

## El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad

---

*Fabio Rodríguez Amaya*

**E**ntregar a la atención del público internacional la edición crítica de la *Obra literaria* del colombiano Álvaro Cepeda Samudio tiene tres significados primarios: facilitar el acceso al destinatario último para quien ha sido escrita: el lector; rendirle justicia a un autor, a una obra y a una entera vida dedicada a la actividad más inútil e innecesaria que exista en cualquier sociedad humana: el arte; contribuir a crear las condiciones objetivas para que obra y autor se confronten con el evento más significativo a nivel mundial en el campo literario de la segunda mitad del siglo XX: la Nueva Novela Latinoamericana. Y, en fin, que obra y autor encuentren una colocación definitiva en el ámbito de la cultura hispánica. Los valores agregados demostrarán que esta empresa, asumida por la prestigiosa Colección Archivos, tiene sentido, así como el hecho de que un selecto grupo de escritores, críticos y estudiosos hayan respondido al llamado y contribuido con sus aportes a cristalizar esta iniciativa.

Se trata, en primer término, de acceder al lector el cual, juez soberano y último, es el único en grado de garantizar que la obra permanezca viva y se reescriba, en la medida en que se lea. Ofrecer la novela y los cuentos completos de Cepeda Samudio en un único volumen –con los textos cotejados y restituidos conforme a los originales de autor y publicados por primera vez de manera integral– garantiza la lectura de libros difíciles de encontrar, además de favorecer la confrontación con un escritor que aborda su quehacer artístico de manera singular. Sobre todo, en su experimentalismo formal y en la adopción de técnicas complejas como las de las narrativas anglosajonas, rusas y francesas y de lenguajes tan dispares como el periodístico, el dramaturgico y el cinematográfico, adscritos a la literatura por Cepeda Samudio entre los primeros en América Latina. Hechos parangonables,

sin duda, a las innovaciones de Garcilaso de la Vega al “castellanizar” la poesía petrarquista en el Renacimiento. O la de otro colombiano como fuera José Asunción Silva, precursor también él, capaz de revolucionar la poesía en lengua española al incorporar ritmos, métricas y sistemas versales y estróficos germánicos y anglosajones.<sup>1</sup>

En segundo lugar, rendirle justicia al autor y a la obra, surge de varias constataciones. Ante todo, la indiferencia general con que en 1954 un entero país de las dimensiones de Colombia permitió que una tirada de a mala pena quinientos ejemplares del primer libro de cuentos de tan alto significado en la historia de su literatura se quedara en los anaqueles de las librerías y cayera en el olvido. Hecho corroborado por el descuido con que en Colombia la prensa diaria y periódica, la crítica y las instituciones, trataron en su momento y siguen tratando a Cepeda Samudio, en la recepción, difusión, estudio y colocación de su producción.<sup>2</sup> Y, en más amplia medida, en el mundo hispánico, donde la obra literaria del autor, apreciada por estudiosos y especialistas, ha dado lugar hasta ahora a exiguos trabajos interpretativos, incluso para su libro más publicado. En efecto, *La casa grande* (1962) cuenta doce ediciones en español, tres de ellas fuera de Colombia, y traducciones publicadas en inglés, búlgaro y francés (otras tres permanecen inéditas). Si se toma en cuenta que en los últimos cincuenta años han sido vertiginosos el desarrollo y en parte el colapso de la industria editora, los medios de comunicación, las universidades y centros de estudio e investigación, es singular que no exista un libro o trabajo monográfico dedicado a una lectura analítica y crítica de la obra de Cepeda Samudio. Muy a pesar de la importancia capital que reviste su narrativa en cuanto revolucionaria desde el punto de vista formal, temático y de “transposición poética”, como certeramente afirma Gabriel García Márquez, y es posible comprobar en los diversos ensayos de la presente edición. Aunque casi siempre se trate de notas de prensa o de textos por lo general circunstanciales y del momento, existen casos de sumo interés por el acierto y clarividencia con que personas de indiscutible renombre en los ámbitos de la crítica internacional han acogido y comentado los libros de Cepeda, cuales Jorge y Eduardo Zalamea y Hernando Téllez en Colombia, Ángel Rama y Jorge Ruffinelli en Uruguay, Patrick Thévenon y Jacques Gilard en Francia, Peter Schultze-Kraft en Alemania, Raymond Williams, Jonathan Tittler y Robert L. Sims, en Estados Unidos, Antonio Caballero Bonald en España o Juan García Ponce en México.

---

1. Cf. Eduardo Camacho Guisado, “Poética y poesía de José Asunción Silva” en: José Asunción Silva, *Obra completa* (ed. crítica, H. H. Orjuela: coordinador), París-Madrid, ALLCA XX (Colección Archivos, 7), 1990, pp. 533-566.

2. Cf. “Bibliografía comentada”, en: Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, (ed. crítica de Jacques Gilard), Madrid, Cooperación Editorial, 2005, pp. 165-181, reproducida integralmente en la edición digital.

Esto permite reafirmar que, a todos los efectos, hay un fracaso de la crítica en Colombia, pero sobre todo un fracaso de los medios académicos e institucionales designados en el país, para el estudio y promoción de la literatura y las artes, como es el caso clamoroso del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá o del Instituto Colombiano de Cultura, absorbido, este último, por el inerte Ministerio de Cultura. Ninguna institución ha dado el paso para hacer una valoración de la obra de un escritor de la importancia de Cepeda Samudio. Y ténganse en cuenta que éste no ha sido renegado o estigmatizado por el ‘establecimiento’ de la cultura en Colombia, como sucede, en cambio, con otros casos de veras clamorosos.

En tercer lugar, consentir que obra y autor se coloquen de manera definitiva en el sitio que les corresponde en el ámbito literario hispánico e internacional se da porque la distancia creada por el tiempo que ha transcurrido entre las primeras publicaciones a mediados de los años 1940, la desaparición física de Cepeda Samudio en 1972 y el presente son suficientes para garantizar que un trabajo crítico de su obra se deba realizar. Urge decir que se va quedando corto limitarse a enunciar la adopción de técnicas anglosajonas, pues son principalmente los estilemas personales, las coordenadas espaciales y temporales, los lenguajes, los núcleos temáticos, los sistemas de personajes y las poéticas, algunos entre los elementos que el escritor barranquillero transforma a partir de sus primeras incursiones en el periodismo y la literatura. Impacta ver ya en esos años el desparpajo y la mesura a la cual recurre Cepeda Samudio para aclimatar elementos que gracias a la curiosidad y al inteligente proceso de destilación había ido cosechando, en esa línea ideal que de Poe, pasando por Faulkner y Dos Passos, llega a Steinbeck y Nathan, sin olvidar a Felisberto Hernández, Machado de Assis y Borges o algunos españoles, entre ellos Azorín y García Lorca. Para no entrar en mérito al transvaso real y eficaz de otros lenguajes cuales el visual, el teatral y el cinematográfico, en lo que aplicado a los estudios literarios Bajtin llama polifonía y Genette define palimpsesto. No se debe olvidar que en un país de las dimensiones de Colombia, por esa lentitud de la conciencia humana para salir del parroquialismo, tan sólo un puñado que no alcanza a cuatro o cinco aspirantes escritores asume, desde finales de los años cuarenta, la ardua tarea de sacar la literatura del trasnochado costumbrismo hispánico y del terrigenismo, tan funcional a los intereses de la oficialidad. Entre ellos llegan a destinación dos jóvenes narradores apenas veinteañeros: Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez. Esta constatación exige una necesaria revaloración de otros escritores predecesores como José Félix Fuenmayor, Jorge Artel, Eduardo Zalamea; contemporáneos como Héctor Rojas Herazo, Hernando Téllez, Pedro Gómez Valderrama, Manuel Mejía Vallejo, Guillermo Ibarra Merlano; y los de la siguien-

---

3. Isaías Peña, *Generación del bloqueo y del estado de sitio*, Bogotá, Ediciones Punto Rojo, 1973.

te promoción, escritores definidos por Isaías Peña de la “Generación del bloqueo y del estado de sitio”<sup>3</sup>

Si Fernando Del Paso, María Luisa Bombal, Luis Cardoza y Aragón, Rosario Castellanos, Augusto Monterroso y Nérida Piñón son representantes indiscutibles de la Nueva Literatura Latinoamericana, no lo son menos Pablo Armando Fernández, David Viñas, Idea Vilariño, Marta Brunet, José Revueltas, Juan José Saer o Elena Garro, para citar sólo pocos nombres de célebres coetáneos de Cepeda Samudio. Son todos, sin duda, representantes de esa inmensa realidad literaria para nada mágica, ni maravillosa como quiere una cierta crítica deletérea. Sin embargo, la literatura latinoamericana no se reduce a los pocos nombres impuestos por los artilugios del ditirambo, por ciertos sospechosos circuitos internacionales (o ciertas ávidas matronas catalanas), y se trata de una realidad casi en su totalidad aún por conocer. En la boca de todos, entre auténticos y farsantes, excelentes y mediocres, figura tan sólo un pequeño número de escritores, que constituyen, como pensaba Hemingway, la punta del iceberg de la literatura del mundo americano. De éstos, es muy reducido el grupo con los papeles en regla por talento y obra, y los más son improvisados y canonizados a través de mecanismos ocultos e impuestos por los estamentos del poder, de los que pocos logran escapar. En la historia de la literatura colombiana son casi inexistentes los escritores que han tomado las distancias del poder e, incluso habiendo nacido en él, lo han rechazado como en los casos ejemplares de Jorge Zalamea Borda y Álvaro Cepeda Samudio. La gran mayoría de artistas y escritores han sido entronizados en los altares de la república criolla por extracción de clase, oportunismo o clientelismo político y, además, han gozado del reconocimiento y la prebenda, del puesto oficial o del cargo diplomático.<sup>4</sup>

Se hacía referencia también al hecho de rendirle justicia a Cepeda Samudio por haber dedicado su entera vida a la actividad más inútil e innecesaria que

---

4. Jorge Zalamea escribe: “El opio verbal distribuido tan intemperante como maliciosamente desde el poder, agarrotó el espíritu de los colombianos, los distrajo de sí mismos, de su angustia y su ambición y produjo en ellos esa hipertrofia del concepto y del sentimiento que todavía hoy está dificultando el conocimiento y manejo de la realidad nacional, de la cosa concreta y viva [...] durante esos años la nación se convirtió en aposento de consejas y suposiciones, de teorías y sueños, de odas románticas y discursos coléricos. Gracias a ella el hombre colombiano se resignó por un tiempo a las tenebrosidades en que naufragaba su espíritu; a las miserias en que se deshacía su propia carne y su nueva progenie [...] pues bien: a esta confusión intencionada de las ideas es a los que se ha querido dar el nombre de cultura”, Jorge Zalamea, “La cultura conservadora y la cultura del liberalismo” (Conferencia dictada en el teatro Municipal de Bogotá), en: *Literatura, política y arte* (ed. de J. G. Cobo Borda), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura/Biblioteca Básica Colombiana, 1978, pp. 614-615. Cepeda Samudio lo emula y escribe una serie de notas entre las que se recuerdan: “El sainete anual de la novela”, “Escritores de domingo”, “Cinco preguntas sobre literatura y sus respuestas”, “Arte subvencionado”, en: Álvaro Cepeda Samudio, *Antología* (Daniel Samper, sel. y pról.), Bogotá, El Áncora, 2001, pp. 153-172.

exista en cualquier sociedad humana: el arte. Hay suficientes testimonios y documentos para afirmar que él tenía plena certidumbre de este hecho y, en cuanto poseedor de esa forma tan peculiar del humor negro y lúdico que él con sus compañeros del grupo de Barranquilla impusieron como “mamagallismo caribe”, lo tuvo siempre presente en la trayectoria artístico-literaria, la cual, con apenas 46 años de vida y de modo exabrupto, quedó trunca, quizá, en el punto exacto en que un narrador alcanza el estado de mayor madurez creativa. La actitud de Cepeda Samudio fue siempre desacralizadora y antiacadémica, exenta de cualquier retórica docta y formalista, así como lejana de cualquier tipo de oportunismo tan en boga hoy, como entonces, entre escribanos elevados al rango de escritores en Occidente, donde alcanzar la consagración casi nunca es resultado de las calidades intrínsecas a la escritura y la poesía. Suelen ser, hoy día, fruto de la imposición dictada por las caprichosas leyes del mercado, del *ranking* de ventas de kioscos y aeropuertos, o de operaciones de mercadeo inducidas por programas televisivos y de resonancia espectacular como de tiempo para acá son la fabricación de *best seller*, las becas, los Salones y Ferias del Libro y los Premios literarios.<sup>5</sup>

Cuando la muerte sorprendió a Cepeda Samudio, trabajaba en proyectos que debían concretizar nuevas aventuras creativas, sobre todo en el terreno fértil de la escritura cinematográfica y la realización práctica de filmación y producción, con que había comenzado a familiarizarse desde 1954 cuando, con *La langosta azul*, fue pionero del cine de autor en Colombia. Él sabía con lucidez extrema que todo esfuerzo y energía dedicados a la actividad artística y a la búsqueda de nuevas formas expresivas eran tan capitales cuanto inútiles a fines prácticos, pues el arte no es un oficio, ni una profesión, ni mucho menos un acto de comunicación sino, por lo contrario, un modo de vida.<sup>6</sup> Cepeda Samudio lo había asumido sin relegar a un segundo plano otro principio fundamental que Picasso actualizara por esos años en su lapidaria frase: “El arte es una mentira que nos acerca a la verdad”.<sup>7</sup> Para Cepeda Samudio se trataba de principios inefables, como testimonia el espléndido diálogo (imaginario/imaginado)<sup>8</sup> que sostiene con el pintor Alejandro Obregón, artista de primer orden y también él integrante del nunca declarado

---

5. Esos montajes internacionales promovidos a fines sólo comerciales por las multinacionales del libro como Planeta, Alfaguara, Random House, avaladas por instituciones como Casa de América de Madrid, IILA de Roma, Maison de l'Amérique Latine de París, para permanecer en el ámbito hispánico. De todo esto Cepeda fue crítico implacable.

6. Cf. “Arte subvencionado” (1961), en: Álvaro Cepeda Samudio, *Antología*, *op. cit.*, pp. 161-162.

7. O, entre muchos otros, Pessoa: “O poeta é u fingidor / Finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”, “Autopsicografía”, en: *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, p. 164.

8. Ha sido identificado, en su origen y destinación, como un reportaje periodístico. Cf. *Antología* de Daniel Samper, *op. cit.* Fue publicado con el título: “Cepeda entrevista a Obregón: Obregón entrevista a Cepeda”, *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, 30 de enero de 1972.

grupo de Barranquilla. En “The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom”,<sup>9</sup> el primero e insólito de *Los cuentos de Juana*, “esa novela que hace diez años estoy pintando” y cuyo título, la frase-aforismo de William Blake,<sup>10</sup> es ya el enunciado de un programa estético. En efecto, allí se lee:

Obregón continúa: andamos cargando, como el hombre del bacalao a costas de la emulsión de Scott, la futilidad de la pintura.

[...]

–Por qué dices que la pintura no sirve?

–Porque contra lo establecido, la gente en vez de tener sensaciones pictóricas todo lo quiere en blanco y negro. No saben qué hacer con los colores.

–Pero eso no la invalida como cosa utilitaria.

–Dentro del arte, hay una pujanza que trata de convencer a la gente que uno tiene la más grande y más terrible duda: eso es humildad.

–Exacto: la pintura es una mística visual. Cuando a la gente le sale el hígado por los ojos compra cuadros porque es la única manera de verse las entrañas y ese es el mejor espectáculo del mundo: aunque es falso.<sup>11</sup>

Además, Cepeda sabía, como se aprecia a lo largo y ancho de sus textos, que un libro, una pintura o una sinfonía no han generado una revolución, una guerra, y tenía la certeza de que, en efecto, el arte no tiene utilidad alguna; que no ha originado hecatombes nucleares, magnicidios o conflagraciones mundiales. Lo que sí tenía claro es que cuando el arte predispone, al menos, la sensibilidad de quien entra en contacto con éste, coloca al individuo en condiciones de transformarse y de transformar la sociedad. Si así sucede, el arte entonces sí tiene razón de ser y asume una importancia capital en la vida de los seres humanos.

–Entonces tú no crees en la pintura?

–Sí. No. Y déjame seguir escribiendo, porque el resto lo hacemos mal.

–Qué hacemos mal: pintar o escribir?

–Gabo<sup>12</sup> me contó un día que él quería ser arquitecto, cayó en lo que no tocaba, a pesar de hacerlo muy bien. Un día me encontré contigo y me dijiste que el cuento de los soldaditos era para pintarlo (Casa Grande)<sup>13</sup> (El paréntesis

9. “La vía del exceso conduce al palacio de la sabiduría”, se mantiene la tipografía original de la primera edición realizada por Alejandro Obregón y el uso de las mayúsculas, como se fija en la presente edición.

10. De uno de los libros que componen su misteriosa serie *Continental Prophecies*.

11. Cf. páginas 267-268 de esta edición.

12. Sobrenombre o apelativo de Gabriel García Márquez. Entre familiares y amigos íntimos ha sido siempre “Cabito”.

13. “LOS SOLDADOS”, primer capítulo o fragmento de *La casa grande*, ha sido motivo de inspiración para pintores y teatreros en Colombia. El de mayor impacto ha sido la dramatización realizada por Carlos José Reyes y puesto en escena por el grupo “La Candelaria” dirigido por Santiago García y Patricia Ariza, los tres junto con Carlos Duplat, Alberto Castilla, Eddy Armando, Kepa Amuchástegui y Fanny Mickey, han de considerarse entre los seguidores de Enrique Buenaventura en la definición del Nuevo Teatro en Colombia. Cf. Julio Olaciregui, en esta edición.

es de Obregón). Lo que indica que no hay que reírse demasiado en los puntos de angustia en los cuales uno es útil, sea o no lo de uno.

–Qué es utilidad? Conveniencia? Éxito? Ternura? Cuidandería? O la gran mamadera de gallo?<sup>14</sup>

Estas salidas “disparatadas” y por momentos cercanas a algunas poéticas heredadas del dadaísmo, ciertas vanguardias históricas y de la literatura de la tercera modernidad, son características de la vida y, sobre todo, de los últimos años de Cepeda Samudio, e invitan a indagar cada vez más a fondo en sus textos literarios y periodísticos, con una mirada y una mente despejadas. La que no tuvieron sus contemporáneos colombianos, enceguecidos con lo que han dado en llamar, por negligencia y oportunidad, el *macondismo* o han caído en el inútil y sospechoso biografismo. Por otra parte, “pensar” la obra de Cepeda Samudio impone pensar sobre si se ha de escindir o no lo individual y privado de lo colectivo y público, por el modo con el cual su figura ha sido objeto de manipulaciones, leyendas y distorsiones.<sup>15</sup> Ante todo, porque éstas han interferido en la valoración de su obra y muchos –a diferencia de quien escribe– insisten en que Cepeda Samudio es un buen escritor pero trunco o fallido, que no dio la medida de lo “prometido”. Lo dicen, cayendo en la trampa del facilismo, la mistificación y el biografismo, como si una novela y dos libros de cuentos, de la originalidad, innovación y trasunto poético como los de Cepeda, no testimoniaran un lugar en la historia de la literatura, tal cual es el caso de su contemporáneo Juan Rulfo. Sin olvidar que en su corta e intensa vida Cepeda fue un artista poliédrico, como evoca la voz autorizada de Alfonso Fuenmayor, su amigo, su primer editor y su compañero del grupo de Barranquilla.

Álvaro es un auténtico valor de las letras a pesar de que su vida en gran parte estuvo bajo el signo de la dispersión. Álvaro quiso ser pintor, quiso ser músico, quiso ser director de cine y estos conatos le restaron tiempo y energía para lo que estaba óptimamente dotado, para la literatura. No se puede hablar de Álvaro escritor sin recordar al Álvaro hombre. Qué simpatía, qué bondad, qué generosidad. Siempre dispuesto a ayudar, siempre dispuesto a meterse en líos fundando periódicos, revistas, museos, cine-clubs. Porque esto también formaba parte de su personalidad.<sup>16</sup>

14. Cf. p. 267 de esta edición.

15. El “retrato” tendencioso, falaz y oportunista de Plinio Apuleyo Mendoza, “Álvaro Cepeda Samudio. Réquiem por un escritor”, en: *La llama y el hielo*, Bogotá, Planeta colombiana, 1984, pp. 195-212. El inmensamente rico mas para nada riguroso ni documentado anecdotario de Claudine Bancelin, *Vivir sin fórmulas*, Bogotá, Planeta colombiana, 2012.

16. Alfonso Fuenmayor, “Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972)”, *Suplemento del Caribe*, n° 298, 14 de octubre de 1979. Cf. “Recepción”, en el apartado digital de esta edición.

## El “Nacionalismo” literario

La ausencia en Colombia de una escuela crítica –independiente, laica y democrática– y de una historiografía responsable sigue echando sombras y dejando vacíos. Con autoridad García Márquez escribía en 1962, año clave en la historia de la cultura del país:<sup>17</sup>

[...] en tres siglos de literatura colombiana no se ha empezado todavía a echar las bases de una tradición; no han surgido ni siquiera los elementos de una crítica valorativa seria, ni comienzan a crearse las condiciones para que se produzca entre nosotros el fenómeno del escritor profesional. [...] Se ha escrito varias veces la historia de la literatura colombiana. Se han intentado numerosos ensayos críticos de autores nacionales, vivos y muertos, y en todo tiempo. Pero en la generalidad de los casos esa labor ha estado interferida por intereses extraños, desde las complacencias de amistad hasta la parcialidad política, y casi siempre distorsionada por un equivocado orgullo patriótico. De otra parte, la intervención clerical en los distintos frentes de la cultura ha hecho de la moral religiosa un factor de tergiversación estética. [...] La generalidad de los estudios críticos que se escriben en Colombia son eruditos análisis de una obra, de las influencias del autor y hasta de su personalidad psicológica. [...] La crítica colombiana ha sido una dispendiosa tarea de clasificación, una labor de ordenamiento histórico, pero sólo en casos excepcionales un trabajo de valoración. En tres siglos, aún no se nos ha dicho qué es lo que sirve y qué es lo que no sirve de la literatura colombiana. De este modo, el escritor está obligado a ser responsable sólo ante sí mismo.<sup>18</sup>

En lo que aquí atañe, por ejemplo, no aparece en la historia de la literatura –porque tampoco existe– un capítulo sobre Cepeda Samudio. Mucho menos la mención del debate que, marcando una época, se abrió en Colombia en mayo de 1941 sobre el Nacionalismo Literario el cual, fomentado a lo largo de la década, impulsó a un puñado de escritores, artistas e intelectuales a interrogarse sobre la “colombianidad” o, como es moda hoy, sobre la Identidad Nacional.<sup>19</sup>

17. Ediciones Mito publica *La casa grande*, Gabriel García Márquez *Los funerales de la mamá grande*, y con *La mala hora* recibe el Premio Nacional Esso de Novela en medio de un gran escándalo, y a Alejandro Obregón con *Violencia* le es asignado el Primer Premio del XII Salón Nacional de Artistas Colombianos. Ese mismo año, en correspondencia con el cierre de la revista *Mito*, la publicación de las novelas *Respirando el verano* y *El día señalado*, respectivamente de Rojas Herazo y Mejía Vallejo, la aparición del primer tomo de *La Violencia en Colombia* de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna y los estudios de Camilo Torres Restrepo.

18. Gabriel García Márquez, “La literatura Colombiana un fraude a la nación”, *Acción Liberal* (2ª época), n° 2, Bogotá, 9 de octubre de 1959, hoy en Gabriel García Márquez, *De Europa y América, Obra periodística 3 (1955-1960)* (ed. e introd. de J. Gilard), Barcelona, Mondadori, 1992, p. 666.

19. Ha sido Jacques Gilard el primero en ocuparse a fondo desde un punto de vista crítico del debate sobre la identidad de esos años. El crítico francés escribió una nutrida serie de trabajos sobre este argumento y entre ellos se considera eje cardinal “Le débat identitaire dans la Colombie des



Se trata de debates y polémicas que se dieron principalmente en Bogotá y vieron enfrentados dos bandos: los Universalistas vs. los Terrígenas (o Nacionalistas). La polémica, que llegó a asumir tonos muy encendidos estalló por el resultado del concurso de cuento convocado por la *Revista de las Indias*.<sup>20</sup> El fallo daba finalistas a paridad de votos “La grieta” de Jorge Zalamea Borda y “Por qué «mató» el zapatero” de Eduardo Caballero Calderón. Los jurados fueron sólo cuatro: los periodistas, críticos y cuentistas Hernando Téllez y Tomás Vargas Osorio,<sup>21</sup> el poeta Eduardo Carranza<sup>22</sup> y Tomás Rueda Vargas, escritor y director de la Biblioteca Nacional.

“Por qué «mató» el zapatero” cuenta la historia de un bogotano, sumido en la miseria debido a una fábrica de zapatos recientemente montada cerca de su caseta de trabajo. El zapatero se queda sin medios de subsistencia, se entrega a la bebida, destruye la vitrina de la fábrica y ataca a machetazos un maniquí de madera. En “La grieta”, un matrimonio de obreros que vive en Dublín divorcia a causa de una carta de navegación que ha comprado el marido, quien empieza a soñar con viajes que lo alejan de la realidad visible, hasta abandonar a su mujer sumida en la miseria, la soledad y la angustia.<sup>23</sup>

El jurado, dos votos contra dos, se dividió juntando a Rueda Vargas y Vargas Osorio a favor de Caballero Calderón (Nacionalista) y Téllez y Carranza a favor

années 1940 et 1950”, *Caravelle*, n° 62, Toulouse, 1994, p. 11-26, de reciente publicación en español “El debate identitario en Colombia de los años 1940 y 1950”, en: J. Gilard, A. Medina, F. Rodríguez Amaya, *Plumas y pinceles I*, Bérgamo, Bergamo University Press/Sestante edizioni, 2009, pp. 45-58, trad. de Ana Cecilia Ojeda; “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, “Du nationalisme littéraire: une polémique colombienne (1941)”, “Colombie, années 40: de la frustration à l’imagination”, “Las revistas de Arciniegas: la inteligencia y el poder”, “Un precursor olvidado: Antonio Brugués Carmona”, “Los suplementos literarios: el caso de Colombia”, “Le peintre et les lettrés. Alejandro Obregón la plume à la main” (2002) y el también inédito “Paréntesis: ¿y qué del «compromiso»?”; a todos estos se vinculan estrechamente por la continuidad y amplificación –dada también por la madurez del autor– el amplio ensayo *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*, la entrevista a Álvaro Mutis de 1995, el elocuente “Para desmitificar a *Mito*” de 2005 y su último trabajo publicado en *Caravelle*. Cf. Fabio Rodríguez Amaya, “Jacques Gilard y el alegato sobre la República Criolla”, *Caravelle*, n° 93, *Homenaje a Jacques Gilard* (Fabio Rodríguez Amaya, coordinador), Toulouse, diciembre de 2009, pp. 115-143.

20. Fundada en 1936 fue “órgano” del Ministerio de Educación Nacional de Colombia y vocera del oficialismo, fue dirigida por Germán Arciniegas.

21. El más encarnizado polemista-“nacionalista” fue Vargas Osorio (también cuentista de alto nivel) quien publicó entre otros muchos textos el infelizmente titulado “Sólo en la provincia puede hallarse la verdadera fisonomía de Colombia”, *El Tiempo*, Bogotá, 15 de enero de 1939, 2ª sección, p. 2.

22. Conocido como el “bardólatra”, Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913-Bogotá, 1985), de declaradas posiciones derechistas, anima en la poesía colombiana la adopción de los modelos de la “poesía pura”, al punto de convertirse en el heredero del Vate Nacional, el modernista, Guillermo Valencia.

23. Eduardo Caballero Calderón, “Por qué «mató» el zapatero”, Jorge Zalamea, “La grieta”, *Revista de las Indias*, n° 27, Bogotá, marzo de 1941, pp. 5-9 y 20-37 respectivamente. Además, está el veredicto del jurado.

de Zalamea (Universalista). La dura polémica que se abrió desafortunadamente dio lugar a un debate público más ideológico que literario, usado como ardid para desviar a los lectores de la verdad.<sup>24</sup> Importante de este hecho es la reticencia demostrada por los terrígenas hacia lo nuevo. Para no ir tan lejos, ante la figura del obrero y del proletario industrial en el mundo capitalista, que era la propuesta de Zalamea, al unirse a Joyce, y hacer que su protagonista fuera Irlandés (no boyacense) y se ocupara de aspectos, ámbitos y patologías desconocidos como el divorcio, la enajenación, Dublín, y la “locura pacífica”,<sup>25</sup> pues el obrero se ensimisma con el mapa y sueña en un mundo mejor. José Antonio Lizarazo, en directa ofensa contra Zalamea, escribió entonces: “Tendríamos que convencernos de que el trópico no produce un espíritu que pueda ser interpretado por James Joyce”.<sup>26</sup>

Desde Bogotá la intelectualidad asimilada a la ideología centralista dominante asfixiaba con su retórica el país, también respecto de la necesaria modernización de las artes en todas sus manifestaciones y modalidades expresivas. No obstante los esfuerzos que había promovido el proyecto de la Revolución en Marcha, se asistía a una preponderancia de los sectores más reaccionarios, vinculados al partido conservador y al ala derecha del partido liberal en alianza declarada con las instituciones católicas y el gran latifundio. El grupo mayoritario al poder no tomaba tampoco en cuenta lo que debatían a nivel continental, por ejemplo, Borges en Argentina y Paz en México:

El nacionalismo no sólo es una aberración moral; también es una estética falaz. [...] La literatura es más amplia que las fronteras. No hay escuelas ni estilos nacionales; en cambio hay familias, estirpes, tradiciones espirituales o estéticas universales. [...] América Latina es un continente desmembrado artificialmente por la conjunción de las oligarquías nativas, los caudillos militares y el imperialismo extranjero. [...] La existencia de una literatura hispanoamericana es, precisamente, una de las pruebas de la unidad histórica de nuestras naciones. Una literatura nace siempre frente a una realidad histórica y, a menudo, contra esa realidad. La literatura hispanoamericana no es una excepción a esta regla.<sup>27</sup>

Y mucho menos contemplaba asumir una cosmogonía, como promulgaban en Perú José Carlos Mariátegui en *Amauta* y José María Arguedas con su obra.<sup>28</sup>

---

24. Cf. Jacques Gilard, “Du nationalisme littéraire: une polémique colombienne (1941)” (inédito en español), *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 21, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1998, pp. 237-244.

25. La expresión fue coñada por Wilhelm Waiblinger en su ensayo *Friedrich Hölderlin's Leben, Dichtung und Wahnsinn (1827/28)* publicado en 1831, para sintetizar los 30 años en los cuales, desde 1807 cuando fue declarado enfermo mental, hasta la muerte en 1843, vivió el poeta Hölderlin en Tübingen.

26. “Del nacionalismo en literatura”, *Revista de las Indias*, n° 41, Bogotá, mayo de 1942, s. p.

27. Octavio Paz, “Literatura de fundación”, *Lettres Nouvelles*, París, 1961, en: *Puertas al campo* (1966), Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 15.

28. Reiterado en el “Primer diario” de su novela póstuma *El zorro de arriba y el Zorro de abajo* (1971).

Desde Barranquilla, en la segunda mitad de la década, a los Terrígenas responden con los hechos y no con sermones, Cepeda Samudio, García Márquez (cuentistas y periodistas), Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor (periodistas de opinión), Alejandro Obregón (pintor), los cuales se alinean con Ramón Vinyes y José Félix Fuenmayor como maestros-guías. En un único frente común en varias ciudades: en Bogotá, los primos Jorge y Eduardo Zalamea Borda (“Ulises”), maestros-guías<sup>29</sup> de jóvenes como Álvaro Mutis, Arturo Camacho Ramírez, Carlos Castro Saavedra, Jorge Gaitán Durán (poetas), Gonzalo Mallarino Botero, Pedro Gómez Valderrama y Álvaro Castaño Castillo (escritores y publicistas) y otros inimitables “francotiradores” cuales Luis Vidales, León de Greiff (poetas); en Cartagena, Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata Olivella (novelistas), Juan Clemente Zabala (periodista), Luis Carlos López, Jorge Artel y Gustavo Ibarra Merlano (poetas); en Medellín, Fernando González (filósofo y escritor), Manuel Mejía Vallejo (novelista), Edy Torres (periodista) y Carlos Castro Saavedra (poeta); en Cali, Enrique Buenaventura (dramaturgo), representantes todos de la corriente Universalista.

Los une la curiosidad, la inteligencia, la visión y, sobre todo, el deseo de “ponerse a la hora del mundo”.<sup>30</sup> Son escritores que no creen que “el suelo patrio”, “lo nativo y folclórico” del país o que los modelos realistas, naturalistas y costumbristas decimonónicos sean los ingredientes determinantes para hacer literatura en Colombia. Ellos abogan por la contaminación y las influencias bien asimiladas de la literatura y las artes extranjeras (aplicación de las nuevas técnicas narrativas, elaboración de lenguajes, instancias narrativas) como una de las componentes necesarias para poder realizar un cambio urgente, considerado por los Nacionalistas: “un peligroso «veneno» para la conciencia y la cultura Nacional”.

Por su cuenta, en Bogotá, bajo la orientación de Luis López de Mesa y la guía de Germán Arciniegas, se congregan intelectuales de la importancia de Abel Naranjo Villegas, José María Vives Balcázar, José Mejía y Mejía, Jorge Rodríguez Páramo y Max Grillo. Esta facción esgrime sus ideas junto con el poeta Eduardo Carranza y los novelistas y cuentistas Eduardo Caballero Calderón, Tomás Vargas Rueda, Tomás Vargas Osorio, José Antonio Osorio Lizarazo, Jesús Zárate Moreno y Adel López Gómez, exponentes de la tradición criolla, blanca e hispánica que se preocupaban de “pensar lo colombiano, sentirlo, comprenderlo, para darle una jerarquía cultural”.<sup>31</sup> Y, además de mantener la linealidad

29. Cf. Jacques Gilard, “Prólogo”, en: Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*, Bogotá, Oveja Negra, 1985, pp. V-LXXVII; y “Eduardo Zalamea Borda, descubridor de García Márquez”, en: *Mélanges américanistes en hommage à Paul Verdevoye*, París, Éditions Hispaniques, 1985, pp. 333-341.

30. La expresión es de Alfonso Fuenmayor, “Aire del día”, “Obregón en Bellas Artes”, *El Herald*, Barranquilla, 7 de junio de 1948, p. 3.

31. Tomás Vargas Osorio, “Del nacionalismo literario”, *El Tiempo*, Bogotá, 22 de mayo de 1941, p. 5.

narrativa, las modalidades del costumbrismo (ya devenido folclore literario), y las técnicas del naturalismo (a la Palacio Valdés, a la Valera), peroraban la causa terrígena y nacionalista bajo el ala protectora del presidente Eduardo Santos Montejó, líder máximo del ala liberal derechista y artífice del fracaso de la Revolución en Marcha.<sup>32</sup> La tribuna fue el diario *El Tiempo*, y su Suplemento Dominical, cuyo director era el joven intelectual Jaime Posada,<sup>33</sup> secretario personal del ministro y diplomático Germán Arciniegas, el cual era a su vez director de las revistas gubernamentales *Revista de Indias* y *Revista de América*.<sup>34</sup> Este grupo afirmaba que “lo regional es la esencia misma de lo universal en literatura” y defendía la idea de que “todo universalismo es falso, así como todo lo extran-

---

32. El segundo periodo presidencial de López Pumarejo previsto de 1942 a 1946 fracasó; de 1943 a 1944 lo reemplazó Darío Echandía Olaya y, definitivamente, de 1945 a 1946, el designado Alberto Lleras Camargo de la corriente “santista” –el ala derecha del partido liberal–. A Lleras Camargo se debe, entre otras, el desmantelamiento del sindicato y la represión de la clase obrera.

33. Jaime Posada, actualmente presidente de la Academia de la Lengua muy joven, fue a los 21 años, en julio, agosto y septiembre de 1949, presidente del “Congreso de Intelectuales Nuevos”, primer experimento casero de la inteligencia norteamericana, previo a la fundación en 1950 por la CIA en Berlín del Congreso de Intelectuales por la Libertad. El Congreso de Bogotá fue uno de los tantos eventos aberrantes que han marcado la cultura “liberal” colombiana de las últimas décadas: desde esa tribuna se promulgó un manifiesto con sesenta y nueve puntos destinados a “salvar la Patria” para, al final, limitarse a ser un brazo pacífico –en realidad, brazo armado– de la política del expresidente Eduardo Santos, propietario de *El Tiempo* (y, no es fortuito, abuelo de Juan Manuel Santos Calderón, actual presidente de la República en su segundo mandato). Aspectos todos sobre los que casi los únicos que se pronunciaron con insistencia y lucidez fueron el maestro Baldomero Sanín Cano, Jorge Zalamea Borda, desde su revista *Crítica*, y su primo hermano Eduardo Zalamea Borda, “Ulises”, este último desde las páginas de *El Espectador*. De ese congreso, pocos años después, emanó por “generación espontánea” el grupo fundador de la revista más importante en ámbito cultural latinoamericano después de *Sur* (1936) de Buenos Aires y antes de *Casa de las Américas* de La Habana (1960). La revista *Mito* de Bogotá (1955-1962) fundada por Jorge Gaitán Durán y Eduardo Valencia Goelkel, que se convirtió –con el máximo reconocimiento por su calidad, alcances e importancia– en el órgano de expresión y prolongación de la política cultural oficialista de la oligarquía local. Y que, de paso, borró del mapa experimentos de superior alcance cultural, pero sin recursos ni apoyos, como el de la revista *Crítica* de Bogotá (1948-1951) dirigida por el poeta Jorge Zalamea, y *Crónica* del grupo de Barranquilla, calificada por Gilard “la mejor revista colombiana”. Era la política del ala derecha del partido liberal, en gran parte acordada y pactada con el partido conservador y de la que fue cómplice el casi inexistente Partido Comunista Colombiano en la persona de Gilberto Viera su secretario general. Fue de la política real y cultural de continuidad que pactó el golpe militar de Rojas Pinilla, la misma que había provocado veinte años antes la matanza de las bananeras, de propiedad de la United Fruit, que todos hemos leído en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, y que es también el tema central de la novela *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. Y fue de esa política, no de las obras mencionadas, del acomodamiento de intelectuales y escritores al régimen, que se generó la peor literatura colombiana de esos tiempos: la literatura mal llamada de la “Violencia” hoy día asimilada como oficial. Cf. “Para desmistificar a *Mito*”, en: Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y pinceles II*, Bérghamo, Bérghamo University Press/Sestante Edizioni, 2008, pp. XXXV-LXX. Fabio Rodríguez Amaya, “Colombia: arte y poder en el siglo XX”, *Caravelle*, n° 80, Toulouse, 2003, pp. 107-127.

34. Cf. Jacques Gilard, “Las revistas de Arciniegas: la inteligencia y el poder”, en: *En torno a Germán Arciniegas* (Marise Renaud, coord.), Poitiers, CRLA/Archivos, 2002, pp. 11-27.

jerizante”<sup>35</sup> Vargas Osorio remataba diciendo: “Lo nacional es [...] la peculiar o individual manera de vivir de nuestro pueblo, su posición espiritual frente a las cosas de la naturaleza y del entendimiento, la actitud de su sensibilidad ante... todos los grandes sentimientos...”<sup>36</sup> Con estas tesis se mantenía vigente, desde el punto de vista cultural, la república criolla, racista y excluyente que era, ha sido y sigue siendo Colombia. Más de acá que de allá y sin una obra mayor quedan suspendidos en el limbo intelectuales muy brillantes entre los que se destacan el crítico y cuentista Hernando Téllez (con su excelente libro *Cenizas para el viento*, 1950) y el intelectual Antonio Brugés Carmona, opinionista y autor de un relato memorable.<sup>37</sup>

Cepeda Samudio, al igual que los miembros del grupo de Barranquilla, no para en mientes y ya por entonces buen lector de la literatura española, europea y conocedor de la norteamericana –por su formación bilingüe en el Colegio Americano–, da inicio a sus labores de escritor desde las páginas de *El Nacional*, de Barranquilla, donde publica “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo”, su primer cuento, el 15 de marzo de 1948.<sup>38</sup> A partir de entonces, en sus contadas y certeras intervenciones en la prensa sobre literatura –a través de las columnas “Cosas” o “Brújula de la cultura”, de *El Herald*– se apersona también de hablar de literatura hasta llegar a convertirse en un crítico despiadado de la “literatura nacional”.<sup>39</sup> Así comenta, por ejemplo, el Premio de la revista *Espiral*,<sup>40</sup> asignado a Ramiro Cárdenas en 1947:

Con James Joyce se definió la novela. [...] Y hacia atrás Madame de Lafayette, Dreiser o Valera –o hacia adelante– Faulkner, Nora Lange o Dos Passos –siem-

35. Tomás Vargas Osorio, “Del nacionalismo literario (2)”, *El Tiempo*, 24 de mayo de 1941, p. 5.

36. *Ibid.*

37. “Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla”, *El Tiempo*, Bogotá, 3 de noviembre de 1940, 2ª sección, p. 2. Cf. Jacques Gilard, “Un precursor olvidado: Antonio Brugés Carmona”, *Caravelle*, n° 82, Toulouse, 2004, pp. 225-250.

38. Exactamente ocho semanas después de que Gabriel García Márquez publicara, el 17 de enero de 1948, en *El Espectador* de Bogotá “Tubal-Caín forja una estrella”, y el mismo año en que Mutis publica “Imprecaciones de Maqroll” (1947), en su versión definitiva, como primer poema del ciclo de Maqroll: “Oración de Maqroll”, en: Álvaro Mutis y Carlos Patiño Roselli, *La balanza*, ilustraciones de Hernando Tejada, Bogotá, Tipografía Prag, 1948. Mutis y García Márquez habían comenzado a publicar en la página “Fin de semana” de *El Espectador*, dirigida por Eduardo Zalamea Borda “Ulises”, respectivamente el 6 de septiembre de 1947 y “La tercera resignación”, el 13 de septiembre de 1947.

39. La del “exceso verbalista [y el] uso de la vana y exuberante palabrería de los cuentos terrígenas”, Germán Vargas, “Palabras sobre Óscar Echeverry Mejía”, *El Herald*, Barranquilla, 18 de octubre de 1947, p. 9.

40. “Brújula de la cultura”, *El Herald*, 21 de septiembre de 1947. *Espiral. Revista de Artes y Letras* fue fundada en 1944 por el escritor español Clemente Airó y se publicó con contadas interrupciones hasta su fallecimiento en 1975. Cf. Sylvia Juliana Suárez Segura, “Arte/Política en Colombia. Constelaciones intelectuales de una tradición, 1935-1977”, Proyecto de Investigación, Doctorado en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, abril de 2011, p. 13.

pre encontramos a Joyce. [...] Como tampoco se pueden escribir cuentos sin haber leído a Caldwell, a Saroyan, a Andreiev, a Hemingway o a Felisberto Hernández. [...] Ésta es la razón por la cual, en Colombia, puede decirse de una mayoría de poetas modernos que son buenos o aceptables. De los cuentistas si exceptuamos a Wills Ricaurte, a Próspero Morales y a García Márquez, solo puede decirse que escriben cuentos imbéciles.

Y es apenas lógico: mientras Camacho Ramírez, Jorge Rojas, Álvaro Mutis o Castro Saavedra leían a Neruda, Miguel Hernández o Salinas, los cuentistas tomaban como ejemplo a Adel López Gómez, Cardona Jaramillo o Efe Gómez. Y éstos nunca pasaron de Maupassant y Valera. Porque es perfectamente inconcebible que después de leer a Caldwell, a Truman Capote, a Borges o a Bioy Casares, se puedan escribir cuentos en la forma en que lo hacen Zárate Moreno, Alberto Down, el mismo Téllez y el “Premio Espiral”. [...] Con decir “es una obra de juventud” todo queda arreglado. Pero si averiguamos que Wills Ricaurte anda también por los 26, que García Márquez no llega a los 25, que Truman Capote anda por la misma edad y que hace tres años, cuando Norman Mailer publicó su extraordinaria novela *The Naked and the Dead*, tenía 21 años, quedaría un poco difícil aducir la juventud como atenuante de la incapacidad de creación.<sup>41</sup>

El regionalismo, junto con las otras formas narrativas de esos años a nivel continental –sintetizadas por Rama en narrativa fantástica, realista crítica y narrativa social– se inclinaba en todo el continente por la conservación de elementos del pasado que de todos maneras “habían contribuido al proceso de singularización cultural y procuraba transmitirlos al futuro como manera de preservar la conformación adquirida”,<sup>42</sup> mientras

[con] Álvaro Cepeda Samudio, como con Gabriel García Márquez, está surgiendo en Colombia, donde todavía se suscitan pintorescos debates sobre nacionalismo literario, el cuento con sentido universalista, que se sale del estrecho marco parroquial. No por el simple hecho de que algunos de sus personajes tengan nombres extranjeros sino porque son gentes a quienes el autor ha conocido y cuyos hechos ha sabido trasladar a sus cuentos admirablemente.<sup>43</sup>

Y en esto coincide con los otros integrantes del grupo, porque ninguno de ellos se limita a reseñar el problema, ni mucho menos se substrahe a la acción, a través de la escritura –y no de posiciones ideológicas de fortuna–, pues es en ella que, con lucidez y talento, están seguros de librar la batalla contra la inercia

41. En Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*, op. cit., pp. 397-398. Poco conocidas son las notas de Cepeda sobre la literatura en general y nacional en particular en las contadas ocasiones en que trató el argumento. Cf. “El sainete anual de la novela”, “Escritores de domingo”, “Cinco preguntas sobre literatura y sus respuestas”, “Arte subvencionado”, en: Álvaro Cepeda Samudio, *Antología*, op. cit., pp. 153-172.

42. Ángel Rama, *La novela latinoamericana 1920-1980*, Bogotá, Procultura, 1982, p. 205.

43. Germán Vargas Cantillo, s.t., solapas de la 1ª edición de *Todos estábamos a la espera*, Barranquilla, Ediciones “Librería Mundo”, Rondón Hermanos/Ediciones “Arte”, 1954.

literaria y estética de un país como Colombia. Ejemplar es cuanto dice el mismo Cepeda en su nota “Nuestra «actividad literaria»”:

Los colombianos hemos vivido mucho tiempo bajo el convencimiento de que nuestro país, en materia literaria y artística, no hay quien lo iguale en el continente. [...] Tenemos fama de ser un país de poetas, literatos y pensadores. Pero todo eso es sólo fama, vestigios de la algazara que forman los intelectualoides después de que sus trabajosos escritos son leídos en voz altisonante en cualquier café de Bogotá. [...] No hay nada que cause más risa que oír hablar de “nuestra actividad literaria y artística”. ¿Cómo podemos pedir que se nos tenga en cuenta si en Colombia no se publica un libro de valor internacional? Nuestra ‘actividad literaria’ se reduce a intercambiar elogios ditirámicos. Mucho se habla pero nada se hace.<sup>44</sup>

Situación sobre la que García Márquez, en “La literatura colombiana, un fraude a la nación”, se expresó así:

Basta ser un lector exigente para comprobar que la historia de la literatura colombiana, desde los tiempos de la Colonia, se reduce a tres o cuatro aciertos individuales a través de una maraña de falsos prestigios. [...] Sin duda, uno de los factores de nuestro retraso literario ha sido esa megalomanía nacional –la forma más estéril de conformismo– que nos ha echado a dormir sobre un colchón de laureles que nosotros mismos nos encargamos de inventar. Países latinoamericanos, que tienen de su propia literatura un concepto menos grandilocuente que el que tenemos nosotros de la nuestra, han alcanzado modestamente la merecida atención del público internacional. Nosotros en cambio seguimos nutriéndonos del sentimiento de superioridad que heredamos de nuestros antepasados por la versión a cinco idiomas de *María*, escrita hace 109 años y por la versión a ocho idiomas, inclusive el chino, de *La Vorágine*, escrita hace 35.

Y el mismo Cepeda Samudio corrobora:

La literatura colombiana es pobrísima en ejemplos de escritores que alguna vez hayan tenido algo importante que decir. Si descontamos el único y verdadero poeta, Luis Carlos López, y el único y verdadero novelista, Gabriel García Márquez, todo lo demás es un montón de Azorines que ni siquiera tiene la gracia de escribir un castellano tan bueno y tan mesurado como el genio del no decir nada que es Azorín.<sup>45</sup>

---

44. “En el margen de la ruta”, 27 o 28 de enero de 1948, Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*, op. cit., pp. 147-148. Fundamental sobre esta problemática es el pensamiento de Jorge Zalamea.

45. Álvaro Cepeda Samudio, “Poesía, RIP” (1961), en: *Antología*, op. cit., p. 166.

## ¿Cuál Modernidad?

Afirmar que Cepeda Samudio anticipa la renovación de la literatura colombiana es obligatorio, mas no basta. La crítica que hasta hoy se ha ocupado de él, habla de “modernidad” de su obra, refiriéndose casi exclusivamente a la introducción de algunas técnicas de la narrativa angloamericana que experimenta tempranamente en el desolador y provinciano ámbito literario colombiano de la primera mitad del siglo XX. Esa misma crítica se limita casi siempre –a nivel del enunciado, no del estudio y del análisis textual– a relacionarlo con Faulkner y Saroyan. Este simplismo “crítico”, lo identificó de inmediato el poeta y novelista Héctor Rojas Herazo y lo hizo público en la prensa nacional:

Todos han querido, como una especie de lujo en medio del asombro, recurrir a las fuentes literarias que han hecho posible la aventura cuentística de Álvaro Cepeda Samudio. [...] Se barajan, como en un naípe crítico, los nombres de Joyce, de Faulkner, de Caldwell, de Truman Capote o de Saroyan. [...] Y esto ocurre porque nadie estaba preparado en nuestro país para que, ¡al fin!, se estructurase un hecho literario de proyecciones incalculables. Nadie esperaba que, en la inmadurez de nuestro ambiente, un hombre, recién salido de la adolescencia, todavía con mucho de virginidad emocional en su acento, nos entregase esos bloques de sabiduría vital, de poético esplendor, de reconcentrada fuerza meditativa.<sup>46</sup>

Cepeda Samudio lo hace, sí, pero de manera rigurosa, como resultado de un conocimiento que se funda en el estudio, se radica en la lectura y se amplía gracias a la curiosidad y la osadía. Ángel Rama identifica el asunto y el momento en la literatura continental como “transculturación en los niveles narrativos”.<sup>47</sup> Lo afirma con autoridad Alfonso Fuenmayor:

Las lecturas que Álvaro había hecho no sugerían lo que él iba a ser, a representar con el tiempo: mucho Pereda, mucho Blasco Ibáñez, mucho Palacio Valdés y Valera y algo de Pérez Galdós. Estaba intoxicado de Azorín. Cuando más adelante atendía una sección en *El Nacional* la llamó “En el margen de la ruta”, como se ve era un batiburillo azorinesco.

Después vinieron otras lecturas: Faulkner, Steinbeck, Hemingway, Joyce. Tengo la impresión de que no le gustó mucho Virginia Woolf. Después pasó un par de años en los Estados Unidos (Ann Arbor y Nueva York) lo que le permitió consolidar sus conocimientos de literatura norteamericana con la adición de Truman Capote. Nunca entendí su predilección por William Saroyan. [...] El periodismo y la narrativa le debe mucho, muchísimo a Álvaro Cepeda Samudio, quien contribuyó con conocimiento a renovar aquél y ésta, sacándola de

---

46. Héctor Rojas Herazo, “Todos estábamos a la espera”, *Diario de Colombia*, Bogotá, 19 de septiembre de 1954.

47. Cf. Ángel Rama, *La novela latinoamericana...*, *op. cit.*, pp. 209-217.



moldes convencionales y ñoños. Cuando leo por ahí algo que ha escrito uno de nuestros jóvenes promesas me doy cuenta de que ello ha sido posible gracias a Álvaro, quien predicó con el ejemplo y quien, por sí mismo, orientó a los confusos, le dio claridad a los aturridos.<sup>48</sup>

El escritor barranquillero comienza a usar lo poquísimo de colombiano (Silva, Rivera, De Greiff, los Zalamea) y lo latinoamericano, principalmente del Cono Sur (Quiroga, Borges, Ocampo, Bioy, Felisberto, Güiraldes, Arlt, Sabato, Cortázar), junto con lo extranjero (anglosajón, francés, ruso e italiano) como un recurso de amplio espectro para poder conocer, elaborar e interpretar de manera autónoma su realidad circunstante más inmediata: el Caribe. Éste es desde un comienzo para Cepeda Samudio un hecho geocultural autónomo respecto del centralismo capitalino y, excéntrico, respecto del país y del continente.

El escritor Cepeda Samudio no cultivó el regionalismo ni insistió en la caribeñidad de la Costa: entre sus cuentos, uno solo (“Hay que buscar a Regina”) se sitúa, discretamente además, en el ambiente costeño; en la novela *La casa grande* la amplitud del enfoque humano supera los problemas comerciales, que la novela abarca sin detenerse en esa dimensión. El hombre Cepeda fue otra cosa: en su manera de ser cultivó una costeñidad agresiva, abultándola para chocar mejor a quienes veía él como los solemnes “cachacos”; como periodista manifestó su amor a la ciudad natal, siempre –según él– asistida de la razón y siempre maltratada por el centralismo; fue un constante abogado de los intereses de la Costa.<sup>49</sup>

Sus cuentos de estos años cobran vida en espacios urbanos y ciudadanos (de Nueva York como podría ser de cualquier parte) y en ellos, sobre todo, hay una recreación de espacios y tiempos interiores (la nostalgia, la alienación, el desconcierto, la soledad). La adopción deliberada de modelos, técnicas y estilemas de varias literaturas foráneas –pues no es sólo de la angloamericana– es una operación que Cepeda Samudio funda en la intuición y palpito de poeta y no por moda, imitación frívola o plagio mimético.

El cuento norteamericano es una forma del periodismo, que también es un maravilloso invento de ellos. Y no es casualidad que los más grandes escritores de cuentos en los Estados Unidos hayan sido periodistas: Hemingway, Steinbeck, Runyon, Lardner y otros. El cuento en Norteamérica no tiene nada que ver con el cuento-relato o el cuento-cualquier cosa. Es una forma de expresión única, distinta, perfectamente definida, y yo diría: superior.<sup>50</sup>

---

48. Alfonso Fuenmayor, “Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972)”, *Suplemento del Caribe*, n° 298, 14 de octubre de 1979.

49. Jacques Gilard, “Introducción”, en: *Todos estábamos a la espera*, Madrid, Cooperación Editorial, 2005. Cf. el apartado digital de esta edición.

50. Álvaro Cepeda Samudio, “Cinco preguntas sobre literatura y sus respuestas”, en: Álvaro Cepeda Samudio, *Antología*, op. cit., p. 159.

Estos aspectos, sumados a la leyenda humana igualmente superficial que se ha creado, avalada por esa misma mediocre corporación crítica, de un Cepeda arrogante, desbocado, culto, soberbio, desmedido y fiestero, se quedan cortos y son impropios: aparte evadirlos, falsean una real y necesaria valoración del escritor y de los textos que componen su obra. Lo que resulta indiscutible es apreciar cómo desde un comienzo se advierte en sus escritos (poemas, cuentos, crónicas, reportajes, notas, editoriales) lo caracterizador de su íntegra obra literaria: ligereza, densidad, inmediatez, ambigüedad, velocidad, multiplicidad temática. Y del más alto nivel: vibración poética, exactitud semántica y perfección lingüística.

Para comenzar, Cepeda, junto con sus compañeros del grupo de Barranquilla, se apersona del conflicto entre universalistas y nacionalistas, y éste no se limita a Colombia pues en la misma década se asiste, en toda América Latina, a un evento retrasado: el acceso a la Tercera Modernidad,<sup>51</sup> la cual corresponde a la crisis del sistema neocolonial. Éste se traduce, en arte, en el Americanismo con sus variantes locales como el Muralismo mexicano, los Bachués en Colombia; y, en literatura, en Realismo social y Realismo fantástico.<sup>52</sup>

Esa Modernidad a la cual se accede a nivel continental fue heredada en primera instancia del Modernismo hispanoamericano finisecular que había sido agente de la institucionalización en campo cultural de la sociedad civil y la burguesa capitalista. Éstas, en Colombia, adolecían de un gran retraso si se confronta con el Cono Sur y con México, como demuestra el hecho de que las vanguardias históricas apenas si rozaron el país. Además, porque si el Modernismo hispanoamericano nació en el Norte (México, Cuba, Nicaragua, Colombia), se desarrolló principalmente en el Cono Sur debido a las condiciones de mayor o menor sometimiento colonial y neocolonial de las diferentes áreas del continente y a la “libertad” expresiva alcanzada por escritores y artistas. Con el Modernismo se signó, con setenta años de retraso –respecto de la política–, la “independencia” estética y artística de las metrópolis que alguien definió eufemísticamente como “la mayoría de edad” de las culturas latinoamericanas.

Se trata de una Modernidad contrastante, en una sociedad archicatólica que llegaba tardíamente a ella, y sobrevivía aún bajo el discutible principio *homo, homini, lupis* del primer liberalismo europeo. Colombia, en efecto, sin reforma agraria, en los albores de una industrialización que se ha revelado primordial, se debatía todavía entre una economía agrícola de monocultivo y minera de extrac-

---

51. Así fue definida por Ángel Rama en el ensayo “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)” expresamente escrito por petición de Franco Moggi, poeta argentino y “editor” de la editorial Mondadori de Milán, publicado originalmente en italiano como introducción a *Latinoamericana: 75 narratori* (Franco Moggi, ed.), Florencia, Vallecchi, 1973, 2 vols.; y por primera vez en español en: Ángel Rama, *La novela latinoamericana...*, *op. cit.*, pp. 99-202.

52. *Ibidem*.

ción irracional de productos del subsuelo por compañías y capitales extranjeros. Sin fomentar las infraestructuras productivas, ni promover un cambio en las relaciones sociales de producción, vigentes desde la colonia. La misma sociedad que, con una clase dominante desarraigada, “analfabeta” e intermediaria entre los capitales extranjeros y su voraz enriquecimiento personal, no promovía la educación ni la salud e impulsaba por inercia una cultura de imitación de las metrópolis. Actuando así, la clase política se hacía portavoz –sólo en el papel– de la secularización y avalaba por ignorancia o comodidad el *pastiche* estético, literario y artístico, es decir, el eclecticismo local sin referentes de importancia. Éste, al ser una mezcla arbitraria de estilos y el resultado de una hibridación improvisada, no podía ir más allá de una lamentable falsedad conceptual y estética. Se trataba de un cosmopolitismo falso pero tangible, el cual por el hecho mismo de ser un revoltijo estéril no expresaba ni proponía un pensamiento generador auténtico, ni tanto menos un valor artístico revolucionario y perdurable. En la Colombia de esas décadas, autores como José Asunción Silva, Tomás Carrasquilla, José Eustasio Rivera, Eduardo Zalamea y Fernando González ejemplifican la excepción que hace la regla.

Cepeda Samudio era consciente de cómo las dos más recientes irrupciones de esa Modernidad estaban permitiendo en París, Roma, Londres y Madrid el “descubrimiento” de Latinoamérica por cuenta y riesgo de los latinoamericanos, y ya no más por los europeos y la acendrada y arrogante actitud colonialista de sus intelectuales. La primera, heredada de las últimas dos décadas del siglo XIX y de las dos primeras del XX, aún de régimen capitalista de producción (el Modernismo). La segunda, heredada de la tercera a la quinta décadas del siglo XX, de régimen capitalista monopolístico (las Vanguardias y neo-Vanguardias). Pero los avatares de la historia mostraban, después de la gran recesión de 1929, cómo con la transición de régimen de capitalismo monopolístico a multinacional algo estaba por acontecer, ligado íntimamente a la actualización universal de la cultura, cuando ya Europa no era más el centro del mundo.<sup>53</sup>

Hasta el momento de los inicios de Cepeda Samudio al periodismo y la cuentística, se había verificado la pérdida del mundo, del artista y del escritor y éstos resultaban, por obra de la burguesía, rechazados en su condición natural y se asociaban, por contradicciones del sistema, a la figura del intelectual profesional, del escritor asalariado (el periodista, el publicista). Es un periodo, de todos modos, en que el pensamiento filosófico y crítico seguía distante años luz de Colombia,<sup>54</sup>

---

53. El ingreso a la Tercera Modernidad y sus expresiones como son, por ejemplo, el Concretismo brasileño, el Nuevo Teatro, el Nuevo Cine, la Nueva Canción y la Nueva Novela Latinoamericanas, protagonizados en su primera fase precisamente por la promoción de Cepeda Samudio.

54. A pesar la existencia de filósofos y pensadores tan notables como Julio Enrique Blanco De La Rosa (Barranquilla, 1890-1986), Fernando González (Envigado, Antioquia, 1895-1964), Luis Eduardo

como asevera atinadamente Rafael Gutiérrez Girardot respecto de las últimas tendencias y escuelas. Sin hablar de lo distantes que seguían Hegel, Nietzsche, el mismo Kierkegaard y de cómo, por el efecto de las murallas invisibles erigidas por la oligarquía rural y la nefasta censura de la Iglesia, sería trasnochado el acceso a Heidegger, Husserl, Jaspers y Russell.

La clase dominante y el clero seguían enrocados con obstinación tras las trasnochadas fórmulas del “cristianismo racional”, del “humanitarismo” krausista, de las repúblicas católicas de las cuales, en América Latina, Colombia seguía (y sigue) dando pauta. Es ese mismo periodo en el cual se manifiesta también la impelente “necesidad de definir de nuevo las experiencias del pensamiento y del sentir, de acomodar el pensamiento y el sentir a un mundo de inmanencia absoluta”, como argumentan el filósofo y ensayista colombiano<sup>55</sup> y Ángel Rama en sus breves y densos tratados sobre el Modernismo y la Modernidad.<sup>56</sup> Ese mismo periodo en el cual Dios (y los dioses) habían muerto definitivamente como llevaban pregonando, desde mediados del siglo XIX, filósofos y pensadores en Occidente.

Cepeda se hace intérprete, como poeta, como cronista, del hombre contemporáneo, de su angustia existencial.<sup>57</sup>

Cepeda Samudio es como podrá apreciarlo quien lea estos cuentos [*Todos estábamos a la espera*] un poeta, que es una de las mejores maneras de ser algo: un cuentista, un novelista, por ejemplo. Y es también –condición básica para quien escribe literatura de ficción y realidad– un periodista. Como lo son sus grandes maestros los cuentistas y novelistas norteamericanos. Y algunos de nuestra América, como Julio Cortázar y Felisberto Hernández.<sup>58</sup>

Sin sensacionalismo –su periodismo juvenil lo demuestra– se interroga desde el punto de vista factual de las graves cuestiones de su época: ¿qué y quién so-

Nieto Arteta (Barranquilla, 1913-1956), Rafael Carrillo (Atánquez, 1907-Valledupar, 1996) y Danilo Cruz Vélez (Filadelfia, Caldas, 1902-Bogotá, 2008).

55. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 81. El país había sido entregado sin reservas al Vaticano en 1887 y consignado al patronato del Sagrado Corazón y la capitanía de los jesuitas, con un aberrante concordato firmado por León XIII y por el Regeneracionista Rafael Núñez (Cartagena de Indias, 1825-1894), cuatro veces presidente y autor del himno nacional. Este hecho consolidaba la república criolla conservadora, cuyos máximos exponentes en campo cultural bien representan vates, retóricos, gramáticos y latinistas de la Atenas Sudamericana tales Guillermo Valencia, Rufino José de Cuervo, José Eusebio Caro y don Miguel Antonio José Zoilo Cayetano Andrés Avelino de las Mercedes Caro Tobar (por si hay dudas). Cf. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/mayo1993/mayo1.htm>.

56. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, op. cit., p. 89, y Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas/Barcelona, Alfadil ediciones, 1985.

57. Valgan como ejemplo “El hombre pesimista” y “El teatro de la angustia”, respectivamente *El Nacional*, 30 de octubre de 1947 y 22 de noviembre de 1947, en: Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*, op. cit., pp. 75-76 y 98-99.

58. Germán Vargas, solapa de la 1ª edición de *Todos estábamos a la espera* (1954).

mos, qué hacemos, para qué existimos, hacia dónde vamos? Preguntas todas por resolver estética y literariamente, que estaban actualizando Camus, Sartre, los existencialistas y los marxistas después de la aberrante estación nazi-fascista, y en pleno desastre estalinista. Justo en concomitancia con la declaración de la Guerra Fría y ante el peligro nuclear impuesto por el conflicto URSS-EE.UU. y la caníbal *pax* americana. Todo esto era el resultado de la labor de horadación sistemática que cincuenta años después, con la “caída” del Muro de Berlín, habría de definir la imposición definitiva del régimen neoliberal a nivel planetario y el inicio de la política eufemísticamente llamada “globalización”. Pues se trata del nuevo orden mono-imperialista mundial, debido a la acción de una nueva Santa Triple Alianza protagonizada en su antífona por Ronald Reagan, Karol Wojtyła y Margaret Thatcher.

Por eso mismo es lícito identificar a Cepeda desde sus inicios como un cronista y como un poeta que escribe y reflexiona sobre la escritura y al mismo tiempo adopta de facto la “transmutación del escritor en periodista”. En su caso, como en el de García Márquez, referido al nuevo periodismo naciente en Estados Unidos,<sup>59</sup> el cual convive sanamente y sin conflicto con la literatura y con el activismo en el mundo de la noticia y la información: como ejercicio de la crítica en cuanto ejercicio de la palabra testimonial y responsable.

La razón literaria [del cuento norteamericano] está en el periodismo. Su génesis está en el reportaje, que es la “literatura bajo presión”, la literatura que se escribe bajo la presión de los hechos, de los personajes, del tiempo, y que se escribe también bajo la presión del público lector, del lector, de esa cosa viva, tremenda y grandiosa que es el hombre, deseoso de enterarse y de sombrarse y de emocionarse con las peripecias del mundo.<sup>60</sup>

Hecho, este último, adoptado por todo el grupo de Barranquilla y del que Sherwood Anderson y, sobre todo, Truman Capote, representaban el nuevo paradigma para todos ellos, quienes reivindicaban el tratamiento del cuento y del relato como si fuera un reportaje, y viceversa. Cepeda Samudio y sus amigos fueron todos escritores y periodistas en el sentido estricto de la palabra. Además, se adaptaron a ser críticos de cine, comentaristas de arte, teatro, música y literatura. Al mismo tiempo habían optado por ser también periodistas de opinión, al fin de no incurrir en batiburrillos conceptuales o debates trasnochados e inertes como

---

59. De ello da muchos testimonios que luego sintetiza de manera ejemplar en su ya muy famosa nota “El cuento y el cuentista” en *El Herald*, Barranquilla, 11 de abril de 1955, en: Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*, *op. cit.*, pp. 493-495. Véase Andrés Vergara Aguirre, “La casa grande: la conciencia periodística y las técnicas de la hibridez”, en el apartado digital de esta edición.

60. Álvaro Cepeda Samudio, “Cinco preguntas sobre literatura y sus respuestas”, en: *Antología*, *op. cit.*, p. 160.

los de las academias del país, y en el estilo de la más auténtica cultura caribe. Es decir, apelando al “mamagallismo”, al humor, a la desmistificación como parte constitutiva del ideario del grupo.

La producción periodística juvenil de Cepeda [...] es trasfondo, entorno y manifestación de sus primeros tanteos estéticos: así se puede ampliar nuestro conocimiento del proceso que siguió una obra literaria de gran interés en Colombia y en Hispanoamérica. En este sentido, el periodismo, que formó parte del itinerario del escritor, se fue quedando en el margen de la ruta, dejando huellas y señales. Éstas se prestan para un análisis sobre la formación de un escritor y la evolución de la literatura nacional y continental. [...] en el caso del joven Cepeda, el escritor y el periodista, hay algo más: un verdadero valor testimonial. Cepeda dio, sin saberlo aunque lo declarara insistentemente y a gritos (como tiende a hacerlo cualquier joven que se expresa a través de algún medio de comunicación) el punto de vista de una generación enfrentada con un cambio histórico profundo.<sup>61</sup>

No se trataba, como se enuncia, de manera vaga y para salir del paso, de la adopción mecánica del *stream of consciousness* sino de asumir también los necesarios cambios sociales y políticos, como ya argumentaba en 1893 José Martí en su memorable ensayo *Nuestra América*, del que seguía (y sigue) teniendo vigencia la consigna “valen más trincheras de ideas que trincheras de piedra”. Al abrazar la causa de los sin voz, Cepeda Samudio daba un ejemplo a sus coetáneos y trazaba un camino para las nuevas generaciones de colombianos: el de su compromiso con la literatura, la responsabilidad con la sociedad civil,<sup>62</sup> la adopción de posturas democráticas y libertarias,<sup>63</sup> además de congregar el ejercicio de la palabra en una única realidad ética y estética. Todo en aras de la justicia social y la cultura. Los integrantes del grupo no militaron políticamente y todos simpatizaron con las posiciones del socialismo utópico y, más en general, de la izquierda.<sup>63</sup> En la búsqueda de la liberación de la mente y el espíritu, de la creatividad y la imaginación a través de la palabra, en un único camino que, es claro, se bifurca: la literatura y el periodismo. Un camino que de súbito, para Cepeda Samudio, se trifurca en el cine y se ramifica todavía más, para finalmente volver a reunificarse en la ima-

61. Jacques Gilard, “Prólogo”, en: *En el margen de la ruta*, op. cit.

62. Se trata en su caso y sin equívocos de la sociedad burguesa, la Sociedad Liberal capitalista. Cf. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, op. cit.

63. Valga el ejemplo de su actitud frente a los ismos políticos, la persecución de Videla a Neruda, que bien ejemplifican notas como “Tú lo mataste, Franco”, “La «muerte» de Stalin”, respectivamente *El Nacional*, 5 de noviembre de 1947 y 10 de diciembre de 1948, en Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*, op. cit., pp. 82-83 y 126-127.

64. Cepeda Samudio fue siempre un liberal-demócrata de tendencias socialistas no partidarias y nunca hostilizó las posiciones de izquierda. Da bien cuenta Jacques Gilard en su “Prólogo” a *En el margen de la ruta*, op. cit., p. XII.

gen, la lengua y los lenguajes siempre agónicos de los medios tradicionales de la literatura y siempre renovados de los nuevos medios de comunicación, como corresponde a un artista de la contemporaneidad.

Escribir es una sola cosa: es poner en palabras una idea, un hecho una sensación. Si se posee la técnica de las palabras, la idea aparecerá precisa, el hecho claro y la sensación transferida; si no, la imagen saldrá desenfocada. Escribir es lo único que no se puede hacer a medias: o se escribe bien, o se escribe mal; no hay términos medios.

Entiendo el periodismo como la técnica de informar. No digo arte sino técnica por que la noción de “arte” implica perfección, o cuando menos sujeción a reglas y modos. Y la información misma no puede estar sujeta a nada distinto del hecho, la acción, la idea, que se quiera describir. En cambio “la técnica”, para mí, no significa otra cosa que mayor o menor habilidad: ya sea intelectual o manual. [...] Informar, en periodismo, es describir; y los medios usados para esta descripción son las palabras, no los diccionarios ni las gramáticas, ni los estilos. Y las palabras son organismos vivos, que cambian, crecen, se desgastan o se desarrollan con el uso. Por eso creo que es en el oficio de informar donde se forman los idiomas, y no en las herméticas y mustias habitaciones de los académicos [...].<sup>65</sup>

Cepeda Samudio, al entregarse a la escritura mítica (que funda) y a la escritura épica (que destruye), reconciliaba lenguaje y acción, forma y contenido, imaginación y realidad, sueño y vigilia. Es así como deviene uno de los protagonistas del ingreso del país literario, artístico y cultural a esta Tercera Modernidad y resulta siendo junto con Gabriel García Márquez, al menos en Colombia, el primer y más auténtico experimentador, renovador e innovador en literatura. Sin olvidar a los ya citados anteriormente<sup>66</sup> y a Gustavo Wills Ricaurte con *Tres caminos* (1949), Arturo Laguado con *La rapsodia de Morris* (1949), Hernando Téllez con *Cenizas para el viento* (1950) y Eduardo Arango Piñeres con *Enero 25* (1955),<sup>67</sup> quienes,

65. Álvaro Cepeda Samudio, “Pintura y periodismo” (1961), en: *Antología, op. cit.*, pp. 106-107.

66. Una promoción de pintores, escultores y grabadores, que asumen la huella de Rómulo Rozo y los “Bachués”, Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Ena Rodríguez, Marco Ospina y Jorge Elías Triana, estaba ya ocupados de lleno en esta aventura. Se trata de ese conjunto de artistas que Marta Traba encontró maduro –con poéticas y lenguajes en fase de consolidación– y reivindicó como creación suya: Obregón, Ramírez Villamizar, Botero, Grau, Negret, Porras, Wieddeman, del cual quedaron excluidos varios artistas importantes. Uno de los muchos capítulos más, todavía en espera de una correcta valoración debido a la devastadora campaña desatada por Marta Traba y sus acólitos y cómplices, desde su llegada a Colombia, capaz de estigmatizar a artistas que navegaban al garete en el miasma de un país a la deriva, los cuales “sin ignorar lo que ocurría en Europa pero sin repetir lo europeo”, como explicita Álvaro Medina, dedicaban energías y talento en la búsqueda de expresiones autónomas y renovadoras. Véase Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, Tercer Mundo/Colcultura (Premios Nacionales de Cultura, 1994), 1995, p. 53.

67. Eduardo Arango Piñeres (Sincé, Sucre, 1931). Abogado y licenciado en filosofía, funcionario público y político en ejercicio. Su libro *Enero 25*, publicado en 1955, fue calificado como representati-

después de estas publicaciones ellos sí, como se le achaca a Cepeda Samudio, se quedaron sin obra y no dieron la medida ante las expectativas que habían creado como escritores.

No era fácil responsabilizarse de la herencia poética que habían generado, en una línea de continuidad, Borges-Neruda-Vallejo-De Greiff-Artel-Guillén-Paz-Drummond de Andrade, ni enfrentar la dislocación del Verso a la Prosa, de la Poesía a la Novela, en una coyuntura en que se verificaba, en literatura, la dislocación de Realismo a Fantástico, en arte, de lo icónico a lo anicónico, y se constataba la existencia de una pluralidad continental de líneas y voces creativas. En un continente que definía sus áreas geoculturales: Mesoamérica, Centro América, Caribe, Andes, Cono Sur y Brasil,<sup>68</sup> y en donde Rama identifica como coronación de un largo y difícil proceso “tres grados de la problemática de la aculturación”:

[Que] tuvieron cada uno exponentes que pertenecen a la mejor creatividad narrativa de América Latina. Basta enunciar sus nombres: [1°] Arguedas, Roa Bastos; [2°] Rulfo, Guimarães Rosa; [3°] García Márquez. [...] No son estos cinco los únicos exponentes de esta empresa que quizá sea la más ambiciosa de las acometidas en el continente, pero sí los que han llevado a mejor fin, los que probaron la singularidad Latinoamericana y los que contribuyeron a la identidad y rescate de vastas regiones y culturas. La labor intercomunicante que a partir de ellas se ha cumplido, religando diversas partes de un continente siempre afanoso de unidad, constituye una contribución de primer orden al concepto de moderno de América Latina.<sup>69</sup>

Cepeda Samudio y sus compañeros del grupo de Barranquilla entrevistaron este concreto y auténtico compromiso hacia la Modernidad: pilotar un bajel que navegaba a la deriva en los miasmas del retraso; la de Colombia deprimida por la violencia, la ignorancia y la incultura. Años más tarde, el mismo crítico uruguayo, que había celebrado con creces a Cepeda Samudio<sup>70</sup> y a García Márquez en ensayos, debates y conferencias que han dado la vuelta al mundo, al hacer el balance sobre la novela latinoamericana 1920-1980 afirmaba:

[...] el Tercer tipo de operación aculturante está representado por la correlación entre dos regiones de un mismo país, pertenecientes ambas a similar conformación histórica, pero una de las cuales ha vivido en la marginación, dominada y oscurecida, mientras que otra, la central, ha establecido los lineamientos

---

vo del cuento fantástico en Colombia. “¿A donde va Mr. Smith?”, publicado en un suplemento literario del mismo año, confirmó la afirmación anterior. A pesar de ese temprano éxito, el autor no volvió a publicar más obras. El conocido “El cuento y un cuentista” (1955) de Cepeda pone en relieve este libro.

68. Cf. Fabio Rodríguez Amaya, *D'oltremare. Venticinque scrittori iberoamericani*, Milano, Jaca Book, 1996.

69. Ángel Rama, *La novela latinoamericana, op. cit.*, pp. 192-194.

70. Cf. el apartado digital de esta edición.



de la educación nacional. [...] Colombia que, por plurales razones geográficas o históricas, ha desarrollado internamente zonas muy peculiares con tesonera voluntad autárquica, dándonos uno de los mapas contrastados del continente. Cuando en 1967, Gabriel García Márquez publica *Cien años de soledad* [...] fue capitalizando, contra el atraso de la metrópoli interior, Bogotá, la modernidad de las metrópolis externas, en especial la literatura inglesa y norteamericana, logrando él y sus compañeros (en especial Álvaro Cepeda Samudio) que la zona costeña asumiera una posición de punta en el proceso de modernización.<sup>71</sup>

Asumir una responsabilidad de tal calibre significaba para Cepeda Samudio desarrollar una lúcida trayectoria de lecturas, de reflexiones pero, sobre todo, implicaba confrontarse con la realidad inmediata de la escritura diaria en la perspectiva de la elaboración de una obra y de hacer –glosando el moto original de Jorge Zalamea y adoptado por el grupo de Barranquilla– “algo perdurable”.<sup>72</sup>

### Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla

En la segunda mitad de los años cuarenta, en torno a las figuras del escritor barranquillero José Félix Fuenmayor (1885-1966) y del dramaturgo y ensayista catalán Ramón Vinyes (1882-1952), Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y, de ahí a poco, Cepeda Samudio son el grupo embrionario. Han leído incluso los dos o tres cuentos que García Márquez ha publicado en Bogotá pero aún no lo conocen personalmente y esto sucederá sólo el 18 de septiembre de 1948; a finales de ese mismo año, cuando éste deja *El Universal* y Cartagena para radicarse en Barranquilla, se une activamente a las tertulias de la Librería Mundo, el Café Colombia, el Japy, e inaugura su trabajo periodístico en *El Heraldito*. Informalmente los cuatro son ya el grupo y, de modo definitivo, a partir de 1950, existe el grupo de Barranquilla, cuando Alfonso Fuenmayor, director, y García Márquez, jefe de redacción, ponen en circulación la revista *Crónica* y Cepeda Samudio, con varios cuentos escritos, regresa a su ciudad natal de Nueva York y Ann Arbor donde asistió durante dos años a cursos de periodismo y comunicación. Como grupo, permanece estable hasta finales de los años sesenta, rodeado de un nutrido número de contertulios y amigos. Con la presencia muy esporádica de García Márquez a partir de 1953, cuando se traslada a Bogotá, deviene reportero estrella de *El Espectador* y viaja a Europa como enviado especial. Paralelamente Cepeda Samudio,

---

71. Ángel Rama, *La novela latinoamericana*, op. cit., p. 193.

72. Enunciado cuñado en 1952 por Zalamea en su exilio argentino, en carta de acompañamiento a *El gran Burundún-Burandá ha muerto*, enviada desde Buenos Aires a Germán Arciniegas. Cf. Fabio Rodríguez Amaya, *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*, Imola, University Press Bologna, 1995.

él y Obregón se empeñan en construir una obra literaria y pictórica. Proyecto que –a pesar de la ceguera crítica– lograrán coronar los tres, cada uno a su manera y permanentemente pendientes uno de otro en sus respectivos procesos, logros y derrotas, en la fraterna e íntima amistad tanto en campo humano y personal, como en campo artístico y literario.

El núcleo constitutivo del grupo está compuesto, de 1948 a 1953, sólo por cuatro personas: Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas Cantillo, Álvaro Cepeda Samudio (el miembro nuclear), y Gabriel García Márquez, los cuatro periodistas, los dos últimos escritores más los dos maestros, ambos escritores y periodistas, Ramón Vinyes y José Félix Fuenmayor. A ellos se unen saltuariamente diversos protagonistas: Alejandro Obregón, Orlando “Figurita” Rivera, Noé León, Enrique Grau, Juan Antonio Roda, Cecilia Porras (pintores), Julio Mario Santodomingo, Bernardo Restrepo Maya, Rafael Marriaga, Wills Ricaurte (escritores), Juan B. Fernández (periodista), Nereo, Leo Matiz, Hernán Díaz, Enrique Scopell (fotógrafos). Algunos satélites menores: Alfonso Melo, Juancho Jinete, Roberto Prieto Sánchez, Totó Movilla, Joaco Ripoll, Armando Barrameda Morán, Enrique Vilá, Eduardo Vilá, Ricardo González Ripio, Max Vélez y José Miguel Racedo (profesionales, cazadores, parroquianos). Numerosos son los contertulios ocasionales: Meira del Mar, Héctor Rojas Herazo, Eduardo Arango, Manuel Zapata Olivella, Álvaro Mutis (escritores), Juan Antonio Roda, Fernando Botero, Luciano Jaramillo, Ángel Lockhart (pintores), Hans Federico Neuman (músico), Feliza Burzstyn (escultora), Luis Vicens, Guillermo Angulo, Luis Ernesto Arocha (cineastas), José Gómez Sicre, Marta Traba (críticos de arte y escritora la última). Como es natural, un grupo de jóvenes seguidores: Marvel Moreno, Álvaro Medina (escritores, crítico de arte el segundo), Norman Mejía, Delfina Bernal (pintores), Álvaro Suescún (poeta), Alberto Moreno (arquitecto), Alfredo Gómez Zurek, Noel Cruz, Margarita Abello y Aristides Charris (intelectuales y periodistas). Todos los nombrados gozan de reconocimiento en el panorama cultural colombiano. Tendrán también un buen número de detractores: los apologistas, principalmente interioranos y andinos, del ninguneo, tan criollo, tan colombiano, tan latinoamericano,<sup>73</sup> los cuales siguen negando la existencia de este grupo que nunca se declaró tal ni firmó manifiestos, y que existió, con *Crónica*, mucho antes de que en Bogotá se fundara en 1957 la revista *Mito*.

---

73. Juan Gustavo Cobo Borda, Rafael Humberto Moreno Durán, Armando Romero, Fabio Jurado Valencia y otros, “mitianos” ultrancistas que siguen desconociendo lo que no es capitalino y sancionado por la oficialidad de la cultura colombiana de la que forman parte, “buen ejemplo de la táctica que los turiferarios de *Mito* han venido usando a lo largo de tres decenios”, como afirma Jacques Gilard, “Para desmitificar a *Mito*”, en: Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y pinceles II*, op. cit., pp. XXXV-LXX.

Otra cuestión es la de los lugares de encuentro: librerías, cafés y bares y, cuento aparte, La Cueva, que García Márquez a mala pena frecuentó.<sup>74</sup> Después de que ésta desaparece, La Tiendecita, descubierta e *inventada* por Cepeda Samudio.<sup>75</sup> Total, los escritores del grupo de Barranquilla son también ellos precursores del mal llamado *boom* literario y pioneros de la nueva novela latinoamericana como afirman, entre otros, Ángel Rama y Jorge Ruffinelli.<sup>76</sup> Quizás se distinguen, tratándose de artistas no “comprometidos” pero sí “testimoniales” –en la definición de Jorge Zalamea–,<sup>77</sup> por su condición de trasgresores, subversivos, libertarios y anarquistas en campo estético.

Incontrovertible es que fueron actores principales de la nueva literatura, la nueva pintura, el nuevo periodismo y pioneros del cine en Colombia.<sup>78</sup> Además de promotores de la cultura y el arte. Se congregan de manera natural en torno a cuestiones claras: son periodistas y escritores, sin tics o poses intelectuales. No son teóricos, ni ensayistas, ni eruditos sino cronistas y comentaristas, incluso de deportes, cine, política, actualidad artística y literaria. No son críticos pero sí lectores atentos y analistas de cuanto les cae entre manos, razón por la que se ocupan de la literatura colombiana, continental y mundial. Rechazan con humor y argumentos sólidos las academias y el centralismo cultural y político bogotano. Les preocupa el analfabetismo dominante en el país. Son conscientes de no escribir manifiestos, de tener un ideario pero no un programa que comparten en una amable, productiva y, a veces, alborotada y alcohólica bohemia. Son informales y apelan al mamagallismo costeño contra las actitudes ceremoniosas de los andinos. Desprecian la lagartería y el ditirambo tan común entre artistas y escritores. Cuando escriben sobre la obra, el uno del otro, lo hacen convencidos de la amistad pero con un rigor ejemplar. Así hacen incluso los pintores como en el caso memorable las reseñas críticas escritas por Obregón sobre sus colegas Enrique Grau y “Figurita” Rivera.<sup>79</sup>

---

74. Pues trabajaba en *El Espectador* y en 1955 se iría para Europa. El bar La Cueva existió de 1954 a 1969, su propietario fue Eduardo “Mono” Vilá Fuenmayor, odontólogo, cazador y primo de Alfonso Fuenmayor. Cf. Alfonso Fuenmayor, *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura/Gobernación del Atlántico, 1981. En 2004 Pablo Gabriel Obregón de la Fundación Santodomingo y Antonio Celia de la Fundación Promigas decidieron restaurar La Cueva como lugar de esparcimiento para los ejecutivos importantes que llegaran a la ciudad en viaje de negocios. Para administrarlo eligieron a Heriberto Fiorillo, quien está desde entonces en esa labor. Fiorillo publicó el amplio y caótico anecdotario *La Cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla*, Barranquilla, Editorial Heriberto Fiorillo, 2002.

75. Cf. Wolfgang Fliescher, “La Tiendecita”, en el apartado digital de esta edición.

76. Cf. Jorge Ruffinelli, “Álvaro Cepeda Samudio: la derrota del despotismo”, la edición digital.

77. Jorge Zalamea, “Arte puro, arte comprometido, arte testimonial”, *Eco*, n° 66, Bogotá, octubre de 1965.

78. Cf. Álvaro Medina, *Poéticas visuales del caribe colombiano*, Bogotá, Molinos Velásquez editores, 2008.

79. *Ibid.* De “Figurita” hablan todos los miembros del grupo: Germán Vargas en *Sobre literatura*

Los cuatro “discutidores de Macondo”<sup>80</sup> de *Cien años de soledad* manifiestan interés por lo que sucede fuera de las fronteras y les encanta –además de la obra de muy contados escritores y pintores colombianos– la literatura española y francesa, la norteamericana y la rusa, el existencialismo francés y el neorealismo italiano, el Modernismo y las Vanguardias, el cine de Hollywood, México, Brasil y Argentina y la pintura de Picasso, la música clásica, el jazz, porros, tangos, rancheras y boleros. Rechazan con energía el nazismo, el fascismo, el falangismo y el estalinismo. Denuncian el peligro nuclear y la oleada anticomunista internacional. Les angustia la Guerra Fría y son antimilitaristas, demócratas y pacifistas. Los une un espíritu antiimperialista y libertario sin ser antiyanquis o antisoviéticos. Entre liberalismo y socialismo oscilan sus ideas, incluso filo comunistas utópicas, sin profesarse partidistas de ninguna. Saben a ciencia cierta que la mejor manera de hacer política es escribir o pintar bien. Que la revolución política se enfrenta y se resuelve con los instrumentos de la política y la artística con los instrumentos del arte. Cuando deciden levantar la voz, lo hacen bien, a voz en cuello y a grito alto.

Los cuatro no se profesan revolucionarios pero tampoco se reúnen en los salones del Country o del Gun Club, sino en librerías, bares, en cualquier cantina de fortuna y hasta en los prostíbulos como el legendario de la negra Eufemia.<sup>80</sup> Les encanta el cine, la radio, el nuevo periodismo y la renovación en acto de los medios de comunicación. No ocultan su rechazo a cualquier forma de racismo y consideran que el mestizaje es el elemento fundamental para afirmar la identidad en el país. Consideran la violencia en Colombia un factor de atraso, expresión de injusticia y exceso en el ejercicio del poder. Creen tanto en Caldwell, Steinbeck, Faulkner, Felisberto Hernández, Borges y Cortázar, como en Emiliano Zuleta Baquero, José Barros Juancho Polo Valencia, los juglares y acordeonistas analfabetos del Magdalena, los cantantes de bolero mexicanos, los tangueros argentinos, los rumberos cubanos, los beisbolistas del caribe, los boxeadores cartageneros y los futbolistas del Junior y el Sporting de Barranquilla.

*Crónica* es el órgano del grupo y ese semanario, pese a ser “estrafalario”, es una de la revistas más importantes publicadas en su momento en Colombia; se ocupa de literatura y deportes, y aunque de corta vida y modesta presentación, es inigualable por su riqueza conceptual, novedad de contenidos, pluralidad de voces internacionales y nacionales. Allí se publican y difunden los cuentos, tra-

---

colombiana, Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1985; Alfonso Fuenmayor en *Crónicas del Grupo de Barranquilla*, op. cit., Alejandro Obregón y García Márquez en *Vivir para contarla*, Barcelona, Random House/Mondadori, 2002.

80. Previamente de *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) donde el sastre es Álvaro, los que lidian con el gallo son Alfonso y Germán; los tres son quienes le entregan al coronel las “cartas” (o pasquines) de Agustín, que parecería ser GGM. También ellos resultan omnipresentes en *Vivir para contarla* (2002) e *Historia de mis putas tristes* (2004).

ducciones, notas, reportajes, dibujos e ilustraciones de los integrantes del grupo y de un gran número entre los mejores escritores de occidente. *Crónica* se dedicó “a la renovación de la narrativa nacional, a través de la rigurosa política del cuento”.<sup>81</sup> *Crónica –su mejor “week-end”–* en formato tabloide, 29,7 x 42 cm, 54 números, número variado de páginas y al costo de \$0,10, se publicó del 29 de abril de 1950 al 23 junio de 1951. Salieron muchos cuentos de los escritores del grupo (cinco de José Félix Fuenmayor, tres de Cepeda Samudio y uno de Julio Mario Santodomingo), y también se publicaron cuentos de grandes escritores del mundo entero (Caldwell, Borges, Gide, Simenon, Chandler entre otros). La aventura de la revista duró un poco más de un año, pero su periodo interesante se acabó en diciembre de 1950. Figuran en el primer número, además del director y jefe de redacción, como administrador: Mario Silva; como Comité de Redacción, en este orden: Ramón Vinyes, José Félix Fuenmayor, Meira del Mar, Benjamín Sarta, Adalberto Reyes, Alfonso Carbonell, Rafael Marriaga, Julio Mario Santodomingo, Germán Vargas, Juan B. Fernández R., A. Barrameda Morán, Bernardo Restrepo, Roberto Prieto, Álvaro Cepeda Samudio, Carlos Osío Noguera y Alfredo Delgado; como Comité Artístico: Alejandro Obregón, Alfonso Melo y Orlando Rivera (“Figurita”).

La geocultura es importante, si se tiene en cuenta el secular enfrentamiento entre centro y periferia, entre costeños y cachacos, y se le da peso a la afirmación de Cepeda Samudio cuando escribe:

La “República del Caribe” es un hecho. No por afán separatista de los costeños, ya totalmente decepcionados de esperar atención del gobierno central para sus problemas, sino por el evidente, concreto, cotidiano, innegable y hasta ahora incorregible aislamiento entre esta zona del país y el resto de la república por la diferencia de las comunicaciones.<sup>82</sup>

O la de García Márquez cuando dice que “el provincianismo literario en Colombia empieza a dos mil metros sobre el nivel del mar”.<sup>83</sup> El entorno natural y,

---

81. Cf. Jacques Gilard, “Crónica y el cuento”, *Intermedio*, suplemento dominical del *Diario del Caribe*, Barranquilla, 9 de noviembre de 1980. *Crónica* recibió toda la atención de Jacques Gilard quien en sus investigaciones logró recuperar pocos años antes de su muerte, en la biblioteca de Ramón Vinyes custodiada por su hermano en Berga (provincia de Barcelona), algunos números de la revista sobre los cuales estaba trabajando con Tita Cepeda. Si bien la cultura nunca fue entendida por Gilard como propiedad privada, improvisamente, mientras se hacía el censo de la biblioteca y el archivo de Gilard en su casa de Cugnaux (Toulouse), apareció en 2010 una edición pirata, hecha sin autorización de nadie, por decisión de Jesús Ferro Bayona, rector de la Universidad del Norte. El neoadadémico de la lengua y la institución que gobierna se han apropiando indebidamente de dichos materiales.

82. Álvaro Cepeda Samudio, “La República del Caribe”, en: *Antología*, op. cit., p. 209.

83. Gabriel García Márquez (Septimus), “La Jirafa”, “Otra vez Arturo Laguado”, en *El Heraldo* (Barranquilla, 27 de abril de 1950). Cf. Gabriel García Márquez, *Obra periodística*, vol. 1: *Textos costeños* (recopilación y prólogo por Jacques Gilard), Barcelona, Bruguera, 1981, p. 273.

sobre todo, la geografía humana se vuelve determinante para la obra de escritores y pintores, motivo central del trabajo periodístico y fuente de conocimiento.

Los cuatro integrantes del grupo nacieron todos en la década del veinte en una región multiforme como es la costa caribe, en una ciudad como Barranquilla que de aldea se transformaba en la ciudad más pujante y cosmopolita del país, a causa del puerto, la industria y la inmigración. Una ciudad donde ya, de 1917 a 1920, aunque a malas penas los movimientos de vanguardia rozaran Colombia, se vivió la experiencia de la primera revista internacional y cosmopolita del país, hasta la aparición de *Crítica* de Jorge Zalamea (1948-1951). Se trata de la vanguardista *Voces* (1917-1920) la cual en sus 60 números publicados contó con la colaboración de escritores, poetas e intelectuales de alto rango a nivel continental y en ella se abren las puertas a las novedades literarias y artísticas en campo internacional. Entorno a *Voces* se congrega un “primer” grupo de Barranquilla –al decir de Germán Vargas–<sup>84</sup> compuesto por el dramaturgo y escritor Ramón Vinyes –el “sabio catalán” de *Cien años de soledad*–,<sup>85</sup> el escritor y periodista José Félix Fuenmayor,<sup>86</sup> el filósofo Julio Enrique Blanco, el novelista Manuel García Herreros<sup>87</sup> y Julio Gómez, Rafael Carbonell, Héctor Parías entre otros. Todo esto en una Colombia protagonista de seculares guerras civiles; un país racista, clasista y excluyente; una República sin un Estado y sin una nación auténticamente democráticos y republicanos, que no se dedique exclusivamente al servicio de la clase dominante.

En 1930 Roosevelt es elegido presidente de EE. UU. y da vida al *New Deal*. En Colombia, ese mismo año con la subida al gobierno del liberal Enrique Olaya Herrera y, en 1934, con la toma de posesión del gobierno también liberal de Alfonso López Pumarejo, se crea la ilusión de poner fin a la república conservadora, latifundista y clerical. La historia demuestra que muy pronto tal ilusión, que se fundaba en el proyecto de la Revolución en Marcha,<sup>88</sup> se derrumbó generando un

84. Germán Vargas Cantillo, “Revisión de Voces”, en: *Voces (1917-1920): Selección de textos* (Germán Vargas, ed.), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

85. Álvaro Medina, “Don Ramón, el maestro catalán de *Cien años de soledad*”, *Pluma*, I, n° 31, noviembre de 1975. Cf. Eligio García Márquez, “Don Ramón y sus inquietos muchachos”, en: *Tras las claves de Melquiades. Historia de Cien años de soledad*, Bogotá, Norma, 2001, pp. 487-572, y en el apartado digital de esta edición; Albio Martínez Simanca, *José Félix Fuenmayor. Entre la tradición y la vanguardia*, Cartagena de Indias, Observatorio del Caribe Colombiano, 2011.

86. De Cepeda Samudio es la muy citada frase “Todos venimos de[el viejo] Félix Fuenmayor”, *Diario del Caribe*, Barranquilla, 9 de febrero de 1966. La frase fue reproducida en *Intermedio*, Barranquilla, el 7 de abril de 1985. Y la recuerda García Márquez en *Vivir para contarla*, op. cit., p. 130, y a él dedica entre otras la nota “José Félix Fuenmayor” (1966) en Álvaro Cepeda Samudio, *Antología*, op. cit., pp. 162-63. Cf. también Germán Vargas, “José Félix Fuenmayor”, en: *Sobre literatura colombiana*, op. cit., pp. 177-192.

87. Manuel García Herreros (Cartagena 1884-Barranquilla 1950), definido “fundador del cuento moderno”, director de la revista *Caminos*, periodista de *El Heraldo* y autor de la bella novela *Lejos del mar* (1921).

88. Jorge Zalamea, “La cultura conservadora y la cultura del liberalismo” (conferencia impartida en el Teatro Municipal de Bogotá), *El Tiempo*, 8 de mayo de 1936.

recrudescimiento mayor del estado de patológica violencia que azotaba (y azota hoy más que nunca) el país desde el alba de la conquista española. Indudable es el paso atrás con el cual la clase dominante y los conservadores rechazan el curso natural de la historia y el orden natural de las cosas, amparados en el legitimismo reivindicado por las 60 o 70 familias detentoras del poder sobre la tierra y la riqueza: “Dentro de ese mundo incomprensible de familiares y de rostros serios y de palabras duras y de llantos resignados que era el de la casa grande” (“EL HERMANO”, p. 235 de esta edición). Empero, entre 1932 y 1936 algunas reformas filtran, el sistema educativo se sacude, la universidad se remoja y se vislumbran algunos cambios radicales y significativos.

En 1936, en España, Francisco Franco, apoyado por los sectores católicos y más reaccionarios de la península, Hitler y los nazis, Mussolini y los fascistas, es proclamado generalísimo y se autoproclama dictador, refuerza la falange de Primo de Rivera, da inicio a la trágica Guerra Civil española que concluye formalmente en 1939 y su tiranía se prolonga hasta 1975, año de su muerte. En estos complicados años 1930 del *crack* de Wall Street, de la gran depresión, del nazismo y el estalinismo, de los temores de una nueva guerra mundial, se pueden marcar los tímidos inicios de una renovación regional del Caribe. Región que era controlada por pocos gamonales, y hoy por políticos corruptos y mafiosos al flanco de militares y narcotraficantes. Renovación en su intelectualidad progresista, no en sus gobernantes y administradores. Renovación basada en la antirretórica, en la definición de la identidad, la explosión del desarrollo, la industrialización y el comercio así como de las formas artísticas cultas y populares, y la aparición de un nuevo humanismo. Son aspectos que privilegian el debate sobre la “cultura nacional” y a ésta subyace el conocimiento del propio pasado, del mestizaje, del enfrentamiento entre liberales y conservadores, entre centro y periferia, entre cachacos y costeños, entre universalistas y nacionalistas. Como corolario de la Segunda Guerra Mundial, el 6 y el 9 de agosto de 1945, Estados Unidos explota la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki provocando la rendición de Japón y poniendo fin a la Segunda Guerra Mundial, pero dando inicio a la Guerra Fría, a la de Corea y a la amenaza de una conflagración nuclear total que crea un clima de inestabilidad general en el mundo. Son también los años de la proclamación de la República China y del Muro de Berlín.

En 1945 en Colombia, después de un fallido golpe de estado, el partido conservador decreta la caída de López Pumarejo, presidente liberal en su segundo mandato. Lo substituye el designado a la presidencia, el liberal derechista Alberto Lleras Camargo, quien pronto destruye los sindicatos y, apoyado por la corriente de Eduardo Santos Montejó, se transforma en enemigo de su propio pueblo y cede a las presiones que llevarán al “golpe blanco”. Debido a éste, se restaura la república conservadora con, en sucesión, el falangista Mariano Ospina Pérez y el fascista Laureano Gómez en el poder, que culminaría con el sangriento Bogotazo

del 9 de abril de 1948. Fecha que representa la apertura de un nuevo y más nefando capítulo de la historia de la violencia, que se prolonga formalmente hasta la institución de la farsa política del Frente Nacional (1958-1970). La coincidencia de las fechas 1930-1950 puede parecer arbitraria y, sin embargo, enmarcan el cuadro de los notables y difíciles sucesos históricos que sirven de cornisa al grupo de Barranquilla y a Cepeda Samudio. Colombia en estos años prosiguió en un limbo político, social, económico, cultural y artístico que refleja sin ambages el espíritu de la “república criolla”, heredera del periodo post-independentista de las guerras civiles y feroces dictaduras, bien llamada desde sus comienzos “patria boba”. Ese estado de cosas le impedía al país ingresar a pleno título a la modernidad y fomentaba en todo el territorio una situación calamitosa, por retrasada y provinciana, desde el punto de vista que se le quiera mirar: individual, colectivo, privado, público, educativo, cultural, sanitario, artístico, literario y laboral.

Si se pasan atentamente en reseña los acontecimientos más importantes de esos años se pueden apuntalar conjeturas significativas que reflejan las inquietudes de las juventudes en general, y colombianas en particular, teniendo en cuenta lo que artistas, escritores e intelectuales-faros (en las dos direcciones –democráticas y conservadoras– que se contraponen antagónicamente y dominan la época) van trazando ideas y sugerencias para los que asumen su guía o magisterio. Para ser claros, en Colombia: Jorge y Eduardo Zalamea Borda, progresistas de izquierda, de una parte, Luis López de Mesa y Germán Arciniegas, conservadores y reaccionarios, de otra.

Los gobernantes del país no tienen interés en fomentar el desarrollo y el progreso en beneficio de la ciudadanía colombiana sino únicamente en beneficio personal y de la exigua clase dirigente. La organización de la cosa pública, del sistema sanitario y educativo, de los transportes y la industria, como de resto la agricultura, la ganadería, la minería y el petróleo, pertenece más al modelo colonial que al siglo XX. Las provincias no pasan de ser tales y se asfixian en la inercia. Bogotá no es la metrópoli que quiere la oficialidad, con sus ciudadanos “paseándose” en el ágora, promoviendo debates civilizados sobre los asuntos de la “patria”, pues de “Atenas sudamericana” no tiene sino el eufemismo de mal gusto:

Y los colombianos hemos vivido mucho tiempo bajo el convencimiento de que a nuestro país, en materia literaria y artística, no hay quien lo iguale en el continente. Y así, de una frase cursi, dicha por decir algo más que por calificar una sociedad que comparaba a Bogotá con Atenas, se ha construido un falso concepto del desarrollo cultural del país.<sup>89</sup>

---

89. Álvaro Cepeda Samudio, “Nuestra actividad literaria”, en: *Antología*, *op. cit.*, p. 153.



Sus calles polvorientas y enlodadas, sus chicherías y cafetines de mala muerte, un puñado de automóviles y tranvías tirados por mulos poco inspiran y es teatro de intrigas, luchas intestinas y juegos sucios del poder. Por esas calles han transitado en apenas poco más de un siglo diecisiete generales-dictadores y veinte presidentes “civiles”, en su mayoría conservadores.

La amodorrada capital de la república criolla es el lugar donde la presunta aristocracia blanca, hispanófila y pro-yanqui, dispensa prebendas, asigna concesiones para la explotación del subsuelo, reparte curules, parcela territorios, distribuye embajadas y empleos oficiales como recompensa a la fidelidad prestada al régimen –pues de régimen se trata–, sin la determinación de gobernar un país ni construir una nación. Allí se emanan leyes que son, como es dicho colombiano, “sólo para los de ruana” y donde si a mala pena se publican dos revistas, no son tres. Y son de parte, claro está, como acontece con *Revista de las Indias* y *Revista de América*.<sup>90</sup>

En el lozano y soberbio altiplano de las antiguas civilizaciones muiscas vivieron entre finales del XIX y comienzos del XX decenas de versificadores y un ejército de leguleyos, togados, gramáticos, retóricos y latinistas, sólo tres o cuatro poetas excelentes y, en el periodo de Cepeda Samudio, pocos y auténticos talentos como Luis Vidales, León de Greiff y Nicolás Gómez Dávila, los más llegados de la provincia. Después de José Asunción Silva, en el momento de oro de Porfirio Barba-Jacob, el gran evento literario –visto el chasco de la Generación del Centenario y lo poco creativa que resultó la de Los Nuevos– es la publicación de esa novela capaz de marcar una época que se titula *La vorágine*, porque ninguna de su estatura le siguió a corto plazo. Se tuvo que esperar diez años hasta cuando apareció la admirable y poco conocida *Cuatro años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea Borda (1934). Entre éstas, aparecen la desconocida, bella y ya citada novela *Lejos del mar* publicada con a las espaldas la primera novela urbana *Cosme* (1927) y el cuento “Una triste aventura de catorce sabios” (1928), de José Félix Fuenmayor, precursor del género fantástico.

Transcurren diez y seis largos años de vacío hasta cuando en 1947 se publican los primeros cuentos de Cepeda Samudio y de García Márquez y, en 1950, aparece el libro *Cenizas para el viento* de Hernando Téllez, crítico excelente y agudo, uno de los pocos cuentistas del interior de indiscutible valor, pero débil y prácticamente sin obra. Ese mismo año comienzan a hacerse notar el cartagenero Héctor Rojas Herazo, el antioqueño Manuel Mejía Vallejo, el bogotano Álvaro Mutis y los santandereanos Pedro Gómez Valderrama, Eduardo Cote Lamus y Jorge Gaitán Durán, futuros pontífices, los últimos tres, de la cultura colombiana

---

90. Cf. Jacques Gilard, “Las revistas de Arciniegas: la inteligencia y el poder”, en: *En torno a Germán Arciniegas, op. cit.*, pp. 11-27.

y promotores de la revista *Mito* (1955-1962). Ésta marca tendencia en Colombia, goza de merecido reconocimiento en todo el continente y en España, mas, sin embargo –y poco se ha tratado por conveniencia u oportunismo de sus exégetas–, da continuidad a la línea cultural oficialista.<sup>91</sup>

A *Mito*, le sucederá, en esa línea, con fuertes (a veces dudosos y en espera de estudios) destellos innovadores, *ECO: revista de la Cultura de Occidente* (1960-1984). No obstante, es el grupo de Barranquilla con Cepeda Samudio a sorprender a todos, como quiere la *vox populi*, con el mejor libro de cuentos editado hasta entonces en Colombia *Todos estábamos a la espera* (1954) –anticipando incluso a García Márquez que dará a conocer en 1955 su primera novela *La hojarasca*, si se considera también que *Muerte en la calle*, el espléndido libro de cuentos de José Félix Fuenmayor, es póstumo y se publica apenas en 1967–. Luego, el mismo Cepeda Samudio hace bis con la novela *La casa grande* publicada en 1962. El mismo año del otro gran libro de cuentos de la historia literaria del país, *Los funerales de la Mamá Grande* y de la novela *La mala hora* de García Márquez (con la cual recibe el Premio Nacional de Novela “Esso”).<sup>92</sup> Es también el año de *Violencia*, el óleo con el cual Alejandro Obregón, uno de los pintores del grupo, es galardonado con el Primer premio en el XV Salón Nacional de Artistas Colombianos.

Cepeda Samudio, dotado de un talento desbordante y anticipador, proyecta de manera definitiva la literatura hacia lo urbano (labor que había emprendido José Félix Fuenmayor desde fines de los años 1930), lo íntimamente humano y lo imaginativo, hacia lo individual y lo colectivo, hacia lo metropolitano y cosmopolita, al punto que Nueva York y el profundo sur de Faulkner, así como los grandes

91. Cf. Jacques Gilard, “Para desmitificar a *Mito*”, *op. cit.*

92. A este respecto la clarividencia de Jorge Zalamea es precursora: “los concursos literarios [y artísticos] han servido, al menos, para desenmascarar la farsa de la crítica. En ellos se ha visto que no hay tales críticos, sino funcionarios de una censura clandestina encargados de rechazar todo lo que pueda oler a inconformismo, todo lo que pueda remover las murallas de la vieja ciudadela reaccionaria y de aupar de las marionetas de más cursi, manida e inauténtica literatura, “[...] Arriba y abajo ... ese público no ha sido informado nunca sobre los objetivos de lo que los sociólogos norteamericanos llaman ‘la filantropía moderna’. Según ella, es preciso que la empresa privada procure absorber, siquiera en parte, la producción de intelectuales que, al no hallar empleo, podrían constituir el más peligroso fenómeno de anarquía o de revolución contra el sistema capitalista que favorece el aumento de intelectuales y artistas con sus universidades y centros culturales, pero que luego no les ofrece condiciones ni oportunidades para realizar su obra. [...] la «filantropía moderna» de las grandes empresas norteamericanas se está aplicando también en Colombia. Su primera modalidad fue la creación de las oficinas de relaciones públicas, ingeniosa red en que se pescaron y castraron muchos valores intelectuales [...] Luego aparecieron los concursos literarios y artísticos que, como ya comienza a ser de dominio público, no se proponen fomentar y difundir la cultura colombiana, sino amaestrarla y dirigirla. [...] se engaña al público, se escamotean los mejores valores y se trata de inducir a los trabajadores de la cultura a transitar por las rutas prescritas e invariables de la peor tradición”, Jorge Zalamea, respuesta a la “Encuesta de *Letras Nacionales*”, *Letras Nacionales*, n° 9, Bogotá, julio-agosto de 1966. Y Cepeda Samudio no se exonera: importante de una serie de notas y editoriales es “Arte subvencionado”, *op. cit.*

espacios urbanos imaginados e interiorizados por Edward Hooper y el mismo Cepeda, resultan siendo también barranquilleros.<sup>93</sup> En esos cuentos, la soledad, la angustia, la extrañeza, la confusión, la conciencia del universo, el sentido de fragmentación y la inmejorable y continua experimentación técnica, escritural y formal, son patrimonio de una necesidad perentoria de transformar al mundo a través de la renovación del arte. El drama humano es ya urbano. La angustia, la soledad, la violencia ya no las genera la naturaleza sino el hombre mismo y son las del progreso, la técnica y el capital.

De esto tiene conciencia el grupo de Barranquilla y cada uno de sus integrantes, los cuales mantienen su propia autonomía expresiva, pero todos convergen en ponerse a tono con los progresos de la ciencia, de la técnica, del desarrollo del ser humano, con el ánimo de amplificar sentidos y sensaciones, triunfos y derrotas, logros y desaciertos, a la búsqueda de un nuevo modo de leer, interpretar y escribir la vida y la existencia. La mayor aportación consiste quizá en el hecho de que escritores y artistas del grupo asumen desde su primera juventud que una obra de arte no cambia el mundo pero es capaz de incidir sobre la sensibilidad del hombre y, al hacerlo, se da en el blanco, pues el cambio y la transformación del mundo sólo es posible cuando el hombre revolucione y estructure su propia mente, su propia conciencia, su propia condición y su razón de ser y de estar en el universo. De esta manera ellos anticipan el pensamiento traducido en política, a nivel continental, por Che Guevara y, colombiano, por el padre Camilo Torres Restrepo, amigo personal de Cepeda Samudio y del grupo. Éste propone una visión innovadora, amplia y universal –que de inmediato despierta interés en todo el continente– y rompe los esquemas del Nacionalismo Literario que defienden a capa y espada intelectuales que lo teorizan de manera tendenciosa como Tomás Vargas Osorio y José Antonio Osorio Lizarazo, junto con los exponentes del oficialismo cultural y contemporáneos de los “poetas con corsé” del movimiento Piedra y Cielo<sup>94</sup> que surgía por esos años, del que sólo dos o tres de sus integrantes lograron estilar aportes de relieve.<sup>95</sup>

La Iglesia católica, apostólica (y gringa) –el mayor latifundista y capitalista del país, con los jesuitas a la vanguardia– respalda subterráneamente al gobierno como cómplice, y timonea a los gobernantes. Ejerce el veto con un ahínco mayor que en los periodos oscurantistas del férreo régimen colonial y del Santo Oficio, controla y ejerce la censura en la exigua producción editorial y de la educación

---

93. Evocadora de los paisajes urbanos de Hooper es la fotografía “La esquina de La Cueva” del maestro Nereo (1958), en: Álvaro Medina, *Poéticas visuales del caribe colombiano*, op. cit., p.146.

94. De los cuales es deber evidenciar las voces originales de Arturo Camacho Ramírez y Darío Samper. Cf. Germán Vargas, “El corsé de Piedra y Cielo”, en: *Sobre literatura colombiana*, op. cit., pp. 47-52.

95. Cf. Jacques Gilard, “El debate identitario en la Colombia de los años 1940-1950”, en: *Plumas y pinceles I*, op. cit., pp. 45-58.

en el país. La prensa que “cuenta” a nivel nacional es monopolio de una familia, los Santos, que pontifica y también gobierna en la sombra, desde las páginas de *El Tiempo*. A éste lo contrasta sólo *El Espectador*, de la familia Cano de Medellín, que desempeña el papel de diario independiente, si se puede llamar tal en el reino de la república criolla de los blancos, ricos y privilegiados, mientras la prensa conservadora vierte en un retraso total frente a la historia del país y del mundo. Los jóvenes apenas veinteañeros del ya activo grupo de Barranquilla siguen sin esconder sus preferencias y no son bien vistos por asumir las enseñanzas y seguir las hormas de sus maestros los “degenerados, perniciosos e inmorales” Dos Pasos, Borges, Quiroga, Anderson, Dreiser, Huxley, Caldwell y Virginia Woolf.

En la novela actual hay obras como la de William Faulkner, que constituye tal vez lo más importante de este siglo. Yo diría que el aporte más importante de Faulkner es haber situado al hombre norteamericano frente a las verdades de las relaciones con sus compañeros habitantes, la verdad de la igualdad de todas las razas, y haber tratado de ayudarlo a entender y a fomentar estas verdades. La novela y el cuento nacionales no están ni a la última, ni a la penúltima moda: simplemente no existen. Con excepción de Gabriel García Márquez, en Colombia no hay un escritor que pueda leerse fuera de las fronteras del país.<sup>96</sup>

También aparece ejemplar que el pintor Alejandro Obregón, después de denunciar las masacres del 9 de abril de 1948 –de las cuales fue testigo ocular en compañía del pintor Enrique Grau– con una exposición en la Sociedad de Arquitectos de Bogotá del mismo año, encuentre terreno fértil para iniciar la tarea de focalizar y elaborar algunos de los grandes signos de la identidad caribe y colombiana que recreará con tesón a lo largo de su trayectoria: el cóndor, la barracuda, el toro, el volcán, el mar Caribe, el puma, los manglares y la cordillera de los Andes. Obregón advierte la necesidad de actualizar símbolos que llegan de lejos como herencia de la Colombia y de la América profundas. El legado mítico precolombino amerindio y animista afroamericano de los exponentes de los mundos de arriba, de abajo, de acá-ahora y del hombre, integran la cosmovisión ancestral y ella requiere un talento y un entorno favorables para identificarlos y convertirlos en iconos en que se reconozcan las mayorías contemporáneas. Y cómo no pensar en la tersura lírica y densa de la pintura de Cecilia Porras, en el ojo avizor del fotógrafo Nereo, en las imágenes sorprendentes de Leo Matiz, en la fuerza espontánea de “Figurita” Rivera, en el humor negro y crítico de Enrique Grau, en la frescura absoluta de Noé León y de todos los artistas que se mueven en torno al grupo de los cuatro escritores y configuran el grupo de Barranquilla. Son los pintores, siguiendo el modelo de Rómulo Rozo, quienes primero lanzan

---

96. Álvaro Cepeda Samudio, “Cinco preguntas sobre literatura y sus respuestas”, en: *Antología*, *op. cit.*, p. 165.

al mundo el nuevo mensaje. Y es significativo ver, en este periodo, la intensa y variada producción cultural de la costa caribe,<sup>97</sup> de la que Cepeda Samudio es paradigma como creador, mecenas y promotor.

Ya en ese momento el grupo es una realidad –muy a pesar de la muerte de Vinyes en Barcelona y de las largas ausencias de García Márquez– como relata Alfonso Fuenmayor:<sup>98</sup> Cepeda Samudio es el organizador en 1955 del Concurso Nacional de Pintura, y es él mismo quien organiza y dirige el Primer Salón Anual de Barranquilla donde resultan galardonados Obregón, Botero y Cecilia Porras. Mientras en Cartagena, la ciudad de Grau, se inaugura el primer Museo Latinoamericano de Arte Moderno del país (por acción prevalente de Cepeda Samudio y de José Gómez Sicre funcionario cubano de la Unión Panamericana), en donde se convoca también el salón de Arte Contemporáneo que gana Ramírez Villamizar. Quien conoce la plástica colombiana de entonces sabe que, aparte los “viejos” maestros, hasta ahora se han citado algunos nombres entre los de jóvenes representativos del arte colombiano de mediados del siglo XX y con Edgard Negret se cuadra el círculo. Cepeda Samudio será promotor y responsable de la Biental Iberoamericana de Arte, de la fundación en 1957 con Carlos Dieppa del primer Cine Club, de la primera revista colombiana dedicada a la cinematografía,<sup>99</sup> y de muchas más iniciativas de relieve nacional.

Muy variados son los elementos que mueven a los componentes del grupo a emprender caminos de búsqueda, de ejercicio, de oficio, de técnicas de escritura, de definición de lenguajes y poéticas personales. Motivaciones a veces de orden colectivo o individual, algunas éticas y otras estéticas, incluso ideológicas y políticas. Esto obliga la lectura y el estudio de los textos –sobre todo periodísticos–, de los integrantes del grupo, pues de ellos emergen una infinidad de aspectos capitales que configuran, no de manera orgánica, un auténtico ideario y, en sus aspectos más relevantes, se pueden sintetizar en siete grupos de ideas.

Para comenzar: “Colombia sin escritores”,<sup>100</sup> “La literatura colombiana un fraude a la nación”,<sup>101</sup> son los títulos de artículos periodísticos de Cepeda Samudio y

---

97. Temas también tratados por Álvaro Medina en los imprescindibles *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, *op. cit.*, p. 53, y *Procesos del arte en Colombia* [1978], Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes/Laguna Libros, 2013.

98. Alfonso Fuenmayor, *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*, *op. cit.*

99. *Cine-club* fue una publicación del Centro Artístico-Barranquilla que inició en 1957, cuyos redactores fueron Mario Alcalá, Alfonso Fuenmayor, Juan B. Fernández, Alejandro Obregón y Álvaro Cepeda Samudio. “La revista *Cine-Club*, diminuta y ágil, es un homenaje al buen cine. Es una publicación a la cual sólo cabe desearle larga vida. Sus páginas color de menta ponen al alerta lector –y también al más perezoso– en contacto con el mundo del cine, tal y como el cine es ahora: el primer arte del mundo.” Alfonso Fuenmayor, *Huellas*, n° 51-52-53, Barranquilla, 1998, p. 55.

100. Álvaro Cepeda Samudio, *Diario del Caribe* (?), s. f. (recorte de prensa).

101. “La literatura colombiana: un fraude a la nación”, *Acción Liberal* (2ª época), n° 2, Bogotá, 9 de octubre de 1959, pp. 44-47. Después reproducido en *Eco*, n° 203, Bogotá, septiembre de 1978,

García Márquez, respectivamente, a los cuales se suman innumerables notas críticas y columnas de Vargas Cantillo y Fuenmayor. Allí permanecen para la memoria el nivel de descontento del grupo, muestran el mísero estado de la literatura, el arte y la cultura del país y representan un punto significativo de cuanto sean conscientes, también políticamente, de su producción.

Prioritario para el grupo es ponerle fin al telurismo auspiciado y promovido por el establecimiento y los escritores y artistas oficiales del régimen que creen que la literatura y el arte “nacional” y su costumbrismo decimonónico no se ha de contaminar con las influencias extranjeras que resultan a ojos vistas “perver-sas y nocivas”. Grande es la urgencia por adoptar una visión universal, amplia, con perspectivas diferentes a las de mirar hacia dentro en la sola provinciana y retrasada realidad del país, sin que universal signifique desconocer lo originario y constitutivo, lo regional y provincial. Esto lo demuestra por ejemplo el hecho de que Cepeda Samudio sea en su primer libro más “cosmopolita” y en su novela más “costeño” o que García Márquez haya consolidado el ciclo universalizador de Macondo en una aldea-mundo.

Para el grupo, todo se ha de realizar por fuera de la oficialidad a pesar de que los canales sean los existentes y tradicionales. Por eso comienzan publicando ficciones en suplementos capitalinos (no en *El Tiempo* sino en *El Espectador*, *Sábado*, *Crítica*) y locales (*El Herald*o, *El Nacional*, *Crónica*) y la obra es siempre local y nacional. No hay que olvidar que Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor se desempeñan a lo largo de su actividad periodística como críticos y columnistas, como jurados de salones de pintura y destacados funcionarios de instituciones culturales, como es el caso de Germán Vargas en la Radio Televisora Nacional, es decir en los medios de comunicación que finalmente se están desarrollando por entonces.

Es indispensable para el grupo asumir que el mundo cambia de manera radical y del mismo modo es necesario que cambie el modo de verlo, de contarlo, de representarlo, de vivirlo y, sobre todo, de narrarlo. A este principio también se atiene la labor emprendida con disciplina y clarividencia por sus integrantes. Para ellos, en sus tertulias, es importante compartir proyectos, leer autores y definir los nuevos rumbos de la narrativa fundada sobre el lenguaje, la estructura y el mito.

Prioritario les resulta expresar la situación angustiosa de Colombia o la angustia que se siente por ella y por el mundo en la situación de crisis, de violencia, de guerra y de peligro ante los totalitarismos en que se encuentran y de igual manera es un deber confrontarse con los problemas de la libertad de

---

pp. 1200-1206; *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 21 de enero de 1979, pp. 4-6; hoy en Gabriel García Márquez, *De Europa y América, Obra periodística 3 (1955-1960)* (ed. e introd. de J. Gilard), Barcelona, Mondadori, 1992, p. 666.

opinión y de expresión. De esto se desprende cómo la labor periodística y de editorialistas, se concentre también sobre políticos locales y nacionales, sobre la corrupción e incompetencia de los gobernantes, sobre cuestiones que atañen a las problemáticas regionales, nacionales e internacionales y la emergencia nuclear.

En el grupo de Barranquilla, Cepeda Samudio fue el que más claramente expresó la conciencia de vivir tiempos angustiosos por la existencia de la bomba: lo atestiguan notas en *El Nacional* de Barranquilla,<sup>102</sup> así como sus tanteos formales de escritor preocupado por penetrar y expresar la realidad más allá de sus apariencias inmediatas. En 1953, los efímeros experimentos del cine en relieve le inspiraron este comentario: “Este afán de apartarse del elemento irreal, que lleva implícito la cinematografía, y de proyectar lo más realmente la discutible realidad que nos rodea, es tal vez el resultado de la inminencia de la total destrucción que representan para el hombre de hoy las armas atómicas”.<sup>103</sup>

El grupo no es localista ni regionalista aunque se vea claro la costeñidad: una forma de ver y concebir el mundo, lo cual manifiesta la conciencia de pertenencia a un tiempo y a un espacio: el Caribe. Éste se expande a Colombia y América Latina, pues en el mestizaje, en el idioma, en el imaginario y en sus cosmogonías se define la identidad de pertenencia.

En síntesis, el grupo se propuso (y lo logró del todo), sirviéndose de los instrumentos del arte, ajustar cuentas con la tradición republicana de los políticos-poetas, latifundistas-prosistas, industriales-gramáticos, gamonales-periodistas y aristócratas-sintactas que se forman y consolidan su carrera a la sombra del Establecimiento, casi exclusivamente en el altiplano bogotano. El grupo de Barranquilla es una experiencia única e irreplicable y la resultante de una sinergia que se instaura de modo natural entre artistas y escritores, pensadores e intelectuales, hombres de letras y de acción en el proyecto más universal que hasta hoy han producido la literatura y el arte colombianos.<sup>104</sup>

### Una propuesta estética diferente

El conjunto de la obra de Cepeda Samudio evidencia afinidades indiscutibles con algunos escritores latinoamericanos coetáneos suyos, los cuales, hubiesen

---

102. Álvaro Cepeda Samudio, “El hombre pesimista”, *El Nacional*, Barranquilla (30 de octubre de 1947), “Vigencia de un cuento” (12 de noviembre de 1947).

103. Álvaro Cepeda Samudio, “Séptimo Círculo”, “La tercera dimensión”, *El Nacional*, Barranquilla (recorte sin fecha, conservado en el archivo de Cepeda; corresponde al último trimestre de 1953). Jacques Gilard, “Prólogo” a *Todos estábamos a la espera*, op. cit., 2005.

104. Véanse los libros *Plumas y pinceles I y II*, op. cit.

querido o, quizá, habrían preferido ser cineastas. Entre ellos –con el antecedente histórico del brasileño José Lins do Rego y del mexicano Juan Rulfo– su íntimo amigo García Márquez, Autran Dourado, Carlos Fuentes, Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante<sup>105</sup> y Severo Sarduy. Todos, en el afán de llegar al cine, se cimentaron como cuentistas, guionistas y casi todos como periodistas. En fin, como novelistas. No es de poco dicha elección, si se tiene en cuenta que las tres primeras son las modalidades por excelencia de expresión artística de la Tercera Modernidad. Con el agravante que el vertiginoso cambio del mundo imponía también el de la comunicación: el periodismo, la radio, la literatura y, sobre todo, el cine –en perspectiva desde los años 1930 hasta hoy– exigía formas de narrar, narrativas y narraciones completamente originales. No por la anécdota y su manejo cuanto por la necesidad de inventar nuevos lenguajes (no sólo como sistemas sino como hablas) y explorar recursos expresivos, a saber: simultaneidad de acción, movimiento, evocación, saltos temporales, monólogo interior, autoconciencia narrativa, juegos metaficcionales, narración cinematográfica, cambio de puntos de vista y de voces narradoras, sonidos, múltiples movimientos de cámara, mimetismos, cambios repentinos de espacio, estructura abismal, lenguaje agónico, elaboración de detalles narrativos, nuevas poéticas... No acaso la imagen y el texto artístico (pintado, esculpido, grabado) anticipan los tiempos, en consonancia y a paridad de méritos y logros, aunque en tiempos y espacios diferentes, con la palabra escrita, como demuestra que Joyce y Picasso, Brancusi y Kafka, Brecht y Artaud, Lowry y Hooper, Torres García y Felisberto, Xul Solar y Macedonio coincidieran en sus propuestas estéticas innovadoras y revolucionarias. Al igual que, en Colombia, coincidieron Rómulo Rozo y Eduardo Zalamea, Jorge Zalamea e Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Vidales y Débora Arango, León de Greiff y Pedro Nel Gómez, y en los años que aquí interesan Cepeda Samudio y Obregón, García Márquez y Negret, Mejía Vallejo y Botero, Gómez Valderrama y Jorge Elías Triana.

Ya en sus cuentos y en su trabajo periodístico Cepeda se manifestaba con claridad al respecto. En “Todos estábamos a la espera”, el protagonista no sólo evidencia la pasión por el cine sino la analogía entre éste y la literatura con la actividad onírica:

[...] hubo un tiempo cuando veía todas las películas –cuando no se tienen sueños, cuando no esperamos nada, tenemos que meternos en las salas de cine

---

105. Cabrera Infante fue como Cepeda periodista precoz, cultor y crítico de cine y renovador de formas narrativas. Gilard enfatiza: “Es notable la vecindad entre ciertos cuentos de *Todos estábamos a la espera* y algunos de *Así en la paz como en la guerra*, que son contemporáneos; es más difícil, pero sigue siendo posible, encontrar parecidos de planteamientos entre *La casa grande* y *Tres tristes tigres*”. Jacques Gilard, “Prólogo” a *En el margen de la ruta*, op. cit. Cf. el apartado digital de esta edición.



y tomar los sueños prestados de las películas– también yo iba al cine todos los días a hacer míos todos los sueños.<sup>106</sup>

El arte moderno por excelencia es el cine. Es un arte complejo: los factores que intervienen en su creación son diversos, antagónicos a veces, y la proporción en el resultado final imposible de precisar. No es, ciertamente, “plástica en movimiento”. Ni mucho menos una nueva forma teatral. Es un arte nuevo: una nueva forma de expresión.<sup>107</sup>

Es temprana la elección de los géneros. Y es temprana, también, la concretización de esa búsqueda, para un poeta cuya labor es alcanzar el conocimiento y éste lo conduce a la definición de los mismos:

El cine no tiene nada que ver con la literatura en la medida en que emplea medios diferentes, antagónicos, para expresarse. Si con algo tiene que ver sería con el dibujo, pero, como la literatura, es la base de todas las artes: el lenguaje escrito es el punto de partida de cualquier creación: lo demás son variaciones de esta forma primera del arte: el cine participa de ella. Pero participa no como medio, sino que se sirve de ella para explicar y concretar sus resultados.<sup>108</sup>

Cepeda Samudio se convierte en intérprete activo de un fenómeno que pocos años antes el cubano Fernando Ortiz identificaba como transculturación:

Esa situación en la cual [...] varias culturas que tienen contacto se influyen mutuamente y sobreviven por largo tiempo, gracias al proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente”, precisamente para reevaluar las limitadas versiones de aculturación, deculturación e, incluso, de interculturalidad.<sup>109</sup>

Esto impele Cepeda Samudio en un vertiginoso proceso para aprehender del mundo y de la realidad sensible. En la infancia, en Ciénaga, en contacto con música, mitos y tradiciones populares, las historias narradas oralmente por protagonistas y sobrevivientes de la Masacre de las Bananeras, y en los libros de la nutrida biblioteca de su padre. En la adolescencia, en Barranquilla, con la formación escolástica bilingüe y sus variados intereses por el deporte (como jugador de baloncesto), el teatro (como director de un grupo) y la escritura (dirigió y realizó al menos cuatro periódicos estudiantiles). En la primera adultez, como resulta

---

106. *Todos estábamos a la espera*, p. 22 de esta edición.

107. “Nuevas nociones”, en: Álvaro Cepeda Samudio, *Antología*, *op. cit.*, p. 178.

108. Álvaro Cepeda Samudio, “Cinco preguntas sobre literatura y sus respuestas”, en: *Antología*, *op. cit.*, p. 161.

109. Bronislaw Malinowski, “Introducción”, en: Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* [1940], Madrid, Cátedra, 2002.

ampliamente documentado en sus artículos y notas de *El Nacional*: el teatro (uno de sus intereses centrales),<sup>110</sup> el cine (su gran pasión),<sup>111</sup> la literatura española (su primer fulgor)<sup>112</sup> y, con una buena dosis de precocidad, la literatura internacional, en especial la norteamericana, en el Colegio Americano, pasión reforzada por su estadía en Nueva York en un bienio de estudios.

Poco se dice, en cambio, de su frenético deambular por el caribe, en jeeps destartalados: como cazador, conociendo sus geografías físicas; como periodista, re-conociendo sus geografías humanas;<sup>113</sup> como persona, descubriendo, con sus amigos del grupo de Barranquilla, aquellas musicales, lingüísticas, culinarias, imaginativas y ancestrales.<sup>114</sup>

Una lectura atenta si no rigurosa del periodismo juvenil permite comprender mucho del cuentista y novelista de excepción que, para algunos ya entonces era, y hoy a la unanimidad, es reconocido Cepeda sea en el ámbito nacional que continental e internacional [...] siempre será preferible la lectura de los cuentos de *Todos estábamos a la espera* a la del periodismo juvenil de Cepeda, como será preferible la de *La casa grande* o de *Los cuentos de Juana* a la de sus notas y crónicas de *Diario del Caribe*, de la misma manera que vale más ver *La langosta azul*, o los noticieros de Cepeda o su documental sobre el carnaval barranquillero, que leer sus notas sobre cine. Al menos mientras se tenga en cuenta sobre todo al artista y al creador, porque [...] también es importante y merece consideración aparte el periodista.<sup>115</sup>

Cepeda Samudio fijó sus vivencias y su memoria en un único triángulo: Barranquilla-Ciénaga-Nueva York. En esos tres ámbitos, con curiosidad, experimenta el lamento negro, la arrogancia blanca, la nostalgia india, la violencia de gamonales y colonos, la apacibilidad de los parroquianos, la rudeza del clima, la lozanía e insidia del territorio, el silencio ante la gran urbe. Así como todas las sustancias de lo metropolitano y ciudadano, lo urbano y periférico, lo industrial y lo comercial. Protagoniza los carnavales de Barranquilla y convive con los inmigrantes, sus idiomas y sus jeringonzas incomprensibles; le fascinan la juglaría popular y la música de acordeón, los antiguos lamentos de Francisco el

110. Cf. "El teatro de la angustia", *El Nacional*, 22 de noviembre de 1947. *En el margen de la ruta*, *op. cit.*, pp. 98-99.

111. "Berta Singerman en el recuerdo", "La vorágine", *El Nacional*, 27 de octubre de 1947 y 20 de enero de 1948. *En el margen de la ruta*, pp. 72-73 y 141-142.

112. "La última novela de Azorín", *Ensayos*, 2 de mayo de 1947. *En el margen de la ruta*, *op. cit.*, pp. 40-41.

113. "Cita de artistas", *El Nacional*, 21 de octubre de 1947. *En el margen de la ruta*, *op. cit.*, pp. 63-64.

114. "Una calle", "Viaje por el litoral del Magdalena", *Publicaciones estudiantiles*, 24 de mayo de 1944 (sf. 1944). *En el margen de la ruta*, *op. cit.*, pp. 5-6, 13-14.

115. Jacques Gilard, en: Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*, *op. cit.*, 1985.

Hombre y los modernos de Lorenzo Morales; lo seducen los mitos del Hombre caimán, el negro Adán y Joselito carnaval. En sus correrías palpa la miseria y la opulencia, el folclore y el mestizaje plurisecular. Desde el observatorio cosmopolita de Barranquilla toca con mano el progreso y el retraso, lo primitivo y lo contemporáneo que de Urabá a la Guajira encarnan sus gentes. Toda su experiencia humana y social converge en el conocimiento de sí, de su historia, y a través de este aprendizaje consolida una mitología personal, un imaginario fértil y una nítida y beligerante actitud civil. Apenas con el título de bachiller, y ya bilingüe, Cepeda Samudio, al estrechar amistad con Fuenmayor y Vargas Cantillo, Obregón y Meira del Mar, Santodomingo y Grau, se apropia, como parte de su acervo, de lo normal, lo ruin y lo maravilloso del Caribe y de Colombia. En el ámbito multiétnico, plurihablado y archisonante de su ciudad natal, asimilado el ideario del grupo de Barranquilla, desatranca las compuertas de una curiosidad *extravagante* también por lo extranjero. Detrás de estos expedientes, estaba con ojo avizor el narrador excelente, el cronista atento, el poeta agudo, el cineasta en ciernes.

Para Cepeda Samudio la superación del regionalismo –lo demuestra su escritura periodística– no significó ni despreciar ni reivindicar a ultranza los elementos fundacionales o constitutivos del entorno cultural del Caribe; abrazar el universalismo no significó tampoco imitar a la ciega lo que aprehendía del extranjero, como releva tempranamente Alfonso Fuenmayor:

Las influencias que es posible descubrir en los cuentos de Cepeda Samudio, son de aquéllas que no alcanzan a anular la personalidad, a desfigurar lo individual, a interferir, deformándola, la nota propia. Las afinidades son de método, de sistema, casi diríamos de perspectiva y, en ningún caso, una abyecta servidumbre. [...] Una manera de equivocarse respecto de *Todos estábamos a la espera* es considerar a su autor como un técnico exclusivamente, como un escritor que ha adquirido una fluida destreza en el manejo de los asuntos que forman la inasible materia prima de sus relatos. La técnica es para Cepeda Samudio solamente lo que la brújula es para el navegante: un utilísimo compañero de viaje.<sup>116</sup>

Además, la Modernidad para Cepeda Samudio no era sólo ruptura, integración o profesionalización del escritor sino capacidad para asumir el dictado de su tiempo. En su conocida nota de *El Herald*, de abril de 1955, Cepeda periodista y cuentista afirma:

Decir “cuento moderno” es como decir “arcabuz antiguo”. El cuento no puede ser sino moderno: es una invención, una resultante contemporánea. En la literatura anterior al siglo XX no se encuentra. No existe como género aislado. Hay

---

116. Alfonso Fuenmayor, “Los cuentos de Cepeda Samudio”, *El Herald*, Barranquilla, 21 de agosto de 1954.

pequeños cuentos, ensayos de cuentos sí. *El licenciado vidriera* de Cervantes. Pero todavía estaba muy dependiente del relato para poder aislarlo como entidad definida. [...] El hecho de que el periodismo –que es el relato puro– sea una invención casi exclusiva de los norteamericanos, lo mismo que el cuento, explica por qué solo en USA se ha logrado la total independencia y expresión de estos dos géneros. El periodismo ha libertado al relato de todos los lazos que lo unían al cuento, permitiendo de esta manera el desarrollo total e independiente de ambos. Libertados del relato, los escritores pudieron lograr el cuento en su verdadera forma.<sup>117</sup>

Se trataba, para él, de asimilar sincretismos antiguos e interiorizar mitologías propias en grado de diferenciar el Gran Caribe de las otras áreas geoculturales del continente y sus respectivas cosmogonías.<sup>118</sup> Para asumir, en primera instancia, la identidad latinoamericana fundada en “la unidad en la diversidad” o “la tradición de la ruptura”, como proclamaban, entre muchos, Jorge Luis Borges y Octavio Paz. A este fin, Cepeda Samudio focalizó, desde un comienzo, cuatro ámbitos de trabajo bien delimitados: el lingüístico, el temático, el estructural y el poético (o de la diversificación cronotópica). Mientras tanto afinaba los lenguajes con el ejercicio cotidiano del periodismo, hasta lograr la innovación en el tratamiento de la materia narrativa y también en los planos experimental y técnico propiamente dichos.

Creo que lo primero es tener algo que decir y decirlo bien. Esto puede aplicarse a cualquier forma de expresión artística. En otras palabras: la técnica es tan importante como el tema, pero a base de técnica solamente no se puede lograr una obra de arte verdadera.<sup>119</sup>

Es a partir de aquí que se podría comprender cómo dos escritores, tan cercanos en lo afectivo, intelectual y artístico; dos hombres con una amistad tan profunda y una comunidad de intereses tan cercanas; dos seres nacidos y crecidos en ámbitos vecinos, tracen y transiten desde el grupo de Barranquilla un idéntico sendero que, inevitablemente y por suerte para el arte y la literatura, se había de bifurcar: Cepeda Samudio y García Márquez, tan próximos y tan lejanos, tan afines y tan distintos. Dos artistas unidos por una misma pasión y por la misma vertiginosa soledad en sus quehaceres literarios. Dos poetas que nunca compitieron, y siempre se apoyaron, se leyeron y se criticaron. Dos seres unidos por un trato íntimo y profundo. Dos aliados en los logros y las derrotas. Dos artistas

117. Álvaro Cepeda Samudio, “El cuento y un cuentista”, *El Herald*, 11 de abril de 1955, en: Jacques Gilard, *En el margen de la ruta*, op. cit., pp. 403-495.

118. Caribe, Mesoamérica, Centroamérica, Andes, Cono Sur, Brasil. Cf. Fabio Rodríguez Amaya, *D’oltremare*, op. cit., pp. 11-37.

119. Álvaro Cepeda Samudio, “Cinco preguntas sobre literatura y sus respuestas”, en: *Antología*, op. cit., p. 161.

que en Colombia quieren como antípodas y, en cambio, se complementan en su diversidad, convergen en su originalidad y no se regodean en los aciertos ni en la grandeza. Cada uno, una personalidad literaria y humana.

No es leyenda que el proyecto de “La Casa” lo compartieron, como el de “El ahogado”, los “delirios” cinematográficos con la firme intención de hacer cine en Colombia, la jefatura de redacción de un periódico<sup>120</sup> y muchos más. En *Los cuentos de Juana*, hay narrados testimonios como:

Por debajo de este ahogado ha corrido mucho agua. Y por arriba también. Cuando Luis Ernesto<sup>121</sup> comenzó con su tema, Obregón<sup>122</sup> lo reclamó para sí. Más tarde, Cabo,<sup>123</sup> al enterarse del asunto dijo categóricamente: “Como ninguno de ustedes se toma el trabajo de escribirlo, el ahogado es mío”. Juana no entendió bien qué tenía que ver la escritura con un ahogado. Pero para esta época ya a Juana no la asombra nada.

Mucho después se habló de filmarlo. Se armó el mierdero. Angulo,<sup>124</sup> Luis Vicens,<sup>125</sup> Fuenmayor,<sup>126</sup> Quique,<sup>127</sup> andaban con el ahogado de un lado para otro. Hasta el Barón de Humboldt<sup>128</sup> quiso intervenir. Cuando llegó la hora de asignar los papeles nadie aceptó hacer de ahogado. Y ahí quedó la cosa.<sup>129</sup>

Al final, uno escribió *La casa grande* y otro *Cien años de soledad*: dos novelas imperecederas, a partir de la misma anécdota, con un mismo centro espacio-temporal y una buena dosis de cronotopos comunes. Si subsiste alguna duda, en *El Coronel no tiene quien le escriba*,<sup>130</sup> *Cien años de soledad* y *Memorias de mis putas tristes*, en crónicas y notas periodísticas, como en *Vivir para contarla*, si hay

---

120. “Como se han perdido los volúmenes de *El Nacional* del último trimestre de 1953, no se pueden tener muchos detalles sobre lo que parece haber sido una aventura. Se sabe que la vivieron juntos Cepeda y García Márquez, ya que ambos fueron jefes de redacción, siendo director Armando Castro Bermúdez. *El Nacional* publicaba entonces dos ediciones diarias; en Cepeda recaía la responsabilidad de la edición matutina que circulaba en los departamentos de la Costa Atlántica, y en García Márquez la de la edición vespertina que se vendía en Barranquilla. La duración de esa aventura, al menos en cuanto a García Márquez, no pasó de tres meses. Tal vez duró un poco más en el caso de Cepeda, pero sería por poco tiempo, de todas maneras. En la sede del periódico se conservan los volúmenes de enero y febrero de 1954; llevan la indicación “edición de la tarde”, lo cual quiere decir que aún continuaba el experimento iniciado en octubre de 1953, pero no contienen ninguna huella identificable de una participación de Cepeda”. Jacques Gilard, “Prólogo” a Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*, *op. cit.*

121. Luis Ernesto Arocha (cineasta, Barranquilla, 1932).

122. Alejandro Obregón (pintor, Barcelona, 1920-Cartagena de Indias, 1992).

123. Gabriel García Márquez (escritor y periodista, Aracataca, 1926-México D.F., 2014)..

124. Luis Guillermo Angulo (cineasta, Anorí, 1928).

125. Luis Vicens (cineasta y librero (Barcelona?, 1904-México DF, 1983).

126. Alfonso Fuenmayor (escritor, ensayista y periodista, director de *Crónica*, 1915-1994).

127. Quique Scopell (fotógrafo, Barranquilla, 1923-Los Ángeles, 2014).

128. Alexander von Humboldt y también fray Bartolomé de Las Casas.

129. “Por debajo de este ahogado...”, en: *Los cuentos de Juana*, p. 307 de esta edición).

130. El sastre de *El coronel*... es Álvaro y los que lidian con el gallo son Alfonso y Germán. Los

alguien profusamente recordado, evocado y loado –lo que podría incluso generar sospechas en la crítica oportunista– es precisamente Cepeda Samudio. Los dos hicieron cine y mantuvieron la amistad fraterna a lo largo de veinticinco vitales, productivos e importantes años. De él, entre muchas evocaciones, García Márquez dice, recurriendo a su consuetudina hipérbole:

Álvaro Cepeda Samudio, en cambio, era antes que nada un chofer alucinado –tanto de automóviles como de las letras–; cuentista de los buenos cuando bien tenía la voluntad de sentarse a escribirlos; crítico magistral de cine, y sin duda el más culto, y promotor de polémicas atrevidas. Parecía un gitano de la Ciénaga Grande, de piel curtida y con una hermosa cabeza de bucles negros y alborotados y unos ojos de loco que no ocultaban su corazón fácil.<sup>131</sup>

Se habla superficialmente de la indisciplina de Cepeda Samudio, de su imposibilidad de anteponer la escritura a la vida; se cotillea aún hoy día sobre sus desafueros étlicos y fiesteros que los barranquilleros han hecho legendarios: es hora de cambiar esa perspectiva filistea y ajustar el foco. Así como la individualidad diferencia, la vida diferencia y cambia la respuesta a los estímulos. Recuérdese que a Cepeda la vida lo “ausentó” demasiado pronto. Fue el primero en proponer una estética desconocida en Colombia, demostrando la vitalidad de la periferia costeña frente al centro andino racista y excluyente que la seguía desconociendo.

Cepeda Samudio lo hizo revalorizando los poderes de la fábula y la ensoñación; actualizando con tino la lucidez y el desencanto. Para él, la literatura y el arte no debían rayar el “compromiso” con los estamentos del poder (por más de ser del poder y pertenecer a él) ni con los catálogos de las tragedias o de la violencia secular. Mucho menos con el avasallamiento a ideologías o voluntades ajenas. La libertad expresiva y el ejercicio de la palabra, como ejercicio de la crítica, se hacían improrrogables. Para él, como para los integrantes del grupo de Barranquilla, el compromiso con la sociedad era necesario resolverlo, no empuñando un fusil o haciéndose elegir senador de la república, sino desde (y con) los instrumentos del arte.

Del Sur y del Norte del continente llegaban a Colombia tímidos ejemplos de las primeras tentativas de emancipación de los varios realismos a través de la fantasía y la imaginación. Cepeda Samudio las percibió primero intuitivamente y se alineó con los que decían no a esa caricatura que eran ya el realismo social en el continente (y el realismo socialista del régimen estalinista); y también dijo no al *Nouveau roman* francés,<sup>132</sup> que era el portaestandarte colonial de la antinovela y

---

tres son los que le entregan al coronel las “cartas” (o pasquines) de Agustín, que es el mismo Gabriel García Márquez.

131. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit., pp. 129-130.

132. Mi posición a este respecto contrasta con las de Andrés Vergara Aguirre y Rafael Saavedra Hernández. Cf. el apartado digital de esta edición.

expresión de la definitiva decadencia de la novela en el excentro europeo, después de Flaubert y Thomas Mann. No eran vanos, pues, los esfuerzos de Artl, Quiroga, Güiraldes, Onetti y Marechal. Mucho menos los de Guzmán, Yáñez y Revueltas. Detrás de los narradores seguían marcando pauta los poetas. El exilio de Vallejo y de Neruda y el magisterio de Ibarra Merlano, Lezama y Paz no eran invención de nadie y el “re-descubrimiento” de América en su poesía y en sus artes, en París, por obra de Huidobro, Rozo, Xul Solar, Lam, Asturias, Uslar Pietri, Guillén, Rivera y Carpentier tampoco era gratuito. Ese mal llamado “re-descubrimiento” hecho por poetas, pintores y narradores, en realidad consistió en recuperar desde París, pero en América, “la originalidad de América Latina, su especificidad, su acento, su realidad única” a partir del deslinde entre poesía y novela además del “deslinde único entre novela y cuento por las leyes de la concentración y la tensión”.<sup>133</sup>

Además, el cine en pleno auge imponía, amén de la historia en sí, el dominio de la imagen –que es “la base del film”–, en un *unicum* y en un *continuum* con el *plot* y con los diálogos, la intriga, el sonido, la recreación de atmósferas, la invención o recreación de espacios, los movimientos de cámara, nerviosos y fluctuantes, la velocidad e instantaneidad de los diálogos, como en el comienzo de “Tap-Room”:

“... whisky, por favor” “Permiso, permiso...” “... te digo que Marión es distinta  
 “Gracias, no “Sí, doble, sívalo...” “Una vez, hace años, yo no soy un político,  
 no señor, pero verá usted...” “Por favor...” “Yo digo que durará, es Sartre...”  
 “... no, no señor...” “Whisky “Nueve ochenta y “... tú no me comprendes, no  
 me has comprendido nunca” “Dos Martinis “Firmaré eso “... permiso “Gracias,  
 yo “... finalizar con 367 “... llénelo, sí, igual “Pero es que usted no comprende  
 que la estabilidad de las relaciones internacionales...” “doble, sí, doble por favor  
 “Marión, quiero a Marión, es que tú “... seco, bien seco, eh “Otro whisky “Yo no  
 lo creo así” “... y siete con treinta y cinco “... por favor “Perdón, señor “Whisky  
 “Joe, el caballero “... pero ten calma, despacio, despacio “... a Marión, no la co-  
 nocés “... no es el problema, yo digo “Whisky” “... permiso, permiso” “Whisky  
 “... gracias señor” “Whisky “Whisky. (p. 71)

En suma, la literatura exigía una visión inédita (también risueña, humorística y lúdica) en un espacio y en un tiempo que podía ser el de un átimo, un día, una centuria o el que la “fábula” requiriera. Eso sí, escrita con el mito a la mano:

[...] sí tal vez podríamos ir un día cuando haya verano –y después iríamos a un cine, me gusta el cine– creo que me gustaría ver una película que se llame los rinocerontes hacen pompas de jabón en la que esté Susan Peters<sup>134</sup> (“Todos estábamos a la espera”, p. 22).

133. Ángel Rama, *La novela latinoamericana...*, *op. cit.*, pp. 106 y 128 respectivamente.

134. Actriz de Hollywood en los años 1940, en quien veía Cepeda Samudio la imagen de la coleccionista. Recibió el Óscar de la mejor actriz en 1942.

El mito, claro está, se actualiza y se renueva, más allá de la descripción naturalista o realista, con el lenguaje del estremecimiento y de la ambigüedad y sobreescrito (o re-escrito) sobre estructuras insólitas. De un maestro de la imagen verbal, su contemporáneo Felisberto Hernández, de un metafísico y humorista como Macedonio, de un reinventor de la lengua como Borges, de un espíritu fantasioso y eversivo como Cortázar, de desesperanzados y enajenados crónicos como Onetti y Sábato, Cepeda Samudio fue quien con mayor sagacidad y prontitud asimiló en Colombia la lección de sus contemporáneos de América Latina, al igual que de lo mejor de la literatura internacional en Occidente. Haciendo así, se liberó de la metáfora de efecto y estilísticamente jocosa y feliz que anhelaba García Márquez, y del horrendo “realismo mágico” en que lo convertiría una crítica superficial y ciega. Eso sí, los dos escritores emulando el humor brillante de Gómez de la Serna, la poesía, la narrativa oral y popular.

Cepeda Samudio perseguía la creación imaginativa en la imagen traducida en palabra, dada por la visión indirecta y mediata de la realidad objetiva. Ésta genera ligereza y velocidad una vez transpuesta en esa realidad “otra”, ficticia e imaginada que constituye la literatura. En otras palabras, Cepeda se ejercitó en ver la realidad, no a través de una lupa ni de un microscopio, o con antiparras rosadas, sino de ver la imagen que de ella se refleja en el espejo. Tal y como propondría con sumo acierto Italo Calvino treinta y cinco años más tarde, al hacer la lectura del mito de Perseo y de Dante, de la literatura clásica, moderna y contemporánea en sus magistrales y poco leídas *Lecciones americanas*, publicadas post mórtem en 1988.<sup>135</sup>

Y en cada uno de los espacios se amontonaba pensamiento. En el gran sonido total se abrían grietas: y esas grietas se llenaban de pensamiento. Alguien estaba metiendo estopa en la cabeza de una muñeca morena, ligeramente morena. Y las hilachas negras, grises, blancas, grises, negras, blancas, caían sobre la cara de la muñeca (“Tap-Room”, p. 71).

Sólo así, con la mirada oblicua, la utilizada desde muy pronto por Cepeda (y luego, siempre desde Barranquilla y con voz propia, Marvel Moreno, Ramón Illán Bacca y Julio Olaciregui), se podía captar lo nimio, lo banal, lo simple, lo sencillo que es en realidad, como lo real que compone y constituye el mundo, sin recurrir a los máximos sistemas. Transponiendo poéticamente el mito y su esencia. Renovando el mito y actualizándolo con los de esa mestiza sociedad del caribe colombiano, configurada por componentes multiétnicas, plurihabladas y polisonantes.

---

135. Con el título que deriva de Pietro Citati, *Lezioni americane*, Turín, Einaudi, 1988. En español: *Seis propuestas para el próximo milenio*, 1ª ed., Madrid, Siruela, 1989.



Enunciarlo era osado, concretarlo era el reto. Sobre todo en América Latina donde el regionalismo y el telurismo hacían estragos y seguían ilusionando a casi todos los escritores que fuese realismo, cuando Cepeda Samudio publicó a finales de los años cuarenta sus primeros cuentos. En ellos rechazaba de plano la vieja confusión entre persona y personaje y experimentaba la alternancia del yo con el tú, el nosotros con el ellos, además de experimentar la jerarquización de los discursos, hasta trascender lo testimonial y onírico por medio de la liberación imaginativa y de la imagen.

Qué vas a hacer ahora? No te has movido. Parece que ni siquiera los hubieras mirado. Pero es cierto: con qué ojos ibas a mirarlos. Se acercaron a ti y te lo han dicho. Te han dicho lo que todos sabíamos, lo que todos esperábamos porque sabíamos que tenía que suceder con ella también. Lo que el hermano debió saber primero que nadie: ahora también porque es el que está más cerca de ellos (“LA HERMANA”, p. 139).

Desde las propias vivencias como escritor, cada texto, cada cuento propone un planteamiento, un asunto y una desconocida solución narrativa y narratológica. Lo efectúa apelando al cambio de voces, a los diálogos variables, a la segmentación auditiva y visual, en lugar de apelar a la visión totalizadora y totalizante que iniciaba a ponerse de moda entre escritores de diferentes lenguas y geografías, también contemporáneos suyos.

A los catorce años hasta yo estaba bueno, el pelo de oro de Juana no presentaba un problema complicado. Los peines de carey se rompían muy frecuentemente, por lo que fue necesario conseguirle unos de aluminio, como los que usan los soldados. Cuando Juana comenzaba a peinarse el chirrido, como de checa rastrillada en cemento liso, destemplaba los dientes, pero esta pequeña molestia compensaba en mucho la constante rotura de las peinillas comunes y corrientes (“Juana tenía el pelo de oro. No rubio, o dorado”, p. 295).

La rabia había comenzado, había comenzado con las primeras palabras, con el primer sonido de la luz azulosa de la lámpara contra la agitada oscuridad del cuarto, y había ido creciendo con cada una de las palabras de ella, con cada gota de sudor que nacía sobre su piel cansada (“Nuevo intimismo”, p. 63).

Cepeda Samudio fue pionero en todo esto: verbalizó antes que otros, en Colombia, el vértigo que suscitaba la búsqueda de lo ignoto desde y dentro el mundo de hoy y anticipó cambios urgentes e inaplazables. Para ello, indagó sin descanso (aunque le sigan tachando de no haber tenido disciplina) sobre las fronteras de los géneros y sobre los umbrales entre la vida y la muerte, la cordura y la demencia, el erotismo y el sexo, la comunicación y la literatura. Cepeda Samudio no dejó de lado la violencia y la ternura, el ideal y la desesperanza, la soledad y el amor. Así se convirtió, con su verbo llano y directo, esencial e inimitable, en

pionero de lecturas y escrituras que lo impulsaron a dominar y aclimatar nuevas técnicas, nuevas poéticas e insólitos recursos formales.

Así hizo con la anécdota y con la técnica –asimilando de Lowry, Eliot, Pierce y Capote entre otros– los puntos de vista, el caos y la transparencia temporal, el enrarecimiento y la nitidez espacial, los diálogos, la escritura fragmentada y fragmentaria, las hablas:

Porque el tiempo había dejado de ser medido y una sola estación había comenzado dentro de las paredes aun antes de que Skip naciera, aun antes de que Jumper Jigger hubiera sido comprado en Georgia, mucho antes también de que el Mexicano hubiera comenzado a disparar su ametralladora en Normandía y el tap-tap-tap-tapin de los pies desarticulados de Jumper Jigger y el tap-tap-tap-tapin de los miembros desarticulados sobre Normandía se hubieran convertido en un mismo tap-tap-tap-tapin. (“Jumper-Jigger”; p. 48)

No fueron menos para el novelista y cuentista, la estructuración del texto o del libro a modo de rompecabezas, la subversión de las leyes de la naturaleza, el estilo elíptico, la oportuna prevalencia de la mimesis sobre la diégesis, las variantes del diálogo, el flujo de conciencia y los sabios diálogos y monólogos de sus narraciones. Tampoco olvidó la ambigüedad, la objetividad y el realismo de las descripciones, el pansensorialismo, el caos y la modulación de las instancias narradoras (y sus lenguajes) a las que no es dado saber más que los personajes. Súmese el meticuloso trabajo de carpintería literaria que tanto pregonaba García Márquez dentro del grupo, en lo que a idioma, estructuras, y lenguaje se refiere, como también la introducción de elementos para acentuar la extrañación, suscitar estupor o dislocar lo verosímil, que encontraron en Cepeda Samudio el paradigma en Colombia. Y si esto no es innovación experimental y modernidad...

### *La reverberación semántica*

La narrativa de Cepeda Samudio, escueta como en “Intimismo”, ancha como en “Las muñecas que hace Juana” y rigurosa como en el capítulo “EL PADRE”, brilla por la exactitud y la sobriedad en el registro semántico y sintáctico. En ella no hay usos, giros o artificios retóricos superfluos. El indudable barroquismo es el destilado –hecho por una sensibilidad contemporánea– del modelo conceptista de Quevedo, en la forma, y el de Góngora, en la sustancia. Es, al mismo tiempo, una prosa esencial, diáfana y misteriosa (como un códex de Leonardo o una pintura de Velázquez), dotada de un intenso acento, capaz de contraer, dilatar y amplificar las atmósferas, expandir los hechos y engrandecer o minimizar los eventos o los protagonistas del relato. Este ejemplo de *Los cuentos de Juana*, con claro valor intratextual, es dicente:

Sobre la mesa se amontonan pedazos de tela y muñecas, muchas muñecas. Hay muñecas por todas partes. Pero no tiradas de cualquier manera sino cuidadosamente colocadas: en nítidos montones, o sentadas, o recostadas o paradas. Las muñecas son de trapo, cosidas a mano, hechas de retazos de telas de colores y calidades diferentes. Pero las cabezas son todas iguales: el pelo hecho de flecos de lana amarilla y las caras aplanadas de cretona floreada: sobre la cretona están bordadas las bocas y los puntos rectos de las narices, pero ninguna tiene ojos (“Las muñecas que hace Juana no tienen ojos”, p. 272).

En efecto, la linealidad de la prosa dada por el uso de un vocabulario esencial sorprenden, mas no impactan, como el ritmo temático y la rima sintáctica. Sin interés alguno por la descripción, los elementos constructivos focalizan la voz narradora en lo esencial para crear un justo equilibrio en la economía general del relato. En Cepeda Samudio, el registro lingüístico es básico y atrapa al lector, pues acude a la técnica realista y al lenguaje que exige la crónica, para cincelar una prosa rica de imágenes. Al tiempo, dota el relato de un entramado sustantivo y una textura esencial tras las cuales mimetiza asuntos de mayor trascendencia (*v.gr.*: la “ceguera” de las muñecas-la “ceguera” de la hermana en jefe).

Al no ser poesía en verso, en los textos de Cepeda Samudio los eventos riman y ritman entre ellos. Ritman y riman por la cadencia y consonancia de los efectos fónicos y auditivos; de la contracción y dilatación del tiempo y del espacio; por las emociones que mantienen vivo en el lector el deseo de llegar al final de la historia; por obra de las atmósferas y las sugerencias; como corolario de aquello que provoca lo inusitado. Riman gracias a la velocidad física o mental del narrador, de lo cual es capaz sólo alguien, entregado o poseído por el conocimiento, la disciplina, el talento y el oficio: un artista-escritor.

Nótese en el siguiente pasaje cómo, en la ligereza del texto, ritman las sensaciones que son focales para la voz narradora, mientras reserva para sí la visualización, evitando el riesgo de hacer una descripción que dentro del relato carecería de sentido.

La cerilla comenzó su recorrido. Fue apenas el comienzo. La iniciación de un movimiento incalculable, del que no se podía decir cuánto duraría. La cerilla había comenzado a moverse sobre los cristales rotos y erizados: desde este momento en adelante todo se podría contar: el movimiento, el sonido, el tiempo: antes no. Fue apenas el comienzo. De lo que no se puede decir nada, porque no hay nada anterior.

Y con el primer sonido el hombre sintió. No pensó, esto comenzó mucho después, sintió, sólo sintió. Desde ángulos invisibles le llegaron las sensaciones. Primero lentamente. Luego en desorden y simultáneas (“Intimismo”, p. 85)

Como sucede con los grandes escritores contemporáneos, la *imago* domina el texto y sin recursos peregrinos su escritura es imaginativa, pues la adopción de lenguajes, formas y modos de otras artes, especialmente las visuales, hace que,

emparentando imágenes, sonidos, aromas, tacto y experiencias sensibles, la palabra, en sus manos, reverbera hasta grabar la mente de quien lo lee. El uso del idioma resulta ejemplar por su precisión, allí donde los verbos, los pronombres, la adjetivación escasa, las aliteraciones y la sintaxis gramática, prosódica y sustantiva son sencillas y directas, por dominio del conocimiento y del oficio, y no por escamoteo estilístico. En las técnicas narrativas se puede apreciar también el gran periodista que fue Cepeda Samudio, con la necesaria autonomía respecto de la escritura de ficción.<sup>136</sup>

Y en cada uno de los espacios se amontonaba pensamiento. En el gran sonido total se abrían grietas: y esas grietas se llenaban de pensamiento. Alguien estaba metiendo estopa en la cabeza de una muñeca morena, ligeramente morena. Y las hilachas negras, grises, blancas, grises, negras, blancas, caían sobre la cara de la muñeca (“Tap-Room”, p 71).

Además de haber adoptado con inteligencia las modalidades de escritura y la convergencia de lenguajes que Andrés Vergara Aguirre y Álvaro Medina realzan en los ensayos publicados en esta edición. Respecto, sobre todo, de lo aprendido en Ann Arbor y Columbia. Ya entonces en Estados Unidos comenzaban a circular las concepciones del *New* y del *Gonzo journalism* inaugurados por sus contemporáneos Tom Wolfe, Norman Mailer, Hunter Thompson y Truman Capote, quien con *In Cold Blood* (1965) –un libro que Cepeda Samudio no se limitó a leer– marcaba tendencia a nivel internacional.

No de menor importancia es la atención extrema en el empleo de la puntuación. Cepeda Samudio, devoto del idioma, pero menos estilista, se distancia de las reglas gramaticales, acentúa las palabras según el ritmo de su pulso cardíaco y su respiración; elimina la apertura de los puntos interrogativos y exclamativos, usa según su modo los dos puntos y no hace uso convencional de los otros signos de puntuación; distribuye en la página segmentos, microunidades, unidades y párrafos sirviéndose de amplios, *caprichosos* o arbitrarios e inéditos espacios y páginas blancas, que ningún editor ha respetado hasta hoy. Éstos, en apariencia casuales, cumplen una función importante en el desarrollo narrativo; resultan siendo, en los originales obsesivamente escritos a máquina por él mismo, parte orgánica del texto literario, tal cual en los caligramas de Apollinaire, Huidobro y Paz, o en los textos ejemplares de las vanguardias que el lector puede apreciar en la reproducción del original de *La casa grande* que aquí se publica.

---

136. Se propone como paradigma su reportaje a Garrincha, publicado por Samper Pizano en Álvaro Cepeda Samudio, *Antología, op. cit.*, pp. 50-60. El estudio atento de una de sus libretas de trabajo, para este reportaje (véase la edición digital), permite entender el método de trabajo y la pulcra y “obsesiva” preparación previa del serio periodista de que goza fama Cepeda.

Además, Cepeda Samudio recurre a la nominación genérica que, acentuada con marcas tipográficas, como por ejemplo el uso de las mayúsculas, le consiente la construcción de enteros cuentos, relatos y capítulos de su única novela, con una estructura muy personal del diálogo, y la interpolación caprichosa de las instancias narrativas. El uso insólito de los acentos gráficos, rítmicos y gramaticales –generalmente interpretado como descuido del autor– permite entender cómo corresponde a necesidades internas del fraseo. Significativo es, además, el uso de recursos idiomáticos, jergales e imitativos, y de modos “canónicos” de la oralidad popular –como analiza en esta edición el crítico norteamericano Robert L. Sims–, recursos a través de los cuales Cepeda Samudio acentúa aún más la poética de la ambigüedad que deviene caracterizadora de su narrativa.<sup>137</sup>

Cepeda Samudio no construye lenguajes como quien construye sistemas, sino como quien integra hablas (no jergas incomprensibles), con lo cual se asiste a la incorporación de Colombia en el nuevo proceso de recreación inventiva e imaginativa (no mecánica como realistas, costumbristas y terrígenas) también del habla del común, con finalidades artísticas, además de asistir a su reintegración a la propia comunidad lingüística de pertenencia: la del español caribe, colombiano y latinoamericano.

### *La modulación temática*

Soledad y violencia, ambigüedad y poder, incapacidad de amar y desesperanza, permeados de “conciencia de arte” y de “fe en la palabra artística” –como propugnaba el Modernismo–<sup>138</sup> parecen definir los grandes núcleos temáticos de toda la obra narrativa de Cepeda Samudio. Las perspectivas son más amplias, pues si bien en los cuentos de *Todos estábamos a la espera* se trata de asuntos exquisitamente urbanos en una sociedad industrial, en *La casa grande* y en *Los cuentos de Juana* son de ámbito rural en una sociedad preindustrial. 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 irreverentes y se perfilaban, en su aparente descuido, como nueva

---

137. Cf. mi ensayo sobre *La casa grande* en el apartado digital de esta edición.

138. José Olivio Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hipérior, 1985, p. 20.

búsqueda expresiva: son narrativas de ámbito mixto, de mayor apertura temática y formal, y quedan abiertos a la lectura en forma de novela experimental. Cepeda Samudio es precursor en Colombia de una tendencia que se asomaba en América Latina –opacada por esa cosa que llaman *boom*– tal cual proponen los estudios publicados en esta edición.

Hecho, este último, que refleja, además, la contemporaneidad de Cepeda Samudio con escritores *ante litteram* y contemporáneos suyos, o de promociones diferentes, cuales Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Manuel Puig, Jorge Ibargüen-goitia o Luis Rafael Sánchez, Néstor Sánchez, José Agustín y Andrés Caicedo.

[...] la condición mínima que se exige a un escritor es que tenga algo que decir. Cómo decirlo, es cosa accesoria. El estilo se logra, la técnica se aprende, el dominio de los medios de expresión se adquiere. Pero la base de la literatura ha sido siempre y seguirá siendo, decir algo.<sup>139</sup>

La multiplicidad de temas Cepeda Samudio la modula gracias a una tupida red argumental. Apelando a ligeras dislocaciones semánticas, impele el lector a interrogarse continuamente sobre qué, cómo y quién está tratando o diciendo la instancia narradora. Es así como el espacio, el desamor, la incomunicación, la ternura, el odio o el circo, por ejemplo, se vuelven temas protagónicos, no *declarados* pero efectivos, por obra de la estructura narrativa y de la eficaz declinación metafórica activada por el escritor. Sean ejemplos la sangre, la rebelión en *La casa grande*; la soledad, la confusión en *Todos estábamos a la espera*; el ludus, lo excéntrico en *Los cuentos de Juana*.

Cepeda Samudio forma parte de aquéllos que no se quedan en el calco o en la reelaboración del mito, sino de los que protagonizan la elaboración del pensar mítico. En otras palabras, no trabaja con el mito sino en sus umbrales, con su esencia. El escritor se plantea resolver formalmente de manera convincente, en el plano de lo verosímil, hechos tanto reales e históricos cuanto imaginarios. Al descubrir “los mecanismos mentales generadores del mito”,<sup>140</sup> el escritor barranquillero se coloca entre los mejores de la Nueva Literatura Latinoamericana. Su originalidad radica en haberse ubicado distante, lo necesario, del realismo fantástico y del realismo crítico; antípoda, lo suficiente, de esa falaz “etiqueta” llamada realismo mágico; lejano, cuanto basta, de la narración oceánica y culterana; cercano, lo imprescindible, del nuevo realismo y dentro de lo anquilosado y forzoso del entorno; y en las antípodas del *nouveau roman* francés. Cepeda Samudio enraíza su obra literaria en las sustancias concretas de la Historia y de la Soledad, las cuales constituyen el ser individual y social. Mas no se limita sólo a ello, las trasciende, en coincidencia

139. Álvaro Cepeda Samudio, “Escritores de domingo”, en: *Antología*, op. cit., p. 156.

140. Cf. Ángel Rama, *La novela latinoamericana...*, op. cit., pp. 214-217.

con las densas postulaciones sobre las cuales construye también su obra un poeta y pensador agudo y contradictorio como Octavio Paz.<sup>141</sup> El escritor colombiano y el poeta mexicano coinciden, desde opciones y por vías diferentes, en enraizar sus obras en la conciencia de la Historia y en concebir la soledad como “nostalgia del espacio”, como sustenta la lectura de Ramón Xirau:

El espacio nos centra, cuerpo que somos ante cosas que son. Lo exterior no pertenece al mundo de la soledad. [...] Para Octavio Paz, la sociedad es una experiencia original y originaria [...] la soledad no es un fin sino un punto de partida hacia la comunicación, la comunión y la comunidad.<sup>142</sup>

### *La innovación estructural*

Cepeda Samudio asigna la máxima importancia al tiempo:

-El tiempo no fluye aquí tranquila y descansadamente hacia la muerte: nos invade: invade esta casa y estos corredores y estos cuartos como una creciente: y nos arrastra y nos destruye (“Los HIJOS”, p. 256).

Y al espacio:

El pueblo se quedó en los patios: ocioso, sin haber entendido todavía pero obediente, mirando a La Sierra que con la primera claridad comenzaba a aparecer llenando todos los espacios (“VIERNES”, p. 217).

No se sabe dónde o a quién se espera en un bar que podría ser de cualquier ciudad; cómo Juana, oscilante entre Ciénaga y Tucson, logra configurarse como personaje novelesco; ni tampoco si la acción transcurre en un lugar específico o en la casa, de la que se sabe sólo que es grande. Es decir que el espacio (que no existe sin tiempo) se yergue en un acertado protagonista y en él, por ejemplo, la soledad, de Nueva York podría ser la de Sabanilla o Ciudad del Cabo; el ejercicio del poder o el incesto con las características de *La casa grande* podrían experimentarse en Tokio, Comala o Beirut. Cepeda Samudio logra que tiempo y espacio dinamicen o amainen la acción no por imposición de un narrador *deus ex machina*, sino modulados a través de la conciencia, la memoria y el recuerdo: la voz personal o colectiva que testimonia y protagoniza, lo hace en total autonomía respecto del autor.

---

141. El de esos “tratados” cuales son *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956), *La llama doble* (1965-1993), *Blanco* (1967) y *Conjunciones y disyunciones* (1969).

142. Ramón Xirau, “Crisis del realismo”, en: *América Latina en su literatura* (César Fernández Moreno, coord.), México, Siglo XXI, 1972, p. 195.

Desde sus primeros cuentos, la narrativa de Cepeda Samudio se define por el carácter episódico y, cuando se habla de experimentador e innovador, es preciso enunciar al menos que tiende a focalizar ese umbral por momentos imperceptible entre Épica ↔ Novela, aspectos que han sido teorizados sin solución de continuidad por la terna: Hegel → Luckács → Genette, y por el dúo: Luckács → Bajtin.

El expediente técnico privilegiado por Cepeda Samudio –como por Hemingway– es el diálogo, “sin por esto empobrecerse de sustancia intelectual o perder su originalidad”.<sup>143</sup> A él acude para registrar o consolidar o definir, a través de la abstención autorial la irreductibilidad de la historia. En el diálogo se percibe un cierto tono de despersonalización o de impersonalidad. También en el discurso, que oscila entre ser ora exacto, ora opaco, ora descarnificado (*v.gr.* el Padre y Regina en “EL PADRE”), en el respeto del punto de vista de la voz narradora, de su ideología o de la ideología del autor. A la despersonalización recurre para mimetizar simpatía o piedad o hastío y permitir que sea el lector quien decida sobre la “bondad” o “maldad” de los protagonistas, a fin de mantener la “objetividad” y evitar los juicios éticos o morales.

Si en el periodismo juvenil la forma para Cepeda Samudio fue una preocupación menos constante que el cuestionamiento y la renovación de las formas, en su obra narrativa la importancia reservada a las dos es singular, una vez asume que no hay forma sin contenido –y viceversa– como se debatía por entonces. Al hacerlo, introduce, como Guimarães Rosa, el monólogo discursivo de la tradición clásica popular, con énfasis en la asíndeton si se trata de la *vox populi*; aporta como Rulfo, el enajenador y fluctuante relato episódico; se responsabiliza, como Cortázar, del relato fragmentado a través de la polifonía de voces; inventa, como Borges, un discurso cristalino y laberíntico; se ubica, como Arguedas, en su mixta realidad ontológica; crea, como Onetti, figuras en el culmen de la contradicción existencial; toma las distancias de la hipérbole y la delicia estilística de García Márquez, privilegiando su papel de cronista del mundo Caribe. Es, al mismo tiempo, una voz auténtica y muy personal, y desde finales de los años cuarenta se coloca a la vanguardia de “la tradición de lo nuevo” con la cual Harold Rosenberg caracterizaría el *action painting* que Cepeda Samudio “descubre” –como a Hooper– en Nueva York,<sup>144</sup> pues la literatura y las artes continentales hacen eco a la pertinente declaración de Paz: “los latinoamericanos [ya] somos contemporáneos del mundo”.<sup>145</sup>

Sin embargo, lo apenas enunciado indica sólo la superficie de la innovación estructural, ya que, a medida que se interioriza la lectura, se van descubriendo

143. Franco Fido, “Dialogo/monologo”, en: *Il romanzo*, vol. II: *Le Forme* (Franco Moretti, ed.), Turín, Einaudi, 2002, p. 253.

144. Cf. Álvaro Medina, “La soledad en Hopper y Cepeda”, pp. 338-341 de esta edición.

145. “¿Poesía latinoamericana?”, en: *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973.



elementos sagazmente criptados por Cepeda Samudio: la coralidad de voces, los hilos secretos que hilvanan una historia dispersos en diferentes capítulos y tiempos, y entre cuentos y novela. De igual importancia son las marcas textuales diseminadas en el texto, lo laberíntico de la historia, la simultaneidad de acciones y, sobre todo, la disolución de la “objetividad” gracias al avisado e inédito manejo de los puntos de vista. En suma, las estructuras narrativas cuajan en una articulada visión calidoscópica. Por lo mismo se reitera cómo la narración estructurada sobre la fragmentariedad y las poéticas de la ambigüedad y de la soledad hacen imprecisos los umbrales entre realidad y ficción, entre sueño y vigilia, entre dicho y no dicho.

Sirvan de ejemplo las macrounidades y las respectivas microunidades que alternan la recriminación y la actualización del recuerdo con la interpolación del “cuento” de Carmen en “LA HERMANA”; recuérdese que “LOS SOLDADOS” se monta sobre un diálogo con intercalada una voz narradora extradiegética; o léase “el Hermano”; estructurado sobre un extenso monólogo interior alternado al flujo de conciencia. Esa misma brillante combinación facilita, sólo con la participación activa del lector, por ejemplo, enunciar y al tiempo desatar los nudos de una intensa historia de amor, cuyo secreto radica en hilvanar los epígrafes de los autores angloamericanos de los cuentos de *Todos estábamos a la espera*. Acto seguido aislar e integrar en un denso paratexto las sugerencias temáticas, emocionales y espacio-temporales con las evocaciones de los cuentos de dicho libro diseminadas en *Los cuentos de Juana* y en la estructura básica de *La casa grande*.

Cepeda Samudio va más allá de la historia y se ocupa de “traducir” en texto escrito una pasión fugaz, una soledad insuperable o algo que, como la masacre de las bananeras de 1928, resulta tergiversado vergonzosamente por las mentiras de la historia oficial o la hipocresía derivada de la falsa moral y las convenciones sociales. De este modo eleva la Historia (y la historia) a la dimensión atemporal y aespacial del mito. Limitándose a construirlo en y desde su esencia, con pleno conocimiento de su existencia. En los cuentos, se vive desde y sólo dentro de ella misma, y en la novela se hilvanan en un círculo imperecedero, como el del tiempo que ya no es cronológico y lineal sino eterno y circular, como enunciaban Borges y Paz, y demostraban Cepeda Samudio y García Márquez en esos mismos años.<sup>146</sup> Los libros de Cepeda se pueden alternar, invertir, leer en desorden y la(s) novela(s) no sufren ninguna alteración, incomprensión o interpretación por parte de los lectores, a pacto que éstos asuman al papel de coautores, como, entre otros, proponía Cortázar.<sup>147</sup>

---

146. Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos* (1928); Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956) y *Conjunciones y disyunciones* (1967).

147. Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas*, II, n° 15-16, La Habana, noviembre de 1962-febrero de 1963, pp. 3-14.

No es difícil entender que aquello que la crítica cataloga como “descuidos” respecto de las cronologías de la novela responde a un claro diseño de Cepeda Samudio quien *piensa* el tiempo y le asigna a éste una dimensión mental. Lo que hay en *La casa grande* es una temporalidad, no una cronología en sentido estricto,<sup>148</sup> pues 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. Es, a todos los efectos, un empeño importante si a ella se van sumando las filigranas de textos narrativos capaces de alcanzar la anómala sencillez de lo barroco. Así se podrían comprender con menos esfuerzo los enredos temporales, las discordancias lógicas, el sentido de extrañeza, los *extremos* textuales en toda la obra narrativa del autor colombiano. Sin olvidar que la *mise en abyme* deviene un recurso para amplificar la simple anécdota y es recurrente en los tres libros. No de último es el discurso narrativo –que por momentos aparece expropiado de sentido en su cronología y en su carácter transitivo o intransitivo–, funcional a la representación y dado por la discontinuidad, los silencios, los vacíos, las modalidades de la elipsis y el enredo temporal, ya remarcado, de las seis cronologías de *La casa grande*.<sup>149</sup>

Estos aspectos, recurrentes en los cuentos, se amplifican en *La casa grande* debido a la disyunción jerárquica entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración. Cepeda Samudio recurre, además, a las “formas de representación lingüística y gráfica del silencio y del vacío” de las que Flaubert es maestro en su *Educación sentimental* (1869), Beckett en *Malone meurt* (1951) o Robe-Grillet en *Voyeur* (1955).<sup>150</sup> Sin dejar de relevar la importancia del cambio repentino de la velocidad impuesto, primero, por la puntuación, los espacios entre microunidades, párrafos y parágrafos y los blancos irregulares y amplios que utiliza; segundo, por la narrativa fragmentaria y la escritura elíptica con que “calla” el catálogo de la violencia, las escenas escabrosas, el suicido de Juana, los nombres de los protagonistas, y define el de los personajes secundarios, realza el sentido de dar voz a los sin voz de la realidad histórica objetiva y eleva esta última a la esfera del mito; en fin, por el tipo de discurso (directo, indirecto, monólogo dirigido), el uso de las personas gramaticales, de los tiempos verbales (¿cambia cuando cambian los planos temporales?). Cepeda “fuerza” el imperfecto allí donde parece que falta una determinación conceptual y el aspecto iterativo de la duración de los verbos, la continuidad, los quiebres estilísticos y el punto de vista del dialogante o de la instancia narrativa.<sup>151</sup>

---

148. Cf. “Nota filológica” de esta edición.

149. *Ibid.*

150. Enrico Testa, “Stile, discorso, intreccio”, en: *Il romanzo*, vol. II: *Le forme*, op. cit., pp. 280-296.

151. *Ibidem*, p. 298-299.

Es importante porque en los pasajes o fragmentos narrativos el lector se pregunta “¿Quién habla?”, como en Stendhal, James, Conrad o Rulfo, ya que Cepeda renuncia de entrada a una forma compacta de narración y recurre a una prosa escueta y sin adornos, despojada de la anecdótica que, sin embargo, propone en términos universales imágenes locales y regionales. Éstas miran a una definición neta y coherente del estatuto del odio y el rencor de la familia de la Casa Grande, la reificación de Juana, o la soledad del artista en *Todos estábamos a la espera*. Cepeda Samudio se protege del riesgo de caer en la parcela tradicional de la literatura bananera y terrígena. Quizás por eso mismo sus tres libros quedan abiertos y sin solución si se considera que el centro de gravedad de la narración y de la palabra narrativa se desplaza a una zona neutra, atravesada por voces difíciles de reconocer que son, precisamente, las que definen la polifonía. Las más de las veces, Cepeda irrespeta los principios canónicos de la comprensión y de la lógica, y conduce a una desenlace inesperado, a la constatación del fracaso o, como en *La casa grande*, a un grito apagado:

–De todas maneras estamos derrotados.

–Sí: de todas maneras (*La casa grande*, p. 258).

Entre los escritores de particular interés para Cepeda Samudio, como consta en su biblioteca, se halla Samuel Beckett de quien la breve cita de *L'Innommable* (1953) resulta apropiada: “La búsqueda del modo de interrumpir, de callar la propia voz, es lo que permite que el discurso prosiga [que la narración continúe]”. Recuérdese que *L'Innommable* asienta su construcción en un monólogo caótico desde la perspectiva de un protagonista sin nombre, por innombrable y por inmóvil. La novela no tiene una trama, y si los otros personajes (Mahood y Worm) existen, o si sólo son otras facetas del narrador, no resulta claro y es de todos modos discutible. Importante es, en relación con Cepeda Samudio, el sorprendente y original manejo de la técnica del monólogo con sus variables y variantes: interior, dirigido, especular, contrastante o complementario, bien diferenciado del *stream of consciousness*. El escritor colombiano da muestras de haber leído bien los grandes maestros irlandeses (Joyce fue amigo y mentor de Beckett y éste fue también su asistente) como ejemplifican de modo exhaustivo los capítulos “LA HERMANA” y “EL HERMANO”. La lección asumida se da a través de “formas de representación lingüística y gráfica del silencio y del vacío que hienden, con cortes y cesuras, la superficie de la trama y el *plot*, o entran en abierto e inexplicable desacuerdo con éstos”,<sup>152</sup> allí donde los breves o amplios espacios blancos, los apartes, las páginas vacías estipulan un pacto estratégico con el lector.

---

152. *Ibidem*, p. 294.

Una vez alcanzado el extremo de lo no dicho, de lo callado, es el texto mismo el que convoca al lector al reconocimiento, distante de cualquier mistificación o mitificación arbitraria, de la toma de conciencia de la derrota y la desesperanza, y del triunfo del arte: con una novela no se repara el daño individual y colectivo; una novela no cambia la situación; pero si el profundo sentido testimonial y poético es perdurable, el lector queda sensibilizado ante la historia y ante el hecho estético último. Así ha sucedido en Colombia desde la puesta en escena de *Soldados* que ha sido emblema como los innumerables montajes teatrales y las películas que se han realizado sobre su obra.

En la obra narrativa de Cepeda Samudio, la autonomía de pensamiento de los protagonistas se realza en esa réplica del diálogo en *La casa grande* entre los pertenecientes a la tercera generación que, simultáneamente a despejar las posibles dudas sobre el tiempo de la historia, estremece al lector por la veracidad y la sencillez de su enunciado:

—No es el tiempo el que destruye esta casa; es el odio; el odio que sostiene las paredes carcomidas por el salitre y las vigas enmohecidas y que cae de pronto sobre las gentes agotándolas” (*La casa grande*, p. 256).

### *La diversificación de espacios y de tiempos*

El enrarecimiento espacio-temporal en la narrativa de Cepeda Samudio impide, por ejemplo, reconstruir con claridad y precisión las cinco o seis posibles cronologías de *La casa grande*. A través de las contracciones y dilataciones del tiempo “ficcional”, éste resulta siendo más un estado de conciencia narrativa que un espacio abierto o clausurado y, en cuentos y novela, no es sólo el lugar o el escenario en que actúan, se presentan e, incluso, se representan los personajes. En capítulos de *La casa grande*, como “LOS SOLDADOS”, “EL PUEBLO” y “EL PADRE” el espacio cobra vida y se mueve, el punto de vista se desplaza desde el lecho hasta la puerta, desde el centro hasta la periferia, desde la muerte hacia la vida y se contrae o se dilata según el enfoque y la perspectiva de la instancia narradora, como se constata con la adopción del lenguaje dramático y cinematográfico.

En los cuentos y la novela, la lluvia es pertinaz y cambia su jerarquía simbólica en la medida en que se matiza y difumina la valencia narrativa: ora es signo premonitorio negativo, ora es emblema de la matanza en la Plaza del Pueblo (Ciénaga), ora deviene símbolo purificadorio. El calor es agobiador y asfixia; la casa, la avenida, el bar son espacios de aislamientos, luchas, inquinas, desencuentros; el acá y allá de la carrilera, la vitrina o la ventana, el bar o la calle representan la aceptación y el rechazo, la inclusión o la exclusión, la marginación de clase o condición social; la cercanía o la lejanía del mar, los ríos, los valles, las montañas amplían o reducen el panorama, la geografía y la esperanza; los ríos representan

la vida y son portadores de muerte; la carrilera, el *subway*, el templete de Ciénaga simbolizan “progreso”, y al mismo tiempo se constituyen en emblemas de la explotación, de la fatiga y de la muerte.

La Gabriela, Nueva York o Ciénaga, aunque Cepeda Samudio no las trate narrativamente, no pertenecen sólo a la ficción: las inserta en ella a partir del conocimiento dado por su experiencia vital o, real en el caso de Ciénaga, en el más amplio ámbito de la Zona bananera. El Padre toma cuerpo al parecer –como se rumoraba y se sigue murmurando en Ciénaga– de la figura histórica y real de vástagos de “eminentes familias patricias” de latifundistas y empresarios de la Zona y de Santa Marta como los Riascos y los Labarcés.<sup>153</sup>

A la imagen del cuerpo masacrado del Padre se sustituye la carrera del caballo (como en Zalamea, como en Rulfo) que corre por las calles anunciando de esta forma la muerte del patriarca. En esos espacios circunscritos donde

todos los sonidos secos de la muerte y del apresuramiento se metieron atropellándose por el hueco destapado de la puerta. La muchacha oyó el abalanzarse de los hombres y el forcejeo; oyó el rodeo jadeante alrededor del Padre; oyó el desacompañado golpear de los cavadores sobre el cuerpo que se oía ceder al ataque inexperto pero tenaz. La muchacha oyó la caída ronca del cuerpo y la caída ronca de los cavadores, ya innecesarios sobre el Padre muerto. La muchacha no oyó palabras: solamente el relincho furioso y el galope despavorido del caballo atravesando el pueblo como una herida ancha e inacabable (“EL PADRE”, p. 183).

Así mismo, el Pueblo de *La casa grande* es ya Ciénaga,

donde cada casa tiene su albino y su cuarto tapiado del que se oyen gritos, risas desaforadas, quejidos, ruidos extraños... [donde] la sangre seca, el luto, el miedo, la rebelión seguían en el aire, en las voces murmuradas. Se adormecía el rencor, el odio, la resignación, día a día la necesidad de olvidar (“Juana tenía el pelo de oro...”, p. 296).

Dentro y fuera, público y privado, individual y colectivo, personal y familiar son espacios de la historia; centro y periferia son espacios del conflicto; los cuerpos son espacios que se transforman en signos de reivindicación-rebelión-castigo. Y así sucesivamente: sugerencias, motivos, sentimientos, anécdotas, núcleos narrativos, personajes se esparcen o fluctúan, en la novela y los cuentos, en espacios y tiempos de ayer, de hoy y de siempre. Comprender, entonces, la multiplicidad de voces y los cambios de las instancias narrativas y las voces narradoras, a veces

---

153. Propietarios de la Finca de Neerlandia donde se firmó el histórico tratado que puso fin a la Guerra de los Mil Días. En grabación hecha durante trabajo de campo realizado en 2009, el informador ha pedido el anonimato. Cf. Ismael Correa Díaz Granados, *Anotaciones para una historia de Ciénaga (Magdalena)*, Medellín, Editorial Lealón, pp. 115-130.

bruscos a veces obscuras, resulta de importancia capital para poder penetrar esta obra limitada en la extensión e incalculable en sus sentidos y posibilidades interpretativas.

Si se toma como ejemplo en *La casa grande* el hecho de que el tiempo no fluye aquí “tranquila y descansadamente” y, en las mujeres, “el tiempo pasa desaprovechado sobre sus cuerpos”, no está de más pensar en la importancia que asumen, en los tres libros de Cepeda Samudio, la fragmentación, la simultaneidad, el sistema dialógico, la intertextualidad, el sincretismo, los puntos de vista (más que el *stream of consciousness*) y, en fin, los diferentes usos del tiempo. El tiempo semántico es protagonista, por ejemplo, en la parsimonia narrativa y en la minucia de las imágenes visuales de la primera parte, y auditivas, en la segunda parte, del capítulo “EL PADRE”; tanto cuanto el “salto” en la construcción narrativa de las tres generaciones entre el Padre y los Hijos. De igual modo, el tiempo sintáctico es necesario para recorrer los espacios, la vida de la Hermana, la llegada de los soldados, los días de la huelga, los cuatro días del consejo de guerra contra los jornaleros declarados “malhechores” en la alcaldía. El tiempo semántico confluye con el tiempo sintáctico como paradigma en el sabio, escueto y ancho capítulo “SÁBADO”, donde el recurso al uso castrense se intercala al vacío de los amplios espacios blancos de la página antes de comenzar y luego de concluir las unidades narrativas. En esto Cepeda Samudio también fue pionero en la literatura colombiana.

Igual es de significativa la relación estrecha con los miembros del grupo de Barranquilla quienes, como evidencia Gilard, “ya habían roto con la órbita peninsular y, guiados al principio por el sabio catalán –otra de las paradojas de Vinyes–, miraban preferentemente hacia otras culturas”. Escribía Germán Vargas: “No podría negarse que la más interesante producción novelística está hoy en Norteamérica”. Y un poco más adelante, refiriéndose a algo que justamente sería la tarea de Cepeda y de García Márquez, añadía: “Lo cierto es que hasta ahora la influencia cultural norteamericana no se ha concretado en expresiones culturales colombianas”.<sup>154</sup> A éstas se suma las palabras de Fuenmayor:

Las influencias que es posible descubrir en los cuentos de Cepeda Samudio son de aquéllas que no alcanzan a anular la personalidad, a desfigurar lo individual, a interferir, deformándola, la nota propia. Las afinidades son de método, de sistema, casi diríamos de perspectiva y, en ningún caso, una abyecta servidumbre [...] en menor escala, [de] Hemingway de quien tiene esa manera de no desviarse del tema central de los relatos, de rejonearlo hasta llevarlo al redil.<sup>155</sup>

<sup>154</sup>. En “Nota intrascendente” del 7 de junio de 1948 (*El Nacional*, p. 5). *Ibidem*.

<sup>155</sup>. Alfonso Fuenmayor, “El libro de Cepeda Samudio”, *El Heraldo*, Barranquilla, 21 de agosto de 1954. Cf el apartado digital de esta edición.

Sin embargo, excepción hecha de Saroyan,<sup>156</sup> mucho se ha hablado y sugerido, mientras muy poco se han estudiado las influencias de la literatura de la *lost generation* estadounidense. Si bien en 1947, como explica puntualmente Gilard:

[...] ayudado probablemente por el hecho de haber estudiado en el Colegio Americano, Cepeda ya podía dar el salto. O lo había dado ya. Así parece indicarlo la enumeración de autores anglosajones en su nota del 12 de marzo del 47. Es verdad que esa nota no demuestra forzosamente que los hubiera leído ya; podía haberse enterado de su existencia y calidad. Pero, fuera de ello lo que fuera, al menos sentaba personalmente un criterio que era el del grupo, y al que el grupo nunca renunciaría en adelante; y tampoco se equivocaba en su enumeración: esos nombres eran cita obligatoria para el grupo. Además, Cepeda ya debía estar cuestionando la evolución de su admirado Azorín y también empezaba a creer en una esterilización de la cultura española por culpa del franquismo. Iba en busca de nuevas posturas. Aunque Cepeda pudiera no tener la madurez ni la información de sus futuros amigos, eran ya bastantes las coincidencias con el grupo.<sup>157</sup>

Son los textos a guiar estas afirmaciones, pues el segundo segmento del capítulo “JUEVES” que comienza así:

El niño entró corriendo por debajo de la puerta de vaivén y se detuvo, como perdido, frente al mostrador. Miró las cuatro mesas vacías. La madre estaba sentada en la última mesa, de espaldas a la entrada. El niño llegó hasta la mesa contando los pasos y poniendo mucha atención en las puntas de sus zapatos blancos.

El hombre le puso la mano sobre la cabeza y le desordenó el cabello. El niño movió la cabeza y sonrió. La madre lo atrajo hacia ella, casi bruscamente, y le dijo:

—¿Qué quieres?

El hombre habló sin mirar a la madre, golpeando la mesa con el vaso grueso y corto:

—No quieres que lo toque? (p. 199)

Es una palpable demostración de la capacidad de asimilación de Cepeda Samudio ya en plena madurez literaria. Todo el segmento está estructurado, de manera muy personal, como “castellanización” asimilada del cuento de Hemingway “Colinas como elefantes blancos”. Corroborado por el mismo autor en *Death in the aftermoon* (1932):

Si un escritor en prosa conoce lo suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar cosas que conoce, y el lector, si el escritor escribe con

156. Cf. el ensayo de Mauricio Aguilera Linde, en la edición digital. Cf. Bibliografía.

157. Los autores eran Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Somerset Maugham, John dos Passos, Jacques Gilard, “Prólogo” a A. Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*, op. cit. Cf. la edición digital

suficiente verdad, tendrá de estas cosas una sensación tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua. Un escritor que omite ciertas cosas porque nos las conoce, no hace más que dejar lagunas en lo que describe.<sup>158</sup>

En Hemingway la mujer (copera o camarera) y sus tres entradas en la escena marcan el desarrollo del cuento. En Cepeda sucede de manera autónoma exactamente igual. Como también “Los asesinos”,<sup>169</sup> que promete acciones –la matanza– que después no se desarrollan narrativamente, ya que no hay declarado asesinato alguno; se puede decir que en el cuento lo que no sucede es más importante que lo que sucede. “Los asesinos” es un cuento saturado de dolor y sufrimiento, la violencia es latente y la posibilidad de muerte está sugerida de modo inquietante. Tal y como sucede en “Vanos a matar los gaticos”, en “LOS SOLDADOS” y en el cuento “La mujer que llegaba a las seis” de García Márquez, no hay ningún tipo de explicación y por lo tanto los lectores tienen que responder las interrogantes (¿Por qué quieren matarlo?, ¿Al fin lo matan?) elaborando sus propias conjeturas. La presencia de esas preguntas junto con la predominancia del diálogo y la narración limpia y objetiva hacen de “Los asesinos” y los títulos apenas mencionados de *La casa grande*, sólo en este sentido, narraciones del género *hard-boiled*.<sup>160</sup>

En varios de los diez capítulos –v. gr. “LOS SOLDADOS” o “VIERNES”–, se advierte con creces la asimilación de esta modalidad. Al fin de no exagerar, véase cómo “EL PADRE” está muy cercano al cuento de Hemingway, por la muerte anunciada. Todo el pueblo anuncia que van a matar al Padre. En “Los asesinos”, Al y Max reiteran la voluntad de asesinar a Ole. En ambos textos hay una prevalencia del verbo *hacer*: en “Los asesinos” en la forma negativa (“No hay nada que se pueda hacer”, repite Ole Anderson), y en “EL PADRE” en la forma afirmativa (“Van a hacer algo: están dispuestos a hacer algo”, “Y ahora qué vamos a hacer?”, “De todas maneras vamos a hacerlo”). También del verbo *matar* en tiempo futuro, en la fórmula “ir a + infinitivo” para enfatizar la intencionalidad y la inminencia: se puede leer en “Los asesinos”, “Vamos a matar a un sueco”, “¿Por qué van a matar a Ole Anderson?”; se lee en la novela de Cepeda Samudio: “dijeron que iban a matarlo a usted”, “todos dicen que lo van a matar”, “Ahora tendremos que matarlo”, “lo van

158. Ernest Hemingway, *Muerte en la tarde*, Madrid, Planeta, 1993, p. 98.

159. Uno de los cuentos al que más atención prestó el grupo de Barranquilla, traducido por Alfonso Fuenmayor en 1945 primero con el título “Los matones” y “Los asesinos”. Ramón Illán Bacca, *Escribir en Barranquilla*, Barranquilla, Universidad del Norte, 1998, p. 156.

160. Cf. Guido Fink, Mario Maffi, Franco Minganti, Bianca Tarozzi, *Storia della letteratura americana. Dai canti pellerossa a Philip Roth*, Milán, BUR Saggi, 2013, pp. 292-296.



a matar”. El uso reiterativo de estos verbos marca el ritmo de la narración en estos textos, que se caracterizan por una atmósfera mustia generada por la presencia latente de la muerte.

Interesa limitarse aquí a poner de relieve cómo el diálogo, en Cepeda Samudio y en Hemingway, es útil para registrar, consolidar o definir, a través de la abstención autorial, la irreducible violencia de la historia. Un cierto tono de despersonalización o de impersonalidad en los diálogos ora opacos, ora descarnificados, como por ejemplo entre el Padre y Regina en el capítulo “EL PADRE”, denotan el respeto del punto de vista, e incluso de la ideología del autor. Con este expediente se oculta la simpatía, la piedad o el hastío y genera en el lector la duda sobre la generosidad o la crueldad de los protagonistas que dialogan. Se pueden evidenciar en los cuentos y en la novela algunos modos del diálogo: inconexo, nebuloso, directo, cortante, frío, distanciado, enfático, aseverativo, seco en la medida que “el diálogo deviene estructural para el buen logro de la diégesis”.<sup>161</sup>

Igual sucede con Faulkner de quien Cepeda aprende más que de ningún otro. Y aquí se hace tan sólo una anotación superficial: en “A Rose for Emily”,<sup>162</sup> el narrador que toma la voz colectiva del pueblo no “quiere” relatar una historia de crueldad, pero al final el cuento surte ese efecto. En la última parte, el autor evita intencionalmente comentarios sobre el trauma que el encuentro del cuerpo de Homer puede haber producido en los hombres que se adentran en la habitación del segundo piso. La reacción es un silencio compartido. Puede parecer sorprendente que no se perciba el crimen de Cecily Grierson, quien envenenó a su amante, pero en cambio se advierte la fragilidad humana “digna de una rosa”. La particularidad de relieve de este cuento respecto de *La casa grande* es la complicada cronología de los eventos. El narrador de la historia es una persona cualquiera que representa los habitantes de Jefferson durante varias generaciones. La focalización es interna, ya que los agentes son testigos de la historia. El autor dispone los eventos en una abierta complejidad temporal; después de la lectura, el lector queda confundido. Como acontece con la novela de Cepeda.<sup>163</sup>

Lo expuesto en estos últimos párrafos permite aplicar a la obra de Cepeda Samudio el agudo criterio con el cual Ángel Rama definió, como paradigmas de “la novela de la transculturación en América Latina”, la obra de Rulfo, Arguedas, Guimarães Rosa, Roa Bastos y García Márquez. Se incluye a Cepeda Samudio, precisamente porque los dos escritores caribes, también con voz propia y autonomía total, elaboraron una obra literaria de primer rango:

---

161. Cf. Franco Fido, “Diálogo/monólogo”, en: *Il romanzo*, vol. II: *Le forme*, op. cit., 2002, pp. 251-269.

162. William Faulkner, *A Rose for Emily* (1930), cap. 3. (<https://archive.org/details/ARoseForEmily1930>).

163. Eric Sterling, “Teaching the Role of Narrative Voice in Faulkner’s *A Rose for Emily* and *Barn Burning*”, *Eureka Studies in Teaching Short Fiction*. Spring, vol. 10, Issue 1, 2011, pp. 34-48.

A lo largo de esta búsqueda y este encuentro, García Márquez fue capitalizando, contra el atraso de la metrópoli interior, Bogotá, la modernidad de las metrópolis externas, en especial la literatura inglesa y norteamericana, logrando él y sus compañeros (en especial Álvaro Cepeda Samudio) que la zona costeña asumiera una posición de punta en el proceso de modernización.<sup>164</sup>

Por eso mismo, y para no incurrir en superficialidad alguna, se deja abierto para el estudio –ya en fase de redacción– incluido en la inminente monografía de quien escribe dedicada a Cepeda Samudio, que contempla un estudio comparativo y contrastivo entre temas, lenguajes, modalidades y técnicas narrativas acuciosamente asimiladas y “castellanizadas” por él, y algunos entre los títulos de los siguientes autores: Faulkner, *El sonido y la furia*, *Mientras agonizo*, *Luces de agosto*, *Sartoris*, “Una rosa para Emilia”, “Osamenta”; Hemingway: “Los asesinos”, “Colinas como elefantes blancos”; Mailer, *Los desnudos y los muertos*; Caldwell: “Donde las muchachas eran diferentes”;<sup>165</sup> John dos Passos, *Manhattan Transfer*; Camus, *La peste*; Borges, “La forma de la espada”, “Hombre de la esquina rosada”; Cortázar, “El Torito”, “Bestiario”; Sábato, *El túnel*; Felisberto Hernández, “El comedor oscuro”, “Las lámparas”; Gabriel García Márquez, cuentos juveniles completos, *La hojarasca*, *La mala hora*, *El coronel no tiene quien le escriba* y lo referido a las bananeras en *Cien años de soledad*, esbozado, este último, por J. Gilard por lo que respecta a la “literatura bananera”.<sup>166</sup>

## La desesperanza

–De todas maneras estamos derrotados.

–Si: de todas maneras.

*La casa grande*

No resulta, al menos hasta hoy, que se haya leído la obra narrativa de Cepeda Samudio desde la espinosa pero certera poética de la desesperanza, debido quizás a la visión que de ella se da desde la deformada óptica colombiana de la “literatura de la violencia”, inventada ésta por una crítica irresponsable y peregrina que tanta confusión ha generado y sigue generando. Es curioso, pues resulta difícil encontrar cronotopos más despiadados y ponzoñosos que los del desamor, la soledad, la violencia, el desencanto y el odio, todos protagonistas en el trópico,

164. Ángel Rama, *La novela latinoamericana...*, *op. cit.*, p. 193.

165. Uno de los cuentos del grupo, traducido y publicado en 1946 y republicado en *Crónica*, n° 8, 17 de junio de 1950, traducido casi seguramente por Cepeda Samudio.

166. Véase la edición digital.

en una obra de tan alta factura como la de Cepeda Samudio, tal y como acontece con la de Faulkner, Conrad, Onetti y Viñas, al igual que la de sus coetáneos y compañeros de viaje, colombianos los tres, Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo y Manuel Mejía Vallejo.

La de la desesperanza y la modernidad (no la del suplemento de *El Tiempo*, no la de Marta Traba, ni la de un sector de la revista *Mito*),<sup>167</sup> lejana de la naturaleza lozana reencarnada en la naturaleza devoradora de Gallegos, Rivera y Mario de Andrade, es, sin duda alguna, una de las poéticas más singulares de la literatura contemporánea y ha convertido el desesperanzado en un arquetipo de hombre narrado o de persona hablada,<sup>168</sup> desde el romanticismo hasta nuestros días, y en una categoría exclusiva del hombre contemporáneo. Esto lo ha enunciado Álvaro Mutis, el poeta –que es el Mutis que interesa– en los 19 poemas de Maqroll, en los relatos y en sus dos célebres y espléndidas conferencias de 1965, impartidas en la Casa del Lago de Ciudad de México.<sup>169</sup> Desesperanza de la cual no son muchos los verdaderos intérpretes entre los escritores contemporáneos. ¿Qué, sino desesperanzados, son los melancólicos, solitarios, nostálgicos, violentos personajes de *La casa grande*, o los actores de *Todos estábamos a la espera* o *Los cuentos de Juana*, personajes sin nombres y destinados al olvido en la historia real, mas no en las páginas de un libro?

Son cinco los rasgos, según Mutis, indispensables para identificar la desesperanza: la lucidez, la incomunicabilidad, la soledad, la estrecha y peculiar relación con la muerte y el rechazo de toda esperanza “más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu”. El desesperanzado “no espera nada, no consiente en participar en nada que no esté circunscrito a la zona de sus asuntos más entrañables”. Estos cinco rasgos permean la obra narrativa de Cepeda, por la misma razón por la que Malcom Lowry, Robert Musil, Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo son clásicos de la desesperanza. Además, es preciso asumir, como lectores, que los eventos de *Todos estábamos a la espera* suceden en la metrópoli símbolo, los de *La casa grande* y *Los cuentos de Juana* en el trópico, en esos espacios sin tiempo, en esos olvidos sin memoria, en esas no-vidas de las ausencias, el rencor y el desencanto. En esa Casa Grande donde sobre los cuerpos de las mujeres “el tiempo pasa desaprovechado” y donde, sobre el Pueblo, el tiempo no fluye “tranquila y descansadamente”.

167. Cf. Jacques Gilard, “Para desmistificar a *Mito*”, *op. cit.*; Fabio Rodríguez Amaya, “La Bachué de Rómulo Rojo. Un ícono del arte moderno colombiano”, en: *Ensayos: historia y teoría del arte*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2014, pp. 147-159.

168. Cf. Fabio Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviro* (2ª ed.), Viareggio, Mauro Baroni editore, 2001.

169. A. Mutis, “La desesperanza” y “¿Quién es Barnabooth?”, conferencia dictada en la Casa del Lago de la Universidad Autónoma de México en 1965 y publicada el mismo año en la *Revista de la UNAM*, hoy en A. Mutis, *Obra Literaria II. Prosas*, Bogotá, Procultura, 1985, p. 201.

En suma, esas geografías de nadie se han revelado como el ámbito privilegiado de la soledad y la desesperanza, espacios de ayer y de hoy, aciagos en grado de asolar el espíritu, anular el entendimiento y suprimir al ser. Cepeda Samudio incorpora en su novela, como protagonistas poliédricos al espacio y el tiempo: el trópico de los caños, los manglares y las ciénagas; el trópico de las lluvias, el calor, el viento y el salitre. Allí se yergue, desolado, “el pueblo [que] termina frente al mar: un mar desapacible y sucio al que no mira nadie” (*La casa grande*); ese espacio donde convergen el barro, el cansancio, el salitre, la sangre del genocidio, de la violación, del incesto y del castigo; ese espacio donde sus habitantes le voltean la espalda al mar y sobreviven en ese trópico que no es tarjeta postal, sino el infierno americano donde el poder también gobierna la tristeza, el deterioro, la corrosión y el bochorno.

El trópico, más que un paisaje o un clima determinados, es una experiencia, una vivencia de la que darán testimonio para el resto de nuestra vida no solamente nuestros sentidos, sino también nuestro sistema de razonamiento y nuestra relación con el mundo y las gentes. Lo primero que sorprende en el trópico es precisamente la falta de lo que comúnmente suele creerse que lo caracteriza: riqueza de colorido, feracidad voraz de la tierra, alegría y entusiasmo de sus gentes. Nada más ajeno al trópico que estos elementos que más pertenecen a lo que suele llamarse en Suramérica la tierra caliente formada en los tibios valles y laderas de los Andes y que nada tienen que ver con el verdadero trópico.<sup>170</sup>

La Hermana, el Hermano, la Madre y demás moradores de *La casa grande*, Regina, Isabel y Juana, cortadores, comerciantes, ferrocarrileros y prostitutas –si se tienen en cuenta sus diferencias– son seres sometidos a la fatalidad, son seres agonizantes que frente a la propia vida, a la catástrofe de los eventos inducidos por el odio del Padre y de la hermana en jefe, los desmanes del ejército y el despotismo de la Compañía, asumen la soledad y sus latigazos, se resignan al desamor y sus heridas, acatan el odio y sus consecuencias. El Hermano y la Hermana, cada uno a su modo, frente al inexorable derrumbe de la edad feliz de la infancia y de los espacios del amor ennoblecidos por sus aromas y olores en el “Patio de los caimitos”, tanto cuanto obreros y paisanos, en la inmensidad verde a los pies de la Sierra Nevada reaccionan con dignidad, no obstante sepan del inminente naufragio.

La mujer cerró la ventana y volvió cerca a la cama; se agachó y recogió los zuecos. Se sentó en la cama, se puso los zuecos y se quedó quieta con los brazos apoyados en el larguero, moviendo solamente las piernas como péndulos. El ruido, el rumor machacante, acompasado, terminó de pasar: el cuarto estaba

---

170. Álvaro Mutis, *Obra literaria II. Prosas, op. cit.*, p. 201.

casi claro con una luz floja, sin brillo. Se echó de espaldas atravesando la cama con su cuerpo: los hombros contra el otro larguero y la cabeza casi en el aire sostenida por la pared. Los soldados – pensó otra vez –, los soldados. La mujer se levantó definitivamente y comenzó a vestirse. (“VIERNES”, p. 208)

Su proyecto no es el de los superhombres que caminan o se colocan contra los eventos y adversidades generados por la naturaleza o la sociedad de los románticos y terrígenas de antaño. No hay proyecto, siquiera, sino una reacción instintiva frente a las desmesuras del silencio, del odio y del poder. Todo en una librería, en la Casa Grande y en Ciénaga se va deteriorando, a causa de la enajenación, los dolores y las frustraciones de una vida predeterminada por el azar, el despotismo legitimado de marca colonial, la predestinación en manos de Dios todopoderoso y supremo, la fatalidad, la pobreza y el salitre.

–Pero por qué? Pero por qué en este pueblo ya no canta la lechuza, si es verdad que alguna vez ha cantado? Por qué ya no canta la lechuza?

–Porque ya en este pueblo no quedan virgos. Porque desde que llegó tu abuelo a vivir en este pueblo, Juana, ya no quedan virgos. Y la lechuza solamente canta cuando hay virgos.

–Yo nunca he oído cantar a la lechuza. (“En este pueblo ya no canta la lechuza Juana”, p. 340)

El encanto es efímero: el matrimonio de Juana y el amor de los hermanos, que se anhelan desde la más tierna infancia, pues ninguno de los protagonistas de las narraciones se permite el lujo de caer en la trampa que les tienden la ausencia o la nostalgia.

Pero después de haber caminado quebrada abajo hasta que el sol quemaba fuerte, no dijo cuánto tiempo caminaron, se dio cuenta de que no tenían donde ir. Que no podía volver a vivir en su casa pues el viejo Hernández era capaz de matarlo y llevarse a Regina otra vez. Entonces fue cuando metió en la quebrada y la ahogó. Y cuando el Inspector le preguntó el sitio exacto donde la había ahogado, Juan García no dijo una palabra. (“Hay que buscar a Regina”, p. 33)

Conscientes del fracaso de la existencia, en Nueva York o en el Caribe, no prueban desesperación sino desesperanza: la esperanza en la desesperación. Aquélla que consuman, mientras latifundistas y gamonales compran las niñas y las adolescentes para convertirlas en dispensadoras de sexo extremo, los obreros del banano mueren inertes en un genocidio promovido por el Estado y una multinacional estadounidense o los hermanos actúan el incesto bajo el techo maldito de la Casa Grande.

[...] la Hermana fue la única que no lo miró. No era que el Hermano se lo hubiera dicho, porque él tampoco lo sabía. (No lo supo, ni lo intuyó siquiera, mientras esperaba la llegada de los mozos, quieto, el barro casi duro de las botas apretado sobre las sábanas; y las almohadas y la camisa de dormir y hasta sus dedos con un olor agudo de sangre endurecida: acostado con los ojos fi-

jados a las vigas del techo, cuidadosamente tirado al lado del cuerpo abierto y dócil de la Hermana que se estremecía de pronto en un sollozo seco, evitado.) Cuando oyó los caballos en el patio debió pensar que tampoco esta vez podía escoger: tenía que irse (“LA HERMANA”, p. 146).

Por eso mismo la novela se insinúa o devela la cara oculta del mito: el tabú.<sup>171</sup> Razón que justificaría que los cuerpos sean vehículos de expresión de la protesta, espacios de punición y de chantaje, pues, con este gesto, los hermanos alteran el orden de la casa, se contraponen al Padre-Patrón, se integran a la huelga aun a costa de la soledad y el aislamiento.

EL PADRE: Dónde estabas?

LA MUCHACHA: En la tienda.

EL PADRE: Qué fuiste a hacer?

LA MUCHACHA: A comprar.

EL PADRE: Por qué no fue tu madre?

LA MUCHACHA: Está en el río. No sabíamos que usted venía hoy: hacía días que no venía.

EL PADRE: He dicho que no salgas de la casa.

LA MUCHACHA: Yo no salgo: es que no creía que usted venía hoy (“EL PADRE”, p. 164).

Los protagonistas de los cuentos y la novela de Cepeda se mueven como los de Malraux que protagonizan *Les conquérants* y *La voie royale*, los cuales, según Mutis, cumplen con condiciones de los desesperanzados, ellos son “lúcidos al grado sumo y como tales aceptan y se relacionan con la muerte”. Esto los acomuna con la aventura y muerte de Axel Heyst en la isla de Samburán, de *Victory* de Conrad, que se desarrolla en los trópicos malayos, al igual que Maqroll El Gaviero lo hace en sus peregrinajes por el mundo, a partir del río Xurandó y la tierra caliente y los trópicos de Colombia. Hasta llegar a los trópicos del alma.

Todos estos personajes, al igual que los de Cepeda Samudio, forman parte de “esa familia de los lúcidos que han desechado la acción”, al igual que Jean de Camus o Larsen de Onetti y los coroneles de García Márquez. Estos últimos han encontrado “en el húmedo y abrasador clima de Macondo y en la mansa fatalidad que devora a sus gentes, un inagotable motivo de desesperanza”, tal cual los habitantes de la Casa Grande, porque si en la novela de García Márquez rematan con la “fecal exclamación escueta en donde se resumen, humildemente, las más altas conquistas de la desesperanza”, nada hay que los distancie de los habitantes de *La casa grande*, donde el remate de la historia y del discurso se concentran en la réplica del diálogo: “-De todas maneras estamos derrotados. -Si: de todas

---

171. Véase Fabio Rodríguez Amaya, “Las poéticas de *La casa grande*. Una lectura de LA HERMANA”. Cf. la edición digital.

maneras". La fatalidad ineluctable, la maldición anunciada recae sobre ellos, pues rebelión no significa revolución, alterar el orden no es cambiarlo y la casa es "más grande, más desolada y más muerta, pero organizada sobre el odio, fortificada por el odio, desesperadamente perdurando por el odio de mi otra hermana viva" ("EL HERMANO", p. 240).

Cepeda Samudio en su obra narrativa muestra cómo la desesperanza es un fenómeno contemporáneo de todos los seres. De todas las comunidades. Del campo y de la ciudad. Es un fenómeno a-temporal y a-espacial representado, actuado, y ejercido en la totalidad en espacios-tiempos colombianos, latinoamericanos y con valencia universal. Así, el escritor currambero, hace pervivir de manera ejemplar los nexos entre el romanticismo libertario y la desesperanza existencial, allí donde el individuo y la individualidad reivindican su razón de ser y de estar en la colectividad. Se hallen afincados en esa Nueva York de asfalto, concreto armado, hierro y vidrio o en ese pueblo de casas de mampostería para los elegidos y ranchos de bahareque para los anónimos jornaleros, cortadores, prostitutas y trabajadores del común. Es en la más alta proporción, auténtica y valedera como experiencia, que la desesperanza de Ulrich de Musil, se gemela de modo especular con la Hermana, la hermana en jefe y las familias de la Casa Grande, los obreros de la Compañía y los soldados rasos del Ejército represor de Cepeda Samudio. Y al igual que Malcolm Lowry es un clásico de la desesperanza y Fernando Pessoa es su máximo poeta, Cepeda Samudio se inserta a pleno título en esta galería civil de "románticos de la contemporaneidad": esa misma de la lucha de clases, de la atomización de la sociedad, de la familia y la propiedad privada, controladas capilarmente por el catolicismo, afanadas día y noche por los gestores del poder en Colombia y atenazados, en el planeta entero, por el neocolonialismo, el imperialismo (que hoy como diversivo llaman globalización), las guerras sucias y el peligro nuclear.

Al ser un cantor de la modernidad urbana y rural, al adoptar la poética de la desesperanza, Cepeda Samudio se convierte no sólo en poeta del ser en la Soledad y del estar en la Historia, sino que al trascenderlas, testimoniando vida y existencia, individual y colectiva, demuestra el sentido que, en la época actual, asume la literatura.

### **Post scriptum**

En este volumen el lector encontrará un destilado de la mejor literatura latinoamericana del siglo XX. Es una narrativa elegante como los delicados teoremas de Borges; escueta y poética como el mejor relato de Rulfo; rítmica como el sincopado discurso de Guimarães; tupida como un diáfano sueño de Cortázar; sencilla como la intensa prosa de Martí; sensual como los cuerpos deletreados por Marvel; tierna como la invención más sobria de Monterroso; dolorosa como el verbo de

Revueltas; tropical como las trovas de Rojas Herazo; palpitante como los poemas ígneos de Darío; astral como la caída de Altazor; erótica como el mejor verso pasional de Neruda; plena como la prosa obscena del primer Vargas Llosa; misteriosa como el sintagma raudó de Sábato; rítmica como la evocación afrocaribe de Burgos Cantor; ingeniosa como el terso sustantivo de Macedonio; universal como la arcana visión totalizante de García Márquez; furiosa como el grito americano de Vallejo; abigarrada como la imagen sonora de Césaire; testimonial como una viñeta fugaz de Galeano; frutal como las rijosas serenatas de Mutis; innovadora como un cuadro urbano de Ribeyro; luminosa como el verbo de Viñas; despiadada como las graves líneas de Donoso; impetuosa como el verbo franco de Pablo Armando; retórica y balbuciente como el cacareo del Burundún-Burandá; terrena como el desesperanzado epigrama de Onetti; mestiza como el fruncido Ande de Arguedas; nostálgica como los ateridos exiliados de Puig; visionaria como una quimera de Bioy; cruel como el llanto verbal de Lispector; juguetona como los delirios de Garro; barroca como semilla deletreada por Carpentier; ampulosa y excitante como un lujurioso soneto de Lezama; puntual como los frescos ejemplares de Lalo; inocente como el canto amargo de Delmira; ligera como el verbo de Sarduy; cabal como la imagen ecuménica del mito de Olaciregui; mordaz como el más guasón Cabrera Infante; poética y exacta como la del mejor Montoya Campuzano; y, no obstante, escrita por el caribe Álvaro Cepeda Samudio, con la sabiduría de un artesano del texto y el don de quien domina el conocimiento de filósofo, clown o pintor. O simplemente, de Poeta.