



Álvaro Cepeda Samudio,
Obra Literaria,
edizione critica di
Fabio Rodríguez Amaya e Jacques Gilard

(Álvaro Cepeda Samudio, *Obra literaria*,
F. Rodríguez Amaya e J. Gilard coordinadores,
Colección Archivos, Alción Editora, Monts, 2015,
613 pp. ISBN 978-291-005-050-4)

di Alessandro Secomandi

Per diverse ragioni Ramón Vinyes, José Félix Fuenmayor, Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas, Álvaro Cepeda Samudio e Gabriel García Márquez sono considerati il nucleo del gruppo di Barranquilla (Rodríguez Amaya 2009: 21). Soltanto uno di loro, però, ha ottenuto grande successo commerciale e fama (inter)nazionale: Jacques Gilard (Toulouse, 1942-2008), tra i maggiori studiosi della letteratura caraibica, scriveva emblematicamente che “se hablaría muy poco del grupo de Barranquilla si García Márquez no hubiera sido uno de sus miembros en una breve etapa de su trayectoria personal” (Gilard 1983: 36). D’altro canto, nel corso degli anni il critico francese e Fabio Rodríguez Amaya hanno pubblicato numerosi studi, maturati dopo lunghe ricerche sul campo, per mostrare – e dimostrare – che la grandezza del gruppo non si limita certo al suo esponente più celebre.

Già prima di conoscere i ‘fondatori’ Vinyes e José Félix Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio (Barranquilla, 1926 – New York, 1972) aveva abbozzato con precoce consapevolezza un progetto narrativo basato sulla ricerca di forme espressive nuove, diverse dalla “crónica policial de los periódicos barranquilleros” (Gilard 1983: 38):



qualche anno dopo diventerà uno dei più importanti 'teorici' del gruppo,¹ formalizzando un necessario rinnovamento della letteratura colombiana a partire dalla distinzione tra *cuento* e *relato*.² Ma Cepeda non era soltanto uno studioso attento, pieno di curiosità verso la narrativa panamericana ed europea, la cultura *costeña*, nazionale e straniera, il cinema ed il teatro: fu soprattutto giornalista, *cuentista*, *novelista*, regista sperimentale.

L'edizione critica della sua *Obra Literaria*, realizzata da Fabio Rodríguez Amaya e Jacques Gilard, gli restituisce finalmente un posto d'onore nel panorama artistico colombiano ed internazionale: è la vittoria di due tenaci revisionisti contro il negazionismo accademico che per decenni ne ha oscurato l'immagine. D'altronde, come ricorda provocatoriamente Rodríguez Amaya nell'introduzione,

[de] y sobre Álvaro Cepeda Samudio, en Colombia, muchos opinan y nadie lee. Los más, buena parte de la corporación de la crítica incluida, al caer en la trampa del facilismo, al loarlo o denostarlo, no van más allá de propiciar la mistificación y la leyenda del "escritor malogrado que desperdió su talento", sin haberlo leído por supuesto. (Rodríguez Amaya 2015a: XXI)

La ricezione dell'opera letteraria di Cepeda, in effetti, è sempre stata – e continua ad essere – controversa: se almeno il romanzo *La casa grande* (1962) viene ormai riconosciuto dai più come un cardine della moderna narrativa colombiana (Williams 2003: 149-150; Williams 2010: 48; Montoya 2014: 34-35), le raccolte di racconti *Todos estábamos a la espera* (1955) e *Los cuentos de Juana* (1972) restano tuttora ingiustamente sottovalutate.³ Non mancano poi clamorosi fraintendimenti ideologici della sua intera produzione, in particolare proprio di *La casa grande*:

¹ Va comunque ricordato che Fuenmayor, Vargas, Cepeda, Márquez e tutti gli altri non hanno alcun manifesto organico, anche se condividono profondamente influssi culturali, aspirazioni artistiche e speranze sociali. Quello di Barranquilla è, innanzitutto e soprattutto, un "grupo de muchachos contestatarios [que] se van congregando de manera natural entorno a cuestiones muy claras" (Rodríguez Amaya 2009: 19).

² "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. No está limitado por la realidad ni es totalmente irreal: se mueve precisamente en esa zona de realidad-irrealidad que es su principal característica" (Cepeda Samudio citato in Gilard 1983: 43). Quella che viene messa in luce è sostanzialmente l'intramontabile distinzione formalista tra intreccio (*cuento*) e *fabula* (*relato*). Secondo Cepeda, che prende ad esempio Hemingway, Caldwell, Cortázar e Faulkner, la letteratura moderna vede imporsi il primo sul secondo: in altre parole, la forma espressiva sui meri contenuti.

³ Vale per entrambe – e ancora oggi – la riflessione di Jacques Gilard su *Todos estábamos a la espera*: "Para la lectura de muchos contemporáneos, los cuentos de Cepeda tenían que aparecer como demasiado experimentales, incomprensibles. Su concepto de la anécdota y del ser humano estaban reñidos con el esquema entonces acatado. El que los personajes llevaran a veces nombres anglosajones (o no tuvieran nombre) o el marco de esas historias se situara en la ciudad o en el extranjero tenía que pasar por una traición. La fragmentación, o la aparente teatralidad de los diálogos, o la incertidumbre del punto de vista convertían esos cuentos en rompecabezas" (Gilard 2009: 61).



La crítica se ha concentrado en el caso de *Todos estábamos a la espera* a señalar que son cuentos de Nueva York y no cuentos de soledad, alienación o incomunicación; que *La casa grande* es “novela de la violencia” (sería entonces literatura “Nacional” en Colombia), cuando están los temas patentes del poder, la fatalidad, los conflictos familiares, la rebelión contra los sistemas patriarcal e imperial; *Los cuentos de Juana* se han subestimado por “descuidados” o representativos de “aridez creativa”, cuando en realidad son narraciones irriverentes y se perfilaban, en su aparente descuido, como nueva búsqueda expresiva: son narrativas de ámbito mixto, de mayor apertura temática y formal, y quedan abiertos a la lectura en forma de novela experimental. (Rodríguez Amaya 2015b:LXXV-LXXVI)

Altrettanto grave è che romanzo e racconti siano stati maltrattati con spudorata regolarità da edizioni filologicamente inaccettabili, spesso inaccurate al punto di stravolgere i testi originali. Come segnala ancora Rodríguez Amaya, infatti, tutte le quattro di *Todos estábamos a la espera*, le sedici di *La casa grande* e le quattro di *Los cuentos de Juana* presentano svariati errori, mancanze e rimaneggiamenti arbitrari.⁴

palabras, frases y pasos enteros omitidos, cancelados o “corregidos” sin sentido alguno, signos de puntuación, acentuaciones gráficas y ortográficas, párrafos mutilados o diagramados erróneamente, interrupciones, blancos y espacios elegidos deliberadamente por el autor que hayan sido respetados como partes integrales del texto literario; igualmente grave, que interrogativas indirectas se vuelvan caprichosamente interrogativas directas o viceversa, que subjuntivos se vuelvan indicativos y que marcas lingüísticas, del autor, cuyos instrumentos son la lengua y el lenguaje, desaparezcan por negligencia o superficialidad. (Rodríguez Amaya 2015c: XCV)

Sono revisioni imperdonabili, non di rado apportate con noncuranza da editori superficiali.⁵ Cepeda Samudio matura uno stile originalissimo che si riflette, in particolare, nell’uso assolutamente idiosincratco dello spazio bianco e della punteggiatura: soltanto una restituzione linguistica e tipografica rigorosa della sua pagina permette quindi di apprezzarne appieno le diverse soluzioni formali.

Fabio Rodríguez Amaya e Jacques Gilard realizzano per *Colección Archivos* la prima, prestigiosa edizione critica integrale dell’opera letteraria di Cepeda, che si basa su una meticolosa indagine ed un attento confronto diretto con i testi originali,

⁴ Nemmeno le poche traduzioni scampano a questa tradizione disastrosa: in tedesco sono disponibili alcuni racconti delle due raccolte e qualche sezione del romanzo; il solo *La casa grande* in bulgaro, francese e inglese; due racconti di *Todos estábamos a la espera* in italiano. Una traduzione italiana di *La casa grande*, già ultimata da Marta Bellometti, attende soltanto di essere data alle stampe.

⁵ “El último y más clamoroso caso es el de la publicación [de *La casa grande*] en 2012 para celebrar el cincuentenario de la publicación [original]. El editor de El Áncora de Bogotá, Felipe Escobar, se negó, de manera rotunda y arrogante, a aceptar la corrección de las más de 180 erratas señaladas por Rodríguez Amaya” (Rodríguez Amaya 2015c: CIII).



conservati negli archivi dell'autore a Washington e Barranquilla.⁶ L'obiettivo dei curatori viene dichiarato fermamente: restituire a Cepeda un ruolo chiave nello sviluppo della *Nueva Novela Latinoamericana*, sottolineando l'influenza del romanzo straniero e del linguaggio giornalistico, drammaturgico e cinematografico sul suo stile unico, che appare in evidente contrasto con le convenzioni di una scena letteraria stagnante, conservatrice e orgogliosamente nazionalista come quella istituzionale della Colombia di metà '900 (Rodríguez Amaya 2015b: XXIII-XXXVII). Allo stesso tempo, inoltre, urge cancellare l'immagine fuorviante di un presunto Cepeda 'magico-realista' – come vorrebbe parte della critica che riduttivamente lo colloca a lato di García Márquez – o, peggio, incompiuto (Rodríguez Amaya 2015b: XXVI-XXIX; Gilard 2009: 66-67). Del resto, non è certo imperdonabile solo e soltanto che si deturpino i testi di un autore: valutarlo sulla mera base quantitativa della sua 'capacità di produzione' rappresenta forse un peccato ancora meno veniale. In difesa di una critica trasparente e senza pregiudizi, Rodríguez Amaya scrive che

la presente edición (...) demuestra cómo una novela y dos libros de cuentos de la categoría de los publicados por Cepeda Samudio justifican su existencia para la historia de la literatura, como sucede también con Macedonio Fernández, Fernando Pessoa, Felisberto Hernández, Pablo Palacio y Juan Rulfo, escritores todos del más alto rango, para usar ejemplos sólo del ámbito iberoamericano del siglo XX. (Rodríguez Amaya 2015a: XXI)

Cosa, allora, rende Cepeda "un autor imprescindible" (Rodríguez Amaya 2015e: 7)?

Gilard scriveva che *Todos estábamos a la espera* è prevalentemente una raccolta di 'avventure minime' ambientate a New York, dove Cepeda si stabilisce tra il 1949 e il 1950 (Gilard 2009: 51-53): storie metropolitane di solitudine e disillusione nelle quali "los grandes espacios urbanos imaginados e interiorizados por Edward Hopper (...) resultan siendo también barranquilleros" (Rodríguez Amaya 2015b: LVI-LVII).

⁶ Di *Todos estábamos a la espera* non sono pervenuti dattiloscritti o manoscritti originali: in questo specifico caso Rodríguez Amaya e Gilard hanno rivisto e corretto l'edizione pubblicata da Germán Vargas e Alfonso Fuenmayor nel 1954. Mi limito a segnalare alcuni punti fondamentali del progetto, che è stato avviato nel 1998 da Gilard in accordo con Amos Segala, allora direttore della Colección Archivos. Inizialmente era prevista soltanto l'edizione critica di *Todos estábamos a la espera*, sulla quale Gilard ha lavorato tra 2001 e 2005, e di *La casa grande*. Dopo aver collaborato alla prima, Rodríguez Amaya ha presentato nella definitiva *Obra Literaria* i testi di *Todos estábamos a la espera* restaurati da Gilard, non senza alcune esigue correzioni. Gilard aveva poi terminato l'analisi degli originali dattiloscritti di *La casa grande* e redatto una stesura provvisoria del romanzo, inviata a Rodríguez Amaya, quando è venuto a mancare nel 2008. Così, lo stesso Rodríguez Amaya ne ha proseguito il lavoro grazie all'autorizzazione – nonché alla preziosa collaborazione – di Teresa "Tita" Manotas e Patricia Cepeda, rispettivamente moglie e figlia dello scrittore: la versione finale di *La casa grande* si basa quindi sulla trascrizione di Gilard, interamente revisionata da Rodríguez Amaya ed aggiornata con un confronto tra le diverse edizioni del romanzo, compresa quella del 2012 di El Áncora. L'idea e la realizzazione del testo critico di *Los cuentos de Juana*, invece, si deve interamente a Rodríguez Amaya, che ha lavorato sugli originali manoscritti di Cepeda – conservati da Teresa Manotas a Barranquilla – e sulle quattro versioni esistenti (Rodríguez Amaya 2015c: XCV-CIII; CXVI-CXVIII).



Su un piano squisitamente formale risalta poi la straordinaria eterogeneità delle diverse tecniche e sperimentazioni narrative impiegate da Cepeda, che attinge tra i tanti a William Faulkner, Truman Capote e William Saroyan senza mai scadere nella mera imitazione.⁷ Così, come rileva di nuovo Gilard, sembra lecito concludere che *Todos estábamos a la espera* rappresenti anche una grande indagine sull'istanza narrativa: dalla 'voce collettiva' di *Jumper Jigger*, *Hay que buscar a Regina* e *Todos estábamos a la espera*, che dà il titolo alla raccolta, al racconto quasi esclusivamente mimetico di *Vamos a matar los gaticos*;⁸ dall'inattendibilità dei narratori di *Hoy decidí vestirme de payaso* e soprattutto *El piano blanco* all'alternanza di focalizzazione interna ed esterna in *Nuevo Intimismo*, e ancora al sapiente 'collage' di *Tap-Room* (Gilard 2009: 40-61). Tutte queste soluzioni rompono con il racconto aneddotico lineare sviluppato verticalmente da un narratore onnisciente, tipico nel panorama colombiano del periodo (Medina 2015: 403-416), e rendono lacunosa la superficie testuale. Secondo Álvaro García Burgos, ad esempio, in *Hay que buscar a Regina*

se establece un acto obligatorio más impersonal (hay que, se debe), pues no se especifica el sujeto y apunta a una acción que debe ocurrir pero que en el cuento nunca ocurre. El relato termina en una indefinición – un final abierto – no sólo en la lectura, sino en la estructura narrativa misma. Los personajes acaban suspendidos, sin destino; se trata de la [fundamental ambigüedad del mensaje artístico]. (García Burgos 2015b: 706)

L'ambiguità viene costruita anche grazie a coordinate temporali appena accennate, frammentarie e comunque soggettive. Impeccabile l'analisi di Gilard:

En *Tap-Room*, hay una situación (gente en un bar) y un hecho (un hombre embriagándose) cuyos antecedentes deben extraerse de la lectura, pues no son suministrados como un encadenamiento, causal o cronológico. Incluso el proceso de la creciente embriaguez se restituye en una forma enigmática que sólo al final se aclara. [...] La historia de los dos amantes de *Intimismo* solamente se deduce del hecho de estar reunidos los dos en una misma cama: apenas se puede concluir que cada uno había tenido su vida, que se conocieron y se hicieron amantes. [...] No menos llamativa es la frecuencia con que Cepeda acude al presente, aboliendo la distancia entre los hechos y su restitución por la palabra, yendo ésta a la par de aquéllos. Caso perfecto es *Un cuento para Saroyan*, regido por la inmediatez: el estudiante da el reportaje de lo que hace mientras los hace. (Gilard 2009: 55-56)

⁷ Non a caso, Cepeda cita alcuni passi di questi tre autori nelle epigrafi dei racconti *Hoy decidí vestirme de payaso*, *Jumper Jigger*, *Nuevo Intimismo* e *Tap-Room*.

⁸ Con *mimésis* e *diégésis* Gérard Genette intende i due diversi gradi di *distance* del narratore: in un racconto prevalentemente mimetico abbondano i dialoghi dei personaggi; in uno più diegetico la presenza della voce narrante si fa palese grazie a commenti, descrizioni, anacronie, ecc. (Genette 1972: 184-203).



Todos estábamos a la espera è una galleria di ritratti dalla forma sperimentale, dal contenuto essenziale e di respiro universale: uomini soli ed inutili attese infinite,⁹ esperienze bizzarre – o addirittura apertamente carnevalesche – e, nonostante tutto, un'incrollabile "alegría de vivir" (Gilard 2009: 63).

In *La casa grande* il medesimo, vastissimo repertorio tecnico concorre a reinterpretare uno degli episodi più oscuri del primo '900 colombiano: il massacro degli operai della United Fruit Company a Ciénaga.¹⁰ Scriveva Márquez:

La casa grande es una novela basada en un hecho histórico: la huelga de los peones bananeros de la Costa Atlántica colombiana en 1928, que fue resuelta a bala por el ejército. [...] Esta manera de escribir la historia [...] es una espléndida lección de transmutación poética. Sin escamotear ni mistificar la gravedad política y humana del drama social, Cepeda Samudio lo ha sometido a una especie de purificación alquímica, y solamente nos ha entregado su esencia mítica. [Todo] en este libro es un ejemplo magnífico de cómo un escritor puede sortear honradamente la inmensa cantidad de basura retórica y demagógica que se interpone entre la indignación y la nostalgia. (García Márquez G. 1967: XIX-XX)

Ma di pari passo *La casa grande* è incentrato sui conflitti interni ad una delle famiglie dominanti di Ciénaga, sottomessa al volere autoritario e repressivo di uno spietato padre-patriarca in affari con la United Fruit Company. Come giustamente rilevano Guillermo Tedio ed Erminio Corti (Tedio 2015: 745; Corti 2015: 785), l'intreccio si sviluppa senza soluzione di continuità lungo questi due grandi fili: il massacro degli scioperanti (sfera pubblico-storica), rappresentato attraverso la sorprendente metonimia di una sola morte;¹¹ la tragedia familiare (sfera privata), costellata a sua volta di ellissi e parallissi.¹² Qui Cepeda esaspera l'ambiguità narrativa già mostrata lungo *Todos estábamos a la espera*: non è dato sapere il nome proprio dei personaggi principali, conosciuti come "el Padre", "la Hermana", "el Hermano";¹³ il racconto enfatizza i silenzi, le sacche di vuoto, il 'non detto';¹⁴ l'intreccio segue una temporalità

⁹ "Estos cuentos fueron escritos, en su gran mayoría, en New York que es una ciudad sola. Es una soledad sin solución. Es la soledad de la espera. Los personajes son hombres y mujeres que yo he visto en un pequeño bar de Alma, Michigan; esperando en una estación de Chattanooga, Tennessee; o simplemente viviendo en Ciénaga, Magdalena" (Cepeda Samudio 2015a: 5).

¹⁰ Per un approfondimento storico rinvio a Corti 2015: 781-784.

¹¹ "Uno bajó los brazos. No sé si iba a saltar. Cuando alcé el fusil el cañón casi le tocaba la barriga. No sé si iba a saltar pero yo lo vi bajar los brazos. Con el cañón casi tocándole la barriga disparé. [...] Y entonces comenzó el olor. Oía a mierda" (Cepeda Samudio 2015a: 135). In *Cien Años de Soledad* (1967) García Márquez rappresenta la strage da una prospettiva radicalmente differente.

¹² Con *paralipse* Genette intende l'omissione di un'informazione laterale da parte del narratore. Se quindi solitamente l'*ellipse* rappresenta una lacuna piuttosto vasta nell'intreccio, la *paralipse* consiste in un dettaglio mancante che può comunque risultare fondamentale (Genette 1972: 92-94).

¹³ Scrive Clinton Ramírez: "la novela es una novela arquetípica. Los nombres no importan; importan las funciones que ellos cumplen en la sociedad y el interior de las instituciones ficticias de la obra" (Ramírez 2015: 528).

¹⁴ Tra gli esempi più notevoli di reticenza in Cepeda si segnalano le prime pagine del capitolo "LA HERMANA": quando il Padre punisce violentemente la Sorella, questa gli riferisce qualcosa di tanto



non cronologica. E ciò non significa soltanto che abbondano le anacronie: alcuni eventi sembrano contemporaneamente precedere e seguire altri, cosicché risulta impossibile ricostruire nel complesso la *fabula*. In effetti, secondo Rodríguez Amaya,

se trata de un tiempo condicionado: en unos casos por una percepción subjetiva, desordenada, hasta como alucinada; en otros casos, por las arbitrariedades de la memoria. No hay una auténtica veracidad, tal vez ni siquiera una verosimilitud, sino una verdad íntima, un mosaico que no se ha terminado de armar porque no es lo que importa. [...] Así se podrían comprender con menos esfuerzo los enredos temporales, las discordancias lógicas, el sentido de extrañeza [...]. (Rodríguez Amaya 2015b: LXXX)

Gabriel Saad si concentra sul sostrato mitico di *La casa grande*, mettendo in luce, ad esempio, l'essenza labirintica della storia e del discorso (Saad 2015: 490-491). Il dedalo diventa un paradigma ontologicamente ambivalente: semantico, perché la stessa "casa grande" – anche se non viene mai descritta nell'insieme, ma solo attraverso qualche dettaglio – finisce per rappresentare un inquietante intrico al cui interno si celano i mostri; strutturale, perché "lo que se dice en una página encuentra su eco o su explicación en otro o en otros momentos del relato" (Saad 2015: 494). Ma Cepeda sembra essersi ispirato soprattutto alla tragedia di Edipo: l'incesto, la maledizione che condanna tre diverse generazioni, il fatalismo, la circolarità. Saad, in particolare, sottolinea brillantemente le semplici suggestioni e gli espliciti rimandi alle opere di Sofocle, focalizzandosi sui *tòpoi* e proponendo alcune evidenti analogie formali con il linguaggio drammatico (Saad 2015: 497-512).

Proprio la polifonia e il dialogismo – nella connotazione bachtiniana dei due termini – sono i principali oggetti dello studio che Robert L. Sims dedica a *La casa grande*:

La casa representa una encrucijada cronotópica donde los nudos de las dos líneas argumentales de la familia y de la masacre de la zona bananera se enlazan, desenlazan, se entrecruzan y se separan dentro del mundo dialógico en que circulan, se chocan, se separan las diferentes heteroglosias. El universo de *La casa grande* se encuentra rodeado entonces de una multiplicidad de voces-discursos circulantes que crecen y decrecen constantemente, buscando dominar los otros discursos en un continuo proceso de entronización-destronamiento, una lucha entre las fuerzas centrípetas y centrífugas. (Sims 2015: 558)

Per Sims *La casa grande* rappresenta un coro disarmonico di voci che mantengono tra loro svariati rapporti dialogici: il conflitto principale vede da una parte la voce 'storico-ufficiale' del decreto pubblico,¹⁵ che legittima la strage degli operai, e dall'altra quella

sconvolgente da pietrificarlo. Ma il narratore – un'altra figlia della "casa grande" – non riporta mai le sue parole.

¹⁵ Spiega Álvaro Medina: "El [capítulo de *La casa grande*] titulado "EL DECRETO" se limita a la transcripción fidedigna del breve documento, intencionalmente fechado por el autor en la novela el 18



dei civili, che alla faziosità della prima non contrappone mai un qualsiasi racconto del massacro, autentico centro vuoto attorno al quale gravita l'intreccio (Sims 2015: 560-567). Come già accennato, in effetti, questo nucleo narrativo resta sostanzialmente implicito nel romanzo: Cepeda si dimostra eccellente cronista – o meglio, poeta – del silenzio. Così, la sola e unica morte, rievocata dal soldato con toni beffardamente grotteschi, si fa carico del peso di tutte le altre, risaltandone la sconcertante assenza:¹⁶ l'eccidio, scomparendo, assume i connotati del trauma, dell'indicibile. Senza dubbio l'ellissi risponde ad una precisa volontà di rielaborazione artistica e presa di distanza dai cliché aberranti della cosiddetta "literatura de la Violencia".¹⁷ Ma, piuttosto che una rivincita sulla storia e sulla sua narrazione sterilmente morbosa, il dialogo tra i fratelli a conclusione di *La casa grande* sembra suggerire una sconfitta universale ed ineluttabile:

- No sabría decir si es justo o no: era inevitable: eso sí lo sé: que era inevitable.
- 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 2015a: 436)

L'edizione critica della *Obra Literaria* offre diversi strumenti per chiarire le articolate dinamiche del romanzo: la genealogia della famiglia protagonista stabilisce con rigore i confini tra le tre generazioni che si susseguono nella casa grande; cinque sezioni, rivolte ad una proposta di cronologia, approfondiscono le irrisolvibili controversie dell'intreccio; altre sei precisano fondamentali aspetti narrativi, tipografici e storici (Rodríguez Amaya 2015c: CIV-CXV); saggio e tabella di lettura inediti, inclusi nell'edizione digitale, contengono una minuziosa analisi strutturale e semantica di "LA HERMANA", il capitolo più denso (Rodríguez Amaya 2015d: 829-898; Bellometti e Rodríguez Amaya 2015: 903-927). Si tratta di contributi preziosi che, se pure – come impone ogni autentica 'opera aperta' – non possono rispondere a tutti i quesiti lasciati in sospeso da *La casa grande*, consentono almeno di smentire tante interpretazioni errate e fuorvianti.

Los cuentos de Juana, senza dubbio il lavoro meno compreso di Cepeda, viene spesso considerato incompiuto, persino di qualità irregolare (Montoya 2015: 460). E la superficiale, inattenta immagine complessiva di un autore non pienamente realizzato si deve soprattutto a questo abbaglio della critica. *Los cuentos de Juana* è una raccolta di racconti – o forse, come suggerisce Catalina Quesada, un vero e proprio romanzo (Quesada 2015: 959-966) – che prosegue nel segno della sperimentazione, arrivando

de diciembre de 1928, y firmado por el general Carlos Cortés Vargas, el comandante de la tropa desplazada a Ciénaga" (Medina 2015: 427).

¹⁶ "[Ese] único muerto impregna de mierda el universo de los victimarios" (Montoya 2015:456).

¹⁷ Secondo Corti, "el autor usa una modalidad de representación narrativa que nada concede a la espectacularización literaria o al énfasis sensacionalista del acto cruento. [...] No se trata por lo tanto de una novela que utiliza la [...] violencia física en función estetizante (y por eso autorreferencial), sino de una novela que propone una reflexión sobre la violencia en cuanto instrumento de condicionamiento de las dinámicas micro y macrosociales en la realidad histórica colombiana" (Corti 2015: 528).



ad inaspettati picchi di deliberata incoerenza semantica ed inverosimiglianza. Minimo denominatore comune dei venti racconti è Juana, personaggio proteiforme che fa da protagonista o semplice testimone di una serie di vicende apparentemente isolate, senza alcuna connessione logica e cronotopica. Scrive Montoya:

Juana es ciega en un cuento, pero en los otros no lo es. En la mayoría de las historias es un personaje de cabellos de oro, la hija de una aficionada al piano que vive en Ciénaga, una mujer que apenas entiende el español, que se une con un religioso para hacer los dibujos de una charada, que se casa y se suicida el día de su matrimonio y que se solaza los domingos matando jugadores de fútbol [...]. Juana aparece aquí y allá [y en diferentes momentos], envuelta en una atmósfera voluntariamente desintegrada que no pretende darle al lector datos para que éste se construya una morada de lectura más o menos segura. Aunque el último de los cuentos *Barranquilla en domingo...* pretenda ser una condensación [...] de la mayor parte de las historias narradas, el libro deja la impresión de que estamos ante un universo en aristas. (Montoya 2015: 461)

Juana, straordinario alter ego di Cepeda, trasgredisce le norme sociali dei vari spazi e luoghi che abita tanto quanto il suo creatore rompe con qualunque linearità e continuità interne al racconto.¹⁸ Ne deriva un mondo fittizio allo stesso tempo coerente e contraddittorio,¹⁹ che proprio per questo si presta con vivace disinvoltura al gioco artistico metanarrativo dell'autore: basti ricordare che nelle prime pagine di *Los cuentos de Juana* lo stesso Cepeda presenta fittiziamente l'opera all'amico Obregón,²⁰ anticipando di fatto sviluppo e conclusione dell'intreccio. Secondo Quesada, dietro alla spiazzante prolessi di Cepeda si trova la medesima, provocatoria proposta che Macedonio Fernández faceva al lettore avido di suspense e disinteressato alla forma: dimenticare la trama per concentrarsi sui procedimenti estetici (Quesada 2015: 953).²¹ In effetti, nessun altro lavoro di Cepeda è così profondamente influenzato dal linguaggio cinematografico: il racconto – o capitolo – *Por debajo de este ahogado...* ha tutta l'apparenza di una sceneggiatura, movimenti di macchina inclusi (Montoya 2015: 462-463).

¹⁸ "Juana es como un áter ego de Cepeda Samudio en el sentido en que ella es un compendio de [...] rebeldía" (Montoya 2015: 461).

¹⁹ Nonostante evidenti anacronismi e paradossi, "por otra parte sí existen [vínculos entre los capítulos]: elementos, motivos o imágenes que, de modo sutil, establecen conexiones entre las distintas partes del libro" (Quesada 2015: 964).

²⁰ Alejandro Obregón (Barcelona, 1920 – Cartagena de Indias, 1992) è stato uno dei più importanti pittori colombiani del XX secolo, vincitore nel 1962 – a breve distanza, peraltro, dalla pubblicazione di *La casa grande* – del XV *Salón Nacional de Artistas Colombianos*. Autore profondamente impegnato sul fronte sociopolitico, Obregón rielabora il sostrato mitico regionale e nazionale derivante sia dall'eredità precolombiana amerindia che da quella animista afroamericana.

²¹ Il rifiuto di una trama lineare, coerente ed esaustiva rientra tra le caratteristiche principali dell'autentica 'opera aperta', concetto introdotto proprio da Macedonio Fernández negli anni '20: non soltanto *La casa grande*, ma anche *Todos estábamos a la espera* e *Los cuentos de Juana* possono considerarsi tali.



Ogni elemento strutturale, cronotopico e stilistico, insomma, contribuisce a rendere *Los cuentos de Juana* massimamente – e forse inarrivabilmente – universalista: la natura camaleontica della ‘protagonista’, che da un racconto all’altro cambia identità, connotati e sfumature psicologiche; le coordinate spaziotemporali instabili, che proiettano Juana negli scenari più disparati ed improbabili; la flessibilità dei registri linguistici e delle tecniche narrative. Ciononostante, per non cadere in equivoci, Caicedo ricorda con giusta fermezza che la realtà fittizia rappresentata da Cepeda non è mai

“mágica” ni “maravillosa” en las acepciones que han saturado los estudios literarios en América Latina en relación con el “realismo mágico” y otras etiquetas. Varios de *Los cuentos de Juana* recuperan el elemento folclórico y el sociolecto evidentemente Caribe; pero esos elementos están atravesados principalmente por una forma inusitada de contar, por un modo de darle otra vuelta de tuerca al relato de tipo realista; por eso en su momento fue calificado [...] como un texto extraño, menor, lleno de fisuras, inconcluso. (Caicedo 2015: 935)

Se non propriamente magica, tuttavia, per un motivo o per l’altro questa realtà fittizia si dimostra sempre spiazzante nei confronti del lettore. Nel racconto *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos*, ad esempio, ritornano diversi personaggi e luoghi di *La casa grande*: il Padre, la Madre, la domestica Isabel e la *finca* La Gabriela costituiscono i principali oggetti della surreale conversazione tra le figlie Regina, Martha e Juana. Ma sarebbe inutile provare a stabilire una forte, vincolante continuità intertestuale tra romanzo e racconto: in quest’ultimo il Padre viene ritratto con sfumature più concilianti e meno dispotiche; nessuna fra le tre sorelle sembra corrispondere ai profili della “ribelle” e della “tiranna”, protagoniste femminili di *La casa grande* (Bellometti 2015: 815-823); personaggi mai nominati prima fanno la loro evanescente comparsa. Soprattutto, però, *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos* presenta in conclusione un gioco autoreferenziale che mai ci si potrebbe aspettare dal romanzo:

Juana, vacilante, a tientas, como una ciega, recorre con las manos las platinas, los postigos, siguiendo el tacto, llega hasta los candados al extremo derecho del gran ventanal, y sin ningún esfuerzo los abre, los desengancha de [-] las aldabas y los deja caer en el suelo. Al abrir el ventanal, sin que realmente se vea la acción de abrirlo, simplemente el movimiento sugerido, la imagen desaparece de la pantalla y ésta se queda totalmente blanca unos instantes [-] mientras irrumpe, tremendo, el sonido del mar y del viento. [...]

Continuando con este movimiento, [Martha] se sienta en el sitio que ha ocupado Juana, de espaldas a la cámara, a Regina y a Pablo. Sigue este movimiento hasta que se disuelve la imagen. (Cepeda Samudio 2015a: 284)²²

²² L’insolito segno grafico [-] non è una mia aggiunta, ma parte integrante del testo originale. Rodríguez Amaya spiega: “Cepeda utiliza como marca un guión [-] para indicar que el texto es de seguido y sin punto y aparte, convención que se reproduce en esta edición. Por eso mismo es necesario respetar la puntuación “arbitraria”, así como los acentos que siguen un ritmo propio de escritura y de lectura” (Rodríguez Amaya 2015c: CXVI-CXVII).



Analogamente a *Por debajo de este ahogado...*, qui Cepeda fa un uso della *diégesis* ancora più originale che nelle opere precedenti: se, raccontando in modo didascalico i capitoli di *La casa grande* "LOS SOLDADOS" e "EL PADRE", la voce narrante tradiva l'influenza del linguaggio teatrale, ora svela spudoratamente l'artificio, la finzione. E contribuisce ad un'inedita atmosfera straniante, carica di inverosimile irrazionalità. Come spiega Quesada, in effetti:

[Aunque] temáticamente se retoma, con variantes, ese conflicto familiar, técnicamente el capítulo está cercano a "LOS SOLDADOS", con una clara vinculación al teatro del absurdo. Los diálogos no son obsesivos y repetitivos, como allí, pero el carácter onírico de la situación [...], la falta de motivación de las acciones de los personajes, los tintes existencialistas del capítulo o la presencia de lo disparatado e ilógico, lo convierten en un digno exponente del teatro absurdista hispanoamericano, pese a que se presenta como guion cinematográfico, con menciones constantes al movimiento de la cámara. (Quesada 2015: 951-952)

Insomma, fra metamorfosi e paradossi metanarrativi, i personaggi di *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos* sono e non sono ad un tempo quelli di *La casa grande*: gli originali hanno subito una sorta di risemantizzazione. Il risultato, se vogliamo, è ben coerente con l'insieme: analogamente a Juana, che cambia identità da un racconto all'altro, il Padre, la Madre, Isabel, ecc. vengono reinventati in un circolo vizioso che esalta, decostruendolo, il concetto stesso di intertestualità.

Oltre ai tre testi narrativi, come almeno in parte si è già potuto constatare, l'edizione critica cartacea della *Obra Literaria* di Cepeda – circa 730 pagine – contiene due introduzioni e una nota filologica redatte dal curatore Rodríguez Amaya, una cronologia realizzata dal medesimo e da Jacques Gilard, una raccolta di testimonianze sull'autore e una vasta bibliografia selezionata da Marta Bellometti e Rodríguez Amaya. Sia il romanzo che le raccolte di racconti sono poi dotati di un notevole apparato critico che documenta con accuratezza tutte le varianti registrate dalla tradizione: ulteriori note segnalano americanismi, regionalismi e termini popolari; mettono in luce elementi narrativo-tematici centrali; approfondiscono il contesto storico. Infine, rispetto a quest'ultimo, si ricordi che il saggio introduttivo di Rodríguez Amaya *El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad* costituisce uno studio sintetico quanto esauriente della complessiva letteratura colombiana novecentesca, rivolto soprattutto al confronto tra conservatorismo nazionalista, alimentato da una cerchia elitaria di scrittori vicini all'establishment, e progressismo universalista, rappresentato da Cepeda Samudio, García Márquez, Álvaro Mutis, Eduardo Zalamea Borda e altri.

L'edizione digitale, ancora in fase di aggiornamento, si presenta come una naturale prosecuzione della cartacea. È addirittura più corposa di quest'ultima, e proprio a causa degli insostenibili costi di stampa risulta reperibile solo sul portale



della Colección Archivos.²³ Comprende numerosi contributi critici prevalentemente inediti, introduzioni alle opere, interviste a Cepeda, scritti sulla sua attività giornalistica e sullo specifico contesto storico di *La casa grande*, fotografie, le illustrazioni originali delle due raccolte di racconti, il film *La langosta azul* (1954),²⁴ diverse sceneggiature cinematografiche e copioni realizzati dall'autore, nonché i testi dattiloscritti e manoscritti di *Todos estábamos a la espera*, *La casa grande* e *Los cuentos de Juana*: un archivio così ricco rende pieno omaggio alle passioni, alle influenze e all'autentica multimedialità dell'artista Cepeda, tra i primi in Colombia ad intrecciare indissolubilmente linguaggi tanto diversi e tanto affini.

In occasione della Fiera del Libro di Bogotá ad aprile 2017 la casa editrice Sílabo (Medellín) ha presentato una coedizione critica della *Obra Literaria*, con quasi cento ulteriori correzioni apportate da Rodríguez Amaya. Grazie agli ineccepibili sforzi dello stesso curatore, inoltre, questa verrà pubblicata anche in Spagna: ormai da troppo tempo Cepeda aspetta che la Colombia lo rivaluti, e che l'estero possa scoprirlo integralmente.

Il progetto, di conseguenza, non poteva rivolgersi soltanto a ricercatori, studiosi e specialisti: come precedentemente accennato, Alfaguara ha pubblicato quasi in contemporanea un'edizione commerciale della *Obra Literaria* che si avvale dei medesimi testi narrativi restaurati da Rodríguez Amaya e Gilard, senza però apparato critico, note e – fatta salva una breve introduzione – approfondimenti.

Nel complesso si tratta di un'operazione ambiziosa ed imponente per mole, rigore filologico, valore del materiale originale recuperato e restituito in forma digitale, eterogeneità ed incisività dei contributi critici. Alcuni fra i tanti saggi antologici di rilievo che non ho potuto citare meritano almeno un cenno, e proprio con questi vorrei concludere.

Secondo Andrés Vergara Aguirre, l'intreccio di *La casa grande* è 'montato' come una pellicola cinematografica:

Un aspecto resulta muy importante en la estructura de la novela: los capítulos podrían ser organizados en cualquier orden – excepto “JUEVES”, “VIERNES” y “SÁBADO” que plantean un tiempo lineal –, y el resultado sería casi el mismo en cuanto a la historia. Incluso, los segmentos de los capítulos se convierten en cuadros independientes que en muchos casos podrían cambiar de orden, como si fueran piezas móviles. (Vergara Aguirre 2001: 89)

Il saggio di Aguirre mostra con brillantezza – analogamente a quello di Quesada su *Los cuentos de Juana* – l'innegabile presenza di tecniche narrative filmiche e drammatiche nel discorso del romanzo. Si muove in una direzione simile Julio Olaciregui, che

²³ Esclusa la vasta sezione “Originales y ediciones”, attualmente il materiale digitale consultabile e scaricabile si aggira sulle 620 pagine. Per accedervi previa autenticazione: <<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/index.html>>

²⁴ Si tratta della pellicola diretta da Álvaro Cepeda Samudio su sua sceneggiatura, alla quale hanno collaborato Gabriel García Márquez, Enrique Grau e Luis Vicens: Cepeda vi figura anche come interprete.



estende la ricerca intermediale all'intera produzione letteraria di Cepeda (Olaciregui 2015: 615-621).

Ma ritorniamo a *La casa grande* e, in particolare, ad una sua interessante lettura storico-sociolinguistica: analizzando la superficie verbale del testo, Álvaro García Burgos afferma che l'idioma parlato dagli scioperanti oppressi si contrappone alla parola 'ufficiale' dei militari nel tentativo di "spazzolare la storia contropelo" (Benjamin 1970: 31). Il romanzo, insomma, veicola una speranza di riscatto che – continua Burgos – va oltre la strage degli operai bananieri negli anni '20 per investire anche il presente di Cepeda:

Álvaro Cepeda Samudio demuestra poseer una claridad ideológica, pues mediante la novela logra develar la realidad de los dos momentos claves de la historia moderna de Colombia: por un lado, la década de los años veinte, de una Colombia contestataria; y por otro, la época de los años cincuenta, que nos remite a la tragedia de repetición, a la Colombia anacrónica (decimonónica) bipartidista. [En] los años sesenta y setenta, período del escritor Álvaro Cepeda, se da un retorno a los años veinte, en una especie de juego de espejos [...]. (García Burgos 2015a: 90)

Come scriveva García Márquez, del resto, la scrittura mitica di Cepeda fa sì che il referente storico diventi un paradigma, un simbolo, un archetipo: lo scheletro sul quale l'autore costruisce la sua "transmutación poética" (García Márquez G. 1967: XIX). Eppure, almeno stando alle ultime, fosche pagine del romanzo, Cepeda non sembra ammettere alcuna rivincita, tantomeno universale. Nel futuro della famiglia si profila solo una serie infinita di macerie: ai giovani, impotenti figli della Sorella non rimane che accettare la sconfitta.²⁵

Al di là della contestualizzazione storica risulta comunque notevole la rigorosa analisi linguistica proposta da Burgos, che confronta e classifica da un punto di vista sociale i diversi registri verbali nel discorso (García Burgos 2015a: 91-98): il suo saggio, assolutamente complementare a quello già citato di Sims, mette in risalto tutta la polifonia di *La casa grande*.

Qualche parola, infine, su altri due contributi critici. Eligio García Márquez, fratello minore di Gabriel, raccoglie numerosi aneddoti e testimonianze sul gruppo di Barranquilla: in una sorta di dialogo immaginario tra Vinyes, Fuenmayor padre e figlio, Vargas, Cepeda e lo stesso "Gabo", ne ricostruisce radici artistico-letterarie, origini e passioni. Ma è interessante anche il confronto tra la rappresentazione della strage di Ciénaga in *La casa grande* e *Cien años de soledad*: confronto soltanto suggerito da García Márquez, che lascia parlare direttamente autori e romanzi (García Márquez E. 2001: 91-100). Pure Jonathan Tittler presenta un lavoro di ampio respiro, dedicato alla sfaccettata influenza della letteratura e cultura nordamericana su Cepeda: partendo da *Todos estábamos a la espera*, il breve saggio mette assieme Truman Capote, Mickey

²⁵ "Hagan lo que hagan, nada podrá cambiar jamás. Cepeda lo dejó implícito. De ahí las dos últimas frases de *La casa grande*" (Medina 2015: 436)



Rooney, William Saroyan, James Cagney, le corse dei cavalli, il *New Yorker* (Tittler 2013: 80-84).

Ad oggi, edizione critica e – con le dovute proporzioni – commerciale della *Obra Literaria* rappresentano l'unica via di accesso legittima al genio poliedrico, irriverente ed iconoclasta di Álvaro Cepeda Samudio: strumenti fondamentali per poter scoprire, leggere e comprendere nel modo più autentico questo “autor imprescindible”.

BIBLIOGRAFIA

Bellometti M., 2015, “Poder y rebelión en *La casa grande*: cuestión de trincheras, cuestión de mujeres”, in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.811-827.

Bellometti M., Rodríguez Amaya F., 2015, ““LA HERMANA”: tabla de lectura”, in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.903-927.

Benjamin W., *Über den Begriff der Geschichte*, 1970; traduzione italiana di G. Bonola e M. Ranchetti, 2015, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino.

Caicedo A. L., 2015, “Los cuentos de Juana de Álvaro Cepeda Samudio y la intensificación de la poética vanguardista”, in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.929-945.

Cepeda Samudio A., 2015a, *Obra Literaria*, ed. critica a cura di F. Rodríguez Amaya e J. Gilard, Alción Ed., Colección Archivos, Monts.

Cepeda Samudio A., 2015b, *Obra Literaria*, ed. critica digitale a cura di F. Rodríguez Amaya e J. Gilard, Colección Archivos, <<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/index.html>>(10 aprile 2017)

Cepeda Samudio A., 2015c, *Obra Literaria*, ed. commerciale a cura di F. Rodríguez Amaya e J. Gilard, Alfaguara, Bogotá.

Chatman S., 1980, *Story and discourse*, Cornell University Press, Ithaca.

Corti E., “*La casa grande*. Formas y representaciones de la violencia”, in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.777-809.

García Burgos A., 2015a, “Modernidad estética e historia en *La casa grande*”, in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.79-98.

García Burgos A., 2015b, “*Todos estábamos a la espera*, o de la modernidad literaria in Colombia”, in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.689-708.

García Márquez E., 2001, “Don Ramón y sus inquietos muchachos”, in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.91-137.

García Márquez G., 1967, “Un experimento arriesgado”, 1967, in A. Cepeda Samudio, 2015a, pp.XVII-XX.

Genette G., 1972, *Figures III*, Seuil, Paris.

Gilard J., 1983, “El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano”, in S. Sosnowski (a cura di), 1996, *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp.36-53.

Gilard J., 2009, “Cepeda Samudio, el experimentador”, in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.37-70.



Gilard J., 2012, "La novela de Cepeda Samudio", in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.71-78.

Julio Olaciregui, 2015, "La infancia cienaguera de Cepeda Samudio: fuente de su fortuna multimedia", in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.615-629.

Medina A., 2015, "El proceso creativo de Álvaro Cepeda Samudio", in A. Cepeda Samudio, 2015a, pp.399-442.

Montoya P., 2014, "La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo", in E. Corti e F. Rodríguez Amaya (a cura di), *Periplo Colombiano*, Bergamo, Bergamo University Press/Sestante Edizioni, pp.31-43.

Montoya P., 2015, "Apostillas a Álvaro Cepeda Samudio", in A. Cepeda Samudio, 2015a, pp.443-464.

Quesada C., 2015, "Los cuentos de Juana, una novela incomprendida", in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.947-966.

Ramírez C., 2015, "La casa grande. Repercusiones de una visita y una visita obligada al capítulo "LOS HIJOS"", in A. Cepeda Samudio, 2015a, pp.517-552.

Rodríguez Amaya F., 1996, *D'oltremare. Venticinque scrittori iberoamericani*, Jaca Book, Milano.

Rodríguez Amaya F., 2009, "Una inadecuada introducción", in F. Rodríguez Amaya (a cura di), *Plumas y Pinceles I. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, Bergamo University Press/Sestante Edizioni, Bergamo, pp.19-29.

Rodríguez Amaya F., 2015a, "Introducción del Coordinador (1)", in A. Cepeda Samudio, 2015a, pp.XXI-XXII.

Rodríguez Amaya F., 2015b, "Introducción del Coordinador (2). El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad", in A. Cepeda Samudio, 2015a, pp.XXIII-XCIV.

Rodríguez Amaya F., 2015c, "Nota filológica preliminar", in A. Cepeda Samudio, 2015a, pp.XCV-CXX.

Rodríguez Amaya F., 2015d, "Las poéticas de *La casa grande*, Una lectura de "LA HERMANA"", in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.829-902.

Rodríguez Amaya F., 2015e, "Un autor imprescindible, una edición imperiosa", in A. Cepeda Samudio, 2015c, pp.7-17.

Saad G., 2015, "*La casa grande*: una relación innominada", in A. Cepeda Samudio, 2015a, pp.489-516.

Sims R. L., 2015, "La historia oficial, la historia sentida y el cazador de voces en *La casa grande*", in A. Cepeda Samudio, 2015a, pp.553-572.

Tedio G., 2015, "*La casa grande* o las exigencias de un texto crítico", in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.737-775.

Tittler J., 2013, "*Todos estábamos a la espera* de Álvaro Cepeda Samudio: ¿Origen de la literatura neo-colombiana?", in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.79-85.

Vergara Aguirre A., 2001, "Coordenadas para un plano de *La casa grande*", in A. Cepeda Samudio, 2015b, pp.79-99.

Williams Raymond L., 2003, *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, University of Texas Press, Austin.



Williams Raymond L., 2010, *The Colombian Novel, 1844-1987*, University of Texas Press, Austin.

Alessandro Secomandi

Università degli Studi di Bergamo

a.secomandi@studenti.unibg.it