (de ahora en adelante lo llamaré simplemente Autor, el escritor es muy disímil de este) ofrece al lector una serie de claves para abordar y entender el texto. Los análisis posteriormente presentados dependen de las siguientes apreciaciones<sup>6</sup>:

Proliferan las preguntas, muchas sin un fin aparente, y casi nunca son respondidas o la respuesta ofrecida no satisface el interés del demandante. Lo que realmente

---

<sup>6</sup> Cabe señalar que los fundamentos base para el análisis parten de los postulados de Eco: 1968.

sucede es que el objetivo de las interrogaciones es ahondar en lo expuesto. Como las participaciones no ofrecen mayores detalles, el autor implícito pone preguntas en boca de un hablante para sacarle mayor información al otro, así se penetra en la historia. Es un medio para desatar cabos y brindar pistas referentes a aquellos temas presentados escuetamente al lector. Las preguntas de los personajes de uno u otro modo se convierten en la forma en que el lector puede ganar más información. Es otro camino labrado para guiar al lector a construir hipótesis y descifrar secretos escondidos en la lectura.

- Ahora sí importa: lo que pasa es que tienes miedo. (2)
- Que voy a tener miedo. (1)
- ¿Entonces por qué te preocupas?. (2)
- Porque si es una huelga tenemos que respetarla y no metemos. (1)
- Ellos son los que tienen que respetar. (2)
- ¿A quién? (1)
- A las autoridades, a nosotros. (2)
- Nosotros no somos autoridades: nosotros somos soldados: autoridades son los policías.

(1) (P. 13)<sup>7</sup>.

Lo curioso de los personajes es que conservan un anonimato dentro de su correspondiente diálogo, ni se nominan entre sí, ni el autor los nombra tampoco.

Mediante este recurso los personajes se transforman en especie de fantasmas de los

<sup>7</sup> Todas las referencias a la novela son tomadas de: Cepeda Samudio: 1973. Las páginas correspondientes preceden a la cita.

cuales sólo puede oírse su voz hablando, rumorando, criticando y haciendo declaraciones sobre lo sucedido y, a la vez, permaneciendo en un tiempo impreciso. De entre todos los partícipes de la "Masacre De Las Bananeras", el autor premeditadamente ha seleccionado de manera cuidadosa los personajes de su novela y luego los ha puesto a discurrir. Si se observa con atención, cada uno de los hablantes tiene una función distintiva y hace parte de un grupo entre aquellos que conforman la historia. Con ello el autor consigue revivir voces silenciadas por la historia, haciéndolas decir lo que se habían callado y presentando así el lado escondido por el discurso de poder.

Con esta misma técnica también se acentúa que en esencia lo verdaderamente relevante es la historia (los hechos) no sus participantes. Los personajes no existen sino en función de su discurso y por ende, lo importante es el discurso mismo. Para los diálogos la aparición de los seres es inferior, rescindida, casi innecesaria. De su intervención lo importante no es tanto quiénes son, sino qué dicen; sin embargo, sí es preciso saber qué son, conocer la ideología manejada por la comunidad de la cual este actor hace parte, debido a que en la novela sus palabras deben extractar, y por consiguiente, representar el pensamiento de su grupo. Por otro lado, su voz por carecer de dueño específico no tiene comprometimientos, es decir, lo que se dice vale por sí mismo. El carecer de un emisor identificado obliga al lector a no juzgar a los personajes y lo restringe a tomar en cuenta exclusivamente al discurso.

Este anonimato le exige al lector estar atento a las actitudes, pensamientos o formas de expresión para diferenciar a los personajes. Por ello son claramente evidentes las diferencias en el lenguaje de cada actor, además de que su visión es individual y personal. Cada personaje tiene su propia perspectiva, pensamiento y manera de disertar de acuerdo a las características de su naturaleza, incluso, podría decirse que cada personaje, tiene una personalidad y una posición individual y estas se reconocen únicamente por medio de su lenguaje. Un detalle de esta técnica es que no nos permite conocer en realidad a los personajes, no están descritos (son fantasmas). Dejando a un lado las ideologías que representan y teniendo en cuenta su entidad, debemos valernos de la narración en prosa o de las aproximaciones del narrador externo para saber algo más de aquellos que son nombrados, y aún así debemos contentarnos con lo que se sugiere en su participación, es decir en "Jueves" sabemos que hay una mujer, un niño y un hombre, que parece ser el padre del niño, pero no podemos confirmar tal cosa o colegimos el carácter de la madre por medio de sus intervenciones. Son como escenas cinematográficas donde los personajes actúan y con ese porcentaje el receptor debe terminar la historia.

De otro lado, existen determinadas palabras que son usadas frecuentemente por algunos personajes, estas pueden tener distinciones de acuerdo a su emisor. Pero su recurrencia las convierte en isotopías. Por ejemplo, las negaciones: en el primer diálogo del primer capítulo hay un total de 45 "no's", y en los siguientes, además de

estas palabras, hay cierta predisposición a las negaciones, sea por términos definidos (tampoco, ni, no...) o palabras alusivas (nada, ninguno, nadie...)<sup>8</sup>.

Se sugieren muchas cosas, los personajes hablan entre ellos, no consideran al lector. Postulan comentarios que suelen estar invadidos por alusiones implícitas a cosas que suceden o sucedieron, o sea, no se dice muchas veces las acciones que pasaron. Los secretos que los personajes guardan perduran ocultos. De hecho, esta novela, en general, utiliza un discurso *Incompleto*, y para ser más específico el caso es *Incompletitud Selectiva* (Van Dijk: 1998: 169 - 172)<sup>9</sup>, pues la mayoría de la información está omitida ya que hace parte de los presupuestos para los comunicantes, mas no para el lector. Además de la obvia elección de las declaraciones a ser suministradas y las que deben estar ocultas. En todo texto literario se repara en la presencia de un posible destinatario, en este caso no se asume tal presencia. Los personajes entablan una charla tan privativa que exclusivamente conversan entre ellos, dejando cosas sin explicar pues se asume que ellos ya las conocen (los hijos no necesitan especificar quién es su Madre si ellos ya saben), o datos que como ellos los ignoran se mantienen ocultos (la identidad de la mujer con quien se acuesta el Soldado). Quien transcribe los diálogos parece no tener en cuenta a su receptor. Pero lo que realmente hace es plantear todas esas

---

<sup>8</sup> Se aduce que el detalle de las negaciones sería una particularidad de la poética del escritor, pues se observa el mismo detalle en otras de sus producciones (Cepeda Samudio: 1985, y : 1983). Por tanto, requeriría una observación más precisa ajena al trabajo aquí realizado.

<sup>9</sup> El término INCOMPLETITIVIDAD SELECTIVA hace referencia a la información explícita e implícita en el discurso, la cual es seleccionada por la pertinencia o redundancia en la conversación.

incógnitas, para obligar a su destinatario a recurrir a otras fuentes, a pensar; al fin y al cabo, esas dudas se resuelven durante el transcurso de la narración.

## 1.1 ANÁLISIS SEMÁNTICO

El componente semántico comunicativo debe permitir especificar el funcionamiento del discurso hallando su organización y estructuración interna, por lo que será entendido como el lugar en que se inscriben los signos, las reglas, las técnicas, los repertorios, las intenciones, etc., para mostrar como se elabora, recibe y usa un discurso (Celeita Reyes: 1999: 34).

Para mayor eficacia citemos lo que A.J. Greimas postula sobre lo que él denomina Mito y apliquémoslo a un nivel menos general: la Novela (Greimas: 1999: 40)... Según este autor, secundando a Levis – Strauss, la composición estructural del Mito es: 1. Armazón, 2. Código y 3. Mensaje. Debido a la claridad de los conceptos derivada de su nominalización podemos obviar los detalles, tan sólo habrá que agregar: *“La unidad discursiva que es el relato debe ser considerada como un algoritmo, es decir, como una sucesión de enunciados cuyas funciones – predicadas simulan lingüísticamente que tienen una finalidad...”* (Greimas: 1999: 40).

Este segmento del trabajo se restringirá al examen del primer y último componente (Armazón y Mensaje), el código será parte del análisis posterior.

El análisis semántico se basa en el estudio de los niveles semántico y sintáctico, e incluye atisbos hacia el nivel pragmático, pues resulta imprescindible observar la relación autor – lector, mas no se enfatizará en tal labor. En general, la actividad inicia con el reconocimiento de las Microestructuras, teniendo en cuenta la increíble importancia que la frase ostenta:

Más acá y más allá de la palabra, las diferenciales tejen el texto cuya unidad fundamental, haciendo eco a la diferencial, sería para nosotros la frase (...) escapando al orden del signo, la frase como función semántica no es una totalidad descomponible en unidades lexicales, semánticas o gramaticales. Es un proceso, una acción a través de la cual se encarna el sentido (Kristeva: Semiótica I: 204 - 205).

Las frases tejen una a una el texto completo y, dentro de la maraña algunas resultan más relevantes que otras (estas últimas se llaman Isotopías).

Partiendo de los resultados arrojados por éste ejercicio, será posible cotejar la organización proposicional del relato, es decir, precisar la Macroestructura. Es de saberse que *La Casa Grande* no conserva el regular orden temporal. La cohesión entre episodios y sus respectivas subdivisiones está prácticamente sustentada en hilos de sentido dispersos (Macroproposiciones).

En este análisis se han deshilvanado esos hilos y vuelto a urdir con tal de realizar una organización más concisa y comprensible para recodificar la coherencia en nuevos términos.

En resumen el nivel semántico del texto está estructurado por un número de elementos organizados de manera jerárquica, otorgándoles así un sentido único y restricto a la realidad que aborda, aproximándonos justamente a la función pragmática de los signos: como instrumentos que mantienen una conexión con la realidad exterior (Talens: 1995: 54).

**1.1.1 ANÁLISIS ACTANCIAL.** El primer paso enfoca en los puntos de unión que articulan el Armazón de la novela: los Actantes. Entendiéndose Actantes como: *“seres o cosas que participan en el proceso bajo cualquier título y de cualquier manera, incluso como meros figurantes y/o pasivamente”* (Celeita Reyes: 1999: 145), y de inmediato puntualicemos recurriendo a Kristeva: *“La constitución del personaje (del “carácter”) por su parte permite la disyunción de S (sujeto) en S<sub>a</sub> (sujeto de la enunciación) y S<sub>e</sub> (sujeto del enunciado) (...) El sujeto del enunciado es, a la vez, representante del sujeto de la enunciación y representado como objeto del sujeto de la enunciación”* ( Semiótica I: 145).

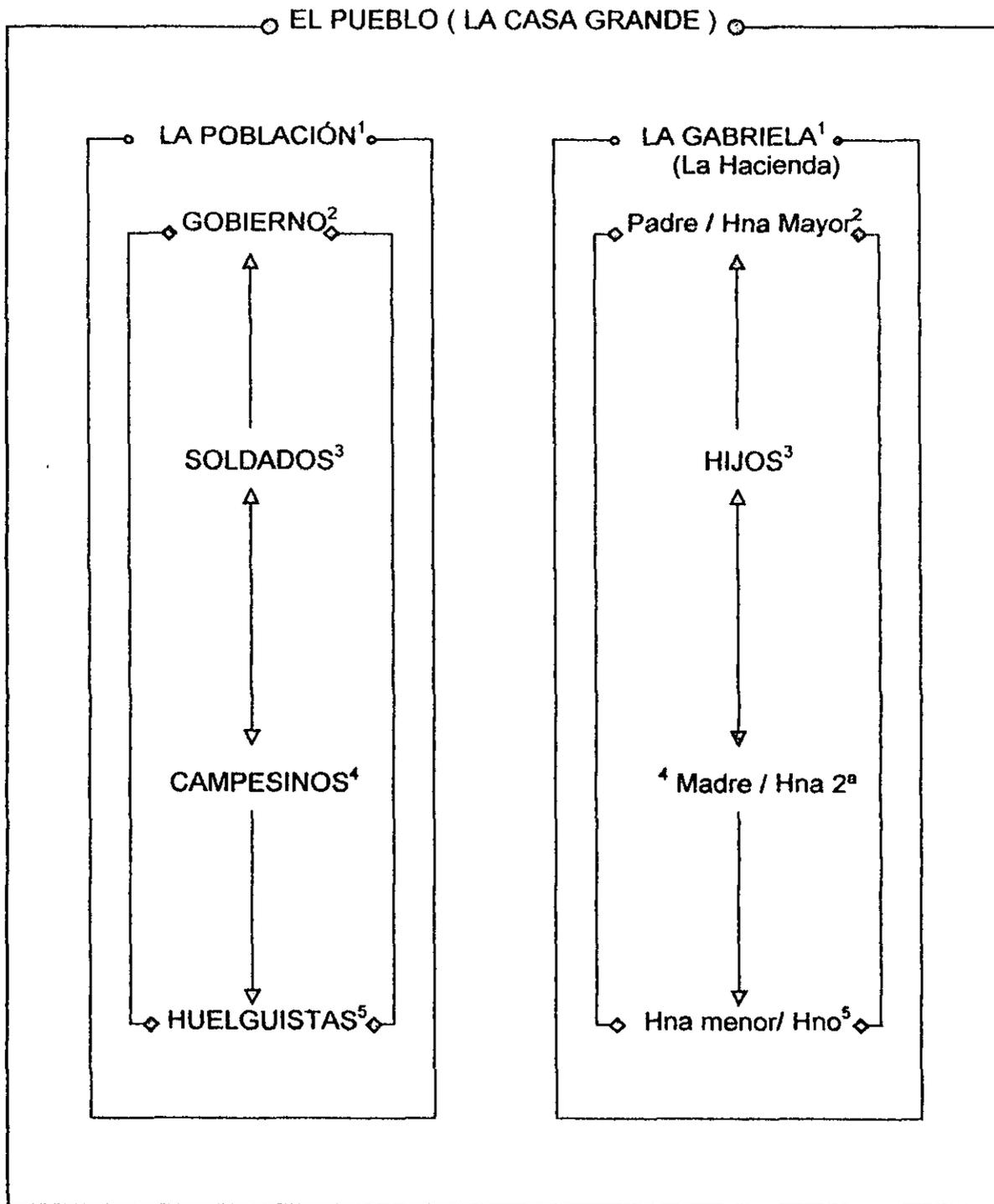
El personaje es autónomo en esencia, depende del autor dentro del discurso pero en el contexto de la obra es completamente independiente. Por tanto, para este trabajo

las nociones de personaje y actante son equiparables. Aclarando que el término Actante se establece según lo que hace el personaje por su rol en la historia. Para el caso, todo aquel sujeto (del enunciado) que desempeñe una acción dentro de la trama o exclusivamente como hablante, tiene un rango y una función respecto al todo.

El cuadro No 1 expone la estructura actancial de la novela, teniendo en cuenta la participación, ubicación y carácter de los actantes en interrelación dentro del marco circunstancial de la historia. Hay un elemento principal que abarca todo, una especie de trasfondo. Se trata de lo que se ha denominado El PUEBLO, y comprende tan amplia área, debido a que es el marco espacio-temporal donde suceden los hechos. Dentro de él se presentan dos ejes divididos por las situaciones que le acometen pero donde la segmentación realmente funciona a manera de espejo, en el que el paralelismo de los elementos corresponde a simultaneidad de condiciones. Los actantes de la derecha son entidades, conjuntos de seres o colectividades de algún tipo, no se resaltan figuras entre la multitud y funcionan de manera grupal dentro de la trama, y el otro eje se conforma por individualidades o pares de personajes que por tener funciones similares conservan el mismo status. Tal distinción se haya en la categoría individual vs. colectivo estipulada por A.J. Greimas (1999: 42).

Los numerales 1 tienen propiedad de comprensión, más que actantes como tales son unidades invisibles, que ostentan una fuerte presencia en el desarrollo de la trama, pues a pesar de su rol pasivo son los que hacen posible y se convierten en el centro

### CUADRO No 1 ESTRUCTURA ACTANCIAL



de los eventos. Esta premisa resulta luego de la transposición de un comentario que Van Dijk hace sobre identidad individual, refiriéndose a las relaciones semánticas existentes entre los individuos (sujetos – objetos) involucrados en una secuencia. Dichas relaciones pueden ser de inclusión, pertenencia, parte – todo y posesión (1992: 155 - 156).

Los siguientes (2) y los últimos (5) están en oposición directa. Y los numerales 3 y 4 son intermediarios, aunque su posición es concreta, son dependientes, pues mantienen conexión con los elementos contiguos. Las relaciones varían entre pertenencia, derivación o asistencia. Ahora, de acuerdo a las puntas de las flechas y la dirección y forma del vínculo se establece el valor de la misma, así:

—○ Continuidad. Indican que las líneas deben ir unidas conformando un círculo, el elemento en referencia es el punto de inicio y fin del conjunto conformado por los elementos encerrados en el área.

—→ Pertenencia. Entre las unidades eslabonadas existe una relación de pertenencia hacia el lugar donde la flecha apunta. La pertenencia puede manifestarse sea en razón de ayuda entre las partes implicadas, o por igualdad de condiciones dentro del marco circunstancial.

—◇ Oposición. Su función es igual que en el primer caso, sólo que el enlace se establece por antagonismo entre los elementos en cuestión.

Planteado el encuadre definamos ahora a los elementos por separado:

El PUEBLO es un ente amalgama de un espacio y un tiempo determinado. El lugar donde transcurren las acciones; un pueblo específicamente ubicado en una geografía estipulada calculadamente. Allí y sólo allí pudo desarrollarse la historia en cuestión. Debido a que están predisuestas las condiciones exactas para que los eventos se den. A la vez, depende de un tiempo social, histórico y climático preestablecido. En el capítulo *El Decreto* lo llaman Guacamayal, En la vida real el marco espacial sería el pueblo de Ciénaga, Magdalena.

Justamente en el Capítulo con el mismo nombre, *El Pueblo*, se hace una descripción minuciosa de esta entidad, de allí extrajimos una nueva prosopopeya producto de nuestra interpretación: el pueblo es solitario, derruido, comienza en el tren, en donde la naturaleza parece muerta, alguna vez estuvo viva, ahora es una especie de desierto. A la entrada, casas de apariencia endeble, sólo casas, no hogares, que ni siquiera pueden amparar de la lluvia ( "*son casas de madera con techos oxidados y rotos por donde se mete la lluvia y una que otra luz cuando hay luna*"). Habitado por nómadas, mujeres que son usadas para divertirse y hombres que se divierten con ellas y luego se van, no hay unión, no familias, no raigambres ("*compran una bolsa nueva y se van un poco más cansados, pero sin saberlo*"). El tren marca la rutina y es el eje de ritmo económico ("*la estación junto a la que para el tren cargado de racimo de frutas y de jornaleros*"). Inicia, entonces, el Pueblo abriendo con las casas de los jornaleros, con la misma apariencia de las anteriores, excepto que se puede notar la

presencia femenina estable y por ende la vida (*"pero estas casas están pintadas de azul y de rosado y de blanco, etc."*). Estos pobladores tampoco son constantes (*"algunos se quedan pocos meses: trabajan, cobran y se vienen al pueblo"*), también están sometidos a las peripecias del tiempo. Más adelante, en el interior de Pueblo, las casas de los adinerados, que se levantan perennes y deterioradas. Aquí la vida termina de detenerse, los monopolios construidos a través del tiempo y el odio se carcomen por la acción traicionera de estos dos objetos que le han erigido (*"por fuera el salitre los destruye lenta y seguramente, pero dentro el abumamiento de las mujeres que sienten pasar el tiempo sobre los cuerpos desaprovechados y la dura conformidad de los hombres"*). Al final como un muro infranqueable y mortal está el mar, una especie de abismo y verdugo (*"un mar desapacible y sucio al que no mira nadie"*) (P. 75 – 76)<sup>10</sup>.

Este conjunto de elementos se agrupan en lo que se describiría como *La Casa Grande*. Una unidad en la que confluyen diversos elementos engranados calibradamente. Un universo sin límites que conceptúa todo lo que con él se relaciona (*"y a cada muerte surge un odio nuevo y las grandes plantaciones se van desmembrando y las casonas grandes de gruesas paredes de mampostería se van haciendo más franqueables y se van quedando más solas"*) (P. 75 – 77).

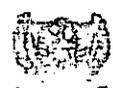
---

<sup>10</sup> De ahora en adelante las referencias al texto objeto del análisis se harán de la siguiente cita: Álvaro Cepeda Samudio: 1973. El número de página correspondiente precederá a cada cita, solo para estos casos.

"Un grupo de bandoleros trató de asaltar el expendio de tiquetes de la estación del ferrocarril de la población de Guacamayal" (P. 101). Una población está integrada por un número inexacto de gente aglutinada en un mismo territorio. En *La Casa Grande* la POBLACIÓN está conformada por todas las personas que habitan, laboran o conviven en el PUEBLO incrustado en la zona Bananera, sin distinción de ningún tipo. Guacamayal es un compacto microcosmos humano con una historia grupal (la de la Masacre) y muchas privativas para contar. Aquí se incluyen por igual el GOBIERNO, los HUELGUISTAS y los jefes, todos miembros de una misma comunidad cuyos destinos están interconectados. De entre los testigos de la Masacre, el autor ha escogido a los personajes que protagonizan la novela.

Más que llamar GOBIERNO a las autoridades legales, consideremos gobierno a todos los que manejan los dos poderes: Público y Privado. En la novela estos forman una alianza informal que procura beneficios propios. Un convenio en el que los militares ayudan a los funcionarios estatales y ambos reciben silenciosas comisiones de capital.

- Deben decírselo al comandante.
- El comandante también roba.
- No creo.
- Es él que más roba.
- Bueno, todos roban. Pero el Sargento es él que peor roba porque nos roba o nosotros: se roba la plata de la comida de nosotros y nos hace pasar hambre. Si el comandante roba, le robará al gobierno y eso no importa. (P. 18)



iban para la zona (los soldados) para defender los intereses de la compañía y aunque estaban bien armados (...) porque el gobierno los había mandado para que la compañía no siguiera abusando de los jornaleros<sup>11</sup>. (P. 37).

Los SOLDADOS son el medio que usa el GOBIERNO para no ensuciarse las manos. Eludiendo su responsabilidad y eliminando cualquier posible culpa en actos ilegales.

El Capítulo titulado el Decreto copia el documento que declara ilegal el movimiento huelguista. Por ser un comunicado de origen gubernamental se convierte en la manifestación de su visión de los incidentes. El documento abre con la condena directa de los huelguistas a quienes de tajantemente diferencian de los trabajadores, justificando de paso el procedimiento mediante actos condenatorios fuera de contexto y no lo suficientemente sustentados como para declarar una condena a muerte, es decir, utilizando adjetivos peyorativos ("revoltosos", "anarquistas", "comunistas", "amotinados"...), convierte a simples trabajadores en rebeldes asesinos. Rematando con la aprobación de facultades específicas para aniquilarlos sin negociación (P. 79 – 80).

Del lado opuesto están los HUELGUISTAS. La masa de trabajadores de las bananeras que deciden convocar a una huelga exigiendo mejores condiciones de trabajo y mejores remuneraciones. Es una parte de la POBLACIÓN que se cansa de la represión y decide luchar por sus derechos.

---

<sup>11</sup> Lo contradictorio es que terminan asesinando a los jornaleros que iban a defender.

Cubrieron el tren, apretujándose en los carros abiertos y sobre los techos de los vagones cerrados, colgándose de las escaleras de los freneros y de los estribos de la locomotora, y se quedaron sobre el tren, en silencio, con determinación y en paz. (P. 28).

Debido a su reconocimiento como trabajadores con derechos, como individuos con un posible poder sindical en las manos ponen en riesgo el poder de los acaudalados. El problema es que han roto el miedo que les ataba y no les dejaba actuar, ya no le tienen miedo a la muerte, ahora se enfrentan a ella por conseguir lo que se quiere, sin importar lo que suceda después.

Entre las 9:30 y las 10:00 de la mañana de hoy, un grupo de bandoleros trató de asaltar el expendio de tiquetes de la estación del ferrocarril en la población de Guacamayal. Las fuerzas militares se vieron en la imperiosa necesidad de abrir fuego en contra de los bandoleros. El número de muertos no ha sido determinado todavía. (P. 101).

LA GABRIELA<sup>12</sup>, este nombre no hace referencia a la hacienda exclusivamente, va más allá, es todo un símbolo de riquezas, de poderío, de un monopolio y alto número de personas que dependen de su producción y la habitan, sean los dueños o los peones. A la vez, es la concentración del pasado, que debe tener quizá siglos de sobrevivencia. En este terreno y en esa casa se inscribe una historia que alberga las

---

<sup>12</sup> El nombre de la hacienda resulta sugestivo. Gabriela es el femenino de Gabriel, que etimológicamente deriva del hebreo *Geber* ("hombre", "hombre fuerte", "protector") y *el* ("Dios"). Básicamente significaría "mi protector (es) Dios". Casualmente, Gabriel tiene importaciones connotaciones en el mundo católico, pues bautiza al ángel de la anunciación. En consecuencia, aduce fortaleza, vitalidad, entereza y poder (Tibón: 1956)

historias de todos los miembros de la familia, las de sus trabajadores y las relaciones entre ambos.

En La GABRIELA se ha concentrado el gran universo de la "Zona Bananera" en un espacio representativo. A manera de metonimia, el autor escoge a una de las haciendas de la zona para enseñar lo que en las demás ocurre.

El PADRE es la obvia representación del patriarcado, de la jerarquía que por décadas ha imperado en el país. Es un hombre recio, serio, fuerte e inclemente, que no demuestra, no parece tener sentimientos. Una figura trascendente en la Literatura hispanoamericana, recurrente en gran número de los escritores latinoamericanos como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez o Héctor Rojas Herazo. Son hombres que poseen mayor capital económico a costa del sacrificio del vulgo. Constituyen la burguesía provinciana del país, cuyo trabajo consiste en sojuzgar a todo ser inferior, ponerlo a su servicio y abusar de las ventajas que esto le da. Al mismo tiempo, imponen el orden y el control social y económico de lugar: *"porque cada uno debió pensar que aún el cadáver roto del padre era más fuerte que todo el pueblo"* (P. 52).

Su poder es tal que no resulta palpable, más bien se siente en la forma como se expresan de él, por lo que él refleja:

- Ahora tendremos que matarlo.
- ¿Por qué regresó; acaso no sabía?
- Vino a obligarnos. Siempre nos ha obligado a todo; ahora viene a obligarnos a que lo matemos. Viene a provocar el miedo (p. 67).

...Me dijo en voz baja para que nadie oyera: "El padre huele igual". "Yo recordé de pronto: miré a mi Hermana casi con rabia, casi con lágrimas" (p. 107).

Cuando hablé la voz del Padre era más áspera, autoritaria, hecha de dar órdenes siempre. No hay temura en el padre, pero tampoco hay torpeza. Es implacable, pero no hay venganza ni amargura en él. Es naturalmente duro como e guayacán (p. 57).

Luego de la decepción que le provoca su único hijo varón, su hija menor se convierte en la posibilidad de sostenimiento de su legado, pues demuestra un carácter parecido al de su progenitor. Ella es a la vez su bastón y columna. Imitando la actitud del Padre roba un poco de su masculinidad, una especie de copia del Poder.

No engendra, no puede procrear, porque es demasiado masculina para hacerlo (no es que sea una *Marimacho*<sup>13</sup>). Desesperada por preservar la tradición se dedica a criar a sus sobrinos, porque asume que en alguno de ellos estaría el siguiente eslabón de la cadena, un eslabón preferiblemente masculino.

Lo curioso es que ella es superior al Padre, quizá por ser mujer. "*Ya había comenzado a ser un misterio para, un misterio más impenetrable que el del Padre porque tú eras hija de ella, había parte de ella (de la madre) en tu cuerpo...*" (P. 42) (el subrayado es mío). Probablemente las características recias propias del carácter femenino heredadas de la madre le brindan mayor tenacidad.

---

<sup>13</sup> Es decir, ella puede tener un comportamiento masculino, mas su apariencia no es tal. Es difícil precisar la situación pues no es descrita, sólo insinuada.

En contraposición directa con el Padre, está la mayor de sus hijas. Cuando niña es igual de sumisa que la madre. Sin embargo, desde que el Padre le rompe la cara con una de sus espuelas, su talante cambia y decide enfrentársele y derrumbar el Régimen (p. 34). Se alía secretamente con el Hermano, a quien insta a volteársele al Padre (p. 39). Mientras esto llega, para alcanzar su cometido utiliza el arma más fuerte que puede poseer: su vientre. Procrear uno o varios Mesías para que acabaran con el Régimen: *"Para seguir sosteniendo un desafío que no había conducido sino la destrucción; un desafío que ella no habla planeado, ni querido, sino que le fue impuesto, sin alternativas"* (P. 104). En realidad, la decisión de desafiar al Régimen es más bien involuntaria, quien toma esta resolución sería una fuerza superior que ha destinado acabar con el Régimen o, al menos, darle una nueva forma. Una fuerza no detallada pero latente, a lo largo de la historia, que predetermina todos los actos que constituyen la trama.

El HERMANO, como único hijo hombre es la más grande esperanza del Padre para continuar su legado, de allí que procure su educación, mientras a las hijas las coarta de tal privilegio; sólo que a diferencia de lo que éste cree, el odio que ha provocado en él se invierte y en vez de aliarse se trueca, uniéndose con los rebeldes para destruir un patrimonio de décadas.

El problema es que el Hermano jamás tendrá el espíritu fuerte y combatiente que tiene la Hermana para luchar y vencer *"a la Hermana le habla nacido una voz de palabras secas y seguras"* (p. 36), voz de la que él carece. De allí que al final él

mismo reconozca su derrota: *"era una sola muerte para los dos y ella la ha acaparado totalmente"* (p. 115). Aunque estaban juntos en la batalla. Ella arriesgó su vida y logró, por lo menos, dejar muescas al Régimen. Él, en cambio, utilizó al Pueblo para asesinar al Padre, pero la Hermana Menor lo reemplaza, participó de la crianza de los Hijos, ofreciéndoles el afecto que a él le negó su padre, pero aún así su brega es infructuosa porque no se arriesgó como su Hermana. En consecuencia, la lucha de ambos por destronar la hegemonía es inútil. La esperanza única que les queda está en los Hijos y estos están repitiendo la historia de sus padres.

Hay un capítulo entero dedicado a Los SOLDADOS. Lo más interesante de este capítulo es la forma como el autor desenvuelve las personalidades de los aquí, personajes principales. Utiliza el diálogo para descubrir su manera de pensar y mostrar al tiempo, dos posiciones totalmente opuestas sobre la misma situación.

Como sus caracteres no están claramente diferenciados los hemos numerados para tal fin:

- Es culpa de los huelguistas. (1)
- De los huelguistas no. De la compañía. (2)
- Bueno pero de nosotros no es. (1)
- ¿Quién sabe? (2)...(P. 27)

El número uno es consciente, piensa, razona y enjuicia no sólo los hechos sino lo que sus superiores les dicen, el otro se deja llevar por las sugerencias, lo aparente, lo que le dan a creer. Representando cada uno una postura: Mientras el segundo se

aproxima más al discurso oficial (del Gobierno), el otro se acerca al discurso marginal de los campesinos y los huelguistas.

- No tienen derecho. (2)
- Derecho a qué. (1)
- A la huelga. (2)
- Tú que sabes. (1)
- El teniente dijo. (2)
- El teniente no sabe nada. (1)
- Eso sí es verdad. (2)
- Él repite lo que dice el comandante. (1)... (P. 13)

Gracias a su participación podemos visualizar su propia condición. Hombres >> de sojuzgados, a pesar de sus propias convicciones, a un régimen que les obliga actuar, a no pensar, a estar sometidos. No están solos junto a ellos, hay otro número de hombres padeciendo la misma situación: "*ciento ochenta y cuatro. /Ciento ochenta y cinco*". (P. 21)

Llamaremos CAMPESINOS a los personajes sobrantes, únicamente como distinción de los ya nombrados: serían, entonces, ese grupo marginado, cuyo único poder es la palabra transmitida entre ellos, masas de gente reducidas a deambular entre los intereses del GOBIERNO, que los ayuda y sostiene de vez en cuando, y la empatía por aquellos que se atreven a hablar, a pedir cambios en su nombre. Esta gente no tiene rostro, sólo puede rescatarse su voz o apenas si algún susurro resollando entre las páginas.

Nos fuimos enterando poco a poco, como siempre. Por un pedazo de conversación oída en la cocina a las sirvientas, una frase aislada a la costurera, por una protesta resignada de los mozos que traían los cántaros en la madrugada. (P. 46)

En ellos fundamentan su poder el Gobierno, de ellos viven los acaudalados. Y en frente a cualquier disputa ellos sufren las consecuencias directas y, de acuerdo a la posición que asuman, delinean el futuro de la sociedad.

A este grupo pertenecen la amante del Padre y todas las demás mujeres que han estado con él viviendo de las migajas que les regala a cambio de sexo (*El Padre*). Entre los pocos que actúan, los nombrados en los episodios jueves y viernes y las voces de una Carmen (P. 30), de Isabel (*El Hermano*), los N.N. que chismosean en el capítulo *El Padre*. Además por ellos luchan y de ellos nacen los Huelguistas, y hasta los Soldados: "y la verdad era que los soldados se parecían mucho en el modo de hablar a la mayoría de los trabajadores que la compañía había traído para el primer corte en la Gabriela" (P. 37).

La MADRE representa la tradición de mujeres abnegadas que se entregan a sus esposos fielmente, confiriendo dolor, sacrificio y sufrimiento propio, para recibir migajas de bienestar, comida y techo. "Se le dio simplemente: este será tu novio y luego: este será tu marido" (P. 86).

La HERMANA, segunda entre las mujeres, es la continuación de lo que es su madre. "Y la madre se convirtió en una de nosotras; no era una persona aparte, de una

*función totalmente definida como la del Padre, sino en una de nosotras*" (P. 43). Por tradición la madre y las hijas están al mismo nivel, en cuanto a los miembros masculinos de la familia. No detentan el Poder. Incluso si las otras dos hijas no modificarán su posición permanecerían subordinadas. Regresando con la Madre y La Hermana segunda, ninguna de las dos hace nada, se limitan a observar y callar. En figuras como estas funda su poder el Padre: en el dominio que tiene sobre sus acciones, incapaces de proceder según albedrío, se someten a lo que las fuerzas superiores le ordenan. El miedo les cohibe. No están de ningún lado, parecen estar a favor del Hermano, pero no hacen nada en su defensa; parecen estar en contra del Padre pero no hacen nada para oponérsele. Los sentimientos son su amuleto.

Los HIJOS son el producto de la memoria, del tiempo. En ellos recaen las consecuencias de los errores y aciertos del pasado, el peso de su presente trastornado por las tormentas del ayer y la responsabilidad de cualquier futuro. Para ellos los caminos están trazados de antemano. Las únicas opciones que tienen son el continuar la tradición, revelarse como su madre o cruzarse de brazos como su abuela:

Fuimos traídos y criados (los hijos) con un propósito y ese propósito se ha cumplido; somos parte de esta casa tanto como el Hermano, que también se rebeló y que también fue vencido: nadie ha ganado, ella ha sido derrotada pero para ello fue necesario nuestra propia derrota (...) el Hermano no decidió como no decidiremos nosotros (P. 123 - 124).

En el Capítulo que lleva igual título, es fácil ver la complejidad de sus personalidades y el lado hacia el cual se inclinan. Aún así, parece que repetirán la historia de su familia:



- De todas maneras estamos derrotados.
- Sí: de todas maneras (P. 126)

**1.1.2 UNIDADES NARRATIVAS.** El siguiente paso en la decodificación es necesario para llegar a la reconstrucción del sentido global de texto. El nuevo ejercicio consiste en definir las redes temáticas tendidas dentro de la obra y que construyen las unidades narrativas.

Se han reconocido las principales Isotopías en la novela y su comportamiento. A.J. Greimas define Isotopía así: *"un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato"* (1999: 42)<sup>14</sup>. Debido a que, para identificar con certeza la referencia y la relevancia de cada Isotopía se necesita diferenciar tajantemente de qué se habla y qué se dice respecto a eso.

Las Isotopías son como estrellas que brillan de acuerdo a su significación y guardan correspondencia con otras de similar índole. Al conectarse, estas estrellas forman constelaciones, mejor conocidas como unidades narrativas (Greimas: 1999: 43 - 44) las cuales, al igual que los *Motivos* en Van Dijk (1980: 30), son fuerzas de carácter semántico-pragmático (pragmático pues su significación viene del exterior y trasciende las páginas), que estructuran el armazón narrativo de la novela. Por ejemplo, en *La Casa Grande* la unificación Sangre involucra cantidad de hechos y tiñe con sus connotaciones el sentido que los mismos pueden tener.

Ahora bien, partiendo de la noción sintáctico-semántica de Tópico/ Comento establecida por Van Dijk "En una frase podemos distinguir entre lo que está diciendo (enunciado, preguntarás, prometiendo...) – Tópico - y lo que esta diciendo acerca de ello – Comento -, distinción íntimamente paralela con la distinción clásica en filosofía del sujeto/ predicado" (Van Dijk: 1980: 178). Se ha realizado la selección y categorización de las Isotopías halladas.

Por ejemplo de frases como:

Ella se dejó. No la he visto bien, pero es casi de mi alto y olía a cananga. Al principio olía a cananga y después olía a sangre (p. 29).

He olido el caño de mi fusil, me he olido la manga y el pecho de la camisa, me he olido los pantalones y las botas; y no es sangre: no estoy cubierto de sangre sino de mierda (p. 30).

El Padre alzó el brazo y la sangre le inundó la muñeca: pero era sangre de él (p. 34).

Y la almohada y la camisa de dormir y hasta sus dedos con un olor de sangre dura endurecida (p. 39)

Los heridos, en calidad de prisioneros, han sido trasladados al hospital de la compañía (p. 101) (el subrayado es mío).

Se ha obtenido la valorización de la Sangre. Asimismo, otras palabras como miedo u odio se repiten insistentemente, o el sentido de ciertas oraciones deriva en conceptos como Familia o Régimen, lo cual se asume como formas isotópicas.

---

<sup>14</sup> Además Umberto Eco hace una clasificación detallada de los tipos de Isotopías en: 1979:

Al final, la disposición y complejión de las unidades narrativas (que se pueden entender como grandes temas contruidos por variados subtemas) construyen la novela.

El cuadro No. 2 plantea las principales unidades narrativas que configuran los sentidos en *La Casa Grande* y las relaciones establecidas entre estas. Proseguimos con la explicación individual de cada una de ellas:

Para obtener una perspectiva de la magnitud del PODER como fuerza, nos bastaría con acercarnos al título de la obra: *La Casa Grande*. El adjetivo grande puede expresar connotativamente: vastas extensiones (la casa es inmensa), magnitudes inconmensurables (la casa es enorme), existencia ilimitada (la casa es perenne) y notable presencia (la casa es poderosa).

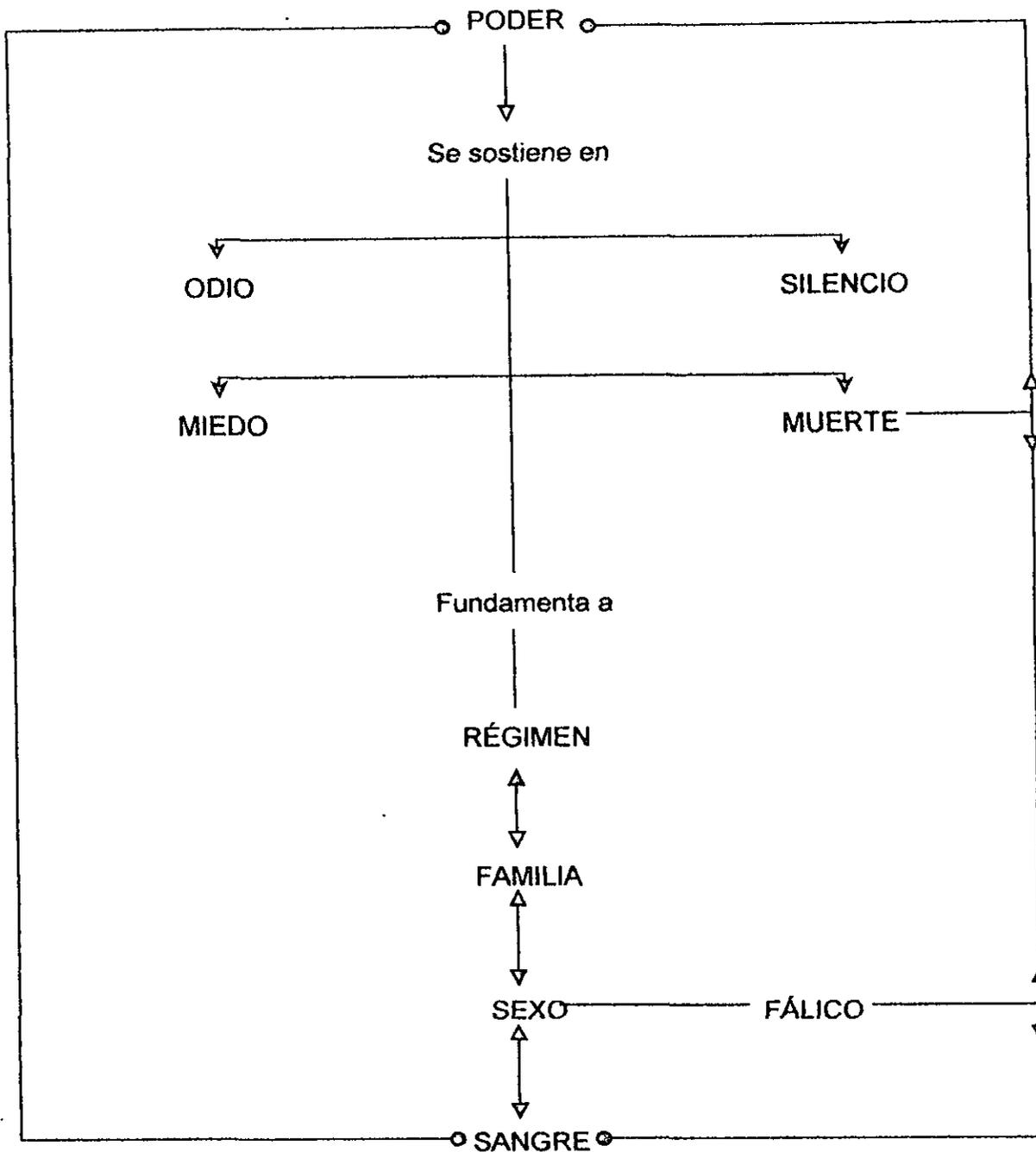
Veamos, entonces, su desenvolvimiento dentro del texto. En la novela en sí, el Poder descansa sobre la cabeza del Padre: poder económico, social, político y militar obtenido gracias a los nexos con las autoridades gubernamentales (P. 79 – 80). Él no sólo es la representación del Poder, es el Poder mismo: "*la muchacha no oyó palabras: solamente el relincho furioso y el galope despavorido del caballo atravesando el pueblo como una herida ancha e incalculable*<sup>15</sup>" (P. 74). En sus manos tiene licencia para hacer lo que le parece: herir, juzgar, asesinar (P. 50).

---

131 – 143.

<sup>15</sup> Es sabido que el hombre y su caballo siempre han estado relacionados. El caballo es símbolo de virilidad y poderío.

CUADRO No 2  
ESTRUCTURA TEMÁTICA



La fuente de tal poder viene de atrás, es heredada y ha sido nutrida por décadas. Teniendo como meta la eternidad: *"Alrededor de la iglesia viven los dueños de las fincas. Tres familias que han casado a sus hijos, y a los hijos de sus hijos entre sí"* (P. 77). El Odio, la Muerte, el Silencio y la Familia son los cuatro pilares del Poder:

El ODIO circunda el relato. Aquí es una sensación que carcome, subsume, debilita o refuerza a su huésped dependiendo de la naturaleza de quien lo sienta.

Actúa básicamente de dos maneras: como impresión que mueve la voluntad, brinda fortaleza, incitando a revelarse en contra del Padre, a los Hijos contra su tía, y a los Huelguistas en contra de la compañía y del Padre. El levantamiento es producto de un Odio abismal alimentado por años de coerción y vejámenes que funciona como una chispa que obliga a detener las injusticias y hacer frente a lo que les atemoriza.

La otra forma, es una alianza indisoluble con el miedo, transformándose en una mordaza que silencia a los débiles: *"el odio que no entendíamos y sobre el cual se fundó la continuidad de la familia, os secó el llanto, nos negó el gran descanso de las lágrimas. Ahora no me quedan si no las preguntas: las preguntas que no pude hacer cuando eran necesarias, cuando surgían cada hecho, ante cada acción"*. (P. 111). Para ambas formas, el Odio es una fuente de Poder, sea encolerizando o silenciando.

El SILENCIO es sinónimo de subyugación (el esclavo no habla ante su amo). Quien calla otorga es la máxima cumplida en *La Casa Grande*. Hijo del Miedo y el Odio, el Silencio permite la humillación y el ultraje gracias a la pasividad de la víctima.

Acompañándolo, encontramos su antagónico la Palabra. Con un poder equiparable al verbo tiene capacidad para develar los discursos escondidos (de los Huelguistas y Campesinos en *El Padre, Jueves y Viernes*, del Hermano y los Hijos en sus respectivos capítulos), abrir la mente de las bocas que habían estado cerradas (la de la segunda Hermana y la Madre), y exponer motivos (los del Padre, la Hermana menor, el Gobierno y los Soldados), todo para purgar almas, vencer al Miedo, instar al Odio energizante —la rabia—, y realizar así un juicio justo donde se condene a los verdaderos criminales y destruya el Régimen (P. 46).

En esta producción el MIEDO facilita el control. Es una de las fuerzas más letales, provoca una parálisis que hace de la víctima un objeto de fácil control para su predador. Es el instrumento que los regentes usan para manipular a la población. Por miedo calla la Madre y su hija. Los personajes fuertes, al contrario, carecen de él, incluso de cualquier sensación distinta al odio: "*Porque no eras (la Hermana menor) vulnerable al odio del pueblo. No eras vulnerable a lo que habías iniciado (el juicio): iniciado porque el Padre no lo hubiera hecho solo (P. 88)*". Quizá por ello la Hermana menor es más fuerte que el Padre, porque ella no quiere a sus sobrinos (sin contar el lazo consanguíneo que le une a ellos), a nadie (P. 55); el Padre, en cambio, apreciaba a sus hijos (P. 45).

La MUERTE ronda con su hoz por la novela. Pero la presencia más fuerte se siente en el capítulo *Los Soldados*. En esta parte, los soldados son un instrumento de "la huesuda". Es interesante observar como el autor prepara al lector para un final presupuesto. Desde la salida del primer cuartel los narradores que intervienen (tres exactamente: los dos soldados en los diálogos y otro externo en la narración extradiegética) hacen continuas remisiones a las armas: "*Envolví el fusil para que no se mojara*" (P. 10); "*y apretaron nuevamente los fusiles para reconocer su forma y su peso*" (P. 14); "*No tengo que limpiar el fusil: se me llenó de barro cuando desembarcamos*" (P. 18); "*De la estación al cuarto del pueblo caminaron con los fusiles en bandera*" (P. 33); "*Con los fusiles el hombro y los manuales fijos sobre las espaldas, salieron del cuarto*" (P. 27); "*Di el disparo. Se desganchó de la punta del fusil y me cayó sobre las botas*" (P. 29). Los fusiles son herramientas de la muerte. No obstante, las armas son artefactos externos concedidos a los soldados:

Todavía no eran la muerte: pero llevaban ya la muerte pegada en la yema de los dedos: marchaban con la muerte pagada a las piernas: la muerte les golpeaba una nalga a cada trance: les pesaba la muerte sobre la clavícula izquierda; una muerte de metal y madera que habían limpiado con dedicación (P. 27).

Y es que ellos son simples títeres, quien constituye el verdadero peligro está por encima de los reclutas: el Gobierno. Este realmente detenta el Poder, valiéndose de dos aparatos: las armas y quienes las manejan: los Soldados, con ello genera miedo y causa Muerte: "*Dieron la orden de disparar y tuviste que matarlo/ No tenía que matarlo, no tenía que matar a un hombre que no conocía (...)/Es por la costumbre:*

*dieron la orden de disparar y disparar y dispararte. Tu no tienes la culpa. ¿Quién tiene la culpa entonces?/ No sé: es la costumbre de obedecer' (P. 30).*

De otro lado, hay tres casos específicos de MUERTE: los dos primeros equivalen al sacrificio: la Hermana se inmola para terminar su tarea de liberación (P. 56) y los huelguistas que se hacen matar para defender sus derechos y reafirmar su libertad (P. 30 – 40). El caso restante es diferente. La muerte del Padre es una especie de parricidio, pues el Hermano está involucrado intelectualmente en el acto (P. 35); el homicidio es también un acto de liberación, se trata de sacrificar al tirano para obtener la paz propia y la del pueblo (P. 124). Pero el esfuerzo es inútil pues la Hermana menor lo sustituye.

La FAMILIA es un botón de lo que sucede alrededor, es el núcleo de la trama, el centro de la acción: los personajes principales proceden de allí y están conectados con todas las esferas de acción, el punto de enchufe entre la historia de la masacre su historia misma. Así mismo, es el medio utilizado para encerrar el Poder en una burbuja parenteral.

Los matices del SEXO en la novela se difuminan en tres direcciones: desde la FAMILIA como atavismo; hacia lo FÁLICO como acto sexual y por el PODER, pasando por la Sangre, como fecundidad.

El primer matiz se ubica en el incesto (P. 77). Según Elisabeth Frenzen el incesto tiene su función en *"el hecho de mantener íntegro el núcleo familiar y en su tarea de socializar y formar la personalidad del hombre del futuro"* (Frenzen: 1980: 181).

En *La Casa Grande* son evidentes dos casos (rechazados por los demás personajes): el de la Hermana mayor con el Hermano, abiertamente ejecutado (P. 40), realizado gracias a la fuerte empatía que a las dos une y en el objetivo que la Hermana se ha propuesto (derrocar al Padre). El otro es entre la Hermana menor y el Padre, el cual no es incesto como tal, sino que apenas se insinúa una atracción: *"Cuando ya tuvimos sentimientos definidos acerca de las personas de la casa, cuando ya supimos distinguir entre el odio y el cariño, nosotros escogimos el miedo para el Padre y tu escogiste el cariño"* (P. 45), basado también, en la similitud de temperamentos. El Padre encuentra en su hija la única mujer a su altura.

En la segunda gradación, el Sexo es el medio que ayuda a las mujeres a acceder al Padre. Durante el acto sexual la mujer adquiere un poco del poder fálico. En el episodio *El Padre*, todas las señoras hablantes, o lo han poseído o desean hacerlo. La mujer está sometida al hombre y debe conformarse con su beneplácito. Por ende se asume que el sexo no es un canal de transmisión de mando, sólo ofrece una condición social e interior, de mejoramiento, sin embargo, a pesar de ello la mujer sigue siendo inferior a su pareja. El consuelo es convertirse en subsidiarias de la grandeza de su "majestad". En su condición de amantes se les garantiza protección,

bienestar y se adquiere la dignidad para estar a su lado. Los privilegios podrían aumentar al concebir un bastardo y asegurar su acceso al Poder de su amante.

De otra parte, la Hermana mayor se acuesta con 3 hombres elegidos al azar: un soldado (P. 29) como sí el uniforme, su arma o su procedencia pudieran transmitirse genéticamente; su Hermano (P. 39) que es como invocar y mezclar fuerzas ancestrales; y otro escogido por el Padre (P. 49 – 50) quien, considerando las costumbres, debe hacer parte de la clase hegemónica. Gracias a la elección de su progenitor parece afirmar la estirpe y la naturaleza del vástago, del "elegido" a acabar con el régimen<sup>16</sup>.

La última tonalidad, depende de las dos anteriores, el sexo es el método para mantener firmes lazos familiares y concentrar el Poder dentro del círculo familiar. La conservación de los rasgos genéticos garantizan la pureza de la casta y la preservación de la hegemonía en el temple de las nuevas generaciones.

La importancia del carácter FÁLICO aparece como producto del patriarcado. Una línea de poder que ha descansado sobre hombros masculinos se rompe luego al llegar a *La Casa Grande*. De los cuatro hijos que hay en la familia, el único varón, aspirante al trono abdica antes de ser coronado. En vista de la vacante una de las mujeres debe tomar el lugar. Por cumplir la misión, la menor de las Hermanas cercena sus atributos femeninos (P. 55): debe parecer hombre para tomar las riendas

de la casa. Por el otro lado la Hermana que decide oponerse al Padre, también adopta actitudes y posturas masculinas (P. 36): únicamente un hombre puede enfrentarse al régimen. Ninguna de las dos es plenamente consciente del Poder de su naturaleza femenina, pues ambas formas de proceder pertenecen a una visión patriarcal de la mujer. Una mujer consciente que su vientre le hace mujer, no lo usaría como mecanismo de ataque.

La aptitud fálica se deduce en:

El Padre está sentado en una silla rústica hecha de madera y de cuero templado y sin curtir. El Padre tiene sesenta años y es fuerte y duro (...) cuando hable la voz del Padre, será áspera, autoritaria, hecha de dar órdenes siempre. No hay Temura en el Padre. Pero tampoco hay torpeza. Es implacable pero no hay venganza ni amargura en él. Es naturalmente duro como el guayacán. / las manos del Padre son delgadas y tal vez finas, pero sus caricias deben ser dolorosas y deben asombrar (el subrayado es mío).

La SANGRE es la mayor de las fuerzas. Se vincula directamente con el Poder, es la base, el apoyo del sistema. Esta, a su turno, tiene sus propias manifestaciones; para sostener y preservar el Poder se atan lazos consanguíneos (P. 50). El derramamiento de sangre conlleva a la Muerte (P. 109). El más extraño vínculo lo mantiene con el acto sexual: la misma noche en que un soldado posee a una de las Hermanas (P. 29), el otro asesina a uno de los huelguistas en la estación ferroviaria (P. 30), ambas acciones liberan sangre. Simbolizando el punto de consumación y señalando el éxito

---

<sup>16</sup> Se podría pensar que en la elección de los progenitores participa una fuerza mayor sea dentro de la novela, o externa, el Autor.

de la faena. Otras escenas donde la Sangre corre son cuando la Hermana menor menstrúa por primera vez (P. 13), luego del coito entre los Hermanos (P. 39), y la que tiene el significado más trascendental, al momento en el padre le rompe la cara a la Hermana mayor con una de sus espuelas, fluyendo sangre mutua (P. 34).

Para todos los casos mencionados la connotación de la Sangre trasciende el mero sentido. Por ende, la Sangre es el punto que empalma con la siguiente sección de este análisis: la liberación de la Sangre es el comienzo del texto, del argumento de la novela:

Entonces toda la sangre seca y olvidada en la mejilla de la Hermana, toda la sangre seca y olvidada en los dedos de un solo soldado, toda la sangre seca y olvidada en los andenes de las estaciones de los pueblos y sobre el barro solitario, toda la sangre seca y olvidada en una calle oscura y estrecha, debajo de los cascos de un caballo. ¡Toda esa sangre para qué! ¿va a ser necesario acaso recomenzar? (P. 104).

El Poder y la Sangre forman una circunferencia que ordena y alberga las relaciones entre los elementos y el RÉGIMEN está en el centro, como el imperio erigido y sustentado por todas las demás fuerzas.

**1.1.3 ANÁLISIS FACTUAL.** El cuadro No. 3 expone la organización factual de la novela de acuerdo con la disposición temporal de los eventos. Después de identificar los actores y reconocer los motivos que impulsan sus acciones y dan sentido a la Unidad Discursiva, pasemos ahora a determinar las acciones principales y como su

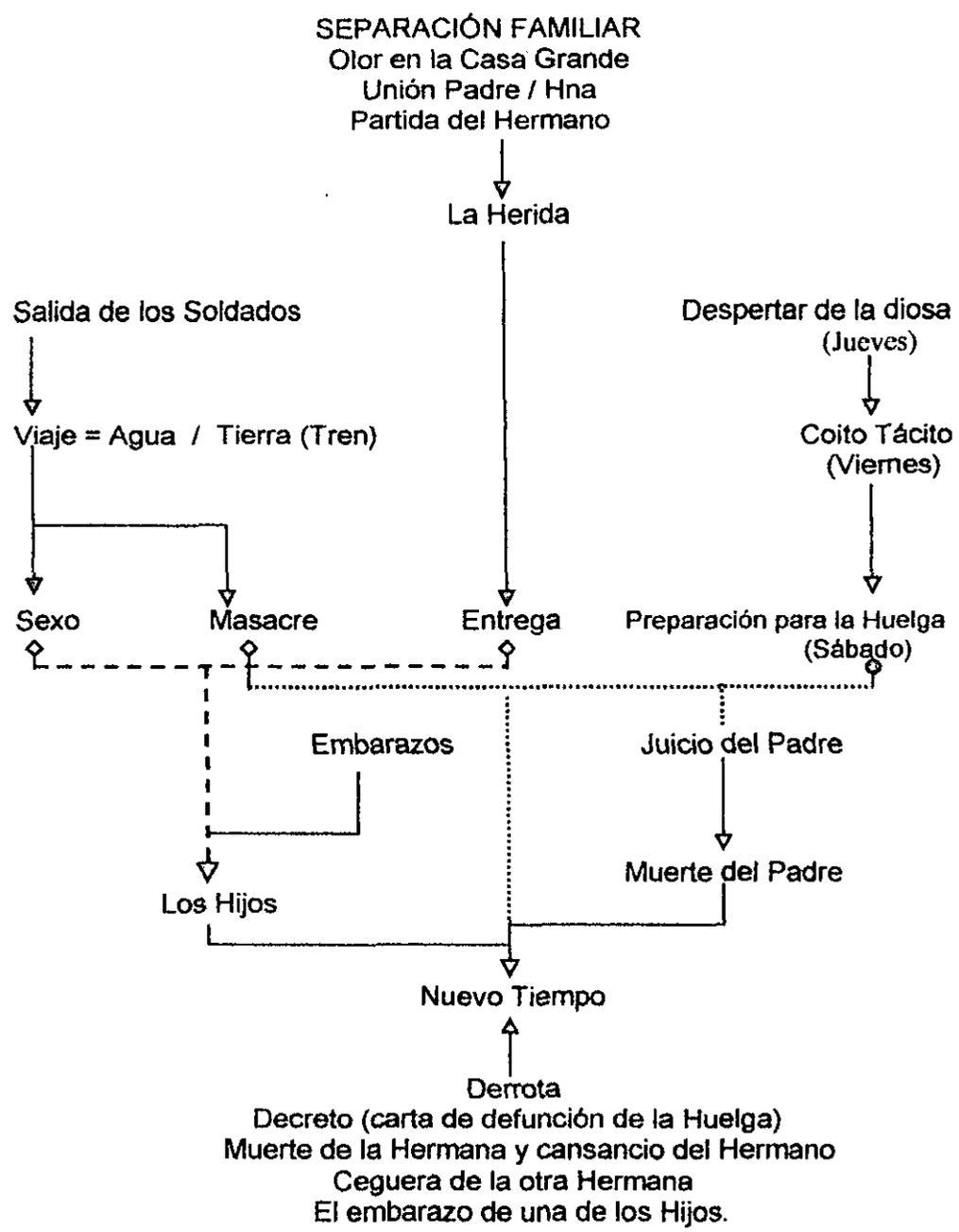


### CUADRO No 3 ESTRUCTURA FACTUAL

SOLDADOS

FAMILIA

PUEBLO



—> CAUSA - CONSECUENCIA .  
 —○— CONCOMITANCIA TEMPORAL .  
 ..... CORRESPONDENCIA .

instalación edifica la trama de la novela. Hemos estudiado el sentido, dirijámonos a la forma:

La lengua propiamente dicha puede ser definida por el concurso de dos procesos fundamentales a la articulación o segmentación que produce unidades (es la forma, según Benveniste) y la integración que reúne estas unidades en unidades de un orden superior (es el sentido). Este doble proceso lo encontramos en la lengua del relato (Barthes: 1999: 38).

Aunque, según esta cita, se ha realizado el proceso al revés, la idea es recodificar la estructura que se ha diseccionado:

La unidad del discurso queda demostrada, en cuanto a acción comunicativa, resultado de una organización secuencia de hechos, ligados a través de la coherencia, entendida como la configuración de conceptos y relaciones, lo que constituyen los elementos primarios de la unidad textual, mutuamente asequibles y relevantes para los interlocutores; los conceptos se entienden como una configuración cognoscitiva susceptible de ser extraída, recobrada o activada como, más o menos, una unidad consciente en el pensamiento; las relaciones son conectivos entre conceptos, los cuales permiten la construcción de mundos discursivos (Celeita Reyes: 1991: 36).

Los Hechos mantienen una coordinación, generalmente lineal, pero casi siempre aplicada en el tiempo (Van Dijk: 1980: 163). Por consiguiente, la mejor manera para reconstruir la unidad textual en *La Casa Grande*, es estableciendo el orden cronológico de los Hechos: *"el Interés ahora, es establecer cómo se organiza la secuencia de acciones, esto es, proposiciones portadoras cada una de su propia*

*intención, que conceptualizadas y manejadas globalmente, permiten determinar la intencionalidad total del texto*" (Celeita Reyes: 1991: 56).

A este nivel regresamos al punto de partida, pues para obtener los resultados esperados se deben observar nuevamente las Microestructuras (relaciones de tiempo y espacio en las oraciones) y Macroestructuras « *"las proposiciones pueden estar conectadas de acuerdo a varias condiciones relaciones entre Hechos y relaciones entre constituyentes de hecho"* (Van Dijk: 1980: 36) » del texto y aún no se limitan todas las posibles lecturas que sobre él pueden surgir.

La disposición de los Hechos en el cuadro No 3 sigue la relación antes/después, donde los elementos ubicados paralelamente suceden a la vez o con un margen horario aproximado.

Las secuencias de Hechos se separan de acuerdo a tres hemisferios de acción. El primero se concentra en el Capítulo *Los Soldados*: inicia con la salida de los Soldados de su cuartel residencia, prosigue con un viaje, comenzado por agua (en un pantano) y después por tierra (en Tren), concluyendo con la llegada al pueblo, que comprende, a su vez, la estadía en el cuartel, y durante la noche, el furtivo encuentro entre la Hermana y el Soldado, por un lado, y por el otro, el asesinato del huelguista a manos del Soldado restante. El segundo hemisferio deriva con los continuos cambios que invaden La Gabriela: el olor que inunda la casa e incrementa el odio de los Hermanos hacia el Padre; la alianza entre el Padre y su hija menor precedida por la

disparidad de ella y sus Hermanas; y la partida del Hermano; los cuales causan una definitiva disgregación familiar, un cambio en la tradición jerárquica que se había dispuesto. A continuación, mucho tiempo después, la herida que el Padre le ocasiona en una mejilla a una de sus hijas y la cual motiva un desafío por parte de ella. Posteriormente, los dos hemisferios se acoplan con el acto sexual antes mencionado.

El tercer hemisferio reúne los capítulos *Jueves*, *Viernes* y *Sábado*. En *Jueves* una mujer semeja despertar -no estaba dormida- en un cuadro que se justificaría como un divertimento por parte del autor<sup>17</sup>, ya que su empalme con el resto de la historia es casi nulo, por tanto, nos atreveríamos a afirmar que en realidad ese despertar y sus movimientos, son una metáfora del desenvolvimiento del movimiento huelguista, considerando la fuerza simbólica de algunos de los elementos involucrados en la narración y su semejanza con *Viernes*. Subsecuentemente *Viernes*, abre con un coito tácito entre quien al parecer es la mujer de *Jueves*, y describe someramente ciertos antecedentes previos al día de la "Matazón". En *Sábado* se reproduce una copia de un informe militar que comenta las circunstancias desde la concentración huelguista hasta cerrar en la masacre en sí, coincidiendo con la última parte del primer hemisferio.

---

<sup>17</sup> Este divertimento le concede a la trama un espacio sin complicaciones, un descanso. Aquí el autor se enorgullece en mostrar la calidad de su poética, que llega a copiar la expresividad de la lírica, para describir con encanto la delicadeza y sensualidad de una mujer convertida discursivamente en diosa.

Ahora, luego del enlace entre hemisferios encontramos que más tarde, de la relación sexual con el soldado, la Hermana mayor se acuesta con otros dos hombres y así concibe el resto de sus hijos. Estos últimos, como la nueva generación, representan la oportunidad de un nuevo aire, un nuevo tiempo en *La Casa Grande*. La masacre, por su parte, cambia radicalmente el panorama social y económico del pueblo (p. 97) e inspira, asimismo, el Odio energizante del Pueblo, que organiza un juicio contra el Padre (como culpable intelectual de la masacre), ante la inutilidad de la maniobra, la Población acuerda asesinar al hombre; cometido el crimen y liberada la masa del su opresor, se espera, entonces un nuevo estado, un nuevo tiempo, en la mente de los habitantes<sup>18</sup>.

No obstante, luego de narrar el enfrentamiento binario entre cuatro sectores: en uno, los miembros de una misma familia, y en otro, Población *versus* Gobierno. Presenciamos un inadvertido desenlace. El cauce de todas las luchas personales y/o grupales desemboca en la completa derrota de todas las fuerzas que en ellas participan: con el *Decreto* fracasa la huelga, y la vitalidad moral de la masacre es debilitada; la muerte de la Hermana y el cansancio del Hermano (en *El Hermano*) aboien el esfuerzo por derrocar al Régimen; la ceguera de la Hermana menor (p. 53) y la ineficiencia de la crianza de los Hijos descalabra su obsesión por mantener el Poder; y, el embarazo de una de los Hijos es la imposición del destino que vence a todos los que quisieron modificarlo, demostrando que las situaciones se repetirán de alguna forma, pero no sucederá como los personajes deseaban.

---

<sup>18</sup> Nótese que en todos los hechos que involucran cambio de estado hay derramamiento de

De acuerdo con la sucesión de Hechos se evidencia que la visión de mundo predominante en *La Casa Grande* está concentrada en la noción del proceso, del movimiento de las acciones que construyen un final donde ciertas cosas terminan, pero otras permanecen motivando un nuevo inicio (un nuevo tiempo) conectado con el principio de la historia (la separación familiar). Para una mejor explicación recurramos a la figura del tren como símbolo del ir y venir, del recorrido que nunca acaba, del ciclo continuo. La poética de *La Casa Grande*, entonces, es una poética del ciclo, del cambio, en el que cada viaje será diferente.

## 2. ORIENTACIONES CONTEXTUALES Y APROXIMACIONES IDEOLÓGICAS

Nos encontramos en un plano en el que ni la Microestructura (Sintaxis), Macroestructura (Semántica) o Superestructura «Sintaxis global (Van Dijk: 1980: 144)», ni siquiera las intenciones discursivas (Pragmática) son suficientes para acceder a él. En consecuencia, es necesario dar un salto al exterior, el texto por sí solo no basta, y ubicar el contexto en que el discurso se ha producido.

El capítulo a continuación es sencillamente un encuadre. Una fase refugiada en el "proceso de producción" del texto (Giménez: 1976: 330)<sup>19</sup>. Abandonando el campo lingüístico nos dirigimos a los cruces que las redes discursivas de la novela labran fuera de la misma, es decir, en conexión con la realidad: *"Sólo nos interesa el lugar desde donde se habla: El autor es un lugar, sin entidad psicológica ni ningún otro tipo de predicado. Es una función y precisamente por ello en él se inscribe la huella de una práctica social"* (Talens: 1995: 48). Especifiquemos, Álvaro Cepeda Samudio engendró en un momento "particular" de su vida una novela (Giménez: 1976: 331), incluyendo o desestimando ideas "particulares" que consciente o inconscientemente han quedado impregnadas en su discurso, además, la novela fue manuscrita durante un lapso, histórico y social, y un lugar "particular" circunscrito en una atmósfera global

---

<sup>19</sup> Citando a Kristeva, Julia, "Problèmes de la Structuration du Texte", la *Nouvelle critique*, París : 1968. p. 331.

también "particular". Descubrir ese microcosmos exterior que rodea a la producción y su influencia es nuestro actual enfoque.

La importancia del componente ideológico en un modelo textual radica en la capacidad de describir, explicar e interpretar un universo discursivo, portador de valores e ideas que deben ser metodológicamente identificadas para que, a partir de ese proceso analítico, se esté en condiciones de recuperar la totalidad del mundo del discurso (Celeita Reyes: 1991: 115).

Por tanto, es posible abordar, mediante la cuidadosa observación del lenguaje, la estructuración ideológica que fundamenta al texto. Aunque, obviamente, resulta imposible asegurar firmemente qué pensaba el escritor a la hora de redactar su obra. Para la realización del análisis ideológico se han tenido en cuenta los siguientes puntos:

- Marco social en que se inscribe la novela.
- Contexto histórico mundial, estatal, regional, económico e intelectual.
- Ideología(s) innatas al escritor.
- Posibles causas, características y consecuencias de los sucesos con carácter histórico referenciados en la novela.
- Idearios o eventuales propósitos plasmados en la obra.
- Relaciones intertextuales.

El camino que llevamos sólo puede concretarse contextualizando los aportes arrojados por los anteriores análisis. O sea, no podemos limitarnos al discurso en sí –

como hasta ahora hemos hecho—, la única manera de darle cuerpo a éste estudio es trascender la frontera del lenguaje y examinar las entidades y procesos que lo hacen posible.

Más que como un discurso, es decir, como un objeto de intercambio entre un destinador y un destinatario, la práctica significativa que abordamos puede encararse como un proceso de producción del sentido. Dicho de otro modo: hemos de estudiar nuestra "práctica significativa" (llámese Literatura, relato de prensa, máxima, etc.) no como una estructura ya hecha sino como una *estructuración*, como un aparato que produce y transforma el sentido antes de que esté ya hecho y sea puesto en circulación. De este modo, más que de discurso hablaremos de un texto (Giménez: 1976: 331).

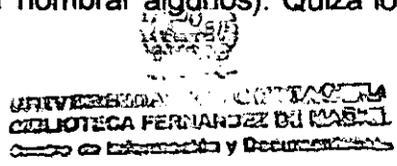
## 2.1 ORIENTACIONES CONTEXTUALES

**2.1.1 CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO.** La Casa Grande se publica en 1962 y se presume su redacción al correr de la década de los 50's y algo de los 60's. Sin embargo, la novela narra acontecimientos sucedidos hacia 1928, fecha de la Masacre de las Bananeras, que sería el eje temporal para determinar un intervalo cronológico aproximado. Examinando causas y consecuencias, las primeras nos remiten a la tradición familiar (la saga del Padre) que estaría bordeando el siglo XIX, y la segunda nos conduce a la generación final, los Hijos, más o menos 18 años después (fecha concordante con la de la redacción). Ahora, se debe asumir que esto no es ni un estudio sobre Alvaro Cepeda Samudio y su personalidad o pensamientos, ni un tratado sobre historia mundial o nacional, ni mucho menos un examen exhaustivo

sobre las relaciones internacionales de Colombia, es sólo una mirada a ras del contexto socio-histórico de una época en particular para intimar con el texto en cuestión.

Exactamente los sucesos que motivan nuestro interés son: la trascendencia del patriarcado y, más puntualmente, la disposición de la sociedad colombiana y su construcción; las propiedades del régimen gubernamental; antecedentes y precedentes a la Masacre, que se vinculan directamente con las relaciones colombo-estadounidenses; e ideologías elucidadas por el autor.

**2.1.2 EL MUNDO.** El siglo XX inicia violentamente: dos guerras mundiales, que tiñen el ambiente durante el resto del siglo con sus colores (Rojo, por ejemplo). El maravilloso oasis capitalista se agrieta y el socialismo surge: *«la idea del "progreso indefinido" y del sentido de la civilización, de los avances técnicos, había sido sometida a una dura prueba, de la que se saldría mal parada»*. La esperanza pone sus ojos en el nuevo continente, mientras se *“trabaja por y para el trabajo”*. No obstante, la paz es una ilusión: México y la Unión Soviética se debaten en revoluciones armadas, debido a la agitación obrera frecuente en estos años. Pasiones que provocan el descontento de las mujeres, quienes empiezan a exigir la igualdad de condiciones. En Francia la monarquía todavía da señales de vida. – ideales regresivos que tienen eco en Colombia con el grupo “Los Leopardos” pertenecientes al partido conservador–. El sector de las comunicaciones se expande y evoluciona (aviones, trenes eléctricos, radio y cine, por nombrar algunos). Quizá lo



más meritorio es la apertura ideológica alrededor del globo, brotan aportes de culturas tan diversas como la mexicana o aquellas del lado oriental; es la época de Gandhi, Nietzsche, Tolstói, Tagore, Shaw, Dalí, Fitzgerald, etc., el mundo abre su mente y hasta la cultura negra es incluida (partiendo con la música). Estados Unidos es la nueva figura del Rey, consolidándose en la mitad del siglo, basado en la imagen que proyecta de cosmopolitismo, capitalismo y modernidad (Uribe Celis: 1991: 15 - 22).

**2.1.3 COLOMBIA.** Lo que el país vive en la primera parte del siglo XX es un reflejo de lo que Latinoamérica está padeciendo. El aspecto más general coloca al imperialismo yanqui como la mayor influencia en estos territorios. La industrialización es el sueño a cumplir. La ancestral lucha bipartidista le concede su favor al liberalismo, rompiendo un régimen de 44 años, pero que después de 16 años derrotado le devuelve el poder a los rojos otra vez (Méndez: 1997: 374 y 391) (los presidentes comprometidos son Miguel Abadía Méndez, Enrique Olaya Herrera y Mariano Ospina Pérez en su orden); manteniéndose durante el tiempo liberal, la energía conservadora latente. Revoluciones y brotes socialistas son el menú del día (Chile, México y Perú, con una corriente indigenista, simbolizada aquí con Manuel Quintín Lame). Desde Argentina el afán por la reforma de la enseñanza superior arriba a Colombia y al resto del Continente (Uribe Celis: 1991: 25 -41)

Para este período Colombia experimenta un repuntante crecimiento económico. El fruto de años de sacrificio y entrega comienza a cosecharse: la valorización mundial del café nacional crece en proporción a su calidad, lo cual le representa al país gran

entrada de regalías, sumado a los ingresos provenientes de otros productos (petróleo y banano entre otros) y, por sí fuera, a poco los 25 millones recibidos por la venta de Panamá. Capital que se convierte en obras públicas (vías de comunicación por ejemplo). El ascenso de la empresa incrementa el número de obreros, luego el sometimiento de estos, conflictos sociales más tardes. El proletariado bebe del líquido socialista y los primeros sindicatos aparece. Sobresalen nombres como Raúl Eduardo Mahecha o María Cano (líder feminista) representantes en la lucha en pro de los derechos de los trabajadores. Mas el de mayor importancia es Jorge Eliecer Gaitán, el cambio y la esperanza de bienestar hechas hombre, e inmoladas el memorable 9 de Abril de 1948. Sin embargo, el capital obtenido es mal distribuido y numerosas obras quedan inconclusas y aumentando la deuda externa del gobierno. Situación agobiante para un estado que abruptamente pasa de ser netamente campesino a urbano y con miras a la civilización (Jaramillo Vélez: 1998: 61 – 141).

Entre las décadas de comprenden las anteriores a los años 50 en Colombia la principal y la más concerniente para el caso es de los 20's, *"constituye un período fundamental de mudanza histórica, un proceso de transición"* (Uribe Celis: 1991: 27). Pero como es normal en esta nación, el ciclo que sube tiende a trabajar, con otras propiedades, pero baja:

Terminada la Segunda Guerra Mundial, hubo un recrudescimiento de las condiciones productivas e industriales, que generó el crecimiento desmesurado del costo de vida y una inflación incontenible. Estos hechos, por supuesto afectaron a varios sectores de la población colombiana; acostumbrados al florecimiento sindical, se pusieron en pie de

lucha con el ánimo de lograr reivindicaciones. Grande era la distancia entre la década del treinta y esta situación de posguerra (Méndez: 1997: 393).

En el campo literario los años 20 representan la cristalización de la novela colombiana. *“En todos estos países (latinoamericanos) la realidad nacional fue sometida a una palpable y notoria evolución”*. La intervención norteamericana en la separación de Panamá, entre otras razones, produce reacciones entre nuestros intelectuales, fortaleciendo el sentido patriótico. La urbanización y la formación de una *«clase media “elástica” preparada para asumir su papel dentro de su sociedad (...) la Literatura se preocupa por lo social y los autores se identifican con los medios a los cuales pertenecen»*. Para destacar: la publicación y éxito de *“La Vorágine”* de José Eustacio Rivera y otras conocidas como la *Marquesa de Yolombó*, de Tomás Carrasquilla; *Toá* de Cesar Uribe Piedrahita y *Cuatro Años a Bordo de mí Mismo*, de Eduardo Zalamea Borda. En poesía *“Los Nuevos”*<sup>20</sup>.

Claro, el éxito abre las puertas a lo universal, de Colombia hacia el mundo y viceversa, lo lamentable es que las obras se cierran a los miembros de una misma sociedad, tanto para su producción como para su distribución.

Esclareciendo, asumimos que Colombia tuvo todas las ventajas para entrar por completo en la modernización, pero fracasó; se quedó en las puertas de la

---

<sup>20</sup> En PIOTROSKY, Bogdan. La Realidad Nacional Colombiana en su Narrativa Contemporánea. ¿Existen una sola Literatura hispanoamericana o varias Literaturas nacionales? [en línea] versión Internet 5.0 (Bogotá) Universiada Javeriana .Facultad de Ciencias Sociales. 2001 (citado en 2001 - 06 - 09) Disponible en Internet En:

modernidad que hasta hoy vive. De una u otra forma perduraron los preceptos del caducado régimen conservador, el espíritu sindicalista fue asesinado, el progreso no se completó y en general, el proceso de cambio se detuvo antes de lograr reformas radicales. Coincidentalmente dos incidentes sangrientos son el límite de la espiral: la masacre de 1928 y el homicidio de 1948. Una espiral que continúa girando y aunque cada vuelta es distinta todas se parecen.

**2.1.4 LA MASACRE DE LAS BANANERAS.** La llamada Zona Bananera Colombiana la conforman los municipios de Aracataca, Ciénaga y Pueblo Viejo, el segundo ocupa nuestra atención. El cultivo extenso del banano se incorpora para la tercera parte del siglo XIX y para su comercialización y la de otros productos regionales se inaugura hacia la misma temporada el Ferrocarril que conecta a este pueblo con el puerto de Santa Marta, que casi de inmediato pasa a manos extranjeras (The Sta Marta Railway Company). Con la reafirmación del cultivo se refuerza el capital extranjero. El 9 de Octubre de 1912 surge la United Fruit Co que lentamente succiona a su competencia y se convierte en la mayor empresa de la región. El sector laboral de la compañía estaba constituido por gente de diversa extracción, negros, mestizos, indios, gente del interior y hasta extranjeros.

A causa del maltrato y explotación que los obreros enfrentaban, proclaman un paro en 1918 y otro en 1929, ambos con las mismas peticiones. Ante la inutilidad de las huelgas organizan una nueva de mayor magnitud en 1928. Luego de ciertos brotes

---

[www.javeriana.edu.co/sociales/sociales\\_virtual/publicaciones/nove|acol|contenido/bibliograf/Pi](http://www.javeriana.edu.co/sociales/sociales_virtual/publicaciones/nove|acol|contenido/bibliograf/Pi)

de violencia, el Gobierno departamental pide al nacional refuerzos, e inclusive el gerente de la United envía un mensaje solicitando ayuda al Presidente de la República. El 5 de diciembre se reúnen obreros de variados lugares de la región de Ciénaga, armados únicamente con machetes; incitado por un movimiento en falso el general Carlos Cortés Vargas da la orden de fuego. Todavía no se ha precisado el número de muertos (Herrera Soto: 1979: 9-70).

Antes de pasar a la siguiente sección demos un somero vistazo al papel de la ambición Yanqui en este conflicto. La penetración económica y tecnológica en Colombia adquiere vigor desde la segunda mitad del siglo XIX hasta desplazar a los ingleses a principios del XX. El monopolio inicia con las vías de comunicación (primero fluvial y luego ferroviaria) y prosigue con los productos más rentables de la economía nacional: maderas, minerales, tabaco y por supuesto banano. Monopolio que llega a extenderse a los servicios públicos y manipula tanto importaciones como exportaciones. Del impacto en el comercio pasa, utilizando el puente económico, al campo político. El intervencionismo yanqui se manifiesta con mayor eficacia durante la Guerra Fría, y demuestra su poder ejerciendo influencia sobre decisiones gubernamentales. ¿Qué mejor prueba que la independencia de Panamá? (López Mesa: 2001: 21 – 80).

## 2.2 ORIENTACIONES IDEOLÓGICAS

**2.2.1 ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO.** Barranquilla, Marzo 30 – 1926 <sup>21</sup>. – Nueva York, oct. 12 – 1972. Escritor y periodista costeño. Cuentista y novelista. Cepeda hizo los estudios secundarios en el Colegio Americano de Barranquilla, y en 1949 viajó a Estados Unidos a estudiar periodismo en la Universidad de Columbia, en Nueva York. En 1951 regresó a Barranquilla, y trabajó como corresponsal de The Sporting News. En 1955 se casó con Teresita Manotas. Como periodista y gran apasionado de los deportes, cubrió eventos deportivos para el periódico El Nacional; en 1951 tuvo una columna en la página editorial de El Heraldillo, titulada “la brújula de la cultura”; y fue director del Diario del Caribe. Participó, como guionista y actor, en el cortometraje La Langosta Azul, al igual que en otras películas cortas y en un noticiero de cine, y organizó el Cine Club de Barranquilla.

Sus dos primeros textos conocidos son: “Una Calle”, descripción–relato y “El Periodismo como Función Educativa”, ensayo–polémica–manifiesto, aparecidos en El Nacional de Barranquilla. Su primera columna publicada en El nacional fue la titulada “En el margen de la ruta”. Cepeda perteneció al Grupo de Barranquilla, tertulia de intelectuales de la que formaban parte García Márquez, Fuenmayor, Germán Vargas, Ramón Vinyes y José Félix Fuenmayor, entre otros; publicó varios cuentos

---

<sup>21</sup> La madre de Cepeda niega la versión de que él habría nacido en Ciénaga, Magdalena. En FIORILLO: 2002: 124



en la revista del grupo, llamada Crónica<sup>22</sup>. Cepeda Samudio impuso un tono innovador a sus narraciones, en las que se evidencia la influencia de los modelos norteamericanos (Faulkner, Hemingway, Capote, etc.) y les imprimió una clara atmósfera poética donde se distinguen la soledad, la nostalgia o la violencia, entre otros temas<sup>23</sup>. Entre estas fuentes, su preferido era Faulkner. Es provechoso al estudio señalar las estrategias de Faulkner que Cepeda asimila:

- **Monólogo Interior.** *"El novelista sustituye la memoria lógica, que encadena el presente al pasado, por una memoria poética, que reconstruye el pasado como presente. Esta conciencia poética transforma el sentido de la vida, bucea, ahonda en nuestro subconsciente, nos permite acercarnos a las secretas intimidades de los protagonistas"* (Valera Jácome: 1967: 325).
- **Visión de la Novela Histórica.** *"El novelista se apoya en una doble realidad sureña: Una época histórica: evocación de los "pioneros" fundadores de granjas, vivo y doloroso recuerdo de la guerra de Secesión, consecuencia de la derrota. Y la experiencia y observación directa de las formas de vida, de los problemas sociales, de unos tipos humanos de la comarca septentrional de Mississipi a través del primer tercio de nuestro siglo"* (Valera Jácome: 1967: 326).

---

<sup>22</sup> En ROJAS, Heider. Álvaro cepeda samudio: Del Movimiento Interrumpido a las Formas en Serie. [en línea] No 5 versión ADOBE ACROBAT REDAER (sine loco) Cuento en Red: Cuento Colombiano. Primavera 2002 [Citado en 2003-02-15] Disponible en Internet: < URL: [http://www.cuentoenred.org/cer/números/no\\_5/polif/no5\\_rojas.pdf](http://www.cuentoenred.org/cer/números/no_5/polif/no5_rojas.pdf) >

<sup>23</sup> En . Álvaro Cepeda Samudio [en línea] (sine loco) Prolibros. Mar – Abr 2003 [Citado en 2003-03-27] Disponible en Internet en: < URL: <http://www.prolibros.com/personajes/cepeda.htm> >

- **Manejo de los Personajes.** *"Faulkner se aparta del procedimiento descriptivo-caracterizador de la novela clásica. Sus protagonistas se imponen como presencia, como elemento constitutivo del ambiente, como nudo de reacciones. Tienen existencia independiente del autor, se manifiestan en su comportamiento externo, "behaviorista", en sus diálogos y monólogos, en sus actitudes, en sus gestos" (Valera Jácome: 1967: 327).*
- **Técnicas Narrativas.** *"El ritmo de la narración faulkneriana está sometido a distintas tensiones. Con frecuencia se remansa en descripciones, se hace premioso y discursivo. Aplica el tempo lento al detallismo paisajístico y al empaste y entorpecimiento de los gestos humanos. Además, la acción se detiene con frecuencia, para enmarcar relatos secundarios" (Valera Jácome: 1967: 327).*
- **Orden de la Secuencia Temporal.** *"Dentro de la renovación técnica faulkneriana desempeña un primer papel la diversa utilización del tiempo novelesco: las diferentes perspectivas temporales, la ruptura de la secuencia temporal, los constantes saltos presente-pasado, pasado-presente" (Valera Jácome: 1967: 329).*

Es más si se desea comprobar las intertextualidades es atractivo observar la similitud en la dialogización de "El Sonido y la Furia" (FAULKNER: 1983) de William Faulkner y la de los Capítulos *Los Soldados* y *Los Hijos* –por citar un caso–. Y luego admitir que Cepeda simplemente no imita sino que se superpone al original.

Respecto al resto de sus escritos: Sobre su cuento más popular, "Todos estábamos a la espera" (Barranquilla, 1954), el crítico Eduardo Pachón Padilla dijo: «Posee recursos tomados de la imaginación, estilo pulcro, nítido y mesurado. Todos los asuntos sin examinados por un único aspecto: el individuo sumergido en el vórtice de la multitud». En su afán renovador, Cepeda incorporó a la narrativa, técnicas periodísticas norteamericanas. Los cuentos de Todos estábamos a la espera contienen historias de sus vivencias infantiles y de sus años de estudio en los EU. En ellos hay un magistral manejo de los procedimientos técnicos y sus temas son el amor, el dolor, la muerte, la crueldad, la ternura, la nostalgia, y el extrañamiento de los mundos internos y externos. Están relatados en un tono lento y en sus personajes se evidencia la soledad, el hastío, la monotonía, dentro de un conglomerado social. Se destaca, entre estos relatos, el que da nombre al libro, que se desarrolla en el ambiente de un bar; utiliza una técnica precisa, gran imaginación, y los personajes actúan como autómatas, sin metas, a la espera de algo no precisado, actitud que adoptan todos los que ingresan en el mismo ambiente.

Otro de los relatos del libro se titula Hoy "Decidí vestirme de payaso", de un estilo que raya en el surrealismo, en lo onírico, y que es de gran belleza. En él, como en los demás, se logra un perfecto equilibrio entre ficción y realidad. *La Casa Grande*, considerada su máxima obra, es una novela corta, cuidadosamente construida. Su eje dramático es la huelga y la matanza en la zona bananera, ocurridas en 1928. Es significativo el episodio titulado. Los soldados, que, por medio de dos personajes, da

la dimensión de las conciencias y los poderes contrapuestos: el pueblo obrero y el poder militar. Se trata también el incesto y la venganza, y la historia de la tragedia familiar se entrelaza con la general, conformándose en modelo arquetípico de la realidad latinoamericana. En su aspecto formal, contiene una narración objetiva, con diálogos testimoniales y también monólogos interiores. El personaje central es colectivo y la estructura tiene elementos de novela, teatro, poesía y documento, que permiten clasificarla como una de las mejores novelas colombianas<sup>24</sup>.

Se espera que este panorama global ofrezca una mejor vista sobre los procedimientos e ideologías manejados en *La Casa Grande*, para evitar recurrir a la obviedad.

**2.2.2 ANÁLISIS IDEOLÓGICO.** Después de dibujar un cuadro sobre las circunstancias en derredor, entremos a la propia novela. *La Casa Grande* es un experimento al que Cepeda Samudio se arriesga en su ambición por modernizar la novela, en sus palabras: "*Estamos cansados del arte que se hace hoy y que se ha hecho siempre en toda la historia*" (Fiorillo: 2002: 167). Antes de avanzar hay algo que subrayar, Álvaro Cepeda Samudio nace dos años antes de la "Matazón", por ende, su visión de la misma y su desarrollo, está fundamentado en remanentes que él conserva al momento de la redacción y, de pronto, de testimonios de testigos vivenciales fidedignos o no:

---

<sup>24</sup> En [www.prolibros.com](http://www.prolibros.com). Op. Cit.

El tercer postulado trata de la simetría de épocas históricas que, como en un juego de espejos, armoniza el período tomado como material de ficción, época de los años veinte –matanza de las Bananeras 1928– con el período vivido por el autor y de gestación de la novela, finales de los años cincuenta, comienzos de los sesenta – 1956–1962–, durante el cual Cepeda Samudio experimentó los cambios sociales, políticos y económicos regionales, nacionales y mundiales que conformaron su visión del mundo y sus posturas ideológicas, filtradas como no conscientes en la forma de la novela. Esta simetría histórica, en el plano de la ficción literaria, y en el marco del intertexto, apunta a la situación sociocultural y política de Colombia, por lo que actúa como trasfondo ideológico de *La Casa Grande* <sup>25</sup>.

En *La Casa Grande* todas las historias giran alrededor de un hecho no nombrado, pero presente: La Masacre de las Bananeras<sup>26</sup>. Pero aunque narra un evento histórico, no es una novela histórica, pues el autor se encarga de cambiar la noción de verdad por la de verosimilitud.

Armonizar Literatura e historia es posible gracias al poder evocador que posee la metáfora literaria, la cual acoge la realidad de la complejidad histórica, pues se simplifica y reduce en el discurso oficial. La Literatura en su apertura y carácter plurisignificativo adopta las contradicciones, riqueza y polivalencia en que se traduce la complejidad social y sociológica de los pueblos e individuos. Es por ello, que la novela histórica, según este autor, ha sido uno de los géneros preferidos por los escritores latinoamericanos, mediante el cual se han sintetizado la identidad americana y las denuncias sobre las versiones oficiales de la historiografía, donde se ocultan acontecimientos que podrían poner en crisis el poder y la perpetuación de una dominación ideológica capaz de sofocar las corrientes de renovación. Cabe señalar

---

<sup>25</sup> GARCÍA BURGOS, Álvaro. La Estética de la Historia en *La Casa Grande*. Vol 1 No 1 [en línea] Barranquilla. Universidad del Atlántico. Abr – Jun 2002 [Citado en 2003-01-26] Disponible en Internet: < URL: <http://www.lacasadeasterion.homestead.com/u1n1/casagrande.html> >

que las diversas interpretaciones históricas dadas en la multiplicidad de versiones sobre los hechos, las que llenan vacíos y silencios o ponen en evidencia la falsedad del discurso oficial, son uno de los rasgos de *La Casa Grande*, que demuestra el carácter reductor y simplificador de esta<sup>27</sup>.

Transporta el suceso del mundo real al literario otorgándole un nuevo carácter:

La novela no controvierte el hecho histórico ni busca erigir otra versión contundente, valiéndose del mismo discurso monológico. La novela, por ser el dominio de la heteroglosia, o la diversidad de lenguajes, la heterofonía o la diversidad de voces (individuales, y la heterología, o la diversidad de discursos, se presenta por su naturaleza como un género subversivo frente a la historia. La novela subvierte sobre todo el *cómo* se sucedieron los eventos mediante un discurso que instaura de inmediato la polifonía textual (SIMMS: 1998: 77).

El objetivo de la huelga de las bananeras era derrocar un régimen sostenido por una alianza imparcial entre el Gobierno y el Capital privado propiedad de la United Fruit Co, reparando detenidamente la figura del régimen sabemos que Cepeda se opone radicalmente al conservatismo y su sociedad rígida que le había impuesto al país ataduras conceptuales y una doble moral, con el fin de preservar su poderío: *"Álvaro Cepeda cuestionó al país político conservador y a los estereotipos de la cultura nacional"* (Fiorillo: 2002: 132) además, acusó una actitud antiimperialista: *"Partidario de la libertad de información, enemigo de la censura, simpatizante del socialismo, aunque lo atacase igual que al capitalismo, lo que ha Cepeda más le molestaba, en el marco de la política internacional, era que América Latina fuese la sirvienta de*

<sup>28</sup> Nota de Gabriel García Márquez, en Huellas, Revista de la Universidad del Norte, UNINORTE. Barranquilla. 1998. p. 83.  
<sup>27</sup> GARCÍA BURGOS, Álvaro. Op. Cit.



Estados Unidos" (Fiorillo: 2002: 132). Porque ambas entidades coartaban la libertad de ser, agregado al aborrecimiento del poder corrupto que ellas representan (Fiorillo: 2002: 28). Considerando, entonces, que el tren era propiedad gringa y simbolizaba su control sobre la zona, es notable, la vitalidad de su figura, añadiendo que es, también, signo de industrialización, de cambio y retroceso irónicamente.

La pugna entre el silencio y el ímpetu de la palabra entra en juego con la socialización de la Masacre. El discurso manejado por las autoridades estatales «Gobierno, Clero y Militares (Cortes Vargas; 1979) » se ha encargado de manipular la verdad y exponer el asunto a su acomodo, se resquebraja cuando el autor pone de manifiesto el discurso de la historia. *"La historia no quiere problematizar la realidad que presenta al lector, pero la novela, mediante el discurso, busca recuperar la multiplicidad de voces que la historia se esfuerza en silenciar"* (Simms: 1998: 78).

Por medio de estas voces –de personajes anónimos como para evitar que se les asesine– se traduce el sentir del pueblo colombiano. Una población, en su mayoría campesina y asalariada, sometida por siglos a regímenes opresores: el español, el criollo y el bipartidista (con dos cabezas una Roja y otra Azul y un cuerpo mutuo) y a un sistema económico que aún se mantenía en el feudalismo, bajo la hegemonía de los grandes terratenientes y sus familiares. Esta es gente que odia sin motivos, excusándose en diferencias (campesinas, pobre o negro) casi siempre prestadas.

La Casa Grande se ubica en un periodo de múltiples cambios culturales, económicos, políticos y sociales, donde la sensación predominante y asfixiante debe ser el miedo. Miedo a la muerte, sobre todo después de experimentar la zozobra de cuatro guerras devastadoras (las dos Mundiales, la de los Mil Días y la Partidista) y una masacre donde no se pueden contar los cadáveres.

### 3. CONCLUSIONES

Este análisis ha sido una lectura, resultado de un especial proceso de interpretación. Un cuidadoso y exhaustivo examen de las palabras frases oraciones y estructuras que constituyen *La Casa Grande*. Se ha tratado al máximo de profundizar en el texto, recorrer sus laberintos, adentrarse en los rincones de su mundo discursivo, para, así, aproximarse a sus significaciones, revelar sus secretos, entablar una conversación bilateral y dar un paso hacia delante donde los sentidos subvierten el papel y se entrelazan con la realidad. Para finalizar señalemos los frutos que este ejercicio ha producido:

- Álvaro Cepeda Samudio asume con *La Casa Grande* un alto riesgo. Esta novela es un reto. Porque se enfrenta sin temores al régimen estatal y al económico imperante en este país subordinado; y porque provoca un salto en la narrativa de su momento. Debido a las técnicas aplicadas, los temas polémicos escogidos y el juego con los elementos que construyen al texto, que resultan completamente extraños en comparación con las demás novelas de su período. Para traducir sus intereses recurramos a su espíritu de periodista:

Hablar de Cepeda periodista equivale a hablar de él como intelectual y artista. Quería estar al tanto de todo y lo quería dar a conocer todo. Precocemente había visto la necesidad de buscar, acoger y acimatar valores nuevos y universales, tanto en las

formas como en los temas, y de ellos da fe su narrativa de ficción de esa primera época. Para Cepeda, en materia de arte y cultura, lo primordial era que circulara la información libremente. En la producción de la primera etapa periodística de Cepeda, se advierte como va definiendo los rasgos de lo que sería su periodismo<sup>1</sup>.

- Precisamente es su naturaleza libertadora lo que le motiva a develar las injusticias y verdades escondidas sobre un suceso de tanta magnitud como la masacre.

En la novela, pues, se efectúa un desplazamiento diegético del hecho histórico para que la operación discursiva pueda funcionar y llevar a cabo el triple proyecto de multiplicar, recuperar y desencadenar las voces humanas íntimamente vinculadas con la masacre pero silenciadas por la voz monológica y autoritaria de la historia (Simms: 1998: 78).

- El aspecto más portentoso es la forma como se inserta, –sin forzar el texto–, el conjunto de elementos sociales, históricos y conceptuales de una época dentro de la obra. Nos referimos a elementos como los tonos de los personajes femeninos bosquejando las primeras imágenes del poder de la mujer, modelados durante los inicios del movimiento feminista; a las sensaciones de miedo, odio y sumisión inspirada en el régimen feudal que el país había sostenido por generaciones: y al punto de transición donde la sociedad pasa de lo rural a lo urbano y la unidad familiar está en peligro y puede mutar (este es el nuevo ensayo).

- *La Casa Grande* es una novela del proceso, del cambio, no sólo por lo que ella misma representa en el reverso de la Literatura nacional. Lo es también, por la fase socio–histórica en que se encuentra y, sobretudo, por la ideología que propone:

<sup>1</sup> [www.cuentoenred.org](http://www.cuentoenred.org). Op. Cit.



el poder de la palabra, de transgredir los discursos, de liberar opiniones, de derrocar regímenes.

- Para Cepeda Samudio la novela es un universo constituido por pequeños microcosmos -así como cada Capítulo es un microcosmos, cada personaje representa otro microcosmos y al final todos se entrelazan cada uno autónomo-. El mismo Cepeda lo había dicho: «El cuento como unidad puede distinguirse con facilidad del relato: es precisamente lo opuesto. Mientras el relato se construye alrededor del hecho, el cuento se desarrolla dentro del hecho». Y luego: «La circunstancia de que la novela utilice ambas técnicas -cuento y relato- para lograr su finalidad, ha dado lugar a esa falsa identificación de las dos técnicas. La novela es en realidad una serie de cuentos, unidos por uno o varios relatos» (Fiorillo: 2002: 107).

- La narrativa es un hecho discursivo, pues su forma se construye por medio del lenguaje y la única manera de acceder al sentido es a través de este. Y como práctica comunicativa existe gracias a la interacción emisor (escritor-autor) – receptor (para el caso, quien realiza este análisis). Además, tiene un contexto externo y otro interno, totalmente distinto: un esquema prefijado dentro de la novela compuesto por elementos de alto valor significativo (personajes, hechos o “temas”, por ejemplo) dispuestos jerárquicamente en un sistema que modela y permite la interpretación.

- Cepeda Samudio aspiraba enfrentarse con un lector avezado que llene los vacíos que él ha dejado adrede en su producción. Cepeda –señala el crítico Ariel Castillo– *«estuvo siempre decidido a modernizar la narrativa. Por eso, “ensaya un tipo de relato en el que lo más importante no es instruir, imaginar, completar. “ Como siempre, el lector que desee introducirse a cualquier texto de Álvaro Cepeda debe ser activo»* (Fiorillo: 2002: 107).

Efectivamente, Álvaro cepeda Samudio era plenamente consciente de el papel que el texto debía tener al momento de la lectura. Su poética insta constantemente al destinatario a estar atento, a cuestionarse sobre su interpretación, a dudar de sus conclusiones. Para penetrar en *La Casa Grande* se necesita ser un lector activo. Un lector “macho” como él lo llamó. Espero medianamente haberlo sido.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

ARIZA VIGUERA, Manuel. **Comentario lingüístico y literario de textos españoles**. Madrid : Alhambra. 1981.

AVILA RODRÍGUEZ, Benigno. "Análisis Actancial de la Cándida Eréndira". En: **Cuadernos de Lingüística hispánica** No 5 (Feb). Tunja Universidad Pedagógica de Colombia. 2001.

AYALA POVEDA, Fernando. **Manual De Literatura Colombiana**. Bogotá : Educar. 2002.

BARTHES, Roland. "Introducción al Análisis Estructural del Relato". En: **Análisis estructural del relato**. México D.F. : Coyoacán. 1999.

BERNAL LEONGÓMEZ, Jaime. **Antología de Lingüística textual**. Bogotá : Instituto Caro y Cuervo. 1986.

\_\_\_\_\_. (editor). **Lenguaje y cognición: universos humanos**. Bogotá: Universidad De Salamanca - Instituto Caro y Cuervo. 2001.

BOUERNOFF, Roland y OUELLET, Real. **La novela**. Barcelona : Ariel. 1985.

BRUNGARDT, Maurice. "Mitos Históricos y Literarios: La Casa Grande". En: **Huellas. Revista de la Universidad del Norte**. No 51, 52, 53 Barranquilla, Universidad del Norte, dic 1997, abr – ago 1998. Págs. 84 – 88.

CASTAGNINO H, Raúl. **¿Qué es la Literatura?**. Buenos Aires: Norma. 1974.

CELEITA REYES, Lola y PARDO ABRIL, Neyla. **Un modelo para el análisis integral de textos discursivos: propuesta aplicada a El Otoño del Patriarca**. Bogotá : Instituto Caro y Cuervo, Cuadernos del Seminario Andrés Bello. 1991.

CEPEDA SAMUDIO, Álvaro. **La casa grande**. Bogotá : Biblioteca Colombiana de Cultura. 1973.

\_\_\_\_\_. **En el margen de la ruta: periodismo juvenil 1944 – 1955**. Recopilación de Jacques Gilard. Bogotá : Oveja Negra. 1973.

\_\_\_\_\_. **Todos estábamos a la espera**. Bogotá : El Áncora. 1993.

CORTES VARGAS, Carlos. **Los sucesos de las bananeras**. Bogotá :Ed Desarrollo. 1979.

- ECO, Umberto. **La obra abierta**. Barcelona : Ariel. 1979.  
 \_\_\_\_\_ **La estructura ausente**. Barcelona : Lumen. 1968.
- FAULKNER, William. **El sonido y la furia**. Bogotá : La Oveja Negra. 1923.
- FIORILLO, Heriberto. **La cueva: crónica del grupo Barranquilla**. S.L. : Heriberto Fiorillo Ed. 2002.
- FRENZEN, Elisabeth. **Diccionario de motivos de la literatura universal**. Madrid : Gredos. 1980.
- GREIMAS, A.J. "Elementos para una Teoría de la Interpretación del Relato Mítico". En: **Análisis estructural del relato**. México D.F. : Coyoacán. 1999.
- GENETTE, Gerard. "Las Fronteras del Relato". En: **Análisis estructural del relato**. México D.F. : Coyoacán. 1999.  
 \_\_\_\_\_ **Palimpsestos: la Literatura en segundo grado**. Madrid : Taurus. 1989.
- GILARD, Jacques. Cepeda Samudio. "De Nueva York a Ciénaga". En: **Huellas. Revista de la Universidad del Norte**. No 51, 52, 53 Barranquilla, Universidad del Norte, dic 1997, abr – ago 1998. Págs. 41 – 44.
- GÍMÉNEZ, Gilberto *et alli*. **Literatura, ideología y lenguaje**. México : Grijalbo, 1916.
- JAKOBSON, Roman. **Lingüística y poética**. Madrid: Cátedra. 1.980.  
 \_\_\_\_\_ **Ensayos sobre poética**. España: Fondo de Cultura Económica. 1977.
- JARAMILLO VELÉZ, Rubén. **Colombia: la modernidad postergada**. Bogotá : Argumentos. 1998.
- KRISTEVA, Julia. **Semiótica I**. Madrid : Espiral/ Fundamentos, 1978.  
 \_\_\_\_\_ **Semiótica II**. Madrid : Espiral/ Fundamentos, 1978.
- LÁZARO CÁRRETER, Fernando. **Estudios De Lingüística**. Barcelona: Grijalbo, 1.980.
- LÓPEZ MESA, Andrés. **Colombia frente al imperio 1903 – 1914**. Montería : CONALCO. 2001.
- MÉNDEZ, Rafael Mauricio. **Hechos y protagonistas del siglo XXI en Colombia**. Bogotá : Círculo de Lectores. 1997.

MOYA PARDO, Constanza. "Visión Panorámica de Contexto". En: Jaime Bernal Leongómez (Coord). **Lenguaje y cognición: universos humanos**. Bogotá : Instituto Caro y Cuervo. 2001. Págs. 145 – 165.

NÚÑEZ SEGURA, José. **Literatura colombiana**. Medellín : Bedout. 1976.

PINEDA BOTERO, Álvaro. **Teoría De La Novela**. Bogotá: Plaza & Janes. 1.987.

POULIQUEN, Hélène. Sigmund Freud y Lucien Goldmann, "Analistas de la Obra Artística: hacia una Evaluación del Estructuralismo Genético como Medio Crítico Hoy". En: **Sociología de la Literatura: Revista Argumentos**. No 10, 11, 12, 13. Bogotá, Argumentos. Ene - ago1985. P. 59 – 75.

SIMMS, L. Robert. "La Casa Grande de Álvaro Cepeda Samudio: Novela, Historia y Multiplicidad de Voces". En: **Huellas. Revista de la Universidad del Norte**. No 51, 52, 53 Barranquilla, Universidad del Norte, dic 1997, abr – ago 1998. Págs. 77 – 83.

TALENS, Jenaro *et alli*. **Elementos para una semiótica del texto artístico**. Madrid : Cátedra. 1995.

TIBÓN, Gutierre. **Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas**. México D.F. : Ed. Hispanoamericana. 1956.

TODOROV, Tzvetan. "La Herencia Metodológica del Formalismo". En: \_\_\_\_\_ **Introducción al estructuralismo**. Buenos Aires : Nueva visión. 1969.  
\_\_\_\_\_. **Introducción a la Lingüística fantástica**. México D.F. : Coyoacán. 1998.

\_\_\_\_\_. "Las Categorías del Relato Literario". En: **Análisis estructural del relato**. México D.F. : Coyoacán. 1999.

TRIVES, Etanislao Ramón. **Aspectos De Semántica Lingüístico-Textual**. Madrid: Istmo/ Alcalá. s.d.

URICOECHEA, Fernando. **Modernización y desarrollo en Colombia 1951 – 1964**. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. 1967.

VAN DIJK, Teun. **Estructura y funciones del discurso**. México : siglo XXI. 1980.  
\_\_\_\_\_. **Texto y contexto: Semántica y Pragmática**. Madrid : Cátedra. 1986.  
\_\_\_\_\_. **La ciencia del texto**. Barcelona : Paidós Comunicación. 1992.

VARELA JÁCOME, Benito. **Renovación de la novela en el siglo XX**. Barcelona : Destino. 1967.