

AÑO 10 NÚMERO 18, JULIO-DICIEMBRE 2026, PP. 29-49
ISSN: 2954-4246, <http://amox.buap.mx>

SONIDO Y LA EXPERIENCIA DE LA VIOLENCIA EN *LA CASA GRANDE* DE ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO

SOUND AND THE EXPERIENCE OF VIOLENCE IN *LA CASA GRANDE* BY ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO

SANTIAGO GÓMEZ SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA (MÉXICO)
<https://orcid.org/0009-0005-6595-757X>
santiago.gomez.sanchez@iberopuebla.mx

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2025

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2026

Resumen:

Este artículo pretende llevar a cabo una lectura transdisciplinaria de la novela *La casa grande* (1962), del escritor colombiano Álvaro Cepeda Samudio, en específico, en la forma en que el sonido es retratado en ella y cómo este se ve fuertemente ligado a la manera en que los personajes de la novela experimentan, viven, y después recuerdan la violencia. A partir de esta lectura se busca desarrollar una serie de reflexiones en relación con el sonido, el trauma, y el modo en que estos dos se encuentran ligados en conflictos violentos, usando de base teórica los textos *“Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence”* de J. Martin Daughtry y *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* de Steve Goodman.

Palabras clave: Escucha, Vivencia, Masacre, Trauma, Experiencia

Abstract:

This article aims to provide a transdisciplinary reading of the novel *La casa grande* (1962), by Colombian writer Álvaro Cepeda Samudio, specifically, in terms of how sound is portrayed in it and how it is strongly linked to the way in which the characters in the novel expe-



rience, live, and later remember violence. Based on this reading, the article seeks to develop a series of reflections on sound, trauma, and the way in which these two are linked in violent conflicts, using as a theoretical basis the texts *Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence* by J. Martin Daughtry and *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* by Steve Goodman.

Keywords: Sound, Violence, Massacre, Trauma, Experience

El oído es el órgano del miedo.
— Mónica Ojeda

Words are just noise.
— Bowery Electric

— *Entonces no es acusación, porque no te parece que todavía no es hora de comenzar a darnos trompadas. El diálogo está todavía a 16 decibeles.*
— *¿Qué es eso? ¿Delfines debajo del agua de la Fuente de La Cibeles?*
— *No. Son las unidades para medir la intensidad de los sonidos. Algo así como los espectrómetros, que miden la intensidad de los colores.*
— *en The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom de Álvaro Cepeda Samudio*

Este texto analiza la relación del sonido con la experiencia de la violencia en la novela *La casa grande*, del escritor colombiano Álvaro Cepeda Samudio. *La casa grande* fue publicada en 1962 y representó un giro estilístico y formal en el panorama literario del país, que para esas fechas se encontraba cursando aquel pasaje que hoy conocemos como literatura de “La Violencia”¹. Entre sus referentes podemos encontrar a: *El día del odio* (1952) de José Antonio Osorio Lizarazo; *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo; *Lo que el cielo no perdona* (1955) de Fidel Blandón Berrío. Estas obras en el ámbito social produjeron “una

1 Podemos catalogar como “Literatura de La Violencia” a aquellas obras que fueron escritas durante, o que abordan, al periodo histórico colombiano conocido como “La Violencia”, que comenzó en la década de los 40 y culminó en la década de los 60 y que fue “producto del enfrentamiento entre los sectores liberales y conservadores de la sociedad después del asesinato del caudillo político Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948” (Betancur Echavarría 55).

narrativa que es una versión compartida desde la cual se interpreta y se le da sentido a sucesos, que por ser extremos, desafían la manera habitual de entender y ordenar la vida social” (Jimeno, *Novelas de la violencia: en busca de una narrativa compartida* 62).

Por otro lado, Cepeda Samudio se diferencia de esta corriente porque, como señala Daniel Clavijo Tavera en su tesis *Silencio y daño en la poesía colombiana (1985 - 2020)*: “tradicionalmente, la literatura del conflicto bipartidista de los años cincuenta –la Violencia– se caracterizó por una confianza en las «posibilidades miméticas de la palabra» (Reati, 1992, p, 12)” (8). Y Samudio, en su narrativa, que muestra “la constante de la experimentación, la ambición universal y la oposición al orden literario dominante” (Castillo Mier, *La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio* 22), refleja, más bien, cierto cuestionamiento al lenguaje como una herramienta deficiente para hablar de y reflejar la realidad. Sería más pertinente, como señala Andrés Vergara Aguirre en su texto “Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio”, situar a Cepeda Samudio dentro de la “nueva novela” iberoamericana, cuyo apogeo es de 1956 a 1961, y tiene sus raíces en la *nouveau roman* (72). Vargas Trujillo, en su texto “Estética cinematográfica en *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio”, clave para este análisis en el cual ahondaremos más adelante, sitúa a Cepeda Samudio dentro del primitivismo vanguardista (212), y para justificar esto refiere al texto *The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom* del mismo Cepeda Samudio (me atrevo a citar el mismo fragmento que cita Vargas Trujillo para ilustrar su punto):

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 ahora a rugosos volúmenes de bronce que no saben si volar solos o volver a la plana quietud de los lienzos, las paredes, los cartones, o las maderas. [...] 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 56).

En *La casa grande*, Cepeda Samudio explora un evento que dejaría una herida y un silencio enorme en el Colombia: la masacre de las bananeras.

Sobre la masacre de las bananeras

La masacre de las bananeras contra los trabajadores de la *United Fruit Company* (UFC) fue una masacre perpetuada por el Ejército Nacional de Colombia el 6 de diciembre de 1928 en el municipio de Ciénaga, departamento del Magdalena, en Colombia. Durante la primera mitad del siglo XX, gracias a la intervención de la UFC, el departamento de Magdalena fue una zona bananera con una producción importante; el año de la huelga, la producción de la UFC llegó a ascender a los 10.3 millones de racimos exportados, lo que posicionó a Colombia como el tercer productor de banano en el mundo, además de que el banano representaba el 7% del total de las exportaciones del país (Elías Caro 2).

El 12 de noviembre de 1928, 25 mil trabajadores de la UFC se declararon en huelga. El motivo era que la UFC, en su condición de multinacional, contrataba a los obreros colombianos a través de terceros para evitar el contrato directo y así no extender los beneficios que le otorgaba a sus empleados. El pliego petitorio que emitió el movimiento huelguista constaba de nueve puntos:

- 1) seguro colectivo obligatorio; 2) reparación por accidentes de trabajo; 3) habitaciones higiénicas y descanso dominical remunerado; 4) aumento en 50% de los jornales de los empleados que ganaban menos de 100 mensuales; 5) supresión de comisariatos; 6) cesación de préstamos por medio de vales; 7) pago semanal; 8) abolición del sistema de contratistas; y 9) mejor servicio hospitalario (Elías Caro 7).

Varios factores, el más importante siendo la huelga, que presentó una pérdida millonaria de dinero considerable no solo para la UFC, si no para la nación entera dado el peso del negocio bananero en el país,

desencadenaron en que el 5 de diciembre (hechos que se registraron hasta el 6) el ejército colombiano masacrara a los obreros, dejando un número de muertos todavía desconocido, pero que se calcula llega a mil (Elías Caro 16).

Alrededor de este hecho se constituyó un silencio derivado de la tergiversación de los hechos a manos de la prensa y el Estado: ¿será que estos actos de violencia tienden siempre a cierto silencio? ¿Habitarán siempre en una tensión entre voluntad de recuerdo y voluntad de olvido?² Las ficcionalizaciones de la masacre han sido una manera importante en que se ha intentado explorar y penetrar en este silencio. Además de *La casa grande*, *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, publicado en 1967, es un referente significativo que igual retoma la masacre de las bananeras. Es por este silencio que considero importante la manera en que Cepeda Samudio retrata y explora el sonido en su novela. Es decir, en un evento al que se la atribuye cierto mutismo, cualquier sonido que ocurra en o alrededor de este no es gratuito.

En el documento consultado que habla de la masacre, el único apartado en el que se alude al sonido de forma puntual es cuando se describe la matanza:

[...] **al sonar la tercera corneta**, los manifestantes se mantuvieron en pie de lucha en sus protestas y por ende no se dispersaron; instantes después sólo **se escuchó la voz de un militar que decía “fuego”** y con ello, segundos después, se sintió **el rugir de las ametralladoras**

2 Clavijero, en su tesis mencionada anteriormente, dice: “[...] es posible afirmar que existen silencios vinculados con las instancias del daño, con quienes los experimentan o los promueven –víctimas, perpetradores o terceros–, así como con la intencionalidad misma del callar o del silenciar. Si el mencionado gesto del minuto de silencio alberga intenciones de homenaje o de compenetración con el ausente, así como de acompañamiento a familiares y allegados, una manifestación como, por ejemplo, la Marcha del Silencio que tuvo lugar el 7 de febrero de 1948 en Bogotá, promovida por Jorge Eliécer Gaitán, además de expresar el duelo colectivo, movilizó emociones como la rabia y la indignación. Es decir, el silencio se ha constituido también en vehículo de reacciones y expresiones de protesta y resistencia.” (Clavijero, 7).

y las **descargas de la fusilería** disparadas en contra de los obreros que se encontraban en huelga (Elías Caro 15).

Este fragmento muestra una idea que es clave para nuestro análisis: que la violencia y el sonido están íntimamente ligados en su cualidad de fenómeno; y que la forma en que el trauma irrumpe en el cuerpo, y se establece en la memoria, es, por lo menos en el caso de *La casa grande*, a través de la escucha.

Estado de la cuestión

La historia de *La casa grande* está constituida de varios narradores o voces fragmentarias: los soldados, el padre, la madre, la hija, la hermana, el hermano y los hijos. Además de estos, se incluyen los decretos oficiales que el general Carlos Cortés Vargas hizo en referencia a la huelga, y una voz omnisciente que narra algunos eventos en el pueblo llamado “La Zona”, así como su descripción. Por otro lado, la acción sucede en dos espacios importantes: la llamada “Zona”, donde sucede la masacre, y “La casa grande”, donde se desenvuelve el drama del Padre y sus hijos.

La casa grande es considerada una novela clave dentro del canon de la literatura colombiana, así como un elemento cultural importante para la comprensión histórica del país. Por esto mismo, la producción crítica y teórica alrededor de la novela es basta. Para esta sección destaco algunas de las lecturas que considero pertinentes y que alumbran al texto de una forma novedosa y que se pueden llegar a ligar con la lectura que llevé a cabo. Más allá del estado de la cuestión, la finalidad de este recuento sería también dar cuenta de la ausencia del sonido en dichas lecturas e interpretaciones, a excepción de dos. Es importante notar que, además de *La casa grande*, existen otras novelas que igualmente se preocuparon por explorar la masacre de las bananeras: *Zig-zag en las bananeras* (1964) de Efraín Tovar Mozo, *Los muertos tienen sed* (1969) de Javier Auqué Lara y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez (Palacios 197). Habría que ver

hasta qué punto se preocupan estas novelas por retratar también el fenómeno del sonido.

Castillo Mier, en un texto del 2006 titulado *La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio*, se enfoca en la experimentación formal que Cepeda Samudio lleva a cabo en la novela, y las implicaciones de esta. Para Castillo Mier “la crisis interna en el laberinto de pasillos de la casa coincide con la crisis laboral y política de la compañía bananera extranjera, instalada en el pueblo.” (31). Este paralelismo de la casa / pueblo, casa / país, es recurrente en la mayoría de las interpretaciones. Las diversas técnicas que Cepeda Samudio despliega a través de la exploración de dicha crisis le permiten iluminar de forma compleja este mundo, e igualmente situar al lector en un papel activo en el que debe “completar lo callado” por el miedo, el nepotismo y el rencor (31)³.

Por otro lado, Palacios, en su texto titulado “Poder y terror en *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. Una lectura de la modernidad en Colombia” sostiene que, en la novela, los personajes funcionan como analogías de ciertas características del tránsito de Colombia hacia la modernidad y su asimilación de lógicas capitalistas (187). El Padre representaría el proyecto moderno de nación colombiana en su doble condición (contradictoria) de poder: por un lado, utilitarista y pragmático; por otro, tradicionalista y patriarcal (193). En este sentido, la familia, patriarcal y latifundista que Cepeda Samudio escribe en la novela vendría representando al antiguo Estado de modernidad colombiano, la “fuerte relación Estado-Iglesia sobre la cual se levantaba la nación, la cual, si bien estaba abierta al liberalismo comercial, era reacia aún a las ideas modernas sobre la igualdad, el derecho y la ciudadanía” (198). El orden social de *La Zona* se funda en estos valores,

3 Para este autor, la importancia de la novela radica en el lugar destacado que ocupa en la tradición de la novela de la violencia, como una novela con un alto grado de técnica formal, reflejado en “la estructura fragmentada de diálogos, monólogos, viñetas descriptivas, voces sin nombre, historias de familia, decretos e informes, que rompe el orden cronológico de los sucesos e imita la lógica de los recuerdos y las pesadillas [...]” (Castillo Mier 32).

orden que vienen a romper los Soldados, que en el juego de reflejos de la novela tendrían una doble representación: “[...] si por un lado su acción se orienta a preservar ese orden, por otro, defiende firmemente la influencia de nuevos actores, como la compañía extranjera, que trascienden la organización regional[...] e imponen un trasegar lento al capitalismo [...]” (199).

A la par, Aldana en su texto “Masacre, incesto y odio en *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio: un texto fundacional en la literatura del Caribe colombiano” se enfoca en varios elementos, tanto estilísticos como temáticos de la novela, como la forma en que las dinámicas de poder y la violencia de lo privado (La Casa Grande, la familia) se mezcla y refleja en lo público (La Zona, lo nacional) y en la historia de Colombia:

La estrecha relación entre el espacio público y el espacio de la casa, a raíz de la participación de la familia de la casa grande en la política y socioeconomía del lugar, afirma la existencia de un continuo espacial que define el carácter familiar de lo nacional y el papel que las categorías de género sexual juegan en los dos ámbitos. Al igual que el pueblo, la familia es una colectividad que funciona bajo una jerarquía profundamente patriarcal y absolutista, focalizada en el poder de un Padre omnipotente, dueño de una de las plantaciones que negocia con la compañía bananera. De forma paralela, el pueblo es oprimido por los patriarcas de la clase dirigente y terrateniente, quienes forman parte del cuerpo ejecutivo de la multinacional (87).

Existen dos textos cuyos autores, en su análisis, hablan del sonido en relación con la novela, y que serían antecedentes importantes para la lectura que propongo. El primero es *Coordenadas para un plano de La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio* de Andrés Vergara Aguirre. En este, el autor se centra en las formas discursivas de la novela como un elemento clave para la comprensión de esta, usando como base teórica el concepto ya mencionado de “la nueva novela”, así como

conceptos de lenguaje cinematográfico⁴. Mientras que el análisis cinematográfico de *La casa grande* es interesante, lo que me resalta de este texto es el acercamiento de Aguirre a las voces de la novela. Solo aquí hace referencia explícita al sonido, como cuando, hablando del diálogo de los Soldados, dice: “Al igual que otros diálogos, el de este capítulo le infunde mucho dinamismo a la obra porque, además del poder que tienen aquí las palabras, las pausas y los silencios enriquecen el sentido” (89). Así, también, el concepto de voz es rescatado para el autor como punto de análisis, como vemos en este pequeño ejemplo: “La de la hermana mayor es una voz interior, una voz reprimida” (89). Aunque bueno, conceptos como “voz” o “diálogo” son frecuentes en la teoría literaria, y cuando son usados no aluden, en su mayoría, al sonido.

Por otro lado, Juan Sebastián Vargas-Trujillo en su texto titulado “Estética cinematográfica en *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio” ahonda mucho más tanto en la cuestión cinematográfica, como en el sonido. Vargas-Trujillo aborda la novela desde un enfoque interdisciplinar, usando términos técnicos del cine para iluminar nuevas interpretaciones y lecturas de esta. La parte en la que refiere al sonido específicamente, mientras que es algo vaga, existe. Lo aborda, de entrada, porque está hablando de la forma en que el capítulo de “El Padre” se construye, desde la forma, como un guion cinematográfico: “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” (210). Después, el autor señala otro ejemplo de sonido en el capítulo de “Los soldados”, en el que los ruidos de botas, fusiles, cornetas y pitazos tienen una presencia recurrente.

Pero después de esta breve excursión hacia el sonido, el autor se desvía y dice que en *La casa grande* igual se apela a otros sentidos, como el olfato (Vargas-Trujillo 211). Por último, hace un llamado que

4 “[...] la novela apunta hacia la “destrucción” de la técnica para convertirse en un montaje, algo más propio de la obra cinematográfica que de la literatura” (Aguirre 83).

me parece interesante: “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” (211).

Otro referente importante para este texto es la tesis, ya mencionada antes: *Silencio y daño en la poesía colombiana (1985 - 2020)* de Daniel Clavijero Tavera. Si bien Clavijo se concentra en el silencio (este ya es un tema bien establecido en el campo literario al momento de hablar de violencia y trauma, en específico política) y en la poesía, su acercamiento a esta nos resulta pertinente. Revisemos: “Pensar la relación del silencio con respecto a la experiencia del daño es, antes que nada, atender a un cambio en la perspectiva con que ha sido comúnmente abordada la violencia: se trata de un desplazamiento del régimen de lo visual al régimen de lo audible (Acosta, 2020)” (22). Clavijo propone su estudio como un esfuerzo por escuchar lo que otros sentidos nos revelarían de la experiencia del daño, y tratar de buscar nuevas posibilidades de sentido a situaciones de violencia (Clavijero Tavera 22). Y sobre esta escucha dice de forma puntual: “es justamente la escucha la que permite atender a los silencios, a los vacíos y quiebres de sentido, propios de la experiencia traumática [...]” (Clavijero Tavera 22). Y es desde aquí donde parte el análisis de *La casa grande*: desde la escucha, en este caso, para atender a los ruidos, gritos y demás sonidos que, al verse involucrados en el acontecimiento de la violencia, devienen en silencio. Es decir, cómo es que estas acciones de violencia, con el estruendo que las rodea, encierran en sí el sonido y el silencio. Con el enfoque al sonido no se pretende, tampoco, ser una especie de contrario a los estudios del silencio, sino, como dice Clavijo, cambiar de perspectiva, buscar nuevas posibilidades de sentido, de análisis, de acercamiento y, posiblemente, de resarcimiento.

Sobre el sonido en *La casa grande*

¿Qué es lo que se busca develar con una lectura de *La casa grande* enfocada en el sonido? De entrada, señalar la forma en que el sonido y la violencia están ligados en la novela, y las reflexiones (tanto literarias

como político-sociales) que podemos desprender de esta unión. Como dice Clavijero:

Explorar el silencio [en este caso el sonido]⁵, en tanto fenómeno de la dimensión audible de las violencias en Colombia, es atender a una práctica íntimamente vinculada con la interioridad de la experiencia, así como con la afectividad política del conflicto armado y con el papel del lenguaje en el entramado simbólico de la violencia. Y hacerlo desde la producción literaria es atender a una de las formas en que la palabra se inscribe –responde y actúa– en el «tejido público del daño» (Thiebaut, 2017, p. 225); una palabra que particulariza desde la imaginación para decir la experiencia colectiva (11).

Y segundo, se busca señalar la forma en que, en su novela, Cepeda no solo exploró un cambio de paradigma en el estado-nación del Colombia premoderno al moderno-capitalista, sino que también exploró, si bien de forma prototípica, la manera particular en que las guerras y la violencia extrema contemporánea derivan muchas veces en un uso violento del sonido, como delineó Daughtry en su concepto *thanatasonics* y Goodman, por otro lado, con el concepto de *sonic warfare*, que exploraremos más adelante.

El primer sonido con el que nos encontramos en la novela es el del habla (diálogo) de los soldados. Llamar al habla “sonido” puede sonar contradictorio porque normalmente relacionamos el “sonido” o “ruido” con elementos menos lógicos e inteligibles que el lenguaje. La RAE define sonido como: “m. Sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por

5 Esta nota al pie de página no pertenece a la cita original, y responde a cierta necesidad por crear una distinción entre “sonido” y “silencio”, distinción que me pone en aprietos ya que, considero, estos dos conceptos no se pueden comprender más que en una especie de continuidad, donde uno (el silencio) da paso al otro (el sonido), y viceversa, el sonido da después paso al silencio. La definición de sonido, pienso, tampoco se puede hacer ubicando a este concepto como una “sensación”, ya que el silencio igualmente podría catalogarse de esta forma. Definiría, pues, en tenor de este escrito, definir sonido como “experiencia” y silencio como “recuerdo” de dicha experiencia en su ausencia.

un medio elástico, como el aire”, por lo que llamar sonido al habla es válido. En el caso de la novela, el diálogo de los soldados cumple justamente esta función de sonido a través del cual se establece cierta lógica. Como diría Palacios, sería la lógica de la modernidad y del capital. Esto se ve delineado en la discusión presente en dicho diálogo, sobre si lo que están haciendo está, de alguna forma “bien o mal”:

- Tienes miedo? El teniente **dijo** que tiene armas, pero yo no creo.
- He estado pensando por qué nos mandaron.
- **No oíste lo que dijo el teniente:** no quieren trabajar, se fueron de las fincas y están saqueando los pueblos (Cepeda 4).⁶

Esta lógica de la violencia capitalista estaría, pues, fundada en aquello que le “dicen” a los soldados. En una escucha que, si bien, un soldado se cuestiona, el otro la acepta como una especie de sonido al que es imposible hacerle frente o criticar. Y por eso, la etiqueta de sonido les correspondería a las instrucciones del teniente por sus cualidades de elementos inalterables, al igual que al diálogo de los soldados porque si bien existe una duda, al final las órdenes que tienen que cumplir pesan más que sus dudas y reflexiones, volviendo así (desde el punto de vista de la acción política) a este diálogo en simple sonido.

Esta equiparación de sonido = diálogo y la forma en que la escucha crea o acarrea estos valores se ve expresado de forma más clara en la igualación que Cepeda hace de ciertos sonidos militares como señales y comunicadores, que son interpretados, pero de una sola manera posible. Por ejemplo, los pitazos: “Entonces se oyó el pitazo: corto, agudo, frío: como un cuchillo: como una señal” (Cepeda 22). Para los militares, una parte esencial de su comunicación es a través de sonidos que se han cargado de significados, significados que funcionan como códigos que solo ellos conocen. Pero estos sonidos, así como lo que “dice” el teniente, son unilaterales: existe emisor y receptor pero el receptor no importa en esta comunicación más que en cualidad pa-

6 Las negritas en esta cita no forman parte del texto original, fue, más bien, una decisión hecha por mí para remarcar aquello que refiriera a la escucha.

siva. Es decir, en este caso, el receptor no contesta ni interpreta, tan solo escucha y ejecuta.

Clavijo, en *Silencio y daño en la poesía colombiana (1985 - 2020)*, al hablar de la tipología del silencio que el autor Rigoberto Reyes Sánchez emprende, dice:

El desarrollo de lo que Reyes denomina «silencio poético» podría entenderse desde dos perspectivas: de un lado, como el trabajo que debe hacer el poeta al intentar nombrar el mundo con las ruinas del lenguaje, «usar el lenguaje de un modo distinto al de los perpetradores», como lo hizo Paul Celan [...] (31).

Retomo esta cita porque, en el caso de *La casa grande*, pienso que lo que Cepeda Samudio lleva a cabo es precisamente el uso de este “silencio poético” pero a la inversa. Una especie de “sonido poético”. Hablando específicamente de este primer diálogo entre los soldados, Cepeda Samudio usa el lenguaje de los perpetradores dotándolo de un sentido *entre líneas*, un sentido que oscila alrededor de las preguntas, ocultas en toda la novela: ¿qué esconde el sonido detrás de su aparente ruido incongruente? ¿Qué ocultan las palabras entre soldados, los disparos, los golpes y los gritos? Más adelante, en el capítulo titulado “El decreto”, Cepeda Samudio retoma el decreto en el que el ejército declara como una “cuadrilla de malhechores a los revoltosos de la Zona Bananera” (Cepeda Samudio 67). Si bien este decreto no es una transcripción textual del “verdadero” decreto emitido por el ejército (Palacios 189), este está escrito con un lenguaje claro y burocrático, propio de un documento oficial, no literario. Más allá de “oficializar” la masacre, de mostrar que existió un texto que la preconfiguró, Cepeda Samudio reproduce en la novela este documento por su cualidad de ruido: órdenes no interpretables que, frente al asesinato, y frente al sufrimiento que le sigue, no son más que palabrería: *blah-blah-blah*.

Sería importante también retomar las ideas de Mier respecto a la forma experimental de Cepeda Samudio para ligar al sonido con la manera en que los personajes experimentan y viven ciertos eventos

en la novela. En el segundo capítulo ("La Hermana"), se narra por primera vez un suceso dentro de la Casa Grande: el Padre golpea a la Hermana por haber tenido sexo con uno de los soldados. Este suceso, sin embargo, es narrado desde el punto de vista de otra hermana (con minúsculas) y es el sonido, o la escucha de ciertos sonidos, lo que nos transmite su experiencia del evento: "Cada una en nuestros cuartos oyó los pasos duros del Hermano cuando se detuvieron frente a la cama de ella. Después su voz llenó calladamente todas las habitaciones de la casa: Maldito padre, maldito padre. Y entonces fue cuando oímos por primera vez el llanto de la Hermana." (Cepeda 30). Más adelante, cuando ocurre el asesinato del Padre por parte de un grupo de personas del pueblo, la narración se encuentra focalizada en el personaje de "la muchacha", que escucha el asesinato (que sucede en un exterior) desde un cuarto, y a través de esta escucha lo vive:

La muchacha oyó el golpear amortiguado y redondo de los cascos del caballo en el patio; y luego, en un tropel **silencioso**, en procesión regular, el **ruido** de las varas, de la talanquera y los **pasos** sobre el barro apisonado [...] oyó las botas del Padre afirmarse sobre el piso duro del cuarto: oyó desatancar la puerta y girar los goznes **ruidosamente**. Y entonces todos los sonidos secos de la muerte y del apresuramiento se metieron atropellándose por el hueco **desamparado de la puerta**. La Muchacha oyó el abalanzarse de los hombres y el forcejeo; oyó el rodeo jadeante alrededor del Padre [...] **La Muchacha no oyó palabras: solamente el relincho furioso y el galope despavorido del caballo atravesando el pueblo como una herida ancha e inacabable** (Cepeda 64).⁷

Con esto llegamos a un punto clave para comprender el postulado del sonido en *La casa grande*: **que el sonido, como elemento siempre presente en el acto de violencia, es un configurador importante en la forma en que dicho evento se vive y, después, se revive** (a través del trauma). En la cita pasada esto queda claro en la última oración,

⁷ El uso de negritas no forma parte del texto original y fue agregado de nuevo por mí para hacer énfasis en aquellas partes del texto que refirieran al sonido o la escucha.

marcada en negritas, donde la palabra es borrada, y solo permanece el sonido del caballo, relinchando y cabalgando. El final de esta oración es interesante por la doble significación que le podemos dar “una herida ancha e inacabable” podría referirse tanto al pueblo, que el caballo atraviesa, o también al relincho y al galope, a los sonidos. Esta segunda lectura sería pertinente para nuestra interpretación porque es muestra de la forma en que en la novela el sonido deviene trauma.

El ruido como un elemento constitutivo del daño lo desarrolla el autor J. Martin Daughtry en su texto *“Thanatosonics: Onthologies of Acoustic Violence”*. Para este autor, el sonido es la modalidad pública en la que la violencia armada se distribuye con más facilidad (26). El autor se centra específicamente en la invasión estadounidense a Irak, conflicto armado que duró del 2003 al 2011, y la forma en que el sonido tuvo un rol importante en el conflicto, no solo por la cualidad táctica y simbólica que este posee en un contexto de guerra, sino también por la forma en que este sirvió como una fuente democrática de trauma y terror (Daughtry 27). Si bien el análisis de Daughtry podría parecernos sumamente contemporáneo, encuentro paralelos entre este y la manera en que Cepeda Samudio hila la vivencia de la violencia con el sonido. Como si la “escucha” del acto violento fuera el elemento parasitario que después convierte el recuerdo de este en trauma. La triada sonido-violencia-experiencia que podemos identificar en *La casa grande* es prueba de la insistencia de Cepeda Samudio (señalada previamente por Mier y Vargas Trujillo) por explorar vertientes literarias inéditas.

Por otro lado, no es gratuito que en la novela la realidad de la masacre, aquel instante dislocado del cotidiano por su cualidad de violencia extraordinaria (porque la violencia hacia los obreros ya estaba presente en lo económico solo que de forma mucho más veladas) sea inaugurado con un sonido:

El sonido del pito desacostumbrado se nos metió en los oídos y nos cortó la procesión de imágenes que zumbaban alrededor de las apretujadas palabras de Carmen. [...] La rutina regular y perfecta de los días que no eran domingo quedó rota, desordenada, como si alguien hubiera manoteado metódicamente sobre un ordenado fichero de dominó. Sólo tú, y ahora la Hermana, sabían que ese tren era el comienzo de un horario, no nuevo, extraño pero no nuevo (Cepeda 33).⁸

Que el sonido sea el elemento que acarrea la violencia y que rompe el cotidiano de los personajes cobra peso cuando tomamos en cuenta el concepto de *thanatosonics* que Daughtry plasma para hablar de la fusión extrema de violencia y sonido (28). Para este autor, tanto la violencia como el sonido comparten características ontológicas que hace que se muevan de forma similar a través del mundo: “[...] like sound and in part through sound, violence has a simultaneously directional and omnidirectional ontology, one that flows partially back onto violent actors in unexpected and generally unacknowledged ways” (Daughtry 29). Si bien lo que el autor trata de decir aquí es que la violencia se comporta similar al sonido en el sentido que aquel que lo/la crea, al mismo tiempo, es también víctima de este. La cita pasada es importante porque delinea el modo en que en la novela el primer “sonido de pitido” que da “comienzo de un horario” es, al mismo tiempo, un sonido y la violencia en sí. Y en toda la novela los sonidos cumplen siempre esta doble función de ser productos de la violencia y la violencia en sí.

El hecho de que en *La casa grande* se le preste tanta atención al sonido está ligado a la dimensión, por llamarlo de alguna manera, pre-simbólica que el sonido acarrea. Citando de nuevo a Daughtry: “the semantic richness of sound — sound’s intelligible, interpretable dimension — can at times be complicated, if not eradicated, by its overwhelming material presence. As actors in the world, some sounds assert themselves so forcefully that they preempt the human

8 Negritas no forman parte del texto original.

act of interpretation" (32). Porque, en el texto, los sonidos existen siempre en su cualidad de pre-símbolos (por lo menos para los personajes, no tanto para nosotrxs lxs lectores). La novela, más que explicar la masacre, o racionalizar este acto de violencia extrema, busca explorar sus distintas dimensiones, en las que se incluye la dimensión afectiva. Esto lo podemos ver, de nuevo, en el asesinato del Padre. Es interesante porque Cepeda Samudio no narra nunca la masacre, pero si se decanta por relatar este otro evento. La manera en que este acto se hace presente por primera vez en la novela es a través de sonidos:

Después del tumulto de las botas, las espuelas, los yataganes y por último los pellones, la voz, libre de la lluvia y de la llegada, llenó todo el aire en todos los espacios de la casa: A la Madre no: avísele a ella. Y luego las palabras: no la lluvia, ni la llegada ni la voz; sino las palabras: Lo mataron en Sevilla, a punta de cavador (Cepeda 43).

A la par, todos estos sonidos son convertidos en afecto cuando en el cuerpo de los personajes, en este caso de la familia, son llevados justamente, más que a la lógica o a la razón, al sentimiento: "Y las palabras, el llanto, las botas, las espuelas, los cascos, los caballos, en solo y apelotonado sonido llenándonos, llenándonos, llenándonos el cuerpo hasta reventársenos los ojos en un llanto ronco y salobre" (Cepeda 43). Aquí el sonido provoca una reacción física en los cuerpos de la familia. Y más que considerarlo una simple figura retórica, en el sentido de que los sonidos no llenan los cuerpos literalmente hablando, aquí sería pertinente considerar la manera en que el sonido, y el ruido en general, afecta nuestra corporalidad, y en que, al ligarlo con la violencia, se vuelve algo "material". Daughtry señala que, en general, la mayoría de los sonidos con los que convivimos día a día se caracterizan por su liviandad fenomenológica, es decir, estos no son percibidos materialmente por nuestro cuerpo, pero a cierto volumen, los sonidos se pueden tornar pesados y adquirir masa y textura. El autor concluye

que “[...] sound is not only a polysemic text for us to interpret but a material force for us to reckon with” (30).

En su texto *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Steve Goodman delinea el concepto de *Sonic Warfare* para hablar de “[...] the use of force, both seductive and violent, abstract and physical, via a range of acoustic machines (biotechnical, social, cultural, artistic, conceptual), to modulate the physical, affective, and libidinal dynamics of populations, of bodies, of crowds” (10). Más adelante, Goodman sostiene que lo sónico (entiéndase por sónico todo aquello que *suen*a) previo a la activación de una respuesta cognitiva, es un fenómeno que despierta una respuesta “afectiva”. Esto se liga a la condición pre-simbólica del sonido de Daughtry. El sonido, pues, estaría íntimamente ligado al trauma en su existir pre-lógico. Pero en este caso, y aquí es donde *La casa grande* resulta casi profética, el sonido no existe como precursor o iniciador del trauma sino como *el trauma mismo*, un trauma donde los cuerpos se hinchan, se llenan, donde terminan con los ojos reventados:

Need we be reminded that noise, like anything else that touches you, can be a source of both pleasure and pain and that «beyond a certain limit, it becomes an immaterial weapon of death. The ear, which transforms vibration into electric impulses addressed to the brain, can be damaged, and even destroyed, when the frequency of a sound exceeds 20,000 hertz, or when its intensity exceeds 80 decibels. Diminished intellectual capacity, accelerated respiration and heartbeat, hypertension, slowed digestion, neurosis, altered diction: these are the consequences of excessive sound in the environment» (Goodman 10).

Es precisamente en la dimensión afectiva del sonido en *La casa grande* donde se encuentra la justificación de su ser en la novela. El sonido en el texto está configurado más allá de sus elementos lógico-simbólicos y por eso puede ser leído como un motivo de la violencia, o, como se ha dicho anteriormente, como la violencia en sí. Retomando a Mier:

En vez de intentar la conmoción indignada del lector, a través de una acumulación descomunal de anécdotas espeluznantes, Cepeda se esfuerza por iluminarle **las raíces ocultas de la violencia y sus secretas proyecciones psicológicas y sociológicas**, del cual los asesinatos y los atropellos no son sino las consecuencias, poniéndolo a pensar, comprometándolo en la búsqueda del sentido profundo de los hechos (Mier 30).

El sonido, pues, ciñéndonos a esta lectura de Mier de la novela, sería precisamente una de las raíces ocultas tanto de la violencia como del trauma. Como podemos leer en Daughtry “despite its initial ephemerality, despite the inevitable “decay” that follows the acoustic “attack”, the brain can treat sound as a flickering but persistent object, one capable of revisiting us periodically with varying levels of verisimilitude and immediacy” (33).

A manera de conclusión e invitación

La casa grande, leída desde este enfoque hacia el sonido, toma un matiz transgresor y muestra un acercamiento fatídico respecto al sonido y su relación con la violencia extrema y la guerra. Transgresor, hasta cierta medida, por “permitir” dicha lectura, a diferencia de otras novelas, poemas o textos literarios que hablan de violencia cuya reflexión o teorización se desdobra mejor a partir del silencio. Mientras que en la novela se podría equiparar al sonido, en su cualidad de inaprensible e irrepresentable, al acto de violencia que es la masacre (igual de inaprensible), resulta pertinente esta lectura fatídica que se hizo para, de alguna forma, situar la novela en algunos eventos actuales. Lo fatídico, y ya se ha mencionado, radica en que la novela parece adelantarse, en su tratamiento del sonido y la violencia, al papel tan importante que ha tomado el sonido, el ruido, y hasta la música, en conflictos bélicos, violencias y genocidios contemporáneos. Tanto Daughtry como Goodman desarrollan sus conceptos usando como base violencias y genocidios contemporáneos. Daughtry, por su lado, retoma la invasión estadounidense en Irak, Goodman, por otro lado, toma varios conflictos. Su texto, después de una breve novelización,

abre con la siguiente frase: “In November 2005, a number of international newspapers reported that the Israeli air force was using sonic booms under the cover of darkness as “sound bombs” in the Gaza Strip” (Goodman xiii). Rescato esta cita porque, hasta el día de hoy, el genocidio en Gaza por parte del (autoproclamado) estado israelí ha cobrado más de 52,800 vidas palestinas, y parte de las tácticas de guerra y terror psicológico que Israel ha usado han sido los mencionados *sonic booms*, así como drones que transmiten audios de bebés y mujeres llorando, para sacar a los palestinos de sus casas y exponerlos a ataques (NDTV).

Todo esto, sumado al trauma diario que seguramente conlleva vivir en un espacio cuyo paisaje auditivo cotidiano gira alrededor de la violencia, se puede ligar a la reflexión del sonido y el trauma en *La casa grande* en levantar ciertos cuestionamientos y puntos de abordaje textuales de la violencia que atraviesan no solo los palestinos, sino que atravesamos también en México y Latinoamérica. En este sentido, habría que pensar en la pertinencia de incluir más seguido al sonido en las discusiones académicas y literarias que giran al rededor del silencio, la violencia, el trauma y la memoria. Pues, retomando el ejemplo del genocidio en Gaza, donde las imágenes de las muertes, los ataques por parte de Israel, los *sonidos* de las muertes, los llantos, gritos y explosiones, están siendo transmitidas a nuestras pantallas casi a tiempo real, envuelven tanto sonido como silencio, estruendo y ensordecimiento. ¿Qué descubriríamos desde la literatura (formas de enmendar el dolor, de rezurcir) si enfocamos nuestra lectura al sonido? Daniel Clavijo Tavera, en relación con la forma en que la poesía colombiana se ha acercado a la violencia del país, dice: “El desafío, pues, como también lo señala Richard, es tratar de pensar qué tipo de lenguaje es capaz, no de sobrevivir dicha “catástrofe del sentido”, sino de relatarla, de dar testimonio de su profunda y devastadora inaudibilidad” (Clavijo 25). ¿Será que hoy el reto es aprender a narrar alrededor, sobre, dentro del sonido y el ruido? *La casa grande* sería, en este caso, un punto de partida clave.

Referencias

- Aldana, Ligia. "Masacre, incesto y odio en La casa grande, de Álvaro Cepeda Samudio: un texto fundacional en la literatura del Caribe colombiano". *Visitas al patio*, No. 9, 2015, pp. 71-94.
- Betancur Echavarría, José Manuel. (2021). "La crítica literaria sobre la literatura de la violencia en Colombia: aproximación a una reevaluación". *Lingüística y Literatura*, (80), 54-68. Epub December 06, 2022. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n80a04>
- Castillo Mier, Ariel. "La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio". *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, N°. 4, 2006, pp. 21-48.
- Cepeda Samudio, Alvaro. *La casa grande*. Plaza & Janes, 1985.
- Cepeda Samudio, Alvaro. "The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom". *Los cuentos de Juana*. Aco, 1972.
- Clavijo Tavera, Daniel. *Silencio y daño en la poesía colombiana (1985 - 2020)*. 2021. Universidad Eafit, tesis doctoral.
- Daughtry, J. Martin. "Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence". *Social text*, 119, Vol. 32, No. 2, 2014, pp. 25-51.
- Elias Caro, Jorge Enrique. "La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia: Una historia inconclusa". *Andes*, vol.22, n.1., 2011.
- Goodman, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Estados Unidos, The MIT Press, 2010.
- Jimeno, Myriam. "Novelas de la violencia: en busca de una narrativa compartida". *La Restauración Conservadora*, editado por Rubén Sierra, 291-339. Bogotá: Universidad
- Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
- NDTV. Crying Babies. "Sonic Booms: Inside Israel's Psychological Warfare In Gaza", *NDTV World*, 05 de Diciembre del 2004, <https://www.ndtv.com/world-news/crying-babies-sonic-booms-inside-israels-psychological-warfare-in-gaza-7176445>.
- Palacios, Danilo. "Poder y terror en *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. Una lectura de la modernidad en Colombia." *Desde el Jardín de Freud*, n. 14, 2014, pp. 187-200.
- Reyes Sánchez, Rigoberto. "Enmudecer, acallar, guardar. Violencia y silencio en el México contemporáneo". *Los silencios de la guerra*, editado por Camila de Gamboa y María Victoria Uribe, Editorial Universidad del Rosario, 2017, pp. 255 - 295.
- Vargas Trujillo, Juan Sebastián. "Estética cinematográfica en *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio". *Ikala*, Vol. 28, No. 1, 2023, pp. 198 - 215.
- Vergara Aguirre, Andrés. "Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio". *Estudios de Literatura Colombiana*, No. 8, 2001, pp. 72 - 95.