

Nota de edición

En dos mil quince con la publicación de la edición crítica *Álvaro Cepeda Samudio. Obra literaria*, por cuenta de los Archivos-Unesco / Crla-Universidad de Poitiers, de la que fui coordinador científico, se coronó la labor iniciada por mi colega y compañero de viaje Jacques Gilard, el americanista, mayor colombiano y último miembro del «grupo de Barranquilla», desaparecido prematuramente en dos mil ocho en el fervor de este y otros trabajos. Era el resultado de la estrecha colaboración pluridecenal entre las cátedras de Literatura Hispanoamericana de las que éramos titulares, él en la Universidad de Toulouse-Le Mirail (Francia), quien escribe en la Universidad de Bérgamo (Italia). Colaboración compuesta, entre otras, por congresos, intercambios continuos y minuciosos trabajos de investigación y estudio de las literaturas latinoamericana y colombiana, por sobre todas la de Marvel Moreno, Gabriel García Márquez y la obra del protagonista mayor de la revolución literaria en Colombia: Álvaro Cepeda Samudio.

•

Cepeda Samudio con Gabriel García Márquez y un puñado de escritores de las regiones entre los que se destacan Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata Olivella, Meira Delmar, Álvaro Mutis, Pedro Gómez Valderrama, Elisa Mujica, Aurelio Arturo y Manuel Mejía Vallejo retomaban el magisterio de los maestros José Félix Fuenmayor, Ramón Vinyes, Jorge y Eduardo Zalamea Borda, Luis Carlos López y León de Greiff. El cambio iniciado por los dos escritores, los dos periodistas y sus compañeros de viaje del grupo de Barranquilla, (no sólo escritores), que cuenta con un patrimonio de obras admirables, sentaría las bases para la definir las necesarias identidad y modernidad artística y literaria en el país. Heredada a su vez por escritores como Marvel Moreno, Germán Espinosa, Oscar Collazos, Roberto Burgos Cantor, Ramón Molineros, Hazel Marie Robinson, Luis Fayad, Fanny Buitrago, Alba Lucía Ángel, Julio Olaciregui, Jaime Manrique y Ramón Illán Bacca entre los más representativos.

•

La edición crítica es un libro de seiscientos veinte páginas impreso por Alción de Córdoba en 2015, coeditado por Sílabas de Medellín en 2017, que se encuentran agotados, pero quedó pendiente de ser publicado, uno del mismo tenor, con las lecturas y ensayos críticos que hoy se presentan casi en su totalidad en el presente volumen, con el material diagramado facilitado por Archivos. Es esta una empresa asumida por la dinámica Universidad del Magdalena y la entereza de su vicerrector de investigación, prof. Jorge Enrique Eliás Caro, con el beneplácito de Archivos-Unesco. Por esa razón se publican con el mismo carácter y gráfica de dicha edición.

•

En punto de muerte, además de comprometerme a concluir el trabajo de Cepeda Samudio, dimos el visto si stampi para la edición del proyecto interuniversitario *Plumas y Pinceles II. El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro y Marvel Moreno, un epígono*, Fabio Rodríguez Amaya, Ed., Bérgamo: Bérgamo University Press-Edizioni Sestante, 2008, 352 p.; *Plumas y pinceles I. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, Fabio Rodríguez Amaya, Ed., Bérgamo: Bérgamo University Press-Edizioni Sestante, 2009, 352 p. Quedaron sin concluir, para la Colección Archivos, las ediciones críticas de Gabriel García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba* (autorizada en su momento por el autor), el doble volumen Marvel Moreno. Biografía - Lecturas críticas, y la edición crítica de *Jorge Zalamea Borda. Obra narrativa*.

Fabio Rodríguez Amaya, *Milán, primavera de 2026*

Clinton Ramírez

Presentación

ESTE 2026 se conmemoran los cien años del nacimiento de Álvaro Cepeda Samudio, el autor más audaz de la literatura colombiana del siglo XX. La Universidad del Magdalena, en el marco de esta conmemoración, publica este volumen de ensayos como una invitación a revalorar la obra de un escritor responsable de la modernidad narrativa del país.

Cepeda Samudio (Barranquilla, 1926 – Nueva York, 1972) no estuvo solo en el proyecto de actualizar la vida literaria al país. Su nombre es inseparable del llamado Grupo de Barranquilla, un puñado de intelectuales, periodistas y narradores que, a mediados del siglo XX, apostó por una visión cosmopolita y experimental de la literatura. Con Gabriel García Márquez, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y José Félix Fuenmayor compartió una complicidad creativa y una vocación de ruptura con la estrechez formal de la narrativa tradicional. Aportó a ese espíritu de renovación una escritura fragmentaria, urbana y muy humana.

Su obra, relativamente breve, fue profundamente influyente. En el periodismo, en distintos medios de Barranquilla, sumó al rigor, la búsqueda del detalle humano revelador. En la narrativa, *Todos estábamos a la espera* (1954) y *La casa grande* (1962) son responsables de la modernización del relato colombiano Caribe. El primero es portador de una nueva sensibilidad estética, vecina del cine y de un lirismo calculado. El segundo es una mixtura de voces orquestadas para afrontar y expresar la culpa, el silencio y la fractura de la memoria de una colectividad que padeció los efectos de la Masacre de obreros en Ciénaga, en 1928. Su estructura, sus voces y sus criaturas hace de *La casa grande* una de las aventuras narrativas más legítimas de nuestra literatura. Los *Cuentos de Juana* (1972), a su vez, no solo es un ejemplo final de una viva voluntad de renovación, sino un testimonio de los valores del juego, la amistad y el humor.

La crítica ha reconocido en Cepeda Samudio a un pionero del relato moderno en Colombia. Su prosa, de economía verbal y precisión cinematográfica, se anticipa a estrategias narrativas que luego serían celebradas en el boom latinoamericano. Pero también hay en su obra un matiz local inconfundible: una manera de mirar el Caribe desde dentro, sin exotismo ni complacencia, con la naturalidad de quien lo vive y lo cuestiona.

Su voz narrativa ha terminado imponiéndose con el paso de los años. Sin el estudio de su obra es imposible entender los orígenes del realismo contemporáneo

[17]

colombiano. Cepeda enseñó, primero que otros creadores, a examinar sin sentimentalismo la violencia y sin doblez la descomposición del poder.

Los ensayos reunidos en este libro, concebidos desde distintas orientaciones, cruzan líneas para mostrar la amplitud de la herencia de Cepeda: su influencia en las generaciones posteriores, su aporte a la construcción de una estética caribeña moderna y su tremenda comprensión de los poderes de la palabra contra las distintas formas del olvido.

Cien años después de su nacimiento, la obra de Álvaro Cepeda Samudio sigue encerrando la frescura de sus alcances estéticos y éticos. Su revolución no se limitó a incorporar unas técnicas tomadas del cine, el periodismo y la narrativas americanos. Fue el producto de una búsqueda guiada por una irrenunciable apuesta ética que le permitió examinar, sin esconder la cara, la basura de una sociedad fiel a sus odios y sus ignorancias. Supo ver la ternura y encontrar la solidaridad allí donde otros veían indiferencia y resignación.

La Universidad del Magdalena, al rendirle este homenaje, celebra la vigencia de una conciencia literaria atenta a los caminos que abría. Este volumen aspira, pues, a mantener viva la energía de una palabra que nos invita a escuchar las voces de una memoria que sigue esperando a ser contada.

Fabio Rodríguez Amaya

Introducción

Adjetivar como clásica una obra de arte es siempre aventurado y discutible sobre todo cuando esta sigue sorprendiendo por sus innovaciones y por sugerir inéditas posibilidades de lectura e interpretación. ¿Son clásicas la poesía de Garcilaso de la Vega, los conciertos y cantatas de Bach o los dramas y comedias de Shakespeare, cuando leerlas invita a considerarlas contemporáneas por su actualidad? Una pregunta pertinente si se leen hoy la música de Bach, la pintura de Caravaggio y la obra literaria de Álvaro Cepeda Samudio, consideradas clásicas por la crítica, pues la irrupción de esta última a mediados del siglo pasado marcó el punto de ruptura en el panorama de las letras colombianas hasta el punto de revolucionarlas de manera radical, tal como sucedió con Bach y Caravaggio en la Europa de su tiempo.

A diez años de la aparición de la Edición crítica en dos mil quince, a cargo de Jacques Gilard (†2008) y Fabio Rodríguez Amaya por cuenta de la prestigiosa Colección Archivos-Unesco con el Crla de la Universidad de Poitiers n° 66 –que junto con la Colección Ayacucho constituyen la mejor biblioteca de literatura latinoamericana–, leer a Cepeda Samudio es siempre motivo de sorpresa y admiración por la ligereza y densidad, la experimentación, el vanguardismo y las poéticas de su prosa narrativa que impone cuestionamientos y sugiere nuevas exploraciones hermenéuticas, incluso en campo comparatista. Eso demuestran la serie de ensayos que hoy se entregan en la presente publicación para celebrar el centenario de su nacimiento, preparados en su momento por algunos entre los mejores y más acuciosos lectores del escritor del Caribe colombiano. A demostración de que: “En la historia del arte existen hombres que con su arte inauguran una época, con su sensibilidad la cuentan, con su inteligencia la leen y gracias a la invención de un mundo y de un hombre nuevos la recrean”.

Cepeda Samudio inauguró una época: la del acceso tardío, pero definitivo, a la Modernidad artística al ser, con Obregón, Negret, Botero, Ramírez Villamizar en las artes plásticas, los primos Jorge y Eduardo Zalamea Borda, García Márquez, Rojas Herazo, Zapata Olivella, Gómez Valderrama en literatura, Enrique Buenaventura, Patricia Ariza, Santiago García, en teatro y otros pocos más en variadas disciplinas, el renovador de nuestra literatura con los cuentos de *Todos estábamos a la espera* (1952), la novela *La Casa Grande* (1962) y la novela experimental *Los cuentos de Juana* (1975). Además de ser el incansable promotor en el litoral Caribe de los primeros eventos de relevancia internacional para el país en los campos de las artes visuales, el teatro, la fotografía, el

periodismo, la cinematografía y la cultura, en el sentido más amplio del término, porque hasta la parranda, las costumbres y el trato interpersonal fue capaz de renovar. Gracias a su sensibilidad, con logros que no cesan de sorprender aún hoy día, Cepeda experimentó nuevas formas de narrar y de hacer periodismo –escrito y visual–, introdujo técnicas de escritura innovadoras, temáticas inéditas y lenguajes experimentales para contarnos de la soledad humana en el medio urbano y rural, de la violencia en la ciudad y el campo, de los desvíos y desmanes en los ámbitos oficiales y públicos, privados y familiares. Con su talento, inteligencia y oficio, Cepeda Samudio no sólo leyó el espectro de la música, la lectura, las artes y las hablas y culturas de su entorno, sino que subvirtió instancias radicadas en el trasnochado y reaccionario cato-costumbrismo hispánico y greco-quimbaya, y se ocupó de hacer una lectura omnicompreensiva, con valencia universal, de las realidades individuales y colectivas de Colombia. Gracias a su reconocido aporte, su osadía y una sólida visión crítica, fundada en un liberalismo de avanzada, Cepeda vislumbró la posibilidad de un hombre nuevo, en una realidad como la nuestra perennemente sometida a condiciones de inaudita violencia, narcisismo, centralismo y degradación ética y moral.

Tal deber ser el re-conocimiento debido a la obra del escritor barranquillero en el ámbito de la literatura colombiana, latinoamericana e internacional. Tal debe ser la valoración de sus actividades como director de periódicos, editorialista y promotor cultural, en investigaciones por realizar. Porque eso representan las labores de Cepeda Samudio respecto del entorno caribe, colombiano y latinoamericano. Fue corta su vida, pero definitivas su presencia y su actividad polifacética ya desde los primeros brotes juveniles expresados en mil novecientos cuarenta y dos, año en que empieza tardíamente el bachillerato en el Colegio Americano de Barranquilla, cuando sale a flote su vocación de periodista, pues edita con algunos amigos una revista escrita a máquina y difundida en diez ejemplares merced al papel carbón, *Ensayos*, que llega a doce números al finalizar el curso. Otras siguen, en segundo de bachillerato: *Panorama*, *Inquietudes*, *Heraldo Estudiantil* (que se imprimía y del que queda un recorte incompleto, un texto de su jefe de redacción, el propio Cepeda, núcleo de un capítulo de *La casa grande*), hasta mil novecientos cuarenta y cinco cuando sale impreso el n° 13, año II, de *Ensayos*, subtulado “Atalaya de la Juventud”, un texto, a decir poco, fundacional. Y de ahí a poco, en mil novecientos cuarenta y cuatro escribió sus primeras notas-narraciones, de las que es imprescindible señalar “Una calle”, “Viaje por el Magdalena” y “Ciénaga”, pues ahí ya estaba el cronista. Cepeda es uno de los dos directores de la nuevamente efímera publicación y dos años más tarde, en mil novecientos cuarenta y siete, aún estudiante de bachillerato se vincula al diario *El Nacional* de Barranquilla, como comentarista, primero con la columna *Sketchs*, luego con notas sueltas seguidas de reseñas breves sobre el teatro. Y desde mil novecientos cuarenta y ocho como redactor de dicho diario fundado por Julián Devis Echandía, cuya reorganización define el verdadero ingreso al periodismo que le hacía figurar en la página editorial con una columna diaria, “En el margen de la ruta”.

Acababa de ser expulsado del Colegio de Barranquilla por haber apoyado desde sus páginas una huelga de profesores, lo que le permitió, por tener que esperar unos meses

para volver al Colegio Americano, cubrir para *El Nacional* el campeonato suramericano de fútbol que se disputó en Ecuador a finales de año. Entonces conoció a Ramón Vinyes (el “sabio catalán” de *Cien años de soledad*) y a los jóvenes periodistas Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas, núcleo de lo que sería conocido más tarde como el grupo de Barranquilla –cuyos miembros más célebres serían García Márquez y el pintor Alejandro Obregón. Lo demás es historia conocida, hasta mil novecientos setenta y dos, año de su muerte prematura en Nueva York. Allí alcanzó a ver las pruebas definitivas de *Los cuentos de Juana* que le llevó al Memorial Hospital el gran pintor Alejandro Obregón, su entrañable amigo y compañero de viaje de excepción, autor de las ilustraciones con quien, en el primero de los cuentos de dicho libro, instaura un diálogo “histórico” para la literatura y el arte colombiano.

Cepeda se interrogó sobre las graves cuestiones de su época que, como maestros hacían el viejo Fuenmayor y Vinyes en Barranquilla, y andaban actualizando los primos Jorge y Eduardo Zalamea Borda en Bogotá y Sanín Cano en Medellín, haciendo eco a Camus, Sartre, los existencialistas ateos y cristianos y los marxistas, en pleno desastre estalinista, como respuesta a la aberrante estación nazi-fascista que nos agobia de nuevo en el presente. Cepeda fue un testigo alerta del inicio de esas décadas convulsas en que se asistía a la amenaza nuclear, se fundaban la República Popular China, la ONU, la OEA, la CIA y el KGB, se declaraba la guerra fría, se promulgaba la pax estadounidense mientras en Berlín y Bogotá, en los días del Bogotazo, se realizaban los Congresos de Intelectuales por la Libertad, que daban inicio, también en la cultura, a la Guerra Fría y en Colombia recrudecía la homicida violencia bipartidista, nacían las guerrillas y se acercaba la farsa democrática del Frente Nacional.

Por eso es lícito identificar a Cepeda Samudio, desde muy joven, como un poeta y un cronista que, al escribir, reflexiona sobre la escritura y la realidad objetiva y circunstante. Un poeta que encarna la transmutación del escritor en periodista. En su caso excepcional, referida al “Nuevo periodismo” naciente en los EE.UU. que, al actualizar la enseñanza de Sherwood Anderson y sus seguidores, propugnaba la convivencia sana y sin conflictos de este oficio con la buena literatura, y con el activismo democrático en el mundo de la noticia y la información. En otras palabras, Cepeda se aplicó al ejercicio de la escritura como ejercicio de la crítica, en cuanto ejercicio de la palabra testimonial y responsable, y con juicio se acercó a la obra de Saul Bellow, Norman Mailer y Truman Capote quienes representaban en la posguerra el nuevo paradigma, al reivindicar el tratamiento del cuento y del relato como si se tratasen del reportaje, y viceversa.

Los cuentos de *Todos estábamos a la espera* en los cincuenta y *Los cuentos de Juana* en los sesenta cobran vida en espacios urbanos y ciudadanos (de Nueva York, de Ciénaga, de cualquier parte) y en ellos, sobre todo, hay una recreación de espacios humanos y tiempos del alma poco tratados hasta entonces: los de la nostalgia, la alienación, el desconcierto, la angustia, la locura y la soledad. Y se destacan por la adopción deliberada, y por cierto muy bien asimilada, de modelos, técnicas y estilemas de varias literaturas extranjeras –pues no es sólo de la angloamericana–, operación que Cepeda Samudio fundó

en la intuición de artista y no por moda o plagio mimético como hacían Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Jorge Ibarguengoitia o Luis Rafael Sánchez.

Con *La casa grande*, redactada entre mil novecientos cincuenta y cuatro y mil novecientos sesenta y dos, y en el texto filmado que es *La langosta azul* de mil novecientos sesenta y seis, Cepeda Samudio se entregó de lleno a la escritura mítica que funda y a la escritura épica que deconstruye, y revolucionó por primero la literatura colombiana logrando, una vez desglosados el mito y la realidad, reelaborar la historia y reconciliar, en su esencia, lenguaje y acción, forma y contenido, imaginación y realidad, sueño y vigilia. Esto lo convierte en poeta-cronista mayor de bienes y males colombianos (y latinoamericanos): tradición, familia y propiedad, violencia política plurisecular, que da voz a quienes fueron sometidos al genocidio de estado anti-obrero y pro-latifundista desencadenado por la empresa multinacional, la “Yunay”. Lo hizo con sabiduría, al oponer la poesía y el trasunto mítico a los inicuos catálogos de la ignominia bipartidista, con una obra de factura insuperable basada en las estéticas de la ambigüedad, el poder y la soledad. Y contrarrestando la literatura greco-quimbaya entronizada como “literatura nacional”, que se ocupaba de temas “blanquecinos”, protagonizada por criollos blancos, pensadas en blancófono y escritas en una lengua blanca. Esa literatura y esa cultura de la república criolla empeñadas en negar los mestizajes reales, las transformaciones, los cambios, los sincretismos y las periferias como fundamentos de la identidad en un país racista, clasista y excluyente en que se desconocen con desfachatez las raíces triétnicas.

Estos son algunos rasgos que garantizan la importancia de los ensayos que aquí se publican en que, con la lectura y la escritura en cuanto ejercicio de la crítica, estudiosos de varias disciplinas y proveniencias del ámbito cultural y académico se apersonan de abordar la obra de un clásico ya, de un maestro y el más auténtico pionero de la Nueva Literatura Colombiana y protagonista indiscutido de la Nueva Narrativa Latinoamericana.

Milán, otoño y 2025.

Jacques Gilard

La novela de Cepeda Samudio

Antes del extraordinario éxito de *Cien años de soledad*, se consideraba que la literatura colombiana podía enorgullecerse con un reducido número de novelas, entre las que, además de *La hojarasca*, figuraba *La casa grande*. Luego, *Cien años de soledad*, las obras posteriores de García Márquez (y las obras anteriores también, una vez rescatadas) y su creciente éxito internacional vinieron a perturbar las perspectivas críticas –no decimos que a falsearlas– y la crítica nacional, singularmente estreñida frente a la obra del Nobel si se la compara con la extranjera, o singularmente torrencial en el mero ditirambo, se ha olvidado casi por completo de otros títulos y autores, de *La casa grande* y de Cepeda Samudio en particular.

Es lo cierto que Colombia, en estos tiempos de televisión por satélite, mantiene intacta su aptitud para no ver, una aptitud que se forjó en épocas de aislamiento geográfico y que, en su presentación de los cuentos de Hernando Téllez, Marta Traba atribuía, algo equivocadamente quizá por ser demasiado exclusiva su explicación, a la terca permanencia de las posturas del centenarismo. Recordemos que, cuando en 1967, en un momento en el que ya se había publicado *Cien años de soledad*, se presentaron en Bogotá Vargas Llosa y García Márquez, la figura central para los medios de comunicación masiva fue el novelista peruano y no el colombiano. Los ecos de afuera, con mucha mayor rapidez que en épocas más tradicionales, contribuyeron en este caso a restablecer una más equitativa visión de las cosas, pero en lo fundamental no ha habido cambios notables. La comparación entre lo propio y lo ajeno sigue efectuándose según criterios discutibles o simplemente no se hace, perdurando la vieja tendencia a sobrevalorar, entre lo propio, lo que respete ciertas normas de medianía o de mediocridad. En la actualidad, García Márquez sirve de coartada para un tranquilo estancamiento creativo: a la sombra gigantesca de su obra ya recuperada por el nacionalismo, puede prosperar

Publicada en *La casa grande*, 5ª. ed. (Edición celebrativa del 50º aniversario; “Prefacio” de Gabriel García Márquez, “Introducción” de Jacques Gilard), Bogotá, El Áncora Editores, 2012, 168 p.

[23]

sin complejos una modorra repetitiva mientras los nuevos Cepedas desarrollan su labor en medio de una cortés atención que es la cara amable de la indiferencia. El *hic et nunc* colombiano sigue suministrando normas de juicio y la actividad cultural se rige, como siempre, por el afán de perdurar sin alteraciones entre la grata cuasi-unanimidad del bombo mutuo. Aunque hayan aparecido otras generaciones y otros nombres, aunque se acuda con frecuencia a otros criterios ideológicos, la vida artística e intelectual –abusivamente confundida con el arte y la inteligencia– continúa generándose a sí misma, siempre igual, siempre dispuesta a desconocer lo verdaderamente novedoso y a sepultarlo bajo la superioridad cuantitativa de lo que se hace en el aquí y el ahora de Colombia. De García Márquez se acata sobre todo su éxito y muy poco su revolucionario ejemplo de exigencia estética, de ambición universalista y de trabajo.

Mientras tanto, *La casa grande* ha seguido siendo la novela importante que siempre fue y siempre será, pero sin el debido reconocimiento, ni adentro ni afuera. Adentro se le reconoce más o menos, más bien menos que más, sin que en todo caso se analice suficientemente lo que aporta su intranquilizador ejemplo –un aspecto sobre el cual volveremos más adelante. Afuera, el libro sigue circulando y mencionándose, aunque muy por debajo de lo que merece. Varias ediciones de notable dispersión geográfica constituyen un signo positivo, pero no han llegado a romper del todo el silencio de la crítica ni han atraído la atención de un amplio público. Cepeda Samudio sigue interesando entre un público de especialistas, el que forman los otros escritores, los críticos más autorizados y los profesores universitarios del continente y de otras partes. *La casa grande*, es uno de esos clásicos latinoamericanos que el público conoce a medias o desconoce, que los traductores desdeñan y que otros países y otras culturas descubrirán tardíamente –o no descubrirán.

Es verdad que Cepeda nunca fue un escritor preocupado por el éxito y que no se dedicó a seguir vías fáciles. Resulta obvio esto último resulta si se piensa en la temática de su novela: la primera de las matanzas perpetradas en nombre de los intereses de la United Fruit Company se prestaba para una explotación política que el escritor rehuyó, y sólo sirvió para suministrar el anclaje temporal y las coordenadas ideológicas de una historia de decadencia familiar. Puede recordarse lo que con temas parecidos hizo el guatemalteco Asturias en unos libros repletos de buenas intenciones pero que teñían cuerdas algo ajenas a la literatura. Cepeda se negó a caer en los facilismos de la denuncia; el arte y las nostalgias que lo nutren eran para él un asunto demasiado serio y respetable. No quiso contentarse con el panfleto al que las condiciones de los años 60 hubieran asegurado un éxito inmediato. Si hay que establecer una comparación y situar un nivel de dignidad estética y política, la única referencia posible es *Cien años de soledad*, y es evidente que, al mismo tiempo, tienen que surgir otros puntos de contacto entre las dos novelas: la soledad, la decadencia familiar, el incesto –elementos temáticos más

importantes, para relacionar las dos novelas, que sus coincidencias geográficas e históricas o las amistad personal que unió a sus dos autores.

El horror del hecho histórico está presente en *La casa grande*, pero al lector le corresponde extraerlo de un texto muchas veces arduo y oscuro: de faulkneriana obscuridad. Cepeda Samudio sólo se interesa por la esencia de los hechos, rechazando lo pintoresco y lo espectacular. Su visión del mundo tropical excluye la exuberancia y se queda en el agobio climático, en el tedio vital, en un paisaje de arena, barro y salitre –en perfecta conformidad con sus primeras aproximaciones (su periodismo de los años 40) a las realidades costeñas y con los paisajes ardientes y desolados que captó su cortometraje *La langosta azul*. Pasa lo mismo con todo lo que podría prestarse para la descripción superficial o para el cuadro de costumbres: la navegación por caños y ciénagas, la vida de la oligarquía bananera, la presencia norteamericana, el universo feudal de las plantaciones. Todo está en el libro, pero disperso entre muchas páginas, sobresaliendo sólo de vez en cuando en una alusión o un detalle trunco. Cepeda había sacado la lección de los estragos que causó en la literatura hispanoamericana la imitación de la novela naturalista europea. Cuando hay en sus páginas una descripción, se funda en los procedimientos del cine, con admirables resultados.

La misma actitud reticente se observa a propósito de los diálogos, que son de una gran sequedad, con algo esquelético, y evitan las normas de una supuesta verosimilitud de tono o de léxico, pues en la verosimilitud veía Cepeda una convención más. Lo mismo que rechazaba el tipicismo y el color local, huía del cliché de lo coloquial. Sus soldados no hablan como se sabe o se supone que hablan los soldados; más importante era hacerlos pensar y sentir como militares en sus nostalgias, en sus frustraciones, en sus pequeñas rebeldías y en sus monstruosas obediencias. (Es, por cierto, una de las dificultades con que tropieza la traducción: ¿cómo usar o, mejor dicho, cómo no usar la jerga cuartelaría, de conocimiento generalizado en países donde el servicio militar forma parte de la experiencia colectiva?).

Otro rechazo fundamental en Cepeda, y que tiene mucho de paradoja en un escritor oriundo de una región marcada por una muy rica cultura oral, es el que opone a los tentadores facilismos de la anécdota. Cepeda es enemigo del relato tradicional, sea el popular o el otro, más convencional, heredado de la novela decimonónica. Él piensa tener algo más importante para hacer que contar una historia que, en estado literal, podría ser solamente trivial. Como Cortázar, no quería saber más que del “lector-macho”: al que le incumbe la tarea de reconstituir la historia a través de unos diálogos o unos discursos opacas, a través de escenas elementales y enigmáticas como las piezas sueltas de un rompecabezas.

Lo cual, entre otras cosas, lleva al novelista a no preocuparse demasiado por la cronología o por cierta forma de coherencia narrativa. Se les concede una atención minuciosa a las correspondencias entre capítulos, correspondencias casi

musicales, en especial mediante un léxico rigurosamente seleccionado y manejado, pero se descuida la concatenación corriente de los hechos (y también podría hablarse aquí de algunas contradicciones internas); así es como dos hechos que, en la historia colectiva, no pueden estar separados sino por unas cuantas semanas o al máximo por unos pocos meses, aparecen como separados por unos tres años en la vida de los moradores de la casa grande. En cambio, la historia de la familia, de sus tres generaciones, se funda detalladamente en la reproducción fiel de actitudes que van reapareciendo a través del tiempo.

Cepeda ha de quedar como uno de los grandes promotores de la narración fragmentaria en la literatura de lengua española. De allí es de donde proceden las características mencionadas hasta ahora –esos rechazos a todos los facilismos–, y allí es donde se sitúa su audacia de escritor. Hay que subrayarlo: Cepeda se anticipó, con *La casa grande* (y, antes, con sus cuentos) a unos libros hoy reconocidos y traducidos a muchos idiomas. *La casa grande* aparece como una novela desprovista de lo que en la jerga estructuralista se ha dado en llamar “narrador extradiegético”; es un *collage*, un mosaico, una organización de voces y fragmentos heterogéneos. Ya en sus cuentos de escritor principiante, en los años 40, Cepeda se había dedicado a esas indagaciones formales, cuando nadie lo hacía en Colombia y cuando los escasos ejemplos hispanoamericanos no podían haber llegado a sus manos. Conviene recordar, además, que el primer fragmento conocido de *La casa grande* lo publicó Cepeda en 1956, o sea varios años antes de salir la novela completa en las ediciones Mito.

Al parecer, como ejemplo de novela fragmentaria escrita en español solo había tenido a la vista el manuscrito de *La hojarasca*, que García Márquez redactó muy cerca de él en Barranquilla, en 1950, y puede advertirse que, dentro de ese tipo de narración, *La hojarasca* era un ejemplo bastante sencillo –si bien cabe anotar que esa audacia del joven García Márquez no ha suscitado entre sus estudiosos el interés que merece. El otro gran título, también anterior *La casa grande* y publicado el mismo año que la novela inaugural de García Márquez, es el *Pedro páramo* de Rulfo. Pero no creemos que influyera en Cepeda. Éste, como sus amigos del grupo de Barranquilla, miraba mucho más hacia Buenos Aires que hacia México, lo cual explica que tampoco *La región más transparente*, de Fuentes, formara parte de su panorama estético en la época de gestación de *La casa grande* –aunque las revistas Mito publicara entonces textos de Fuentes, y precisamente una nota crítica sobre *Pedro Páramo*. Sin saberlo, Cepeda coincidió con Rulfo en la temática del padre tirano.

En cuanto a los otros grandes títulos constitutivos de *boom*, que son también grandes novelas de narración fragmentaria, siempre se trata de libros posteriores a la primera edición de *La casa grande*: *La ciudad y los perros*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela*, *Tres tristes tigres*, *Boquitas pintada*. También son posteriores, en la literatura española, el *Tiempo de silencio* de Martín Santos y la *Reivindicación del*

conde don Julián de Goytisolo. Podría decirse que algunos de esos títulos han echado una sombra impropia sobre la novela de Cepeda. Lo cierto es que éste fue, a su manera, un pionero arriesgado y que debería reconocérsele como uno de los integrantes del *boom*. Pero hasta ahora ha corrido la suerte ingrata de los precursores y de los francotiradores, con el agravante de la marginalidad o la insularidad colombiana y el otro, todavía más serio aun, de su propia indiferencia a las virtudes de la autopromoción. Y faltó, y seguirá faltando, la segunda novela.

La casa grande aporta un testimonio nítido sobre una época de la literatura hispanoamericana –mucho más que la literatura colombiana, y es lo que hace, en su país, la singularidad de la novela de Cepeda y de la producción de García Márquez. Lo que brilla en esta novela –tanto como había brillado en los cuentos de *Todos estábamos a la espera*– es la conciencia de trabajar con el lenguaje. Esa conciencia la adquirió Cepeda, como muchos de sus contemporáneos dispersos por América Latina y entonces desconocidos, en sus lecturas de los clásicos y de los grandes autores extranjeros contemporáneos, y también de escritores hispanoamericanos que el grupo de Barranquilla descubrió en fechas asombrosamente tempranas, no solamente con relación a Colombia sino también, al menos en algunos casos, con relación a otros países del continente (Borges, Felisberto Hernández, Sábato, Cortázar). De ahí los múltiples juegos de Cepeda con el punto de vista, con el diálogo, con los monólogos entrecruzados –con ese extraño procedimiento tipográfico de la línea interrumpida por un espacio en blanco, –de ahí ese rechazo al relato y a la descripción que no sean cinematográficos, “objetivos”. Y ahí se advierte una vez más, muy clara, la intención de renovar las formas y de poner en tela de juicio las convenciones heredadas del siglo XIX, una obsesión formal que, en *La casa grande*, pudo más, tal vez, que los propios demonios y temas personales del escritor: apasionado por la necesidad de renovar, Cepeda Samudio da la impresión de ser un escritor que se sacrifica como tal y paga ese muy elevado precio por querer contribuir a desbloquear una literatura que a él le parecía conservadora y aburrida. Lo hacía en notable simultaneidad con otros escritores que él desconocía o apenas empezaba a conocer (Fuentes, Rulfo, Roa Bastos, Carpentier, Cabrera Infante, Vargas Llosa), a la misma hora que los otros grandes del continente, pasando de lo superficial a lo esencial en una toma de conciencia –tercermundista– de la dignidad histórica, humana, cultural, de los países de la periferia neocolonial.

La reflexión de Cepeda sobre el destino de los pueblos latinoamericanos y sobre lo que podía ser la temática de la literatura continental se puede reconocer en el cambio de orientación de la obra –que de ninguna manera implica una renuncia a las exigencias de la modernidad. En los años 40, el joven Cepeda era un escritor preocupado por la necesidad de romper con la narrativa “terrágena” cuyas normas tiranizaban a la literatura colombiana de entonces. De ahí, en los primeros tiempos, su dedicación a una temática exclusivamente urbana, y hasta norteamer-

ricana en cierto número de casos, puesta en práctica según formas agresivamente experimentales, siendo lo experimental una suerte de opción cosmopolita. Con el tiempo, Cepeda fue recuperando sus vivencias cienagueras, marcadas por lo rural, pero sin volver a los viejos y parroquiales carriles de la narrativa “terrígena”, versión colombiana y parroquial del telurismo, sin volver tampoco a los mejores carriles ya desgastados del mejor telurismo, usando siempre formas resueltamente modernas, primero con el sutil juego de voces del cuento “Hay que buscar a Regina”, desembocando finalmente en *La casa grande*. Figuran en la novela los abusos y crímenes del imperialismo, las taras de la dependencia, la enajenación cultural e ideológica, la barbarie feudal, pero nada se da de buenas a primeras en el libro y esos conceptos deben ser desentrañados del texto mediante una lectura dinámica y desmitificadora, proceso de revelación muy acorde con los tiempos que vivían América Latina y sus letras cuando Cepeda escribió su novela.

Otro punto de contacto con lo que se hacía en el continente es la riqueza de corrientes y modelos literarios que se reconoce en *La casa grande*, una riqueza que, dentro del ambiente colombiano de los años 50, aun tenía mucho del escándalo que había sido en el decenio anterior, cuando un exiguo concepto de “lo nacional” hacía considerar la inspiración en lo foráneo como la prueba de una suerte de tara patológica o como una mera traición. Solamente los mejores podían entonces, como lo hicieron Cepeda y García Márquez, asumir las obligaciones que conllevaba un buen conocimiento de toda la literatura contemporánea. Jorge Ruffinelli señaló hace años la deuda de cierto diálogo de Cepeda (en el capítulo “Jueves”) con un cuento famoso de Hemingway, “Colinas como elefantes blancos”. Es evidente lo que, en su novela, debe Cepeda a Faulkner. También habría que hablar de Camus: la Ciénaga de *La casa grande* tiene algo del Orán de *La peste* —un modelo que pueden recordar y reconocer agradecidamente otros escritores colombianos. Los soldados de Cepeda son también una afortunada decantación de los que Mailer puso a sufrir y a odiar en *Los desnudos y los muertos*, novela que parece haber inspirado también más de un detalle del primer capítulo. Y es inevitable mencionar el teatro de García Lorca, cuyo ejemplo mal asimilado hizo tanto daño a la literatura hispanoamericana, y que se ve aquí vigorosa e inteligentemente explotado en los capítulos de ambiente cerrado. En esa genuina y muy sabia adaptación de modelos extranjeros, sigue siendo Cepeda un ejemplo notable de lo que fue la labor del *boom* naciente a nivel continental.

Por ello es por lo que *La casa grande* sigue destacándose entre la producción literaria de su época y cobra, con la distancia, dimensiones mayores. No son tantos los escritores colombianos de los que pueda decirse, sin riesgo de equivocación y sin exageraciones parroquiales, que fueron plenamente contemporáneos de su tiempo en esos años de guerra Fría y descolonización, que fueron también los años de una auténtica renovación de la novelística hispanoamericana.

Las vinculaciones y componendas con el entorno social, económico y político pertenecen a un aspecto biográfico que aquí no tiene porqué interesar, pero está lo otro, lo que tiene que ver con la literatura. Colombia –la vida intelectual colombiana– habrá sido la más fuerte de las limitaciones con las que se enfrentó Cepeda. De ella no se salvó completamente, como tampoco se salvaron completamente sus compañeros del grupo de Barranquilla, con excepción de García Márquez. Como buenos periodistas que eran, como excelentes lectores y críticos, los del grupo tuvieron necesariamente una conciencia aguda de lo que había que superar en las tradiciones literarias del país –seudoliterarias, más bien “sociales” en el frívolo sentido de la palabra– del país. En su labor creativa, no dejó Cepeda de definirse en función de los bloqueos de la vida intelectual colombiana. Sus indagaciones y audacias formales tenían algo de provocación y de labor pedagógica, la creación venía a ser para él una demostración de posibilidades, pasando a segundo plano los temas personales. Los temas de Cepeda aparecían muy poco en los relatos de *Todos estábamos a la espera*, éstos eran casi siempre admirables (teoremas), y solo un poco más en *La casa grande*, *Los cuentos de Juana* repiten algo que es a la vez otro anuncio y otra frustración: Cepeda quedó debiéndonos la novela de Regina, o la de la soledad femenina, y algunas más que se adivinan en lo que dejó escrito, sin que podamos estar seguros de que realmente agotara la temática del padre. Al mismo tiempo que se debilitaban los temas, el trabajo sobre las formas se hacía en detrimento de la calidad formal del conjunto, generando un libro desigual, con capítulos perfectos y otros que no llegan a serlo. *La casa grande* tenía que ser la primera novela, promesa de otros títulos maestros, y desgraciadamente queda como única novela de un escritor que quería hacer grandes cosas y las hizo, no solamente por hacerlas, sino también querer demostrar de paso a sus compatriotas que era posible hacerla. Colombia y su propia vida, no le dejaron a Cepeda tiempo para que llegara a escribir libremente.

Y la limitación colombiana sigue apreciándose en el insuficiente impacto que ha logrado *La casa grande*, afuera y adentro. Sobre lo de afuera, que nunca se lamentará bastante pero que tal vez llegue a resolverse algún día, no hace falta insistir, aunque conviene dejar anotado que el apoyo de los intelectuales del país debió haber funcionado mucho más: es cierto que Colombia nunca ha sabido promover sus valores auténticos, pero los que de vez en cuando se vieron convertidos por las circunstancias en voceros de la literatura nacional no cumplieron con su papel, siendo Jorge Zalamea de los poquísimos que mencionaron el nombre de Cepeda ante públicos extranjeros. Sobre el destino de Cepeda en su propio país, fuera de una leyenda que sirve más para ocultar que para revelar, es obvio que su ejemplo no se ha meditado bastante. Donde no existe la intención de mejorar y progresar, a nadie le gusta recibir justificados reproches, y el caso es que la obra de Cepeda sigue siendo, precisamente un reproche para los creadores timoratos, para los críticos repetitivos y para los “lagartos” literarios de siempre: para todos