

ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA EN *LA CASA GRANDE*, DE ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO

FILM AESTHETICS IN ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO'S *LA CASA GRANDE*

ESTHÉTIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE DANS *LA CASA GRANDE*, D'ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO

A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA EM *LA CASA GRANDE*, DE ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO

Juan Sebastián Vargas-Trujillo

Investigador, Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.

juan.sebas_30@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7086-884X>

[org/0000-0001-7086-884X](https://orcid.org/0000-0001-7086-884X)

RESUMEN

A partir de un enfoque interdisciplinario, este artículo analiza la estética cinematográfica persistente en *La casa grande*, de Cepeda Samudio, mediante un abordaje inédito de la obra literaria en términos técnicos del cine, como lo son los planos, la espacialidad, los efectos sonoros, la escritura tipo guion y las imágenes. Se amplía, de este modo, la tendencia netamente indicativa con que previamente se abordó esta materia en la novela. El análisis se realiza a partir de antecedentes biográficos del autor, sus influjos artísticos, y su particular manera de tomar el suceso histórico y llevarlo a la literatura. El propósito es producir una interpretación de *La casa grande* como si fuese una realización filmica a partir de ejemplos concretos. Se concluye que la presencia de estas características filmicas es generalizada y original en su naturaleza, con lo que se establecen puntos de partida para posteriores discusiones orientadas a la presencia de momentos sensitivos e imágenes fetiche en la obra.

Palabras clave: Álvaro Cepeda Samudio; cine; literatura; cinematografía; *La casa grande*; literatura colombiana.

ABSTRACT

Drawing on an interdisciplinary approach, this article analyzes the prevailing cinematographic aesthetics in Cepeda Samudio's *La casa grande* by means of an unprecedented approach to the literary work in technical terms of cinema, such as shooting plans, spatiality, sound effects, script-type writing, and images. Thus, the purely indicative tendency which was previously used to approach the novel is expanded. The analysis is made on the basis of the author's biographical background, his artistic influences, and his particular way of approaching a historical event and conveying it through literature. The purpose is to produce an interpretation of *La casa grande* as if it were a filmic realization based on concrete examples. It is concluded that these filmic characteristics are widespread and original; thus, they establish starting points for further discussions oriented to the presence of sensitive moments and fetish images in Cepeda Samudio's work.



Recibido: 2021-11-07 / Aceptado: 2022-02-28 / Publicado: 2022-12

<https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v28n1a11>

Editora: Doris Correa, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2022. Este es un artículo en acceso abierto, distribuido según los términos de la licencia Creative Commons BY-NC-SA 4.0 Internacional.



Keywords: Álvaro Cepeda Samudio; film; literature; cinematography; *La casa grande*; Colombian literature.

RÉSUMÉ

Sur la base d'une approche interdisciplinaire, cet article analyse l'esthétique cinématographique persistante dans *La casa grande* de Cepeda Samudio par le biais d'une approche inédite de l'œuvre littéraire en termes techniques cinématographiques, tels que les plans, la spatialité, les effets sonores, la scripte et les images. De cette manière, la tendance purement indicative avec laquelle ce sujet était précédemment abordé dans le roman est étendue. L'analyse se fonde sur le parcours biographique de l'auteur, ses influences artistiques et sa manière particulière de reprendre l'événement historique et de le rendre littéraire. Le propos est de parvenir à une interprétation de *La casa grande* comme s'il s'agissait d'une production cinématographique à partir d'exemples concrets. Il est conclu que la présence de ces caractéristiques filmiques est généralisée et originale, établissant ainsi des points de départ pour une discussion plus approfondie sur la présence de moments sensibles et d'images fétiches dans l'œuvre.

Mots clés : Álvaro Cepeda Samudio ; cinéma ; littérature ; cinématographie ; *La casa grande* ; littérature colombienne.

RESUMO

Partindo de uma abordagem interdisciplinar, este artigo analisa a persistente estética cinematográfica em *La casa grande* de Cepeda Samudio por meio de uma abordagem sem precedentes da obra literária em termos técnicos cinematográficos, tais como planos, espacialidade, efeitos sonoros, escrita de roteiro e imagens. Desta forma, amplia-se a tendência puramente indicativa com a qual este assunto foi abordado anteriormente no romance. A análise é baseada no background biográfico do autor, suas influências artísticas e sua forma particular de tomar o evento histórico e traduzi-lo em literatura. O objetivo é chegar a uma interpretação de *La casa grande* como se fosse uma produção cinematográfica baseada em exemplos concretos. Conclui-se que a presença dessas características cinematográficas é generalizada e original por natureza, estabelecendo assim pontos de partida para posterior discussão sobre a presença de momentos sensíveis e imagens fetiche na obra.

Palavras chave: Álvaro Cepeda Samudio; cinema; literatura; cinematografia; *La casa grande*; literatura colombiana.

Introducción: Cepeda Samudio, una vida cargada de cine

Álvaro Cepeda Samudio, escritor y periodista colombiano, se inmiscuyó plenamente y a lo largo de su vida en los asuntos del séptimo arte. Muchas de sus concepciones cinematográficas están dadas por su viaje a Nueva York en 1949, en donde, además de estudiar periodismo, aprehendió múltiples perspectivas de las ideas en boga de los grandes narradores estadounidenses, y recibió un fuerte influjo del cine de ese país. Sin embargo, su peregrinaje en el cine data de su misma infancia.

Samper Pizano (1998) comienza su agradable homenaje del amor de Cepeda Samudio hacia el cine y la literatura comentando que el barranquillero poseía en su casa, como un lujo inédito para regocijo propio y de sus amistades cercanas, una copia de *Casablanca*, la joya clásica de Michael Curtiz, en formato 16 mm y a su entera disposición, acompañada de telón, máquina de proyección, cables y rollos de cintas, una exquisitez que permitió que sus allegados y él mismo disfrutaran múltiples veces de este filme. De hecho, Samper Pizano dilucida acertadamente que

Es imposible entender la vocación literaria y periodística de Cepeda sin darse cuenta de la influencia que tuvo en ella la mentalidad cinematográfica que llevaba atornillada Álvaro en los ojos y en la cabeza. [...] En 1936, [cuando] trabajaba como acomodador del Teatro Roxy [...], vio cuanto podía verse en cine en Colombia hace 60 años (1998, p. 120).

Una formación cinematográfica de este talante no deja de ser llamativa, además, porque, según Samper Pizano, para Cepeda Samudio el cine era “el gran arte de nuestro tiempo” (1998, p. 120), al que, por supuesto, le habrá de dedicar múltiples cavilaciones y un ejercicio parcial, pues, siguiendo las líneas del escritor bogotano:

El problema de tener vocación de cineasta en un país sin industria cinematográfica es que quien siente el llamado de las cámaras termina por dedicar su vida a disertar sobre cine, a escribir sobre cine o, cuando más, a hacer cine escrito, pero le resulta muy difícil producir cine de verdad (1998, p. 120).

Según varios registros, entre 1954 y 1955 se filmó el cortometraje *La langosta azul* (Cepeda Samudio *et al.*, 1954), una producción de carácter experimental y surrealista que contó con la dirección compartida de Cepeda Samudio, Grau Araújo, Luis Vicens y García Márquez. Para Tamayo, el cortometraje es un “ejemplo del distanciamiento de los intelectuales con la realidad cinematográfica nacional, y [un] suceso evidente de esa *nostalgia* por los pasados culturales europeos que invaden a los representantes culturales del país” (2006, p. 52), en donde se construye el argumento —que sí tiene un cargado acento americanista— a partir de una presentación poética y surrealista al mejor estilo de Dalí o Buñuel.

De hecho, y en contrapunto, para Martínez Pardo (1978), los mejores momentos del cortometraje no son los que están cargados de simbolismo, sino aquellos en que parece un reportaje filmico, es decir, cuando el extranjero sale por las calles del pueblo y la cámara, aparentemente olvidada de la langosta, y en el decir de Martínez, se dedica a hacer un reportaje visual del entorno. Si bien varios artistas participaron en su elaboración, a Cepeda Samudio corresponde la idea original.

Por su parte, el accionar de Cepeda Samudio a favor de la masificación y la culturización del cine en el espectro nacional fue considerable. En 1956, en medio de un panorama escritural en que consagraba tiempo y energía a la realización de reflexiones y reseñas cinematográficas en los apartados culturales de diversos periódicos locales y nacionales, funda, como lo menciona Restrepo Sánchez (2003, p. 82), el primer cineclub de Barranquilla, bajo la notable influencia de Vicens, proyecto del cual se desprendió la publicación de la revista *Cine-Club* entre los años 1957 y 1958, cuyas líneas constituyeron un hito en el ejercicio de este tipo de dinámicas a favor del séptimo arte en el país.

Asimismo, otros trabajos cinematográficos de Cepeda Samudio involucran, según Samper Pizano, varios documentales, “entre ellos otros tres sobre el carnaval barranquillero, uno sobre

una competencia de regatas en el caribe [sic], algunos noticieros, *Un carnaval para toda la vida* (edición póstuma) y *La subienda*” (1998, p. 122). Además, se menciona que antes de enfermar mortalmente, el barranquillero estaba prácticamente dedicado a la escritura literaria y cinematográfica. De hecho, se supone que habría pensado, en su momento, realizar una adaptación filmica de su única novela, a partir de una redacción propia del guion, empresa que no llegó a consolidarse.

Es importante señalar adicionalmente que si bien la inclinación de Cepeda Samudio hacia lo cinematográfico está ligada a su biografía, estos intereses obedecen, de igual forma, a las concepciones del Grupo de Barranquilla, del que hizo parte. Para Vélez Upegui, la visión de mundo del Grupo —el cual contó, entre sus integrantes, con personajes del talante de Ramón Vinyes, José Félix Fuenmayor, Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón, entre otros— estaba dada, entre múltiples factores, por

La incorporación, en sus propios universos ficticios, de nuevas formas y técnicas compositivas, idóneas para comunicar sus particulares preocupaciones referenciales; [así como por] la búsqueda incesante de modos de apareamiento fértil entre dominios artísticos aparentemente irreconciliables: ensayo y novela, cine y poesía, mito y testimonio, drama e historia, etc. (1999, p. 245).

Además de ello, Vélez Upegui (1999, p. 245) añade que gracias a la guía del catalán Vinyes, quien era un erudito de inclinaciones universales en el arte, los que integraban la tertulia de La Cueva en las noches de la arenosa optaron por asociarse con nuevas técnicas de composición propias de la vanguardia literaria, en las que, entre otras cosas, se dejaba de considerar al cine y a los medios de comunicación como rivales de la literatura y se favorecían los dialogismos productivos entre las distintas posibilidades de expresión. Finalmente, como lo asegura Gilard (2009, p. 37), el Grupo cuestionó la instancia narrativa única, apelando a narraciones múltiples de tipo *collage*, de modo que se propició la vuelta a realidades conocidas

solo si estas eran presentadas de manera diferente, con una lucidez nueva y con dignidad estética y humana, por lo que “en Cepeda la experimentación formal tuvo más importancia, a primera vista, que cualquier otro aspecto” (2009, p. 37).

Así, más allá de una somera inclinación por el séptimo arte, la vida de Cepeda Samudio estuvo plagada de intereses cinematográficos —desde su infancia hasta su vinculación con sociedades como la del Grupo de Barranquilla—, aspecto que dotó su obra de un cúmulo de influencias filmicas, en las cuales se ahondará en el apartado “*La casa grande*, consideraciones a propósito del inicio y del final” y, especialmente, en “Espacio, sonido y planos cinematográficos”.

Marco teórico

Posterior a una revisión del momento enunciativo de *La casa grande*, así como de la importancia de la obra y su contexto, se realizará un reconocimiento bibliográfico para determinar cómo se han tratado los planos cinematográficos en la novela y cómo estos contribuyen a su crítica y a la constitución de su abordaje filmico.

Contexto y relevancia de *La casa grande*

La casa grande, única producción novelística de Cepeda Samudio, fue publicada de manera integral en 1962. Su escritura denota un constante influjo de los intereses vanguardistas surgidos en la literatura continental de la época, de la amplitud en las concepciones artísticas propias del Grupo de Barranquilla y de los grandes narradores norteamericanos del siglo XX. Esta se enmarca, según Vergara Aguirre (2001, p. 72), dentro de la nueva novela latinoamericana, cuya subclasificación ha de ser la *novela abierta*, siguiendo la teoría de Pollmann (1971, pp. 100-101), característico de obras cuya estructuración da la impresión de ser un ensamblaje de partes autónomas en mayor o menor medida, a modo de una unidad abierta.

Su argumento se configura a partir de dos polos de articulación, el mundo familiar y el conjunto social —en el decir de Vélez Upegui (1999, p. 229)— o,

lo que es igual, en dos planos dominantes, el privado y el público, según Rodríguez Amaya (2015, p. 218). Así, la obra está compuesta por el entramado de sucesos que, por un lado, acontecen en el interior de una familia de ricos plantadores de banano; y, por el otro, engloba las vicisitudes entre campesinos, jornaleros, el Gobierno central y la multinacional United Fruit Company, en el marco de la fiebre del banano surgida en la costa Atlántica colombiana durante el primer tercio del siglo XX; fiebre que daría lugar, en 1928, a la huelga de la zona bananera y a la consabida respuesta militar por parte de la administración de Abadía Méndez (Murillo Posada, 2006, p. 278-279).

La importancia de *La casa grande* dentro del canon del autor responde a que es la obra que mayor trascendencia ha tenido en términos editoriales y académicos. Igualmente, la crítica le concede valores considerables en distintos aspectos. Es el caso, por ejemplo, de Vergara Aguirre, para quien la novela “se volvió protagonista de la evolución que tuvo el teatro colombiano en la década del sesenta” (2001, p. 91), ya que, debido a sus características propias del modo dramático, como lo son la disposición poderosa y relevante de los diálogos, varios dramaturgos se dieron a la tarea de componer adaptaciones, entre las que destaca *Soldados*, de Carlos José Reyes (1966), pieza que ocupa un emplazamiento significativo en la consolidación del teatro nacional.

Asimismo, la obra se distingue por el apropiado tratamiento, en términos ideológicos, del evento histórico coyuntural aprehendido en su contenido. De hecho, García Márquez habrá de comentar, en la contraportada de la edición argentina de la novela de 1967, que todo en la obra ejemplifica, de manera apropiada, “cómo un escritor puede sortear honradamente la inmensa cantidad de basura retórica y demagógica que se interpone entre la indignación y la nostalgia” (1967, contraportada).

Para Mier (2006, p. 30), esta distancia ideológica se explica debido a que Cepeda Samudio escoge un episodio lejano en su reminiscencia, pues la

masacre de las bananeras ocurriría cuando él apenas transitaba alrededor de los dos años de edad, permitiéndole así un tratamiento más literario que maniqueo de lo acontecido. De este modo, aunado al hecho de que la novela se compone de elementos formales ciertamente interesantes —apelando, por ejemplo, a recursos del séptimo arte, del teatro e incluso del periodismo—, se reafirma el sólido estatuto de consolidación de *La casa grande* como novela de estimación en las letras y el canon literario nacionales.

La crítica y sus consideraciones previas de lo cinematográfico en la narrativa de Cepeda Samudio

Respecto al tema que atañe directamente al enfoque propositivo de estas líneas, es decir, los aspectos cinematográficos como elemento con presencia significativa dentro de la obra, la revisión bibliográfica ha sido considerada en su abordaje. Si bien la mayoría de estudios críticos sobre *La casa grande* apela a un análisis de tipo inmanente o sociohistórico a propósito del acontecimiento de la masacre, decantando en tópicos capitales como la violencia, la mujer, el poder o el odio, algunos teóricos, como Andrés Vergara Aguirre y Fabio Rodríguez Amaya, han dilucidado amplia y críticamente la cuestión.

En el denso estudio de Vergara Aguirre (2001), se dedica un buen número de páginas a subrayar el carácter heterogéneo del discurso de *La casa grande*. Dentro de esta heterogeneidad, resalta la presencia de la técnica del guion cinematográfico en capítulos como “El padre” y “Jueves”, a partir del manejo eficaz de “un narrador objetivo que, como una cámara, va presentando los espacios, los personajes y los sucesos en una combinación eficiente de planos abiertos y cerrados” (2001, p. 80). Vergara Aguirre explica que, en “El padre”, de manera particular, este narrador-cámara objetivo va exhibiendo los diferentes planos a partir de aperturas u obnubilaciones del mismo, haciendo que la historia esté contada, en su decir, mediante imágenes. La división del capítulo en secuencias

fraccionadas en escenas tampoco escapa a su consideración. Añade, además, que este tipo de discurso solo pudo haber sido construido por un gran conocedor del cine.

Algo similar comenta a propósito del capítulo “Jueves”, donde, según él, priman las imágenes, gracias, nuevamente, a la objetividad y al carácter externo del narrador. Sin embargo, Vergara Aguirre también recurre al ritmo acelerado y vertiginoso de toda la obra, según sus mismos términos, para caracterizar la mencionada polifonía de la novela como si fuese una película con excelente montaje, pues los constantes cambios de voces —de lentes, dirá Vergara Aguirre—, permiten que el lector —espectador— pueda apreciar todo prontamente desde múltiples ángulos, añadiendo que “incluso por su brevedad, CG [*La casa grande*] puede ser vista en el tiempo que vemos una película” (2001, p. 85; énfasis agregado).

Finalmente, Vergara Aguirre habrá de señalar que, en el capítulo “El Decreto”, el punto de vista es el de la cámara, pues se presenta un documento que se erige como una “tajada” —en sus propios términos— de la realidad de una época concreta, asunto analítico que se antoja ligeramente forzado y sin una alusión directa al trasfondo cinematográfico en términos teóricos apropiados.

Hay que anotar también que, en el estudio en cuestión, pese a su reiterativa sentencia de que hay aspectos que convierten partes de la obra en un guion cinematográfico completo o la alusión de voces que asumen el rol de una cámara, Vergara Aguirre no proporciona ejemplos manifiestos de ello.

Por su parte, Rodríguez Amaya (2015), en su estudio de *La casa grande*, realiza un análisis en términos de planos cinematográficos de la primera parte del capítulo “El pueblo”. Para él, la novela de Cepeda Samudio es un trabajo imaginativo hecho palabra, en el que se restituye una imago dinámica, como si se escribiera con los movimientos, tanto apacibles como nerviosos, de “una filmadora

capaz de desplazarse a voluntad y a 360 grados, como en la esfera de Pascal y el Aleph de Borges” (2015, p. 238). Asimismo, señala el concepto de *narración visual* como un elemento importante de la novela.

Si bien es un aporte sumamente valioso a los estudios de la obra, la teoría cinematográfica es aprehendida y utilizada por Rodríguez Amaya en términos principalmente narrativos, estableciendo, por ejemplo, planos detalle cuando se expresan detalles narrativos del capítulo, pero sin analizar abiertamente los planos relacionados con el encuadre y la espacialidad, como sucede en el séptimo arte.

Para Rodríguez Amaya, tanto el primer como el segundo párrafo del capítulo empiezan con planos generales —como es de esperarse—, lo cual es pertinente. No obstante, la nominación de los planos posteriores parece ser poco acertada. De hecho, considera planos americanos los siguientes sintagmas: “son casas de madera con techos oxidados y rotos por donde se mete la lluvia y una que otra luz cuando hay luna” (Cepeda Samudio, 2017, p. 77, tercera oración del primer párrafo del capítulo “El pueblo”) y “aquí terminan los playones” (2017, p. 77, segunda oración del segundo párrafo).

Es curioso que se señalen de este modo, especialmente porque da la impresión de querer referir la naturaleza del “plano” según su carácter vernáculo. En realidad, la teoría cinematográfica plantea que los planos han de nominarse teniendo como referente principal la figura humana (Sellés y Racionero, 2008, pp. 23-24). Por esta razón, es poco acertado, igualmente, señalar que la oración posterior al primer plano americano del capítulo sea, según Rodríguez Amaya (2015), un primerísimo primer plano, a menos que se entienda como una especie de primer plano narrativo, como se mencionó previamente: “Aunque están llenas de mujeres no son casas alegres” (Cepeda Samudio, 2017, p. 77).

Tampoco se considera conveniente que los planos consiguientes sean planos detalle en sentido estricto. Aunado a ello, hay un punto en específico

que se examina ligeramente especulativo. Los planos finales del análisis propuesto por Rodríguez Amaya —es preciso aclarar que su categorización en planos no llega sino hasta el segundo párrafo del capítulo— son descritos como plano secuencia y plano general panorámico, así: “regresar a un plano secuencia: *y el tren sigue hacia* y concluir con un plano general que concluye [sic] con el plano panorámico de: *el puerto*” (2015, p. 240).

Si bien esta nominación sí tiene mucho sentido en términos espaciales y de encuadre, a continuación se presenta la siguiente acotación, sin clarificación alguna: “(cámara en grúa o helicóptero que planea, picado, contra picado y cierre)” (Rodríguez Amaya, 2015, p. 240). Se podría llegar a pensar que esta mención responde a un carácter poco objetivo, pues en el enunciado analizado no hay ninguna señal explícita que denote la voluntad del escritor-guionista de que el lector-espectador contemple el final de la escena a partir de un cambio de angulación —del picado al contrapicado— ni mucho menos a partir de una disposición técnica que apele al recurso de movimiento de cámara tipo grúa o recurriendo a una aeronave. Lo único que podría encajar, relativo a dicha acotación, sería la interrelación de los párrafos posteriores del capítulo respecto al enfoque de cámara, pues primero se presenta un ángulo picado, asociado con la debilidad de los jornaleros, para posteriormente denotar un ángulo contrapicado, relacionado con el poderío de los dueños de las fincas, previo al *cierre*. Pero esto es solo una hipótesis que intenta justificar algo que no está explícito en el análisis en cuestión.

Por último, parece totalmente idónea la manera en que Rodríguez Amaya describe el cambio de secuencia y escena a partir del punto y aparte entre el primer y el segundo párrafo del capítulo, pues la sintaxis en la escritura cinematográfica posee un papel elemental. Además, hay acertadas contribuciones descriptivas, por parte del teórico, a propósito de la implementación de la técnica cinematográfica en la narrativa de Cepeda Samudio, la cual consiste en el hecho de que, cuando se

lee la obra, existe la impresión de la voluntad del autor con respecto a que se vea cierta escena cual proyección fílmica, “gracias a la alternancia de la voz del narrador objetivo, de los planos fílmicos y de la disposición del diálogo” (2015, p. 257). Como acotación, sin embargo, Rodríguez Amaya insistirá en que la escritura cinematográfica característica de la novela deberá estudiarse a profundidad, punto que se estableció como inicial para el presente trabajo.

La narrativa corta de Cepeda Samudio, por su parte, tampoco escatima en recursos del séptimo arte, pues tanto las referencias como la misma técnica cinematográfica son llevadas al centro de la narración. Para ello, basta pensar en cuentos como “Barranquilla en Domingo”, “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos”, “Por debajo de este ahogado ha corrido mucha agua” o “Todos estábamos a la espera” (Cepeda Samudio, 2008a, 2008b, 2008c, 2009b). Actores, directores, películas, instrucciones de cámara, disposiciones de montaje y orientaciones de sonido colman los cuentos del barranquillero, quien, en la especie de manifiesto que corona su publicación póstuma, *Los cuentos de Juana* (Cepeda Samudio, 2008), advierte al lector del carácter parasitario del artista, el cual, según su decir, solo se da en las sociedades afluentes, por lo que es menester un cúmulo considerable de influjos entre las artes y los artistas.

De este modo, ha quedado plasmado el espectro teórico que va de la mano con el eje analítico y propositivo de esta empresa. Es importante dejar en claro que, si bien existen numerosos artículos sobre la incursión cinematográfica en la narrativa de Cepeda Samudio, la mayoría, como se comentó, se centra en sus cuentos, y los estudiosos que han abordado este tópico en *La casa grande* lo han hecho sucintamente y no de manera exclusiva.

Análisis de la obra

Teniendo en cuenta la caracterización que se presentó previamente, es preciso abordar *La casa grande* a partir de una indagación cinematográfica,

a modo de contrapunto, apelando a su terminología concreta y su justa y singular aplicación en la novela de Cepeda Samudio.

Los asuntos estilísticos del guion en términos de contenido y forma, así como los aspectos técnicos de planos, espacialidad, efectos sonoros e imágenes, bridaron un sólido punto de partida para establecer un dialogismo crítico con el objeto de análisis. Los ejemplos concretos se plantearon como uno de los fines de esta propuesta, los cuales van de la mano con los vínculos y las predisposiciones biográficas del autor respecto al cine, mencionados previamente.

Por último, los momentos narrativos específicos de la novela, que se equipararon cual virtual realización en la pantalla grande, fueron seleccionados por conveniencia y por iconicidad, dada su particular capacidad de aplicarse a otras partes de la obra. Posterior a la selección, los fragmentos fueron clasificados según su factibilidad para interpretarse de manera cinematográfica, asumiendo con criticidad los límites interpretativos y respetando las marcas de operación del objeto analítico. Así, este es un análisis de corte cualitativo e interdisciplinar, con un potencial de comparación explícito y un foco de investigación debidamente limitado.

Resultados

Los efectos del análisis son presentados de la siguiente manera: en primer lugar, se enuncia el valor formal del inicio y del final de la novela, para establecer una consideración ligada a su naturaleza filmica tanto en la forma como en el contenido. Luego, se procede al análisis denso de la investigación, argumentando la construcción de *La casa grande* en términos de planos cinematográficos, espacialidad y efectos sonoros, para presentar los momentos narrativos de forma descriptiva y gráfica, como sucedería en el séptimo arte. Por último, se establece un breve estudio de naturaleza estrictamente lingüística, mediante el cual se evalúan elementos sintagmáticos que, si bien hacen parte

del orden textual, también son asimilables, según la teoría apprehendida, a la lógica audiovisual.

La casa grande, consideraciones a propósito del inicio y del final

Cepeda Samudio maneja un estilo, en la escritura de su novela, que se acerca en varios puntos a lo propio de la escritura del guion cinematográfico. Como se apreció, motivos e influencias no le faltaban.

Dentro de las normas del guion, Sellés y Racionero comentan que “la escritura tiene que ser suficientemente visual para que el lector pueda visualizar el filme en su cabeza” (2008, p. 49), de tal modo que se pueda establecer una austeridad característica en la redacción, con la tendencia hacia la inclusión de frases cortas y en tiempo presente. Además, los mismos autores añaden que “en un guion los diálogos llenan la página, mientras que la prosa descriptiva queda reducida a la categoría de una acotación” (2008, p. 49).

Si bien, por supuesto, en una novela no falta la descripción (y en la novela objeto de estudio, de hecho, se asiste continuamente a este medio), es evidente que Cepeda Samudio prioriza el recurso de los diálogos, propio de la escritura cinematográfica en, por ejemplo, la plenitud del capítulo final de la obra —“Los hijos”—, pero también en el inicio de *La casa grande*, pues el capítulo “Los soldados” da la impresión de manejarse cual guion.

La novela se abre con un primer segmento dialógico que ocupa tres páginas y media —en la edición considerada (Cepeda Samudio, 2017)—, momento en el cual, a partir de un marcador tipográfico, se cambia del diálogo a la narración, para luego intercalarse por momentos e, incluso, hacia la mitad del capítulo, primar los segmentos de diálogo, hasta decantar en un bloque seguido de narraciones, previo al diálogo final del capítulo.

Además, a la manera del guion cinematográfico, la novela empieza con una conversación entre dos

soldados que, desde el primer momento, da la sensación de realizarse en tiempo presente:

—¿Estás despierto?

—Sí.

—Yo tampoco he podido dormir: la lluvia me empapó la manta (2017, p. 13).

Este comienzo, dialógico y en presente, se caracteriza, siguiendo a Carrière y Bonitzer, por ser un enganche desde el primer momento para el espectador, con esa nota perfecta de intriga: “basta con ser un poco misterioso. Unos personajes actúan, pero al público no se le informa enseguida sobre el sentido de sus acciones” (1991, p. 133).

Tal como lo expresa Albert Laffay, citado por Gaudreault y Jost (1995, pp. 109-110), el relato cinematográfico se opone al mundo real en, entre otras cosas, su riguroso determinismo temporal, su trama lógico-discursiva y su narración-representación.

Respecto a la característica temporal del cine y “contrariamente al verbo que nos sitúa inmediatamente en el plano temporal”, la imagen cinematográfica “sólo conoce un único tiempo”, por lo cual Laffay sentencia con empeño que “en el cine todo está siempre en presente” (citado en Gaudreault y Jost, 1995, pp. 109, 110).¹

Ese gancho, ese anzuelo que, según el decir de los cineastas, atrapa al público y para el cual se requiere una exquisita capacidad de observación, está efectivamente lanzado en la apertura de *La casa grande*, con la presentación de expresiones difusas por parte de los soldados. Por ejemplo,

cuando uno de ellos sentencia que ha estado pensando “en mañana” (2017, p. 13), de inmediato el lector-espectador recae en auténtico *suspense*, al cuestionarse qué pasará mañana, qué es aquello que mantiene en vilo la mente del soldado, por qué —como se evidencia líneas más adelante— uno de ellos tiene miedo, a qué se debe aquella “huelga”, entre otros recursos de anzuelo, magistrales en su finalidad de intrigar desde el primer momento.

Vale añadir, igualmente, que el primer capítulo de la novela empieza y termina con diálogo; pero, además, la obra, contemplándola en su generalidad, también empieza y termina con diálogos, pues en su parte postrimera se leen, como un magnífico gesto de placer estético, las líneas concluyentes que rezan:

—Es que si no hablamos ahora nos va a llenar el odio y entonces también estaremos derrotados.

—De todas maneras estamos derrotados.

—Sí: de todas maneras (Cepeda Samudio, 2017, p. 123).

De este modo, se aprecia una estructura cíclica que, desde el primer momento, brinda las características de un guion cinematográfico, evidenciado en *La casa grande* a partir de la manera en que comienza y termina la novela.

Ahondando en el final de la obra, para Carrière y Bonitzer “en toda película el fin tiene el valor de una palabra, [...] en la cual parece resumirse [...] la historia” (1991, p. 150). Según los citados maestros, la grandeza del desenlace reside en que esa “palabra” aparece como exigida, reclamada, a partir de todo un desarrollo en que es necesario, de alguna manera, decantar en algo. Y ese algo, se diría, es el diálogo en la escena final; escena que, algunas veces, es de naturaleza enigmática, “sugerida por una imagen insólita, como en un jeroglífico” (1991, p. 150). Así, aseguran Carrière y Bonitzer (1991), se puede identificar un final bien logrado, es decir, que convenza lo suficiente, cerrando la obra, pero con un tinte de acertijo, cual

1 Estos conceptos se pueden ampliar según los aportes de Christian Metz (“La gran sintagmática del film narrativo”) y Gérard Genette (“Fronteras del relato”), quienes dilucidan amplia y asertivamente lo que ha de ser la narratología y la semiología del cine. La traducción española de dichos aportes, hecha por Beatriz Dorriots, se encuentra en *Análisis estructural del relato* (Barthès et al., 1970).

buena quisicosa, tal y como se plantea el final de *La casa grande*, porque el lector —espectador— se pregunta, entonces, si la tercera generación, los hijos que dialogan en todo el postrimero capítulo, habrá de significar un cambio o una continuidad en la naturaleza de las vicisitudes familiares de los dueños de las plantaciones, aspecto que se ha venido desarrollando previamente y determina este interrogante.

Así las cosas, se puede afirmar que este es un final bien logrado, en el decir de los expertos cineastas. Y es importante este logro en *La casa grande*, ya que el final

Es el fragmento de la película que los espectadores arrancan y se llevan consigo cuando salen del cine: lo que habrán “comprendido” de la película, y que, con una o dos escenas más, creará el boca-a-oído que, según parece, decide sobre el fracaso o el éxito (1991, pp. 150-151).

De esta manera, un final irrefutable, un final que, en el decir de Carrière y Bonitzer, no se da todos los días, es al que se asiste en la consumación de la novela en cuestión, con un cierre pertinente y magistral, cual producción cinematográfica excepcional.

Cepeda Samudio, *La casa grande* y el amor por la imagen

Como se mencionó, Sellés y Racionero estiman que la escritura, en un buen guion, debe ser lo suficientemente visual. De esta forma, en la narrativa de Cepeda Samudio, dentro de *La casa grande*, parece encontrarse aquella afección por las imágenes que comentan Carrière y Bonitzer, al afirmar que, a un guionista cinematográfico, no debe gustarle solo contar, narrar, sino que “debe gustarle también la imagen, amar las imágenes” (1991, p. 106). Y es que para los maestros cineastas franceses, la imagen, de naturaleza compleja y ladina, igualmente narra, pero de modo divergente a las palabras. Además, añaden:

Sería un error creer que lo que se llama “la imagen” es independiente de las palabras. Son, por el contrario,

las palabras las que la habitan, la soportan, le dan su poder y su impacto originales. Por eso esta amalgama de imágenes y de sonidos que es una película necesita un guion, amalgama de palabras (1991, p. 110).

De esta manera, asumiendo la perspectiva de considerar algunos momentos de *La casa grande* como un guion, en términos formales y estilísticos, es posible determinar, en varias ocasiones, auténticas imágenes cinematográficas.

Es preciso aclarar que, en la historia literaria, la primera vez que una obra recibió un fuerte influjo del montaje cinematográfico sobre la narrativa fue con *Manhattan Transfer*, la novela de 1925 escrita por John Dos Passos en que, de manera convulsa e imitando una especie de cámara en *travelling* que se desplaza a lo largo de la Nueva York de los años veinte, se relata una galería de personajes y episodios que confluyen, desaparecen y reaparecen conforme el foco se va distribuyendo por la narración (Dos Passos, 1925).

Sin embargo, como se verá a continuación, la narrativa de Cepeda Samudio trasciende la sola influencia del montaje, para abarcar asuntos espaciales, sonoros, estilísticos, conceptuales, escriturales y de realización del ejercicio del séptimo arte. Por otro lado, la superposición esquizofrénica de voces, propia de la obra de Dos Passos, es equivalente a la confluencia de voces que se evidencia en el capítulo “La hermana”, de *La casa grande*, en donde además es palpable el vanguardismo de la narrativa, aspecto equiparable a lo propio del cuento “Tap Room”, concebido, igualmente, por Cepeda Samudio (2009a).

Espacio, sonido y planos cinematográficos

El *espacio*, según Sellés y Racionero, “es uno de los elementos más importantes que tiene el cine para involucrarnos en la historia que está contando o con los personajes que la viven” (2008, p. 80). Este espacio está dado, en una escritura tipo guion, a partir de la elaboración del guionista-escritor de imágenes adecuadas, descritas con contundencia.

Además, Sellés y Racionero (2008) añaden que, gracias a este espacio, se condicionan los ánimos del espectador y se brinda, de igual manera, múltiple información. Para ello, según los expertos citados, ha de considerarse la tipología y la medida del espacio. Así, en el cine, el espacio está compuesto por lo que se ve en el plano —es decir, el encuadre—, pero también por lo que está más allá de este, el fuera de campo.

En términos de planos, la composición cinematográfica se suele erigir a partir de la figura del cuerpo humano como ente determinante, de tal modo que los planos pueden ir desde el general o conjunto, hasta el primerísimo primer plano para personas, o el plano detalle para los objetos. El capítulo “El padre”, de *La casa grande*, brinda ejemplos específicos en torno a la escritura en planos cinematográficos.

Este capítulo comienza con una detallada descripción del espacio en que se encuentra el Padre, como también propicia tomas directas respecto a su humanidad. De hecho, la primera oración y las imágenes descritas posteriormente, en conjunto, pueden asimilarse como *plano entero*. Este plano, también nominado “plano figura”, se caracteriza, según Sellés y Racionero, por enmarcar a un solo personaje de arriba abajo. Con este plano, añadirán los teóricos del cine, se enfatiza en lo que hace el personaje.

Así las cosas, el plano entero, en el capítulo en cuestión, está dado por los siguientes sintagmas:

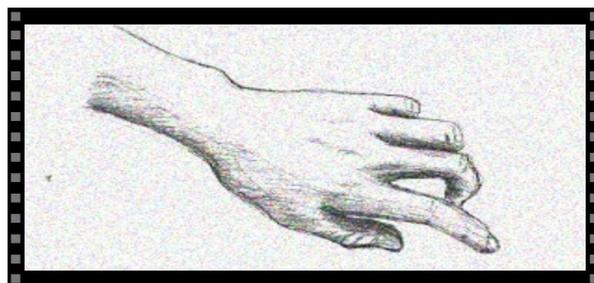
El Padre está sentado en una silla rústica hecha de madera y de cuero templado sin curtir. [...] Cuando se ponga de pies el Padre será de baja estatura, las espaldas serán anchas, la nuca abultada, el pecho poderoso, la cintura delgada y las piernas ligeramente corvas de haber pasado gran parte de sus sesenta años sobre un caballo (2017, p. 59).

Además, a partir del momento en que se empiezan a mencionar las características físicas del Padre, existe la impresión de que la narración adquiere un tinte más de acotación, de modo que se especifican

las cualidades pertinentes que debe tener el actor para ejecutar, de manera adecuada, la escena.

Más adelante se presenta un *plano detalle*, a partir del cual se ponen las manos del Padre en un encuadre agigantado, hiperbólico, siguiendo las nociones de Russo, y en que, además, se “[lleva] hasta el límite el hecho de que el lenguaje cinematográfico es un arte de la fragmentación del espacio y de la manipulación del punto de vista del espectador” (1998, p. 43). Dice en la obra de Cepeda Samudio: “Las manos del padre son delgadas y tal vez finas” (2017, p. 59) (véase Figura 1).

Figura 1 Plano detalle de las manos del padre



Fuente: Dibujo del autor

Sin embargo, si bien las manos del Padre son enjutas, “sus caricias deben ser dolorosas y deben asombrar” (2017, p. 59). De este modo, estas imágenes narran, como sucede en el cine, de manera consecuente, y brindan al lector-espectador información sobre la historia que se está relatando.

Posterior a un par de caracterizaciones detalladas del espacio en que se encuentra el Padre —como el hecho de ser “un cuarto deshabitado pero atendido y cuidadoso y aseado diariamente” (Cepeda Samudio, 2017, p. 60)—, se presenta una auténtica acotación, a la mejor manera del guion cinematográfico, en donde se brindan instrucciones precisas para la virtual construcción filmica del guion, y a la que procederá la continuación del diálogo entre Padre y Muchacha: “Todos los movimientos de la muchacha son mecánicos, como aprendidos hace mucho tiempo y practicados muy frecuentemente. La muchacha comienza a destrenzar los cordones de

las botas sin levantar la cabeza” (2017, p. 60). Esta acotación hace recordar el tipo de escritura en que incurre Cepeda Samudio en su cuento “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos”. Considérese el siguiente fragmento de este cuento:

Al comenzar el diálogo, Juana, que tiene el pelo rubio y largo, amarrado en un grueso moño sobre la nuca, está de espaldas a la cámara, sentada en el extremo inmediato de la mesa y trabaja atentamente formando una cabeza de muñeca. [...] A Juana no se le ve nunca de frente, siempre de espaldas: no tiene ojos. (2008b, p. 53).

Asimismo, líneas más adelante, en la novela, se evidencia un fidedigno plano americano:

La Muchacha [...] se levanta y queda frente al Padre [...] esperando el próximo movimiento conocido. El Padre se suelta la correa delgada que sostiene la cartuchera con el revólver, un poco más debajo de la correa ancha de doble hilera de huecos para la hebilla de dos ganchos que sostiene los pantalones [énfasis agregado], y se la entrega a la muchacha (2017, pp. 60-61).

Si bien el plano no se presenta de manera descriptiva explícita, se deduce por la virtual posición del cuerpo del Padre, así como por el elemento que manipula (véase Figura 2).

El *plano americano*, según Sellés y Racionero, nace “a partir de las necesidades del *western*, que en el plano medio tenía que incluir la pistola

Figura 2 Plano americano del padre con la cartuchera y el revólver



Fuente: dibujo del autor

del *cowboy*” (2008, p. 25). Para Gamarra, este plano, entonces, “abarca generalmente el cuerpo humano desde el muslo para arriba” (2016, p. 50), añadiendo, igualmente, que este tipo de encuadre fue impuesto por el cine del Oeste.

Respecto a esto último, Russo (1998, p. 42) habrá de determinar, en su *Diccionario de cine*, que la relación de este plano con el *western*, por el asunto de las cartucheras, no pasa de ser una vertiente anecdótica de la historia del séptimo arte, aclarando, además, que el plano americano se denomina de este modo gracias a Victorin Jasset —director pionero del cine francés—, quien desde 1911 descubrió la insistencia de exhibición de las cartucheras en los largometrajes de la extinta compañía estadounidense Vitagraph Studios. Así, una virtual realización del rodaje de esta escena debe concebir, de manera estricta, este tipo de encuadre, dados los elementos que componen el plano y la humanidad del personaje.

Igualmente, siguiendo con la dinámica de distinción de planos cinematográficos en el capítulo “El padre”, sus líneas apelan al majestuoso recurso del *primerísimo primer plano*, en este caso, posterior a otro plano detalle:

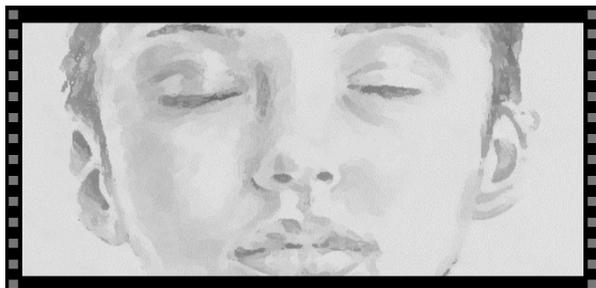
El Padre saca la mano de debajo del peso de la espalda de la muchacha y la pone sobre el pecho de ella.

La muchacha cierra los ojos (Cepeda Samudio, 2017, p. 63; énfasis agregado).

Este plano, según Sellés y Racionero, “va de debajo de los labios del personaje hasta las cejas (véase Figura 3). Es un plano que no se utiliza a menudo, ya que supone un acercamiento muy acentuado al rostro del personaje, para leer los pensamientos gracias a su mirada” (2008, p. 26).

Además, en este punto Cepeda Samudio utiliza a la perfección el recurso de lo que Carrière y Bonitzer (1991) llaman el “arte del primer plano”,

Figura 3 Primerísimo primer plano de la muchacha con los ojos cerrados



Fuente: dibujo del autor

esencia del ingenio cinematográfico. Al respecto, añaden:

Siempre hemos de conservar en el espíritu, cuando tenemos que escribir una escena, el convencimiento de que los personajes en acción, o en pasión, no se expresan sólo, ni quizá principalmente, por la palabras [sic], sino por signos del cuerpo: una vena que late en el cuello, unas gotas de sudor por la frente, un puño que se aprieta “a su pesar” (1991, p. 144).

210

Así, existe la impresión de que Cepeda Samudio sí que sabe utilizar este recurso, al que los maestros franceses llaman el “plano del sentimiento encarnado”. Este primerísimo primer plano se emplaza en un punto estratégico dentro de la escena, posterior a la sentencia trágica de la Muchacha hacia el Padre, cuando le comenta los rumores de su asesinato. Entonces, los planos se van acercando, desde que el Padre pone la mano en el hombro de la Muchacha, hasta que la saca de debajo de su espalda, la pone en su pecho —como reflejo directo de la intensidad del momento— y se enfocan los ojos de ella en el señalado primerísimo primer plano. Inmediatamente después, entonces, ella le dice que los que lo van a matar son “Todos: el pueblo” (Cepeda Samudio, 2017, p. 63). Sus ojos se cierran como signo de afectación, evidenciando un majestuoso uso de este plano, sumamente pertinente en un hipotético rodaje de la escena descrita en conjunto.

Después de esto, en el capítulo “El padre” siguen diez escenas de diálogo continuas, separadas por

el elemento tipográfico de la numeración. En estas escenas, nuevamente, se identifica a plenitud el diálogo entre diversos personajes —no conocidos, pero deducidos— y el carácter lacónico que inunda las conversaciones.

Posterior a ello, se asiste a lo que se podría denominar la “parte sonora” de la escena número diez, la cual coincide con el final del capítulo. Esta escena, en que se narra el deceso del Padre a partir de sonidos —curioso recurso—, está plagada de ruidos, de tañidos. Y es que el guion cinematográfico contempla, asimismo, instrucciones de sonido, pues, como recuerda Gamarra, “el cine invita fundamentalmente a percibir y sentir” (2016, p. 13). De hecho, Sellés y Racionero (2008, p. 39), dentro del papel del sonido en el universo del lenguaje cinematográfico, destacan las posibilidades dramáticas de este.

Dicha escena se erige en un párrafo continuo, denso, de veintitrés líneas en la edición consultada, cuya primera oración es “La muchacha oyó el golpear amortiguado y redondo de los cascos del caballo en el patio” (Cepeda Samudio, 2017, p. 75; énfasis agregado). A esta imagen le sigue *el ruido* de las varas, de la talanquera, de un par de pasos; después de que la Muchacha oye al Padre vistiéndose, el *ruido* metálico de su correa y las botas, enseguida “[oye] destrancar la puerta y girar los goznes *ruidosamente*. Y entonces *todos los sonidos secos* de la muerte y del apresuramiento se metieron atropelladamente por el hueco desamparado de la puerta” (2017, p. 75; énfasis agregado).

Finalmente, la Muchacha oye el forcejeo, el rodeo jadeante alrededor del Padre, los cavadores que lo golpean, la caída del cuerpo y el relincho del caballo del difunto, que sale despavorido, “como una herida ancha e inacabable” (Cepeda Samudio, 2017, p. 75), metáfora, por lo demás, de la mayor exquisitez.

Otro ejemplo de escena sonora se encuentra al final de los fragmentos décimo y undécimo del primer capítulo de *La casa grande*, es decir, “Los soldados”. En aquellos, se evidencia el ruido de botas, de fusiles y de morrales, así como se oye un pitazo.

Además, el comienzo del fragmento undécimo está dado por el corneta de la guardia, con una constante mención de este instrumento y la caracterización de su sonido, así como el crujir de las camas, el ruido de las botas, entre otros momentos sonoros. Asimismo, se puede confrontar también con el segundo fragmento del capítulo “Jueves”, en donde el ruido de la campanita cumple un papel fundamental. Finalmente, el inicio del capítulo “Viernes” es también una escena sonora.

Valga señalar además que, constantemente, la narración de *La casa grande* apela a otros sentidos, como el del olfato. Esto podría ameritar una revisión pormenorizada, en especial si se amplía la concepción de lo cinematográfico a cuatro o cinco dimensiones; o simplemente si se pretende enunciar el juego de los sentidos en la obra. Baste con referenciar los momentos cruciales en que el sentido del olfato adquiere protagonismo en la novela. Un primer momento es cuando los soldados sienten ese olor a mierda al consumir la masacre. También, en el capítulo “El hermano”, se retoza, artísticamente, con el olor que sienten los dos hermanos, olor que remite a las hojas de tabaco y, por ende, al Padre. A partir de estos episodios, los momentos olfativos de *La casa grande* brindan, de igual modo, un eje de análisis de sumo interés, teniendo en cuenta el papel que desempeñan el lenguaje visual y el lenguaje verbal para determinar estos momentos en tanto sistemas semisimbólicos.

Por otro lado, al comienzo del capítulo “El pueblo” se evidencia un ejemplo pertinente de lo que es el *plano de situación y de resituación*. Esto va de la mano con el concepto de *realización simétrica*, un recurso que asegura la correcta ubicación del espectador en el espacio. A su vez, según Sellés y Racionero, este consiste en

Iniciar toda acción en un espacio nuevo con un plano general, abierto, en el cual podamos ver y conocer todo el espacio. Por eso también se llama “plano de situación”. Una vez ya conocemos el espacio y la ubicación de los personajes, podemos cerrar el plano de forma simétrica hasta llegar al primer plano, pero una vez hemos visto toda una serie de primeros planos es

fácil que volvamos a estar desubicados; entonces, lo más frecuente es volver a insertar una imagen en plano general que llamamos plano de resituación (2008, p. 78).

De esta manera, el capítulo en cuestión arranca con un plano de situación (véase Figura 4), esbozado a partir de la oración inicial: “El pueblo es ancho, escueto y caluroso” (Cepeda Samudio, 2017, p. 77). Este plano es, a su vez, de naturaleza general, el cual se caracteriza, según Russo (1998, p. 43), por privilegiar como protagonista al entorno, añadiendo que es el plano favorito indiscutido de los Lumière.

Figura 4 Plano general del pueblo con intención de situación y resituación



Fuente: dibujo del autor

A partir de esta presentación, la virtual realización fílmica del capítulo se adentra en pormenores, como el hecho de caracterizar los techos de las casas y el interior de las mismas, para después, previo a un ferviente momento narrativo y coincidiendo con el inicio del segundo párrafo, retornar al plano general, el cual posee la intención de resituación: “El pueblo comienza aquí, aquí terminan los playones y aquí está la Estación” (2017, p. 77).

A partir de este plano, nuevamente, la virtual cámara se adentra en la presentación de los jornaleros, de los dueños de las fincas y, para cerrar el capítulo —y, con él, la escena—, se evoca una imagen final del mar.

De este modo, se ha presentado un panorama general de la utilización de planos y espacios

cinematográficos en *La casa grande*. Por supuesto que si se siguiera con este análisis en torno a la novela, posiblemente la empresa se extendería de manera inusitada. Lo importante, entonces, es señalar que aunque en *La casa grande* hay episodios en que se apela de manera directa al recurso de narrar con imágenes, cual guion cinematográfico, la naturaleza de estos es abundante. Por lo demás, es preciso tratar, igualmente, aspectos lingüísticos concretos que atañen a este tipo de escritura.

Elementos literarios y sintaxis del guion cinematográfico

Si bien, desde la especie de manifiesto que corona *Los cuentos de Juana*, Cepeda Samudio (2008) advierte que su literatura apela por el primitivismo vanguardista,² en contraposición con el retoricismo propio de la literatura del interior colombiano, *La casa grande* posee un par de elementos literarios que son sumamente resaltables, lo cual no va en detrimento del carácter escritural tipo guion. De hecho, Carrière y Bonitzer determinan que

La escritura guionística, si bien debe ser en efecto tan concisa, tan concentrada, tan densa como sea posible, y no soporta los meandros estilísticos de la literatura, debe, sin embargo, ser evocadora, cargada de afecto y de emoción cuando sea necesario (1991, p. 111).

Previamente, se señaló la bella incursión metafórica presente en la narración de la muerte sonora

2 Baste con leer *The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom* (el citado manifiesto) para comprender cómo la idea de un arte de vanguardia construido con elementos básicos se convierte en *sui generis* del autor. Allí se lee:

Estamos cansados del arte que se hace hoy y que se ha hecho en toda la historia. Y esto hay que decirlo con letras, creo yo, porque Obregón ha estado siempre diciéndolo a gritos, a tremendos o románticos tramojazos de color.

Y continúa:

Vamos a ver si ahora, usando otros símbolos, más elementales y aparentemente más manoseados, van a oír la gran verdad de Obregón que vamos a gritar a coro, coro ensordecedor, coro costeño, coro de hombres y no de mariconcitos con pantaloncitos ajustados a entecas nalguitas bogotanas (Cepeda Samudio, 2008, pp. 13, 15).

del Padre. Asimismo, es preciso considerar el sutil —y macabro— episodio de *La casa grande* en que el soldado que había denotado cierta consciencia social a lo largo del capítulo inaugural de la novela, le cuenta a su par cómo mató a un huelguista, evocando esta singular imagen: “quedó colgando en el aire como una cometa. Enganchado en la punta de mi fusil” (Cepeda Samudio, 2017, p. 35). Ante este recurso, vale señalar lo que Carrière y Bonitzer comentan a propósito de lo literario en un guion cinematográfico; a saber, que “a veces una disposición puramente literaria de las palabras en un guion nos dice mucho más que el informe más escrupuloso de un observador” (1991, p. 110). Y esta noción, esta imagen dada a partir de un objeto insólito, cumple con evocar y cargar de afectación la escena.

Respecto al trasunto sintáctico, los cineastas franceses dilucidan de manera ejemplar cómo, en la escritura propia del séptimo arte, es preciso marcar la temporalidad y la sutileza de los actos a partir de la sintaxis. Su análisis se basa en la utilización del marcador discursivo “Y entonces”, conjunción más adverbio, que define cierta temporalidad y que, en su decir, “supone ese acto de franquear un límite, una *no-man’s-land* invisible, una fracción de tiempo que va a cambiar el destino de los personajes” (1991, p. 112).

Para los teóricos, no es casual la utilización de dicho marcador. Antes bien, a partir de él, se precisa un cambio natural que debe plasmarse en el rodaje de la escena. En *La casa grande* abundan las colocaciones de este tipo; no obstante, baste con resaltar algunas que determinan, de manera crucial, la tensión y el tiempo en la novela, elementales en una virtual realización cinematográfica de la misma.

En el capítulo “Los soldados” se lee, posterior a que estos se ubican en el caño antes de llegar al cuartel, lo siguiente: “*De pronto*, inesperadamente, principió a llover” (Cepeda Samudio, 2017, p. 17; énfasis agregado). En “El padre” se evoca la siguiente narración, haciendo un uso particular —y casi excesivo— de la conjunción:

La muchacha está sentada en el borde de la cama y con la punta de un zapato se quita el zapato del otro pie y luego con los dedos del pie descalzo se quita el otro zapato empujándolo fuera del talón (2017, p. 62; énfasis agregado).

Además de ello, es particular el uso, no solo de la puntuación —o su abstención—, propia del estilo de la obra, sino el empleo de los dos puntos en *La casa grande*, hiperbólico en varios momentos. De este modo, la temporalidad está dada por estas marcas en la lectura que, al momento de llevarse a una virtual realización cinemática, debe contemplar los cambios tal y como se precisan con la sintaxis escritural.

Estos elementos sintácticos mencionados previamente, así como las imágenes literarias evocadas en la obra, no van en detrimento del carácter cinematográfico de la misma. Antes bien, y en contrapunto con los expertos, hacen de la escritura del guionista una empresa de naturaleza excepcional y magistral en su estética misma.

Conclusiones y sumario

Este estudio ha abierto cabos que, en este punto, es menester atar. A partir de los vínculos establecidos con episodios de la vida de Cepeda Samudio, se propició un análisis de naturaleza biográfica, que vertió elementos de total pertinencia a propósito de los evidentes influjos del séptimo arte en el autor, omnipresentes en su recorrido vital. Además, la teoría cinematográfica fue aprehendida en términos no solo estilísticos, sino también haciendo eco de la narración en imágenes, del espacio, del sonido y de los planos de rodaje. Esto, por supuesto, añadiendo la posibilidad que ofrece esta misma teoría para equiparar el inicio y el final de la novela.

La estética de la obra, que contempla los recursos extraídos del séptimo arte, se fundamenta en la concepción que tuvo el autor como si escribiese pensando en una virtual realización llevada a la pantalla grande, aspecto que también se relacionó con la escritura de su narrativa corta, impregnada de estas características. Se considera que la mención de fragmentos de la novela llevados al

afianzamiento en auténticos planos cinematográficos —en términos de encuadre y como sucede en el cine— es uno de los mayores alcances de este trabajo, establecidos a partir de ejemplos específicos de plano americano, planos de situación y resituación, primerísimo primer plano, entre otros.

Asimismo, el apartado final, en que se analiza la sintaxis y los elementos literarios propios del carácter escritural del guion presentes en la novela, brindan una perspectiva lingüística que denota un profundo conocimiento del autor sobre particularidades de la forma, así como la utilización peculiar de algunos sintagmas y signos de puntuación.

Además, el presente estudio brinda, igualmente, un apropiado punto de partida para analizar otras cuestiones en la novela de Cepeda Samudio, como lo son, por ejemplo, el juego de los sentidos presente en la obra —lo olfativo y lo sonoro—, así como la recurrencia de ciertas imágenes que resisten análisis más detallados. Sin embargo, como se determinó, dichos sentidos están dados por los lenguajes verbal e, hipotéticamente, visual. Respecto a las imágenes, este análisis partiría, en un primer momento, de lo literario, con una sugerente expansión hacia el fetichismo.

Finalmente, es preciso dejar en claro que las posibilidades crítico-teóricas de abordaje de la narrativa de Cepeda Samudio son múltiples y de creciente interés. De este modo, se espera que los análisis relacionados con la estética cinematográfica puedan acrecentarse y nutrirse, especialmente haciendo lo propio en *La casa grande* y siendo este trabajo un punto de partida para tal fin.

Referencias

- Barthès, R. et al. (1970). *Análisis estructural del relato* (Beatriz Dorriots, Trad.). Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Carrière, J. C. y Bonitzer, P. (1991). *Práctica del guion cinematográfico*. Paidós Comunicación.
- Cepeda Samudio, A. (1967). *La casa grande*. Editorial Jorge Álvarez.
- Cepeda Samudio, A. (2008). *Los cuentos de Juana*. Grupo Editorial Norma.

- Cepeda Samudio, A. (2008a). Barranquilla en Domingo. En *Los cuentos de Juana* (pp. 27-34). Grupo Editorial Norma.
- Cepeda Samudio, A. (2008b). Las muñecas que hace Juana no tienen ojos. En *Los cuentos de Juana* (pp. 18-26). Grupo Editorial Norma.
- Cepeda Samudio, A. (2008c). Por debajo de este ahogado ha corrido mucha agua. En *Los cuentos de Juana* (pp. 43-51). Grupo Editorial Norma.
- Cepeda Samudio, A. (2009a). Tap room. En *Todos estábamos a la espera*. (pp. 15-23). Punto de Lectura.
- Cepeda Samudio, A. (2009b). Todos estábamos a la espera. En *Todos estábamos a la espera*. (pp. 8-14) Punto de Lectura.
- Cepeda Samudio, A. (2017). *La casa grande*. Penguin Random House.
- Cepeda Samudio, A., Grau Araújo, E., Vicens, L. y García Márquez, L. (Dirs.). (1954). *La langosta azul* [Cortometraje]. Los Nueve-Seis-Tres.
- Dos Passos, J. (1925). *Manhattan transfer*. ePub: Hechadelluvia editora. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/673091/mod_resource/content/1/Manhattan%20Transfer%20-%20John%20Dos%20Passos.pdf
- Gamarra, H. (2016). *Introducción a la cinematografía*. Itaú Fundación. http://www.fundacionitau.com.py/Content/Gacetillas/Gaceti-lla_131430960000000000_4514.pdf
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Gilard, J. (2009). El grupo de Barranquilla y el cuento: Cepeda Samudio, el experimentador. En F. Rodríguez Amaya (Ed.), *Plumas y pinceles 1. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX* (pp. 181-194). Bergamo University Press. https://www.researchgate.net/publication/281115246_Plumas_y_Pinceles_I_La_experiencia_artistica_y_literaria_del_grupo_de_Barranquilla_en_el_Caribe_colombiano_al_promediar_del_siglo_XX
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Editorial América Latina.
- Mier, A. C. (2006). La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (4), 21-48. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5810322>
- Murillo Posada, A. (2006). La modernización y las violencias (1930-1957). En L. E. Rodríguez Baquero et al. *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*. (pp. 265-310). Taurus.
- Pollmann, L. (1971). *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*. Gredos.
- Restrepo Sánchez, G. (2003). *Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano*. Ideas Gráficas.
- Reyes, C. J. (1966). *Soldados*. La Casa de La Cultura.
- Rodríguez Amaya, F. A. (2015). Las poéticas de *La casa grande*. Una lectura de La hermana. En Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard (Coords.), Á. Cepeda Samudio, *Obra literaria* (edición crítica) (pp. 217-287). CRLA-Archivos (ITEM, CNRS).
- Russo, E. A. (1998). *Diccionario de cine*. Paidós Ibérica.
- Samper Pizano, D. (1998). Legado de Cepeda Samudio. Tres vientos distintos, un solo huracán verdadero. *Huellas*, (51-53), 120-123. <https://rcientificas.uninorte.edu.co/huellas/Huellas%20No.%2051-52-53.pdf>
- Sellés, M. y Racionero, A. (2008). *El lenguaje cinematográfico* (vol. 20). Editorial UOC.
- Tamayo, C. (2006). Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960). *Signo y Pensamiento*, 25(48), 39-54. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3682>
- Vélez Upegui, M. (1999). *Novelas y no-velaciones: ensayos sobre algunos textos narrativos colombianos*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Vergara Aguirre, A. (2001). Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. *Estudios de Literatura Colombiana*, (8), 72-95. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/10472>

Cómo citar este artículo: Vargas-Trujillo, J. S. (2023). Estética cinematográfica en *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 28(1), 198-215. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v28n1a11>