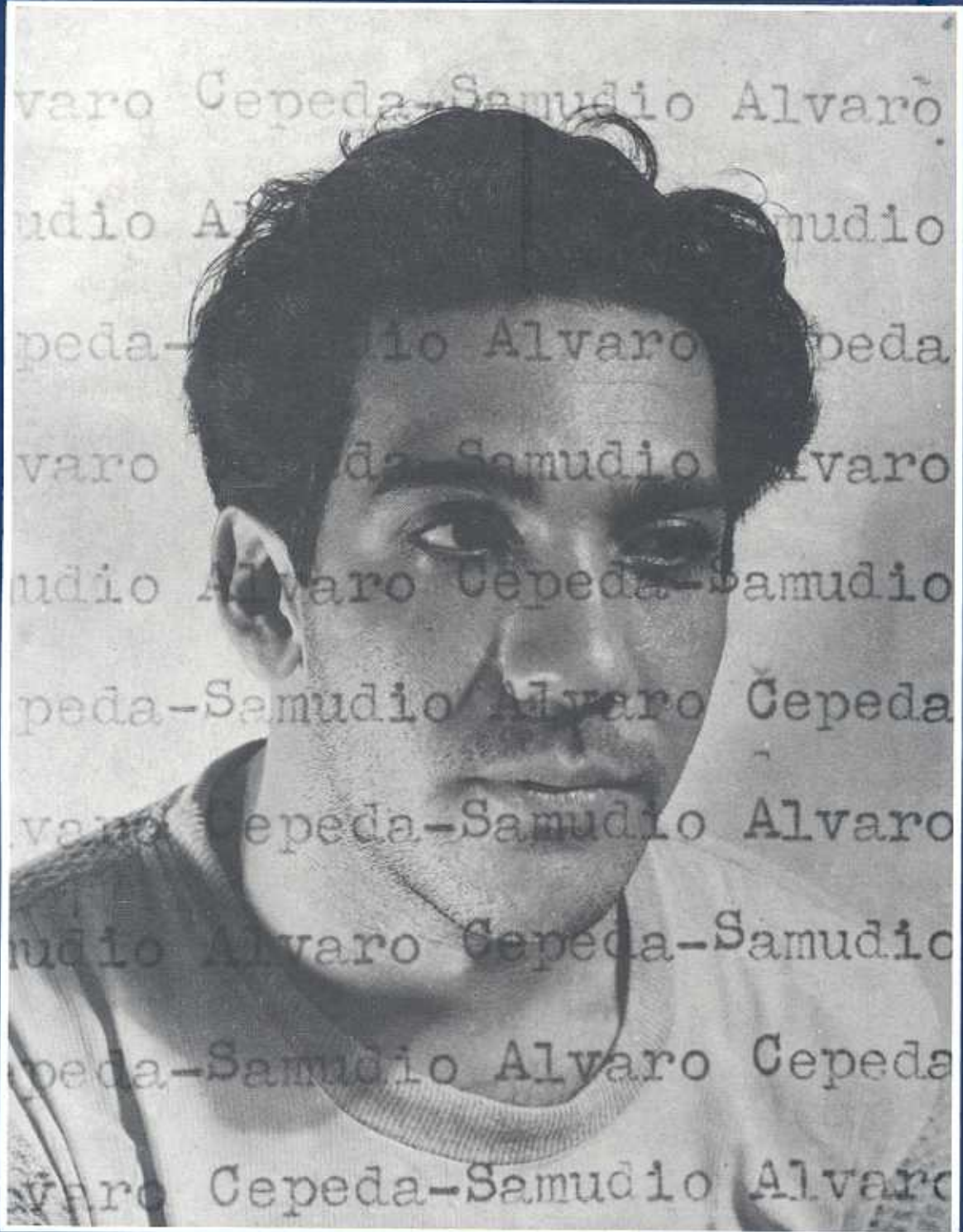


HUELLAS

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE



La obra de Alvaro Cepeda Samudio (1926-1972)

HUELLAS

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE

Nº 51, 52 y 53 (vol. triple)

CONSEJO DE DIRECCIÓN

JESÚS FERRO BAYONA - *Director*
VILMA GUTIÉRREZ DE PINERES - *Editora*

CONSEJO DE REDACCIÓN

ALFREDO MARCOS MARÍA - *Editor*
RAMÓN ILLÁN BACCA
MARÍA AMARIS MACÍAS
MARÍA CLARA ESCOBAR
PAMELA FLORES PRIETO
ALEKSEY HERRERA ROBLES
RUBÉN MALDONADO ORTEGA
ALBERTO ROA VARELO
ZOILA SOTOMAYOR OLIVEROS
JORGE VILLALÓN

El material literario y gráfico fue seleccionado y cedido por TITA CEPEDA con carácter exclusivo para *Huellas*, que agradece muy especialmente su colaboración en la preparación de esta edición.

Las ilustraciones de Alejandro Obregón, Cecilia Porras y Alvaro Pablo Cepeda pertenecen a colecciones privadas distintas.



Ilustración de la portada:
Alvaro Cepeda Samudio, 1954.

Foto para un proyecto de carátula de *Todos estábamos a la espera*, de ENRIQUE SCOPELL (Universidad de Michigan, especializado en Técnicas de fotografía periodística en la Eastman Kodak, Rochester, Nueva York).

CONTENIDO

- 3 ALVARO CEPEDA SAMUDIO. **Jesús Ferro Bayona**
- 5 LA OBRA LITERARIA Y PERIODÍSTICA DE ALVARO CEPEDA SAMUDIO. **Ariel Castillo Mier, Teresa Manotas de Cepeda**
- 6 EXPLICACIÓN INTRASCENDENTE. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 7 ENSAYOS.
- 8 UNA CALLE. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 9 ANOTACIONES BREVES SOBRE LOS MAESTROS. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 11 EN EL MARGEN DE LA RUTA. IRRESPONSABILIDAD DE PRENSA. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 12 BRÚJULA. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 13 CARTAS DE DON CUSTODIO. ["...MIS COMPAÑEROS DE DOMINÓ DEL BARRIO ABAJO..."] **Alvaro Cepeda Samudio**
- 14 DESDE EL BARRIO ABAJO: CARTAS DE DON CUSTODIO. **Julio Roca Baena**
- 15 CARTAS DE DON CUSTODIO. ["QUISE DEJAR PASAR UNOS DÍAS..."] **Alvaro Cepeda Samudio**
- 17 LOS BOBALES. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 18 REPELÓN REPELE TODO: HASTA LAS INAUGURACIONES. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 22 BARRANQUILLA Y LA HISTORIA. **Alvaro Cepeda Samudio**



HUELLAS es una publicación de la Universidad del Norte que pone al alcance de la comunidad nuevas perspectivas y potencialidades de la Costa Atlántica. Se autoriza la reproducción total o parcial de su contenido citando la fuente. La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los colaboradores. Licencia del Ministerio de Gobierno Nº 001464, ISSN 0120-2537. Apartado Aéreo 1569, Barranquilla, Colombia.

E. Mail: huellas@guayacan.uninorte.edu.co

Impresión: Gráficas Lourdes Ltda., Barranquilla.

Meses de aparición: Abril - Agosto - Diciembre.



- 24 THIS BALAD IS TO BE WHISPERED WITH LOVING LIPS AND SO MUCH TENDERNES AS NOT TO DISTURB THE SWEET SMILING SLEEP OF THE BEAUTIFUL GIRL. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 25 CINCO PREGUNTAS SOBRE LITERATURA Y SUS RESPUESTAS. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 27 CUANDO ALVARO CEPEDA ERA CRONISTA DEPORTIVO. "Don Fer" (Fernando Insignares Falcón)
- 29 TROFEO PARA ALVARO. **Daniel Samper Pizano**
- 30 REPORTAJE A GARRINCHA. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 36 EL CARRUSEL POLÍTICO. CONFUNDIERON AL "EDITOR" CEPEDA CON "CHE" GUEVARA. "Tip-Top" (Julián Devís Echandía)
- 39 ENTREVISTA CON ALFONSO FUENMAYOR. DEL CAFÉ COLOMBIA AL BAR LA CUEVA. "A ALVARO LE GUSTABA AZORÍN..." **Alvaro Medina, Alfredo Gómez Zurek, Margarita Abello**
- 41 CEPEDA SAMUDIO: DE NUEVA YORK A CIÉNAGA. **Jacques Gilard**
- 45 INTIMISMO. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 48 LOS CUENTOS DE ALVARO CEPEDA. **Juan B. Fernández Renowitzky**
- 49 UNA GUITARRA VERDE. O EL INTENTO PARA COMPRENDER A ALVARO CEPEDA SAMUDIO. **Roberto Vargas Jiménez**
- 50 EL QUE SE VISTIÓ DE PAYASO. **Roberto Burgos Cantor**
- 54 EL LIBRO DE CEPEDA SAMUDIO. **Alfonso Fuenmayor**
- 55 CINE CLUB. **Alfonso Fuenmayor**
- 56 ENTREVISTA CON GERMÁN VARGAS. DEL CAFÉ COLOMBIA AL BAR LA CUEVA. "AL PRIMERO QUE CONOCÍ FUE A ALVARO..." **Alvaro Medina, Alfredo Gómez Zurek, Margarita Abello**
- 58 DEL ÁLBUM DE FOTOS DE TITA Y PATRICIA CEPEDA.
- 67 EL PADRE. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 75 ALVARO CEPEDA SAMUDIO. UNA EJEMPLAR ORIENTACIÓN DE LA NOVELA COLOMBIANA. **José Manuel Caballero Bonald**
- 77 LA CASA GRANDE DE ALVARO CEPEDA SAMUDIO: NOVELA, HISTORIA Y MULTIPLICIDAD DE VOCES. **Robert L. Sims**
- 83 UNA HERMOSA NOVELA. **Gabriel García Márquez**
- 84 MITOS HISTÓRICOS Y LITERARIOS: LA CASA GRANDE. **Maurice P. Brungardt**
- 89 CEPEDA SAMUDIO Y GARCÍA MÁRQUEZ. INFLUENCIA CARIBE EN EL TEATRO COLOMBIANO. **Jaime Díaz Quintero**
- 91 EL HOMBRE CEPEDA. **Ramiro de la Espriella**
- 94 UN GRUPO DE JÓVENES IMPETUOSOS. **Julio Mario Santo Domingo**
- 95 LOS CUENTOS DE JUANA. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 96 THE ROAD OF EXCESS LEADS TO THE PALACE OF WISDOM. EL VIEJO BLAKE. **Alvaro Cepeda Samudio**
- 100 LA POÉTICA PROSPECTIVA DE *LOS CUENTOS DE JUANA*. **Ariel Castillo Mier**
- 118 JUANA APRENDIÓ SUS PRIMERAS... **Alvaro Cepeda Samudio**
- 120 LEGADO DE CEPEDA SAMUDIO. TRES VIENTOS DISTINTOS, UN SOLO HURACÁN VERDADERO. **Daniel Samper Pizano**
- 124 PAPA ALVARO Y SUS HIJOS. ¿SABÍA USTED QUE LA LITERATURA LATINOAMERICANA TENÍA UN PADRE, QUE LE DIO VIDA EN 1962? **Patrick Thévenon**
- 125 CEPEDA EN LAS VITRINAS DE PARÍS. **Isaac Cortizar**
- 126 IN MEMORIAM. ALVARO CEPEDA. **Juan García Ponce**
- 128 EL HOMBRE DE LA CASA GRANDE. **Daniel Samper Pizano**
- 129 LA AMISTAD DE ALVARO CEPEDA. **Alvaro Mutis**
- 130 PARA UNA BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE ALVARO CEPEDA SAMUDIO. **Ariel Castillo Mier**



Alvaro Cepeda Samudio

Jesús Ferro Bayona*

Huellas dedica este número a la memoria de Alvaro Cepeda Samudio, nuestro escritor desaparecido tan tempranamente. El "dossier", como suele decirse, que contiene escritos inéditos del escritor y artículos de estudiosos que llevan casi toda una vida profundizando en su escritura, lo hemos elaborado con la satisfacción de quien acata los deberes no impuestos, pero, sobre todo, con el presentimiento de que, al cumplirse los veinticinco años de su muerte, nuestras páginas cumplen una cita inaplazable.



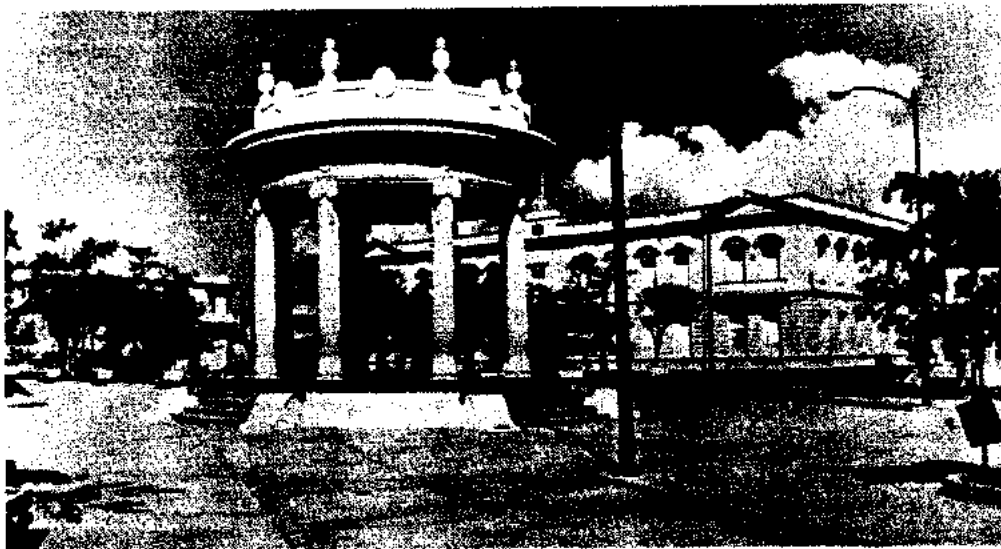
Alvaro Cepeda y Enrique Scopell hicieron escala en Cuba de paso para Columbia University, en Nueva York. En la foto de Scopell, ACS en un "aire libre" frente al Capitolio de La Habana.

Hace más de tres lustros, en 1980, cuando me encontraba con el maestro Alfonso Fuenmayor al frente del *Suplemento del Caribe*, escribí la nota que a continuación repetimos:

Por segunda vez recorre alegremente las vitrinas de las librerías locales el libro de cuentos de Alvaro, Todos estábamos a la espera. En lenguaje de editores y libreros se dice que sale al público la segunda edición de los cuentos de Cepeda Samudio, editado por Plaza y Janés. La primera vez fue en 1954 y en ese entonces, los críticos, los amigos y los lectores hicieron una fiesta e inventaron toda clase de saludos para los cuentos que salían a la calle por medio de la editorial "Arte" de Barranquilla. Germán Vargas prologó el libro y Cecilia Porras instaló en él sus dibujos. Alvaro entonces, decía: "Estos cuentos fueron escritos, en su gran mayoría, en Nueva York, que es una ciudad sola..."

Inmediatamente después de la salida del libro, vinieron los comentarios en bandada. Unos eran como notas destempladas que no decían nada aparte de lo común y corriente. Otros analizaban someramente al autor, a la Costa y al prologuista. Es decir, cargaban con santo y todo. Otros hacían comentarios más precisos, menos difusos, reveladores de una proximidad a la persona

*Diplomado en Filosofía y Letras de la Universidad Javeriana. Magister en Filosofía de la Universidad de Lyon, Francia. Magister en Teología de la Universidad de París. Hizo estudios de Doctorado en Ciencias Sociales y Económicas en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad de la Sorbona de París. Autor de varios libros, actualmente es el Rector de la Universidad del Norte.



El templete estilo republicano de la plaza principal de Ciénaga. punto de referencia en *Los cuentos de Juana*.

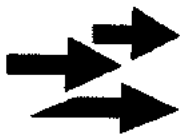
del autor, de una amistad que no cegaba en nada la distancia crítica que se requiere para ver las producciones literarias.

Próspero Morales Pradilla, gran periodista, escribió en el suplemento literario de El Tiempo un artículo en el que quiso analizar algunos elementos que pertenecen más al exterior de los cuentos que a su intimidad. Habló de Barranquilla, de la ciudad de comerciantes, de la proximidad al mar, de la ausencia de recursos estéticos campesinos y del internacionalismo de la urbe. Todo encaminado a demostrar que con el libro de Alvaro, Barranquilla estaba naciendo a la literatura. ¡Un despropósito claro y una ignorancia histórica!

*Después vinieron los comentarios repetidos de que "si Alvaro se hubiera dado a la literatura, hubiese sido más grande que García Márquez..."; "si hubiera tenido más tiempo y los negocios se lo hubieran permitido..." Todo eso sobra y no dice nada. Lo importante, lo decisivo, lo cierto es que el libro de cuentos de Alvaro está ahí, testimonio de una pasión y de una carrera contra la muerte, la única que se cruzó en el destino literario de Cepeda Samudio y que no le perdonó el afán de vivir en el mismo Nueva York de la soledad.**

Ha querido el Consejo editorial de *Huellas* que este número especial ratifique a sus lectores nuestro compromiso con el estudio y divulgación de la cultura de la Costa Caribe en sus más conspicuas manifestaciones.

*Ferro Bayona Jesús, "El libro de Cepeda Samudio", *Suplemento del Caribe*, Barranquilla, 15 de junio de 1980: 1.



La obra literaria y periodística de Alvaro Cepeda Samudio

Ariel Castillo Mier*
Teresa Manotas de Cepeda

La obra literaria de Alvaro Cepeda Samudio, tres libros publicados en vida del autor, *Todos estábamos a la espera*, *La casa grande* y *Los cuentos de Juana*, y una recopilación periodística póstuma, constituyen un punto de referencia clave, un hito en la historia de las letras costeñas, colombianas y continentales. La historia del periodismo, del cuento y de la novela en Colombia sería diferente sin la presencia de estas obras que significaron una profunda transformación, la apertura de un sendero por donde habría de transitar, en adelante, la producción narrativa del país. Cepeda parte en dos la historia de los géneros en los que incursionó.

Los textos incluidos en este homenaje están dirigidos al lector no especializado. Pocas obras hay en los anales de la historia literaria de nuestra narrativa que hayan suscitado un impacto y una recepción tan amplia y extendida fuera del país: sólo las de Isaacs, Carrasquilla, Rivera y García Márquez. Pero, dispersa en periódicos y revistas, esta bibliografía es muy difícil de conseguir.

Con el fin de contribuir a la lectura, apreciación y análisis de la obra literaria de ACS—reducida en términos cuantitativos, pero fundamental en el desarrollo de la narrativa colombiana— presentamos una muestra de lo más representativo de su obra periodística y narrativa, y una selección de la crítica extranjera y nacional. Se pretende no sólo ofrecer una visión de la complejidad de la obra de Cepeda, sino también superar ese lastre en la recepción literaria nacional que ha optado por centrarse en la mitificación del hombre, de la persona, soslayando el estudio riguroso y sistemático del periodismo, los cuentos, la novela y la producción cinematográfica.

*Doctor en Letras hispánicas de El Colegio de México. Ha sido profesor catedrático e invitado de la Universidad del Norte. Coordinador de la especialización en Literatura del Caribe colombiano de la Universidad del Atlántico.

Hemos agrupado esos trabajos en torno a ejes temáticos particulares intentando abarcar las diversas facetas creadoras de Cepeda: el periodismo, camino iniciático hacia la literatura y punto de partida de toda su obra; los tres libros de narrativa, y la actividad cinematográfica.



Explicación intrascendente

Alvaro Cepeda Samudio

Es, pues, el caso que él estuvo varios días en casa muy sosegado, sin dar muestras de querer secundar sus primeros devaneos. Cervantes

Tal y no más fue esta larga temporada de reposo de *Ensayos*. *Ensayos* no necesita, pues, "notas editoriales", "nuestros propósitos", "primera entrega", ni cosa alguna que se le parezca. Sólo debe una explicación, una explicación intrascendente, por haber tardado tanto en preparar su segunda salida —que no demoró tanto Don Quijote—, esta vez de pantalones largos.

Para que sea posible una "segunda salida", necesariamente hubo de sucederse una primera. ¿Y cuál periodiquito fue ese, de quien tan altamente hablan, llamado *Ensayos*? *Panorama*, *Inquietudes*, *Heraldo Estudiantil* fueron los nombres meteóricos que distrajeron la atención periodística del año pasado cuando una epidemia de publicaciones hizo crisis en el Colegio Americano. Aquí funciona la explicación. *Ensayos* tuvo el gusto que no aparecer el año pasado. Se situó en platea para ver actuar a los nuevos actores, y no hubo la necesidad de subir al escenario para enseñar a los advenedizos a presentarse en público, pues su propia fragilidad determinó la caída. ¿Cuándo existió tal publicación —se seguirán preguntando los lectores de ahora— capaz de juzgar a las que tenemos por mejores en el año pasado?

La historia de la primera salida de *Ensayos*, como la de Don Quijote, es corta e intrascendente también. Una pequeñísima revista, de diez o doce páginas, levantada a máquina de escribir y de la que con papel carbón y gran trabajo lográbamos sacar unos diez ejemplares. Repartíamos éstos con gran contentamiento mutuo, de editores y lectores —que todos éramos una misma cosa— en nuestro Primero B y el Quinto Año—. Quinto año de 1942, ¡quién que te recuerde no se alegra que hayas pasado ya!—. Este *Ensayos* de pasados tiempos, como las joyas bibliográficas, era editado para una pequeña minoría, como todas las minorías, selecta. En el Quinto Año: Gans, Fiorillo, Torregrosa, con especialidad: en el gran Primero B: Vélez, Del Castillo, Herrera y Cepeda. Como lectores y editores todos éramos uno, venía a ser nuestra revista como una íntima correspondencia de ideas e inquietudes entre los siete. La publicación siguió su curso, eventualmente leída por un profesor curioso o un condiscipulo impertinente, hasta el número 12 con el cual cerró brillantemente el año escolar 42-43.

Pero estas líneas van tomando forma de remembranza gimoteante y llorona, y yo sólo quiero explicar, si de esto hay necesidad, por qué *Ensayos* se mete dentro de más amplias vestiduras y sale de nuevo a escena. Esta vez en un más amplio escenario y ante un más galante público; porque en las parcelas



ACS y doña Sarita Samudio Vda. de Cepeda, en su casa de la calle Medellín, en Barranquilla, c. 1944-45.

incultas florecieron rosas... *Ensayos* vio con ojos de indiferencia el rápido sucederse de publicaciones mediocres que el año pasado hicieron fiesta. Hoy, cuando descubre la imperiosa necesidad de periodismo en las labores educacionales, cuando ha visto que las publicaciones hechas no cumplen su alto cometido de elevación cultural de los lectores, se presenta ante ustedes con el perfecto conocimiento de su valer, a enseñarles a hacer ese periodismo escolar de que tanto necesitamos.

Si la pedantería de estas líneas no es justificada por la calidad de la publicación, quiere decir que han sido una pedantería más.

Ensayos

Una muchachada con penachos de inteligencia florecida, lanzó el primer número de Ensayos, periódico de tipo nuevo en las actividades no diaristas. Este órgano, a medida que el lector pasa de artículo a artículo, tiene la virtud de presentar las cosas nimias y las cosas importantes, con un discreto sabor humorístico y a la vez satírico. Pero no es la sátira que hiere arteralmente, sino la finísima alusión a un momento, a un caso, a un episodio que para cualquiera persona podría ser fugaz y pasar inadvertido.

Ensayos es el fruto de una idea juvenil y es la culminación de un deseo intelectual. Sus creadores, Álvaro Cepeda Samudio, Mario Lewis, Mario Blanco, Guillermo Gallardo, Luis Capella y José J. Smith, están animados por una imperiosa necesidad espiritual que aflora en ellos precisamente cuando comienzan a recorrer el trayecto verdadero de sus vidas.

El Nacional, siempre abierto a la espontaneidad de las juventudes no puede ver sino sinceramente complacido el nacimiento de Ensayos en la existencia periodística de Barranquilla. Admirablemente presentado, espíritu de selección en su material de lectura, gusto en las frases y pulcritud idiomática, constituyen el equipo de ese semanario cuyas páginas huelen a juventud talentosa. Nuestras felicitaciones cordiales para el colega que se inicia y nuestros deseos porque el esfuerzo de esta muchachada tenga su feliz culminación.

ENSAYOS

ATALAYA DE LA NUEVA JUVENTUD

DIRECTORES:
Luis L. Capella
Álvaro Cepeda Samudio

Nº. 13 AÑO II
Barranquilla, Julio de 1945

JEFE DE REDACCIÓN:
Jorge A. Vélez

EXPLICACION INTRASCENDENTE

"Es, pues, el caso que él estuvo varios días en casa muy sonagado, sin dar muestras de querer aguardar sus primeros devaneos." — CERVANTES.

Tal y no más fue esta larga temporada de reposo de "ENSAYOS". "ENSAYOS" no necesita, pues, "Notas Editoriales", "Nuestros Propósitos", "Primera Entrega", ni cosa alguna que se le parezca. Sólo debe una explicación, una explicación intrascendente, por haber tardado tanto en preparar su segunda edición, —que no demore tanto Don Quijote— esta vez de pantalones largos.

Para que sea posible una "segunda salida", necesariamente hubo de sucederse "una primera". Y cuál periodiquito fue ese, de quién tan altaneramente hablan, llamado "ENSAYOS"? "Panorama", "Inquietudes", "Heraldo Estudiantil", fueron los nombres notorios que distrajeran la atención periodística del año pasado cuando una epidemia de publicaciones hizo crisis en el colegio Americano. —Aquí funciona la explicación: "ENSAYOS" tuvo el gusto de no aparecer en el año pasado. Se situó en plenas para ver actuar a los nuevos actores, y no hubo la necesidad de subir al escenario para atender a los acontecimientos a presentarse en público, pues su propia fragilidad determinó la caída. Cuando existió tal publicación —se recibirán preguntando los lectores de años

capaz de jugar a las que tenemos por mejores en el año pasado?

La historia de la primera salida de "ENSAYOS", como la de Don Quijote, se corta e intrascendentemente también. Una pequetísima revista de diez o doce páginas, levantada a "máquina de escribir" y de la que con papel carbón y gran trabajo lográbamos sacar unos diez ejemplares. Repartíamos estos con gran contentamiento nuestro, de editores y lectores, —que todos éramos una misma cosa— en "nuestro Primer 5" y el Quinto Año. —Quinto año de 1942, quién que te acuerdes no se alegra que hayas pasado ya! — Este "ENSAYOS", de paucos tiempos, como las joyas bibliográficas era editado para una pequeña minoría, como todas las minorías selectas. En el Quinto Año: Casas, Fiorillo, Torvegrosa, con especialidad: en el "gran 10. B": Vélez, Del Castillo, Herrera y Cepeda. Como lectores y editores todos éramos una, venía a ser nuestra revista como una íntima correspondencia de ideas e inquietudes entre los siete. La publicación siguió su curso, eventualmente leída por un profesor curioso o un condiscípulo impertinente, hasta el número 12 con el cual cerró brillantemente el año escolar 42-43.

Por estas líneas van tomando forma de remembranza gimnotante e itrona, y ya sólo quiero explicar, si de esto hay necesidad, por qué "ENSAYOS" se mate

ENSAYOS

UNA CALLE*

Alvaro Cepeda Samudio

Situada muy estratégicamente, esta calle —que de haber estado en Londres o París tuviera ya su sitio en la literatura terrorífica— se presenta a los ojos del caminante de imaginación alada como un antro pavoroso de vandalaje y prostitución. Angosta en extremo, oscura y sucia, cercada por envejecidos edificios, es el escenario propicio para una novela dostolevskiana.

Pero, como todo en Barranquilla, está ausente de leyenda y tradición. Sólo aparece, timidamente y de tarde en tarde, en las columnas que los diarios de la ciudad consagran a los "Casos de Policía".

El pavimento indolente presenta su cuerpo cansado y sucio al continuo ajeteo de los carros de mula, carretas de frutas y rara vez de un automóvil; los andenes, más jóvenes que la calzada, salpicados de barro y llenos de basura, miran sin interés los pies desnudos de los bogas y las pantuflas rotas de las vivanderas que se arrastran sobre ellos.

Hacia el lado izquierdo tres librerías de viejo, que guardan entre una barbería, que si tuvo las mismas ideas las abandonó hace años, muestra sus paredes empapeladas con "dominicales" amarillentos, su espejo que dentro de un marco Luis XV se esfuerza, a pesar de lo viejo, por reflejar fielmente las caras torvas de los parroquianos y su silla de oficio que pudo ser en otro tiempo blanca. Hojalatería y puertas cerradas complementan el lado izquierdo.

La noche cae en silencio. Las librerías y los otros establecimientos cierran sus puertas. Sólo las cantinas permanecen abiertas y dentro de ellas el "tocado" al mandato de los cinco centavos deja oír una escandalosa música. La mujer y el boga creen bailar. Así pasan las horas. La vida nocturna cesa cuando el policía de turno manda cerrar las cantinas; luego reina allí la calma. En los portales los vagos dormitan y uno que otro escándalo en un segundo piso interrumpe la tranquilidad de la noche.

*Tomado del original. Barranquilla, mayo 24 de 1944. De este artículo sólo se conserva un recorte sin identificación de la revista en que se publicó.

Anotaciones breves sobre los maestros*

Alfredo Gómez Zurek**

En 1945 Alvaro Cepeda Samudio [18 años] fue alumno del Colegio Americano. Su paso por la escuela secundaria estuvo enmarcado por las mismas características vitales que siempre lo hicieron un hombre original ubicado a varios años-luz de sus contemporáneos. Por los corredores de la vieja casona de la Calle Medellín resonó la misma risa que años más tarde competiría con la música de las rotativas del Diario del Caribe; la misma camisa por fuera del pantalón que tanto disgustaba a los buenazos de Mr. Parker y Mr. Müller y las cotizas de a peso fueron idénticas a las que después luciría en las juntas y sitios más exclusivos. Pero lo más importante fue que Alvaro comenzó desde los bancos de la escuela a promover cultura: fundó revistas, organizó grupos de teatro, aglutinó en torno suyo a sus mejores condiscípulos para leer y comentar cosas que entonces resultaban exóticas. Y sobre todo, Alvaro escribió: escribió mucho, pues esa siempre fue su manera natural de decir las cosas que le atropellaban la mente.

*Suplemento del Caribe, Barranquilla, domingo 24 de octubre de 1976.

**Ingeniero químico, músico y escritor barranquillero (†1997).



ACS con el equipo de *basket-ball* del Colegio Americano, c. 1947-48.

Anotaciones breves sobre los maestros*

Alvaro Cepeda Samudio

Las anotaciones que siguen no son cosa distinta de apreciaciones estrictamente personales sobre un calificativo, erróneo a mi parecer, aplicado asiduamente a los maestros.

1. Se ha dicho siempre de los maestros, y se sigue diciendo con especial insistencia, que son los constructores del carácter del alumno y los mentores de su inteligencia. Al hablar del maestro se abstrae casi la noción de instructor, de mero guía en la iniciación de los estudios y se signa como definitiva su influencia sobre las tendencias íntimas, características primitivas, que lleva con vigor todo joven estudiante. Y se cree definida la idea de maestro cuando se dice que son "plasmadores de caracteres" —sonora calificación que todo maestro lleva a cuestras—, es decir, partiendo de una realidad negativa, que debe ser la infancia —que es un error—, ellos crean en el niño un carácter, forman su personalidad, su circunstancia diferenciante.

2. Esto de pensar que el maestro es un "plasmador de caracteres" es, a mi modo de ver un elemental error de apreciación. Veamos cómo. Necesariamente el maestro ha de formar, de plasmar el carácter del educando acorde al suyo propio. Es necio pensar que un maestro de convicciones católicas, por ejemplo, iba a crear en el alumno tendencias protestantes o iba a iniciarlo en la filosofía volteriana. Tendríamos que el carácter del joven sería una edición deformada de las ideologías del maestro, de su carácter: ¿y quién nos asegura que las ideas de "ese" maestro es lo que conviene a "ese" alumno?

3. Nunca he estado acorde con la definición clásica del maestro porque creo firmemente que las características personales, el conjunto de tendencias e ideologías, el punto individualizante en cada uno de nosotros, no puede ser modificado por una influencia personal distinta a nosotros mismos. Este carácter, personal estrictamente, puede ser acallado por la influencia del medio, en un principio, y del respeto, más tarde: pero reaparecerá indefectiblemente cuando cesen estas influencias. Las tendencias pueden ser levemente desviadas si el alumno es inteligente y el maestro conocedor de su oficio. Pero el conjunto no puede ser aislado de nosotros mismos. En suma: que no puede substituirse una personalidad por otra: que el maestro no puede inculcar en el alumno su personalidad porque el alumno es, precisamente, la contradicción del maestro, su antítesis.

4. Si esto no fuese así; si el alumno no viviese en constante contradicción con el maestro; si sus concepciones de cosas y de principios —disciplinarios en primer término— no fuesen completamente opuestos a los del principio de

*Anuario de los Colegios Americanos. 1945. Tomado de Alvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*. (Recopilación y prólogo de Jacques Gilard). Bogotá, Oveja Negra, 1985.

autoridad representado por el maestro; si esto no fuese así, repito, ambas grandiosas misiones, de maestro y de alumno, habrían fracasado esencialmente. El alumno dejaría de ser la expresión primaria de la juventud: un espíritu revolucionario en esencia, de inquietud constante: enamorado de lo místico y desdenador de lo real; que vive una trayectoria ascendente poseído de un perfecto sentimiento de suficiencia que lo hace atrevido y altanero; dejaría de ser el guardador celoso del divino espíritu de aquel modelo de estudiantes, contertulio de la taberna mística de la historia, que al sentarse a la Mesa Redonda gritó altaneramente su divisa que definió a la juventud y estremeció a los caducos: "Hemos sido los conspiradores tradicionales de todos los tiempos. Llevamos la revolución en el alma. No medimos ni el dolor ni el sacrificio. El gesto que más seduce a nuestra juventud es el de verter la vida sobre una bella ilusión." Esto es un joven estudiante. Y esto es lo que no podrá ser ya un maestro, porque sería retroactuar.

5. El alumno se divide, en relación con los maestros, en dos grandes porciones. Una formada por la mayoría, que conserva por varios años las modalidades infantiles de la educación primaria, y dentro de los cuales se destacan de manera absoluta la sumisión mental y espiritual, al libro y al maestro. Es el "estudiante oveja", el que instituye las aberrantes fórmulas de: "porque escrito está" o "porque el maestro lo dijo." Son los que inevitablemente forman el fondo, la masa, en los cuadros plásticos.

La otra porción es la que ha perdido totalmente este sentimiento de sumisión; la que descubre asombrada un tanto, que el maestro puede equivocarse y que no está de acuerdo con muchas de las cosas que el libro de turno dice; éste es el escaso grupo de alumnos que no puede tolerar que para educarlos se siga empleando el mismo método disciplinario de la primaria: anhelan que se les trate "como a hombres", que se examinen y se tomen en cuenta sus puntos de vista. Este es el grupo de juventud que iría a una revolución con tal de derrumbar el absurdo principio de que "el maestro, como el cliente, siempre tiene la razón". Esta es la porción formada por la juventud "viva". Estas son las figuras del primer plano en el mismo cuadro plástico. Sentirse ubicado en una de estas dos porciones es privilegio de cualquier estudiante.

6. En la división que me atreví a hacer del estudiantado, refiriéndome al bachillerato, naturalmente, se podría entender que el maestro puede modificar el carácter del estudiante sumiso, del "estudiante oveja", y que por lo tanto, y como son la mayoría, es muy correcto pensar del maestro que es un "plasmador de caracteres". Si influye o no sobre esta porción del estudiantado no me molestó en averiguar. Pero es curioso, quienes forman la parte activa, vital, importante; en una: "Los que cuentan" no pertenecen a la mayoría, al rebaño. Aquéllos a quienes el colegio que los educó mostrará con orgullo, son la minoría, los que se formaron su propio carácter, que vivieron la vida escolar conforme a su personalidad insustituible, "implasmable" porque no es barro bruto sino individualidad creadora.



APC



Celebración del 20 de julio (1949) en Ann Arbor, Universidad de Michigan. Maria T. de la Paz, ACS y Cecilia Vejarano.

EN EL MARGEN DE LA RUTA Irresponsabilidad de prensa*

Alvaro Cepeda Samudio

1. Publica *El Espectador* un buen artículo de Jorge Zalamea en el cual analiza la evolución que ha sufrido la prensa del mundo al convertirse en un instrumento de los intereses políticos de los países. Anota Zalamea que de un órgano de información veraz y responsable, la prensa ha pasado a ser una institución mentirosa e irresponsable.

No hay sino que tomar, como dice el autor del artículo, los despachos de las agencias noticiosas norteamericanas para ver la forma como adulteran la veracidad de las informaciones dándoles a todas un carácter francamente tendencioso y beligerante cuando se relacionan con Rusia y con el comunismo en el mundo. Los rusos por su parte hacen lo mismo al hablar de Norteamérica.

En Colombia esta irresponsabilidad de la prensa ha sido uno de los peores males de la república. Los periódicos, sujetos a los intereses de figuritas politiqueras, deforman la verdad de los hechos y falsean la realidad de los hechos. Los partidos tienen a su servicio los grandes diarios del país y las informaciones de éstos son siempre acomodaticias y de una marcada intención partidista. Los periodistas pasan por encima de la propia conciencia para hacer de la prensa un instrumento de la mentira conveniente y no de la verdad escueta y clara de los hechos.

La prensa representa un gran poder y su influencia sobre los pueblos es tremenda, de aquí que sean los periódicos responsables por las ideas y sentimientos de las masas. Desde un periódico se puede desencadenar una guerra o hacer una matanza. Se puede destruir una sociedad, desconcertar y llevar al caos a un pueblo o sostener alta su moral en los momentos de crisis. La prensa forma y dirige la opinión de las colectividades y es la suprema dictadora de las convicciones. Y cuando esta fuerza es utilizada en un sentido opuesto a la línea de veracidad informativa y honradez de criterio que debe seguir, la paz y la tranquilidad peligran por su causa.

Este es el caso de la prensa colombiana. Y en mayores proporciones el de la prensa del mundo al falsear las informaciones creando en los pueblos un odio y una desconfianza entre sí que tarde o temprano habrá de traducirse en una guerra. Esta actitud de la prensa de Rusia y USA, principalmente, mantiene a los hombres en un desconcierto perenne, no sabiendo nadie a qué atenerse.

Finaliza Zalamea su artículo haciendo esta alarmante afirmación: "Nunca como ahora estuvo el mundo tan necesitado de verdad: sucede que tal vez nunca estuvo más nutrido de mentira."

* (7-II-48). Tomado de Alvaro Cepeda Samudio. *En el margen de la ruta*, op. cit., p. 21.

2. *Anáglifos*. He recibido muy gentilmente dedicado por su autor el libro de sonetos que publicara hace dos meses Federico Neuman, *Anáglifos*, que tantos y tan variados comentarios ha suscitado. Nada de lo que pueda yo decir aquí va a agregar méritos o restar calidad a lo que ya está impreso. Y menos aún cambiar la opinión de los que lo leyeron ya, de los que sobre él escribieron, pero ni siquiera de los que no lo han leído. Publicar un libro es siempre un aporte a la biografía de los países, publicar un libro en Barranquilla es algo digno del mejor aplauso y el reconocimiento de este croniquillero a quien él tuvo la gentileza impagable de enviar su obra.



Foto de Nereo, c. 1954-56.

Filmación de *La Langosta Azul*. ACS al timón de la camioneta de "el Gringo".

Brújula*

"CABIRIA". El Cine-Club de Barranquilla anuncia para el miércoles 17 de septiembre la proyección de la extraordinaria película *Las noches de Cabiria*. Este film, premiado en Cannes por la actuación de Giulietta Massina, ha sido catalogado por los críticos como uno de los más grandes de todos los tiempos. *Cabiria* es la más reciente película del director Federico Fellini y, como "La Strada", es una penetrante afirmación poética de la esperanza.

ACIERTO. La presentación de "*Las noches de Cabiria*" constituye el más grande acierto del Cine-Club de Barranquilla en el presente año, que ha sido ciertamente muy feliz para los socios del Cine-Club ya que han tenido la oportunidad de ver films de la calidad de *Dos centavos de esperanza*, *La mujer de negro*, *Rojo y negro* y otros.

CONCURSO. El Comité de Pintura del Centro Artístico, que preside el arquitecto González Ripoll, está organizando para fines del año el "Primer anual de pintura de Barranquilla". Este certamen agrupará en Barranquilla a los pintores más importantes de Colombia que enviarán obras no expuestas antes. El jurado calificador estará compuesto por eminentes figuras de la crítica como son Marta Traba, Hernando Téllez, el arquitecto Martínez Sanabria, quienes vendrán a la ciudad especialmente invitados por el Centro Artístico, para juzgar las obras y otorgar los premios. Este concurso constituye un acontecimiento realmente importante para la ciudad.

TEATRO. La necesidad del edificio para el Teatro Municipal de Barranquilla se hizo tristemente real con la actuación de la Compañía de Teatro de Ulloa. El esfuerzo del Centro Artístico para traer tan costoso espectáculo a la ciudad fue totalmente ignorado por el público. Y la incómoda salita de Bellas Artes se mantuvo casi vacía durante la temporada. Los motivos de la falta de asistencia del público a estos espectáculos fueron debatidos en el programa radial "La talla ante el micrófono", el jueves pasado. Estuvieron acordes los integrantes de ese programa de crítica constructiva, en que una de las causas de la crisis de las actividades teatrales en la ciudad es la falta del edificio del Teatro Municipal. Será vano preguntar, como están las cosas, ¿habrá algún día Teatro Municipal en Barranquilla? **A.C.S.**

*Fragmento de la columna "Brújula de la Cultura", publicada regularmente en *El Herald*, desde agosto de 1951.



Cartas de Don Custodio*

[...MIS COMPAÑEROS DE DOMINÓ DEL BARRIO ABAJO...]

Alvaro Cepeda Samudio

Señor Editor:

En estos últimos días mis compañeros de dominó del Barrio Abajo, quienes en un principio se sentían orgullosos de alternar con un contertulio cuyo nombre sale, cada vez con más frecuencia, en letras de molde, se han mostrado un poco disgustados conmigo y hasta han llegado a mirarme de reojo. Se quejan de que la publicidad se me ha ido a la cabeza y me he vuelto intelectual. Bueno, ellos no dicen "intelectual" proplamente sino "que me las estoy dando de fino."

Las razones que aducen son, a primera vista, válidas. Aducen que estas cartas ya no se limitan a comentarle los sucesos cotidianos, las diarias peripecias de la humanidad, la vida un poco desquiciada de esta querida Arenosa como la ve un viejo que ha vivido sus setenta años largos en un mismo sitio y no en más de tres casas. (Permítame, señor Editor, un paréntesis sobre esto de la permanencia en un sitio, antes de seguir adelante con las críticas de mis amigos. Yo no creo en la gente que se muda mucho. No creo en el turismo artístico. El cuarto en que se vive, las cosas que nos rodean, influyen decisivamente en nuestro pensamiento y en nuestra actividad creadora. El artista de verdad, el creador de verdad, no es nunca un turista. Para crear una obra duradera, que resista los embates del tiempo es necesario tener raíces muy hondas; cimientos muy fuertes, estar muy afianzado sobre un terreno muy conocido para no piñar el lanzamiento y aguantar la reculada.

Me vienen a la memoria muchos ejemplos que le iré enumerando aunque pierda el saludo de mis compañeros de dominó y tenga que dedicarme, de ahora en adelante, a jugar al solitario. James Joyce escribió su *Ulises* en un cuartico de pensión en París mientras dictaba clases en la Alianza. ¿Usted sabe que el viaje más largo que hizo el serio y cegato profesor fue de Dublín a París? Faulkner creó su asombroso mundo novelístico metido en Oxford, un pueblecito en el estado de Missouri. Y cuando le dieron el premio Nobel sus editores franceses tuvieron que comprarle un frac pues al pasar por París, en ruta a Estocolmo, descubrieron que no tenía traje de gala.

Y esta afición a permanecer en un solo sitio no es manía de los escritores solamente. Picasso no hace giras turísticas: vive hace cincuenta años en una sola región. Van Gogh se metió en Arles, pintó, se emborrachó y se mató allí. Y Morandi, pintor de pintores, se la ha pasado toda su vida en un mismo apartamento pintando las mismas botellas. Y si nos vamos un poco más hacia el pasado, Cervantes, que yo sepa, no anduvo nunca deambulando de país en país. Y con lo fácil que era en su época: sin pasaportes, ni certificados de

*Tomado de un recorte (s. f.) del *Diario del Caribe*.

DESDE EL BARRIO ABAJO
*Cartas de Don Custodio**

Julio Roca Baena**

Un habitante notable del barrio Abajo fue don Custodio Bermúdez. Allí nació, a fines del siglo pasado, allí vivió toda su vida y en la casa donde había habitado y educado a su familia murió, a comienzos de la década de 1970. Pertenecía, por lo tanto, a una "vieja guardia" de caballeros vestidos de blanco que se sentaba a la puerta de su casa a leer la prensa y comentar con los vecinos cuanto sucedía en el mundo y, sobre todo, cuanto sucedía en Barranquilla, ciudad que había visto crecer y desarrollarse y sobre la cual tenía mucho que decir. Un buen día, se volvió asiduo corresponsal del Diario del Caribe, entonces bajo la dirección de Alvaro Cepeda Samudio, a quien hacía llegar cartas de cuartilla y media, impecablemente mecanografiadas, pese a la antigüedad del modelo de su Underwood. Alvaro Cepeda las publicó, una por una, en página editorial. Eran pequeñas obras maestras del comentario mordaz, en donde primaba, por encima de todo, el sentido común. Para completar el informe especial dedicado al barrio Abajo, hemos querido desempolvar un par de cartas de don Custodio, pero no sólo por simple reminiscencia nostálgica. Podían haber sido escritas hoy.

*Tomado de un recorte (s. f. c. 1982) de la revista *Week-end de Diario del Caribe*.

**(+ 1992) Subdirector y editor del Diario del Caribe. Trabajó al lado de Alvaro Cepeda Samudio.

buena conducta y vacunación, y sin el dólar a diez.

Por eso me da mucha risa cuando oigo exclamar a esos jóvenes artistas de ahora, siempre con un tono de genios incomprendidos, "aquí no hay ambiente para desarrollar mis talentos"; o "aquí no hay vida artística"; "aquí me ahogo, me hace falta un ambiente cultural"; "hay que irse de este país para poder producir una obra importante"; o cualquier otra sandez por este estilo. Créame, señor Editor, que no hay genios ocultos, ni la calidad de la obra tiene nada que ver con la geografía. Lo bueno es bueno, aquí o en Timbuctú. Y el artista que vale de verdad llega siempre sin necesidad de convertirse en un vendedor transcontinental de su obra.

Volviendo a mis amigos del Barrio Abajo, que no me perdonarán este paréntesis, ellos están muy bravos conmigo porque dizque ahora me he metido a comentar literatura, cine y hasta pintura moderna. Yo les he tratado de hacer ver que Barranquilla camina, y camina hacia adelante aunque muchos digan que está estancada, y de las funciones del Teatro Emiliano a la exposición de pinturas del Centro Artístico va mucho trecho. Hay que estar al día, hay que tener un ojo curioso, aunque cegato, y entrenar la mente para no quedarnos en los Hermanos Álvarez Quintero. No vaya a pasarnos lo que a mi compadre Guzmán Cantillo, que le mandó un gigantesco ramo de flores a Tita Rufo cuando debutó en el Teatro Cisneros porque creía que era una diva.

Custodio Bermúdez



José Gómez Sicre, 1963.

Cartas de Don Custodio*

[QUISE DEJAR PASAR UNOS DÍAS...]

Alvaro Cepeda Samudio

Señor Editor:

Quise dejar pasar unos días para visitar el III Salón Interamericano de Pintura, pero tal como le prometí, le escribo algunas opiniones sobre el acontecimiento sin importarme un bledo que los cronistas habituales de esta materia se hayan quedado callados mientras consultan y se enteran de quiénes son y cuánto valen los nombres que concurren. Mis opiniones, estoy seguro, nada tienen que ver con otras más entendidas, aquellas que en vano he esperado encontrar hojeando los periódicos de los últimos días. Son, por el contrario, notas al margen, como se dice y que escapan por lo mismo a cualquier contenido polémico, y que además no pretenden estatuirse como inapelables juicios de valor. Todo esto le indicará a usted que yo nunca podría ser un crítico de arte, puesto que no pretendo dogmatizar.

No le quepa la menor duda, pues, de que el III Anual está por encima de mis precarias condiciones críticas; ya una vez le dije que no soy erudito en ninguna de las materias del espíritu, ni siquiera en literatura, que podríamos considerar como mi pasión fundamental, sino que me limito a ver y a entender con un sentido común sobre el cual me ha gustado siempre alardear, ya que a pesar de su nombre, es el menos frecuente de los sentido empleados por la gente de hoy.

Esperé varios días para ir al salón, le repito, porque no me gusta ya figurar en acontecimientos sociales, y estas inauguraciones, quiérase o no, siempre toman aspecto de coctel aunque no se reparta un solo trago, y hay bellas damas exhibiendo modelos, y caballeros arrogantes, y cámaras de televisión, etc., cosas todas muy alejadas de mis intereses. Además, me parecía incongruente ir desde el primer día y empeñarme en ver los cuadros cuando todo el mundo iba a estar pendiente de observar a los otros, como sucede siempre en estas reuniones tan verdaderamente democráticas. De modo que preferí esperar a que pasara la ola de la novelería y que los cuadros quedaran como abandonados, sin más función que la que les corresponde: ofrecerse como experiencia estética. Y no me va a negar usted, señor Editor, que estas experiencias es mejor gustarlas sin testigos.

Mi primera impresión fue de anonadamiento. Dadas las proporciones de la galería, el espectáculo se me ofrecía suntuoso, barroco, y, bien mirado, como un milagro de aprovechamiento del espacio. Siempre he padecido sensaciones inquietantes, algo así como un frenesi emparentado por alguna parte con la locura, al entrar a una sala en donde de antemano sé que voy a ver verdaderas

*Tomado de un recorte (s.f.) del *Diario del Caribe*.

obras de arte. Y esta vez me vi atrapado en una muy compleja red de vibraciones. Perdone usted que me refiera a estas cosas tan personales, pero estoy seguro que igual que a mí, algo parecido debió suceder a quienes se acercaron a la exhibición sin necias prevenciones.

Le di varias veces la vuelta al recinto, al revés y al derecho antes de adquirir la lucidez que necesitaba. No todos los días uno se encuentra en una sala en donde conviven las engalanadas damiselas de Grau, las criaturas cínicas de Cuevas, el romanticismo cálido de Obregón y esos cuadros abstractos que tan injustamente se granjean el desprecio y aun el odio de tanta gente pero que a mí, personalmente, me parecen admirables aventuras de la inteligencia moderna.

Ahora voy a decirle algo que seguramente me valdrá anatema de muchos "snobs". Creo que a pesar de que a la calidad del conjunto del salón no podría honestamente quitársele un miligramo en su valor, a pesar de la honorable presencia de tantos nombres famosos en el mundo como Lam, Cuevas, Matta, Mabe, etc., yo creo, le repito, que el mejor cuadro de todos es "El río de las pirañas" de Alejandro Obregón. Aquel cuadro se roba la sala, se devora los otros cuadros con voracidad parecida a la de los temibles peces avalanzándose sobre el pajarito ahogado en el cuadro de que le hablo. ¡Qué bella pintura! Al verla allí colgada junto a tan importantes compañeras de todo el continente, uno comprende hasta qué punto nuestro gran pintor barranquillero puede competir y ganar, hasta qué punto es cierto que su pintura es una de las más bellas e importantes de cuantas se hacen hoy. "Río de las pirañas" no fue un cuadro que hube de examinar meticulosamente para encontrarle la vida. Al contrario, se me impuso de un solo golpe, casi con insolencia y si quedé largo rato miránaaaaaaadolo, fue porque no podía desprenderme de él. Me preguntaba qué sentirán los críticos, los eruditos, los otros artistas, frente a un cuadro como ese. Me preguntaba si les sería posible conservar una lucidez fría, matemática, ponderadora, o si por el contrario sentirían, como yo, deseos de lanzar alguna expresión poco culta, pero que resumiera admiración, respeto, alegría, asombro y hasta el miedo que se siente ante una obra así.

Ahora más y mejor que nunca debe adelantarse el proyecto del Museo de Arte Moderno. Los barranquilleros necesitamos un lugar apropiado donde conservar la valiosa colección adquirida por el Centro Artístico a lo largo de tres importantísimos anuales de pintura. Debe recurrirse a todo lo posible e imposible para convertirlo en una realidad próxima, puesto que Barranquilla tiene ya un prestigio en el ámbito cultural americano.

Y bien, mi estimado señor Editor, habría querido ser un poco más concreto y menos efusivo para referirme al magnífico III Anual. Pero ya ve usted cómo siempre los temas se me escapan. Cosas de viejos, entre quienes es apenas lógico que todo se les esté yendo de las manos.

Custodio Bermúdez

La Draga "Colombia" comenzó ayer su primer período de trabajo en firme, con el relleno de la dársena norte del Terminal Marítimo y Ferial de Barranquilla.

El anuncio lo hizo el Ingeniero Wilson

Rc
qu
cic

Los "Bobales"

BOBO. (Del latín "Balbus", balbuciente) adjetivo. De muy corto entendimiento y capacidad. U. t. c. s. 2ª Aceptación: — Extremada y neciamente candoroso. U. t. c. s. (Diccionario de la Lengua Real Academia Española, Décimo-octava edición, 1956).

BOBAL. (Barranquillerismo de mucho uso en estos días) Bobo muy grande y asociado. Usase también en plural: bobales, para determinar comités, asociaciones, etcétera.

"Bobales" es el término genérico con el cual los barranquilleros designan a ese montón de gente que opina ampulosa y frecuentemente sobre todo lo que sucede, o va a suceder, en esta paciente y sufrida ciudad. "Bobales" es una degeneración costeña del castizo y abundante vocablo "bobo", e indica una categoría avanzada de esta peculiaridad barranquillera: es decir que "bobal" es un bobo grande y asociado.

Los "Bobales" tienen, como la flor del "matarratón", su época: carnavales, reinados de belleza y otros reinados, reuniones cívicas del siete de abril y una que otra efemérides parroquial de su exclusivo usufructo. Los "Bobales" se reúnen con frecuencia semanal; fustigan con sus beatíficas imágenes las gráficas de cuanto periódico, boletín o revista se edite en la ciudad y acumulan títulos como "coordinador", "moderador", "gerente seccional" o "ejecutivo encargado", posiciones "ad honorem" pero con "invitación a navegar", naturalmente, con una voracidad y dedicación reminiscente de la fiebre filatélica que invade a los adolescentes de doce años; crean toda clase de comités inoperantes, inocuos, es verdad, cuya única función es inundar de telegramas y cables cuanta sección administrativa nacional e internacional goce de la bobería de una sigla, porque esta es otra de las características que singularizan a los "Bobales": no hay asociación cuyo nombre pueda resumirse en una sonora sigla a la que no pertenezcan, casi siempre en calidad de presidentes, o gerentes, o cualquier cosa; y, por último, promueven toda clase de publicaciones que puedan servir de vehículo publicitario a sus orondas platitudes.

Los Bobales*

Alvaro Cepeda Samudio

Bobo. (Del latín "Balbus", balbuciente) adjetivo. De muy corto entendimiento y capacidad. U. t. c. s. 2ª Aceptación: — Extremada y neciamente candoroso. U. t. c. s. (Diccionario de la Lengua Real Academia Española, Décimo-octava edición, 1956).

Bobal. (Barranquillerismo de mucho uso en estos días). Bobo muy grande y asociado. Usase también en plural: bobales, para determinar comités, asociaciones, etcétera.

"Bobales" es el término genérico con el cual los barranquilleros designan a ese montón de gente que opina ampulosa y frecuentemente sobre todo lo que sucede, o va a suceder, en esta paciente y sufrida ciudad. "Bobales" es una degeneración costeña del castizo y abundante vocablo "bobo", e indica una categoría avanzada de esta peculiaridad: es decir, que "bobal" es un bobo grande y asociado.

Los "Bobales" tienen, como la flor del "matarratón", su época: carnavales, reinados de belleza y otros reinados, reuniones cívicas del siete de abril y una que otra efemérides parroquial de su exclusivo usufructo. Los "Bobales" se reúnen con frecuencia semanal; fustigan con sus beatíficas imágenes las gráficas de cuanto periódico, boletín o revista se edite en la ciudad y acumulan títulos como "coordinador", "moderador", "gerente seccional" o "ejecutivo encargado", posiciones "ad honorem" pero con "invitación a navegar", naturalmente, con una voracidad y dedicación reminiscente de la fiebre filatélica que invade a los adolescentes de doce años; crean toda clase de comités inoperantes, inocuos, es verdad, cuya única función es inundar de telegramas y cables cuanta sección administrativa nacional e internacional goce de la bobería de una sigla, porque esta es otra de las características que singularizan a los "Bobales": no hay asociación cuyo nombre pueda resumirse en una sonora sigla a la que no pertenezcan, casi siempre en calidad de presidentes, o gerentes, o cualquier cosa; y, por último, promueven toda clase de publicaciones que puedan servir de vehículo publicitario a sus orondas platitudes.

Los "Bobales" pertenecen al folclore de la ciudad: como los arroyos, el Barrio Rebolo, el Negro Adán, o el equipo "Junior": es decir, cosas a quien nadie toma realmente en serio, pero de las cuales todo el mundo habla y se desgañita en pro o en contra. En los últimos días, no sé si por causa del clima, los "Bobales" han estado más activos que nunca, como si fuera época de carnavales o de reinado de belleza. Se han salido de madre, y con toda razón. Con la llegada de la draga, el discurso de Luis Palacios, la adjudicación del contrato del aeropuerto a "Construcciones Sigma", el anuncio del presidente Lleras de que hará el puente sobre el Magdalena sin ayuda de ningún comité cívico y la baja del "Junior" al tercer lugar de la tabla del Campeonato Profesional de Fútbol, dan la impresión de un hormiguero cuando un niño travieso lo hurga con una varita: corren de un lado para otro emitiendo toda clase de insensateces sin saber adónde van o de dónde vienen.

Tal vez el advenimiento de agosto, con su calor sosegante, los calme hasta los próximos reinados de noviembre. Por ahora pueden permanecer tranquilos: lo que es la Dársena Norte se las rellenan, a pesar de las tardías opiniones de los resentidos, hoy sin empleo en Colpuertos.

*Tomado de un recorte (s.f.) del Diario del Caribe.

Repelón repele todo: hasta las inauguraciones*

Alvaro Cepeda Samudio

A fines de 1513 Nicolás Maquiavelo escribió un pequeño tratado para indicar a los príncipes cómo sostenerse en el poder. La obra, que no pretendía sino conseguir para su autor un empleo en la burocracia de aquellos gobernantes a quienes la dedicó, se convirtió más tarde en un decálogo para todo aquel con poder, ya fuera elegido por la dinastía hereditaria o por los tratados políticos que después se llamaron democracia.

Más tarde aún, los famosos consejos dejaron de ser lectura de los príncipes para convertirse en cartilla de los áulicos. A medida que las complejidades de la civilización complicaron a su vez la actividad del gobernante, éste dispuso de menos tiempo para la filosofía del poder y la dejó a sus consejeros.

Cuatro siglos después, los consejeros, como cualquier agente de turismo, son incapaces de coordinar una visita presidencial para inaugurar obras tan intrascendentes como una estación de bombeo y una pequeñísima represa, o visitar otras tan de diario acontecer como la ampliación de la calle 72 o la del Estadio Municipal, que no es ni construcción ni ampliación, sino que, contra las propias palabras del presidente, es un esperpento que se va a hacer "bajo la presión" de dirigentes, locutores, periodistas deportivos recién venidos y espectadores que, al final, serán los menos beneficiados.

Después de las dos visitas del presidente Lleras a la Costa Atlántica en los últimos quince días, estoy convencido de que el problema de este gobierno no lo constituye ni Nacho Vives, ni Fadul y Peñalosa, ni nadie, sino los consejeros que, sin conocimiento alguno de los ciclos climáticos de nuestro hermosísima pero calurosísima región, programan las visitas de un nativo de la altiplanicie, tan clásico como el doctor Lleras, en épocas tan inclementes como agosto y septiembre.

LA MALA PRENSA

El país, los periódicos de Bogotá, se quejan de la mala prensa extranjera; nosotros, la Costa abandonada, nos quejamos de la mala prensa bogotana porque sus corresponsales, con toda razón, no hacen otra cosa que protestar por el polvo, por el calor, por el sol, por la implacable luminosidad y el despladado aguacero a que los somete nuestra costa en estas giras presidenciales de última hora.

Las cosas pintaron mal desde el momento mismo en que el señor presidente, a su llegada al Aeropuerto de Soledad y después de pasar la tradicional revista a las fuerzas armadas, tuvo que estrechar la mano de tres o cuatro docenas de personas de escasa o nula representación ante el gobierno: los ubicuos bobales.

Y creo que es cruel, o mal intencionado, organizar una manifestación campesina en el tremendo sitio donde se construye la pequeña represa del Incora, y al mediodía, bajo condiciones nada propicias para el brote espontáneo de una simple señal de entusiasmo, así se trate de la obra más monumental.



Foto de José Acuña

ACS en 1969.

*(Sept. 8 de 1969) Tomado de Alvaro Cepeda Samudio: *Antología* (Selección y prólogo de Daniel Samper Pizano). Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977, p. 403-412. Esta crónica motivó una furiosa y pública respuesta del presidente Lleras Restrepo y una nueva réplica de Alvaro Cepeda Samudio.

Los periodistas del interior, embarcados desde temprano en un bus del Incora, tuvieron su abundante ración de razones para quejarse de las apabullantes inclemencias del clima mientras recorrían de Norte a Sur el departamento y acudían a su cita con el Primer Magistrado para asistir a inauguraciones que prácticamente pasaron inadvertidas, a una mesa redonda interferida por los tambores de una cumbia y a una manifestación forzada en donde no se vio a los jefes políticos.

Porque no se puede organizar un acto político y pensar que tendrá éxito, sin contar con los jefes de los partidos. Baste decir que nadie notó al senador Emilio Lébolo, aunque Emilio Lébolo estaba allí, y nadie vio a Humberto Muñoz, porque Humberto Muñoz no estaba, como no estaba tampoco ninguno de los jefes conservadores del Atlántico.

CUMBIA CONSERVADORA

Sin embargo, en la Costa siempre puede ocurrir lo inesperado, y con 45 grados a la sombra ya nada es absurdo o intolerable.

Al parque de Repelón, donde se disputan la concurrencia las huestes de los jefes liberales Lébolo y Muñoz, llega una cumbia. Tres niñas de la sociedad inician el baile: baila Luis Ernesto Villegas, gerente del Instituto de Crédito Territorial, baila Lozano Valcárcel, gerente de Telecom, y baila el viceministro de Minas, Roberto McCausland, a quien el apellido escosés no le impide bailar como el mejor costeño. Y de pronto, el cumbiambero jefe grita: "¡Viva Evaristo Sourdís", única voz que se oye de los conservadores.

Lo que prueba que, a pesar de la timidez de Evaristo para ejercer el liderazgo de los siete departamentos, que con mucha razón se han llamado "la Costa abandonada", se aferran a un nuevo mito, porque ya el de la Transformación se convirtió en una amarga irrealidad.

EL MINISTRO Y LA NOTICIA

De uno de los helicópteros presidenciales descienden el ministro de Desarrollo, Hernando Gómez Otálora, y el viceministro de Minas, Roberto McCausland. Se dirigen hacia la estación de bombeo que va a ser inaugurada. El editor de *Diario del Caribe* saluda a su amigo personal, el viceministro. Y se entabla el siguiente diálogo:

Gómez Otálora: ¿Este es el famoso director que escribe bien?

McCausland: Sí, ministro. Este es Alvaro Cepeda Samudio.

El editor: Y usted es el ministro que envía marconigramas groseros y no contesta las cartas que le llegan.

Gómez Otálora: Usted escribe bien.

El editor: Eso no es noticia.

UNA MESA CUADRADA

Como nadie sabe, con la nueva reducción de santos, quién es el patrono de Repelón, no hubo timidez para rodarlos a derecha e izquierda para que se acomodara el presidente, exactamente debajo de donde se debió guardar alguna vez en Badillo la famosa custodia. A su lado se sentaron el ministro de Agricultura y los dirigentes de Incora. Pero, con perdón de lo que van a decir los colegas de Bogotá, en esa mesa, litúrgica y rectangular, no se habló de nada importante.

Dos sacerdotes, que presumo modernosos porque lo único que los identificaba era el "clergyman" y el izquierdismo rural, trataron vanamente de que sus ensayados campesinos intervinieran en la perorata de la contraparte, los ensayados campesinos pedían gobernador liberal para el Atlántico y exigían que hablara el suplente del senador Emilio Lébolo.

LAS PANCARTAS

La revolución cultural China se hizo a base de pancartas, palabra cuya etimología se remonta directamente al griego. Nada más alejado del paisaje de Repelón, en donde las pancartas no se decidían a agradecer a Peñalosa o a Villamil. La única que pedía agua y luz para el pueblo desapareció misteriosamente en el minúsculo desorden de una mal fabricada bienvenida.

EL CANCELLER

Los jefes del antiguo MRL fueron los primeros sorprendidos al ver descender al canciller del helicóptero presidencial: como no aparecía en la comitiva, su llegada a Repelón justificó, si no del todo, al menos a medias, la presencia de Carlos Caballero Cormane y de Crispín Villazón de Armas.

- ¿A qué vino Alfonsito?
- No sabemos.
- ¿De incógnito?
- No, de sapo.

* * *

SOBRE ASCUAS

El gobernador de Sucre, Alfredo Taboada, le reclamó a Jaime Soto los ataques que le hizo.

Parece que lo incluyó en la lista de "gobernadores politiqueros."

Apolinar Díaz Callejas, el genial ex-gobernador, pasó como sobre ascuas al lado del diálogo.

Pero alguien lo vio y Jaime Soto, volviéndose hacia Apolinar, respondió:

—Reclámale a éste que te dejó la herencia y el déficit.

* * *

¡NO SE OYE NADA!

Nadie entiende, ante los datos de los millones de pesos que obviamente se han invertido, pero que no se ven, que no se invierta una mínima parte de esos millones en equipos de amplificación para poder oír qué es lo que dicen, en su turno, los campesinos, Villamil, Peñalosa y el Presidente.

Los discursos siempre salen mezclados con los mensajes comerciales de las camionetas con altoparlantes que venden sus productos, inmancablemente, en cada inauguración.

LOS TRES GOBERNADORES REGAÑADOS

Tres gobernadores de la Costa, Eduardo Marino, Alfredo Taboada y Donaldo Badel, a pesar de ser los regañados de siempre, estaban dispuestos pero imparciales en su desaforado afán por comprobar su apoliticidad y asegurar así su confirmación. Asistieron a todos los actos, pero no se puede decir, como diría el Catecismo, que estuvieron allí de "cuerpo presente", sino de "foto presente". El editor se limita a registrarlos en las placas.

A LA ONU

El alcalde de Honda, Jaime Soto, al cual me decidiré a decirle ex, desde su dorado

retiro de Aruba no pierde el sentido del humor. Estaba acompañado del editor cuando una bella invitada le preguntó, no sé si elogiosamente o no, algo que él conoce muy bien:

—¿A dónde vas con Shirley Temple?

—A la ONU, replicó Soto.

Al gerente del Instituto de Crédito, Soto le preguntó:

—¿A qué horas es la inauguración de las casas, Villegas?

Villegas: A las diez de la mañana.

Soto: ¿Cuántas son?

Villegas: 150.

Soto: Hay que inaugurarlas ya, no va y se derritan cien.

DOMINGO EN REPELON

Cuando los tres helicópteros presidenciales despegaron hacia El Limón, en donde infortunadamente no había nada que inaugurar, una extraña sensación quedó entre los habitantes de Repelón: que a pesar de ser domingo no había nada que festejar.

FIN DE PROGRAMA

Según el programa repartido en toda la nación, hoy asistiremos a otra serie de inauguraciones de obras imaginarias, es decir, como en la reedición de cualesquiera de los cuentos que todos leímos cuando pequeños y que ahora se nos han hecho menos fantásticos: Blancanieves, por ejemplo.



Alvaro Cepeda Samudio fundó el *Diario del Caribe*, en 1961, y lo dirigió hasta 1972. En la foto, en su oficina en Barranquilla, c. 1968.

Barranquilla y la historia*

Alvaro Cepeda Samudio

Barranquilla es una ciudad sin leyendas ni blasones, y parece que hasta ahora no le han hecho mucha falta. Temas de menos para los malos poetas, y campo estéril para los historiadores. No fue teatro de caballerescas aventuras ni su viento cálido fatigó la infancia de ningún prócer. (Aquí lo absurdo del verso de su himno: "Barranquilla prócera e inmortal...") Tampoco las noches cobijaron en su oscuridad ninguna conspiración o intriga funambulesca que hiciera cambiar el curso elástico de la historia. Ni tuvo la fortuna de que sus arenas fueran holladas por las gastadas botas de un barbudo conquistador español. La Colonia de los virreyes aparatosos, de los odores intrigantes y del nacimiento de los tinterillos, de los pasquines y los comuneros en la inquieta y dudosa Manuela Beltrán, de Humboldt y del casto Caldas, no tuvo lugar para Barranquilla. No oyó la ciudad las pisadas raudas del fidalgo que en aventuras de amores recorría las callejas. Tampoco se estremecieron de miedo las gentes de buenas costumbres, cuando en la noche cerrada sonaba el choque de los aceros de los nobles que se peleaban por la bella dama, que se recataba tras de las celosías mientras el marido roncaba. Por no tener conventos de altos paredones y de estrechas celdas donde se aburrían pensando en un hombre las monjitas vivarachas, a quienes el clima de la costa les hacía encender las orejas y les ponía tensos y brillantes los labios inútiles por donde se resbalaban las plegarias sin dejar huella en su pulpa amoratada. Por no tener conventos no hubo un elegante caballero que huyera con una morena Marichuela. O tal vez todo esto lo tuvo Barranquilla, pero por no ser empedradas sus calles no se oyeron los ruidos.

La Independencia, pródiga en héroes y heroínas, fue apenas un rumor lejano para los barranquilleros. Sin embargo, Bolívar deja a su paso el pretexto de una placa: "Aquí durmió el Libertador", que fue víctima inocente de las inquietudes progresistas de nuestros gobernadores. Pero nada más.

Y entonces ¿cómo explicar su fundación? Porque ni eso tenemos, ni una leyenda de sonora fundación que nos distinga de las existencias casuales. Se dice que fueron los solederos y galaperos quienes fundaron a la ciudad. Pero esto es muy prosaico. De esta suerte se fundan las ciudades sajonas, no las hispánicas. España no funda una ciudad sin el aparato del fundador endomingado con estandarte y latinajos y curas. Así que hay que buscarle leyenda a Barranquilla. Y debió de ser mitológica: Yo veo marchar trabajosamente una torada sedienta que busca en vano una hoja verde entre los yerbazales resecos. Los hombres que la siguen no cuentan. Los agonizantes terneros repatingados en el yermo, mientras los más fuertes cabecean las menguadas ubres con insistencia desesperante. Veo la angustia y desasosiego

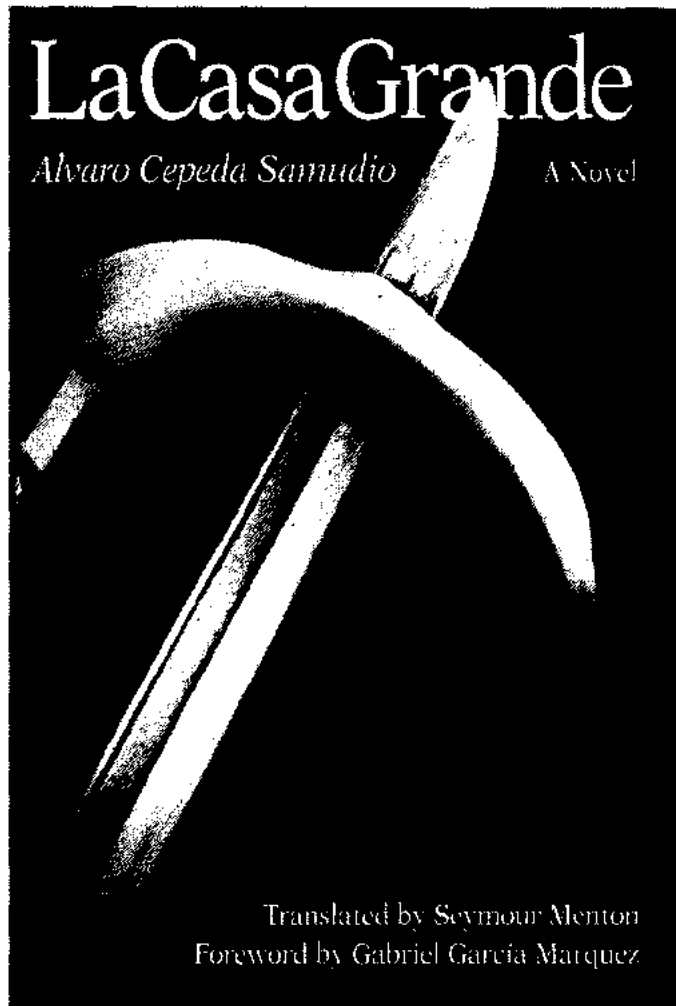


En La Cueva, con Joaquín Ripoll, c. 1962.

*Tomado de ACS: *Antología*, op. cit. p. 418-418.

de la manada que busca un lugar donde saciar su sed. Los ojos, siempre tristes, de las vacas, están fijos en las órbitas llenas de polvo. Unas horas más de marcha, quizás días. Y mientras la vacada se recobra por la vista de agua y chapalea el barro que enmarca el río y moja sus bellos sedientos en la corriente rubia, un toro soberbio, de luciente pelo negro y afiladas astas, lanza un bramido retumbante y, hundiendo su pezuña hendida en el barro fresco, toma solemne posesión de las barrancas en nombre de su grey. Es de tal suerte, resigna, y mansa la condición de los barranquilleros a semejanza de sus fundadores los vacunos.

La historia es lo más fácil de hacer: sin prejuicios y con un poco de imaginación hasta los himnos se justifican.



Facsimil de la portada de la edición en inglés de *La casa grande*, traducida por Seymour Menton*, y promovida con la Texas University Press, en 1991, por el doctor en leyes de la Universidad de Yale John O'Leary.

*Decano del departamento de lenguas extranjeras, y español y portugués de la Universidad de California, Irvine.

*This balad is to be whispered with loving lips
and so much tenderness as not to disturb the sweet smiling
sleep of the beautiful girl*

Alvaro Cepeda Samudio

*Where could the man find the words to begin this blissful
Wednesday?*

*In the whizzing wind with its resounding forest of ambulatory
leaves opening sharp tunnels of music in the dense darkness of the night?*

*In the green-blue-gray of the tame and silent sea?
In the tight blackness of the complacent night, piercingly wounded
ten times a thousand times** by the ancient light of the stars?
In the changing sand burning with insidious thorns?
In the soft and delicate curve of the receding hills?*

*Where the music, where the sound, where the color, where the light, where
the form to construe the words with which the man could
tell the beautiful girl about the life, the world and the
wonderment that were born anew this blissful Wednesday?*

*The man searched everywhere for the words: in the music of
the wind, in the variable color of the sea, in the light of the night:
and he could find none.*

*And the man, a master of earthly words, was suddenly deserted by the
sound of the languages of earth.*

*Then, the beautiful girl looked at the man and in the purity of her
eyes he found the word to describe the new and limpid universe
around them.*

The word was Joan.

*And since then all the things of the world can be named with just
one word: and the word is Joan.*

*(This is just to tell you that I love you.
But then your already knew toat).**

*Esta balada es para ser susurrada con amorosos labios y tal ternura, que no perturbe la dulce sonrisa
durmiente de la hermosa muchacha

¿Dónde puede el hombre hallar las palabras para iniciar este dichoso miércoles? ¿En el viento que silba
con su retumbante selva de hojas ambulantes abriendo claros túneles de música en la densa oscuridad de la
noche? ¿En el verde-azul-gris del mar domado y silencioso? ¿En la apretada negrura de la noche complaciente,
herida cortantemente diez veces mil veces por la vieja luz de las estrellas? ¿En la arena cambiante que quema
con espinas insidiosas? ¿En la curva suave y delicada de las lejanas colinas? ¿Dónde la música, dónde el
sonido, dónde el color, dónde la luz, dónde el molde para construir las palabras con las cuales pueda el hombre
contarle a la hermosa muchacha acerca de la vida, el mundo y la maravilla que nacieron de nuevo en este
dichoso miércoles? /El hombre buscó las palabras por todos lados: en la música, en el viento, en el color va-
riable de la mar, en la luz de la noche; y no pudo hallar ninguna. /Y el hombre, maestro de las terrenales
palabras, fue abandonado de pronto por el sonido de los lenguajes de la tierra. /Entonces, la hermosa muchacha
miró al hombre y en la pureza de sus ojos él encontró la palabra para describir el nuevo y limpiado universo que
los rodea. /La palabra fue Joan. /Y desde entonces todas las cosas del mundo pueden ser llamadas con sólo una
palabra: y la palabra es Joan. /Esto es apenas para decirte que te quiero. Pero ya tú lo sabías. (Trad. D.S.P.)

*Tomado de ACS: *Antología*,
op. cit. p. 99-103.

**"Me llama la atención esa
fórmula de 'diez veces mil veces',
a la vez arcaica e innovadora,
redundante y única en su rítmica
expresividad [...] el que escribió
estos versos [...] es el que parece
haber dado arranque a la llamada
literatura neocolombiana." (Titler,
Jonathan, *Todos estábamos a la
espera de Alvaro Cepeda Samu-
dio: ¿Origen de la literatura neo-
colombiana?*" *Huellas*, 40 (1994):
7-13)



ACS con un libro de Faulkner en la mano.

Cinco preguntas sobre literatura y sus respuestas*

Alvaro Cepeda Samudio

Generalmente somos los periodistas los que hacemos las preguntas porque nuestro oficio consiste en describir el quién, el cómo, el dónde y el porqué de las noticias. Pero de vez en cuando se cambian los papeles. He recibido un cuestionario, firmado por un lector, con cinco preguntas sobre literatura.

He aquí las preguntas:

1. ¿El cuento es una forma realmente típica y original de la literatura norteamericana?
2. ¿Cuáles son las obras maestras de la novela actual y qué han aportado sus autores a la literatura?
3. ¿La novela y el cuento en Colombia están a la penúltima moda con relación a Europa y Norteamérica o representan un índice de creación importante?
4. ¿Cómo considera usted la conexión entre la cinematografía y la literatura?
5. ¿Qué es lo más importante en una novela, la técnica o el tema?

He aquí las respuestas:

1. El cuento —cuento, como yo he llamado a esa singular forma de literatura cuya característica primordial es la síntesis de una situación o de un personaje—, es un modo de expresión casi exclusivamente norteamericano. El pueblo norteamericano es un pueblo ávido, curioso, extrovertido: es un pueblo nuevo que necesitaba una forma de literatura que se ajustara a sus necesidades: a la necesidad de enterarse y emocionarse de golpe, en el menor tiempo y con la mayor intensidad posible. Este tipo de lector dio origen a un nuevo tipo de expresión, a la que inclusive tuvieron que inventarle un nombre para diferenciarla: el *short*, *short story*, *el cuento-corto-corto-corto*; o sea, la síntesis última. Esta podría ser la razón social de ser del cuento norteamericano.

La razón literaria 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, del lector, de esa cosa viva, tremenda y grandiosa que es el hombre deseoso de enterarse y de asombrarse y de emocionarse con las peripecias del mundo.

*Tomado de ACS: *Antología*, op. cit. p. 348-352.

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 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.

2. No creo en "la obra maestra". No creo en las obras aisladas. Creo en la obra continuada y vital de un autor. Sospecho siempre de un autor que escribe un libro maestro y luego no hace sino mediocridades. Norman Mailer, James Jones —*Las novelas ejemplares*— son tan importantes como *El Quijote*; lo que pasa es que casi nadie las conoce.

En la novela actual hay obras como la de William Faulkner, que constituyen 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 que lo rodean, la verdad política. La verdad 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.

3. La novela y el cuento nacionales no están ni a la última, ni a la penúltima ni a ninguna 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.

4. El cine es el arte de este tiempo, el arte moderno por excelencia. Es una forma de expresión que no tiene antecedentes. Cuando equivocadamente trata de ser literario, teatral o pictórico, es cine malo, fracasa. Cuando se atiene a sus propios medios —imagen, movimiento, blanco y negro— como en *Un condenado a muerte se escapa*, muestra lo que realmente es: el arte más importante y adecuado del tiempo actual.

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.

5. 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.

Cuando Alvaro Cepeda era cronista deportivo*

Don Fer**

Cuando un desafortunado cronista deportivo de esta ciudad alegó por su programa radial que Alvaro Cepeda era un ncófito en cosas del deporte y que no tenía derecho alguno para opinar y menos para juzgar, Alvaro me llamó a su despacho de director del *Diario del Caribe*, donde yo ocupaba la gerencia y me contó a grandes trazos lo que él había hecho como amante del deporte en todas sus manifestaciones y como cronista. Al hablarse de aquello el maestro me lo prologó así: "No te voy a decir esto para que se use sino para que tú que eres un cronista deportivo honesto lo sepas". Era la época en que Alvaro habló de los de la "Cueva de Rolando y los escritores."

Desde muy pequeño Alvaro se interesó por los deportes. Desafortunadamente para él no gozó de la mejor salud y desde entonces se convirtió en espectador, asistente y protector de espectáculos deportivos y deportistas. Sus primeras armas como periodista en el campo internacional las hizo con una credencial de cronista deportivo

para el Suramericano de Fútbol realizado en Guayaquil; para entonces fue corresponsal —si mal no recuerdo— del vespertino *El Nacional*. Logré quedarme con algunas fotos que me mostró de aquel evento donde aparece con la Selección Colombia, con la argentina, que era la sensación, con entrenadores y jugadores.

Ya en Cuba en la época que conocía la vida al lado de Quique Scopell, el béisbol y el boxeo fueron gozados por Alvarito en toda la calidad que presentaban los programas habancros. Posteriormente, en los Estados Unidos Alvaro fue asiduo asistente de la pelota de Grandes Ligas. Muchas series mundiales admiró y muchos campeonatos de box, basquet e inclusive *rugby* fueron objeto de la atención del maestro que para entonces se conocía nombres, vida y récords de todas las estrellas

**Diario del Caribe*, jueves 2 de agosto de 1973.

**Seudónimo de Fernando Insignares Falcón.

Los Brasileños van a una Fiesta (Véase Pag 10)

CRONICA

NUMERO 19

DIARIO DEL CARIBE, AGOSTO DE 1973

IMPRESIONADO

CHOMPI HENRIQUES



Quiere ser Agricultor



ACS (ext. izq.) en Guayaquil, con el equipo colombiano en el Suramericano de fútbol de 1947. Entre otros, el Caimán Sánchez, Picalúa, Juan Quintero y Roberto Meléndez.

como conocía al dedillo las historietas de Tarzán, Jorge el Piloto, Roy Rogers, El Secreto 09 y muchos otros héroes de la imaginación.

Cuando el béisbol profesional acá en Barranquilla y Cartagena, Alvaro era un asistente *ad hoc*, de todos los gringos. A más de gustarle hasta la última fibra el béisbol, tanto él como algunos gringos, eran amantes de los buenos cigarros y el mejor chicle. Tanta fue su amistad con los gringos del Willard y del Vanytor que aún recientemente Brock Robinson, el ex tercera del Willard y ahora coloso del gran espectáculo, lo invitó a comer y le prometió venirse unos días a esta ciudad para recordar los viejos tiempos. Desafortunadamente la muerte lo puso *out* y la cita quedó para más adelante.

El fútbol bueno fue apreciado por Alvaro y cuando el Junior volvió a salir Alvaro se hizo presente en el estadio hasta que la mediocridad de los encuentros lo alejó para siempre. En la "Tiendecita" cuando menos se pensaba Alvaro salía con el argumento que mataba a los expuestos por los contertulios. ¿Cómo era posible que Alvaro que no iba al fútbol derrotara a los que desde las diez estaban en el estadio? Simplemente, decía el mismo Alvaro, el fútbol es el mismo de siempre y sólo hay que oír lo que ustedes dicen para darse cuenta de que están exagerando y complicando las cosas. Yo veo las cosas sencillas y ustedes no, por eso me los gano, agregaba con su inmensa sonrisa de burla.

No pocas entidades deportivas, deportistas, mánagers y cronistas contaron con el apoyo económico de Alvaro Cepeda. A mí personalmente me tocó entregar cheques a muchos para que fueran a competir, para que fueran a aprender, para que fueran a presenciar series mundiales, etc., etc. También fue empresario y como tal muchos vivos le quedaron debiendo miles de pesos cuando no correspondieron a su confianza. En unión de Scopell, Juancho Jinete y Max Vélez, Alvaro fundó el Black Boxers Club de donde surgieron Cobra, Barragán, el palenquero Reyes, que ahora hace méritos en Venezuela, Salomé Herrera y otros buenos pegadores.

Todo esto, muy a la superficie, lo he recordado ahora que rebuscando entre mis cosas encontré las fotos de Alvaro Cepeda con Stabile, Tucho Méndez y la Selección Colombia formada por una buena cantidad de barranquilleros.

TROFEO PARA ALVARO*

Nota de la Redacción.

Le llega a Don Fer, nuestro comentarista deportivo de hace años, una nota de Daniel Samper Pizano sobre Alvaro Cepeda Samudio y su inclinación al periodismo deportivo. Dice Daniel Samper:

Leí con interés un artículo suyo sobre la versación deportiva del Maestro Cepeda. Para que no haya dudas de lo que sabía el Cabellón sobre esas cosas, le cuento que hace cinco años estuve con Alvaro en Miami y cierto día que salíamos con otros colegas del hotel, nos tropezamos con una pequeña manifestación de muchachos que aspiraban a tocar a unos jugadores de beisbol que se hospedaban en el mismo edificio nuestro y que a la sazón estaban rodeados de hinchas por todas partes menos una.

Por esa en que no estaban rodeados, miró hacia nosotros un gringo altísimo que se dedicaba a firmar autógrafos y de repente se le iluminó la expresión, gritó "Alvaro". Con entusiasmo parecido al de Rodrigo de Triana al descubrir a América y se soltó a abrazar a Cepeda. Yo no me sorprendí, porque estaba acostumbrado a que andar con Cepeda era estar expuesto a todo, incluso a beisbolistas gringos. Pero después supe que ese señor con quien conversó animadamente el maestro durante cinco minutos como si se tratase de un hermano, se llamaba Brook Robinson y parece que era un tipo muy importante dentro del equipo campeón de Estados Unidos. Esa noche vi el primero y último partido de beisbol de mi vida con boletas gratuitas que le mandó el gringo a Cepeda, y después del juego lo acompañé al camerino donde Robinson se guardaba como gran trofeo el par de medias con que había sudado esa noche. Si Tita de Cepeda no ha quemado las famosas medias asediada por la "pecueca" del gringo, todavía deben andar en algún closet como testimonio vivo de que el maestro conocía como pocos el mundo de los deportes.

Daniel Samper Pizano

*Tomado de un recorte (s.f.) del *Diario del Caribe*.

CRONICA

— SU MEJOR "WEEK - END" —

Director: Alfonso Fuenmayor

Jefe de Redacción: Gabriel García Márquez

Administrador: Mario Silva

Comité de Redacción: Ramón Vinyes — José Félix Fuenmayor — Melra Delmar — Benjamín Sarta — Adalberto Reyes — Alfonso Carbonell — Rafael Marranga — Julio Mario Santo Domingo — Germán Vargas — Juan B. Fernández R. — A. Barrameda Moran — Bernardo Restrepo Maya — Roberto Friele S. — Alvaro Cepeda Samudio, Carlos Osío Noguera — Alfredo Delgado

Comité Artístico: Alejandro Obregón — Alfonso Melo — Orlando Rivera.

Deportes: A. Cabrera Muñoz.

Cable: CRONICA—Apartados: Aéreo No. 739. Nal. No. 447

A P A R E C E L O S S A B A D O S

Reportaje a Garrincha

Alvaro Cepeda Samudio

Alvaro Cepeda Samudio: He notado que los periódicos colombianos, al mencionar su nombre sólo hablan de su espectacular romance con la cantante Elsa Soares. ¿Es que a usted ya no le interesa el fútbol?

El rostro abotagado de Manoel Dos Santos, taciturno, sin expresión, como la de un boxeador que ha perdido muchos combates, se ilumina de pronto en una sonrisa abierta, y los ojos hasta ahora pequeños, y también sin expresión, por primera vez comienzan a aparecer inteligentes, vivos, iluminados con la sonrisa. El hombre bueno y descomplicado que es realmente esta leyenda del fútbol mundial que se llama "Garrincha", aparece como del cubilete de un prestidigitador al conjuro de un nombre: Elsa Soares.

Garrincha: "Yo no leo nunca las páginas deportivas de los periódicos, ni oigo lo que dicen por la radio: me volvería loco. Un día soy un genio del fútbol. Al otro día, mi vida privada está en todos los titulares y ya no soy un genio del fútbol porque casi nunca, al hablar de mí, se habla de fútbol, sino de lo que hago fuera de la cancha y lo que hago fuera, la novela que es mi vida, hace que se olviden del fútbol que yo juego. Entonces no se puede distinguir."

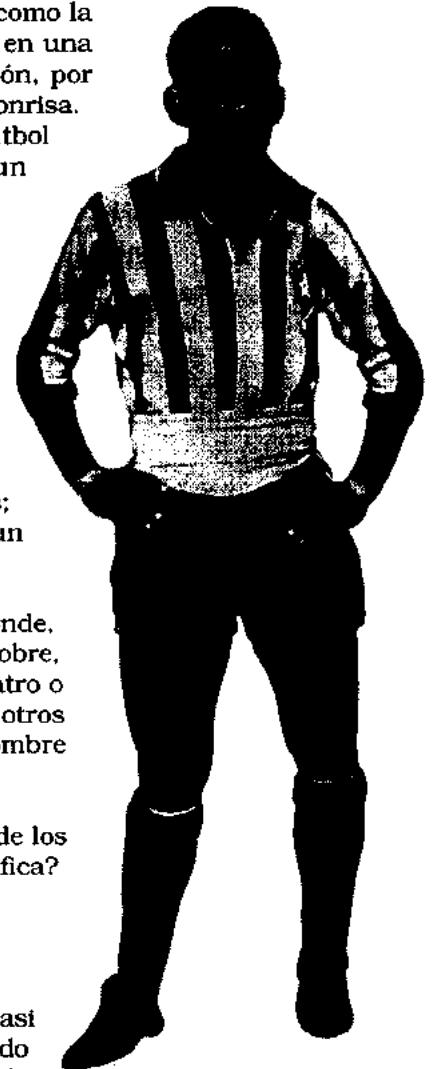
"Por eso no leo nunca lo que dicen de mí: si hablan bien, son mis amigos; si hablan mal también son mis amigos. ¿Para qué molestarme? Yo soy un hombre feliz."

Esa felicidad le brota a Manoel Dos Santos por todas partes: no la esconde, muy por el contrario: la exhibe y la celebra con alegría del muchacho pobre, como lo fue él en Pau Grande, que por primera vez tiene un juguete. Cuatro o cinco cables salen de Barranquilla hacia Río de Janeiro todos los días, y otros tantos llegan. Además de feliz, Manoel Dos Santos es también un hombre enamorado.

ACS: ¿Todo esto de discutir su vida privada en las primeras páginas de los periódicos y a los cuatro vientos en la radio y en la televisión, no lo mortifica?
Garrincha: "A mí no. Yo vivo la vida, la vida no me vive a mí."

EN EL PRINCIPIO FUE EL FÚTBOL

El pueblo es pequeño y en las colinas se amontonan las casas pobres, casi favelas, donde las gentes más pobres del pueblo dejan pasar el hambre viendo pasar los ríos, "montones de ríos", dice "Garrincha", que atraviesan el pueblo por todos lados. El pueblo es Pau Grande a unos 200 kilómetros de Río. En este pueblo, y en una de las casas más pobres, nació Manoel Dos Santos "Garrincha", el 18 de octubre de 1935.



*Tomado de ACS: *Antología*, op. cit. p. 79-95.



ACS con el futbolista argentino Rubén Deibe, del Sporting. Barranquilla, c. 1951.

Manoel Dos Santos no se acuerda cómo comenzó a jugar al fútbol en Pau Grande. Tampoco se acuerda cuándo comenzó a trabajar, aprendiendo a coser mangas a las camisas que se producían en la gran fábrica de confecciones que aún funciona en el pueblo. “Debió ser muy pequeño” dice. Pero sí se acuerda del horario de la fábrica, porque todavía siente el cansancio de la jornada: de 6 de la mañana a 4 de la tarde, cosiendo mangas; de las 4 hasta que oscurecía, jugando al fútbol; y de las 7 de la noche a las 9, estudiando en la escuela de la fábrica donde también trabajaba su padre, que era celador, y con quien se cruzaba todas las noche cuando el pequeño Manoel iniciaba el regreso, muerto de cansancio, a su casa pobre de la colina.

“Tanta pobreza y tanto trabajo no me dejaron campo para ser vanidoso ahora cuando, gracias al fútbol, lo tengo todo”. Y es cierto: porque este hombre, de cuerpo pequeño y regordete —altura 1:69; peso 72 kilos— que en 13 años con el equipo Botafogo marcó 353 goles y ha asombrado con su endiablado juego todo rapidez, malicia y picardía, al público de tres campeonatos mundiales, es, antes que todo, un hombre sencillo, amable: a quien no afectan ni el elogio delirante ni la distribua más implacable porque: “los jugadores profesionales no somos más que payasos: salimos al campo a divertir a un público que paga por vernos ganar o vernos perder: al igual que los payasos en el circo, nos aplauden si lo hacemos bien y nos insultan si lo hacemos mal, pero de ambas maneras los estamos divirtiendo. Y si nos dejamos llevar por los insultos o los aplausos no podríamos hacer bien nuestro papel.”

1953: BOTAFOGO

“Siete años —esto es lo que él recuerda— jugó Manoel Dos Santos en Pau Grande, en el *Sport Club América*, formado por los empleados de la fábrica cuyas camisas daban el nombre al equipo del pueblo. “Garrincha” era un problema técnico en el *Sport Club América*: su puesto, el que le habían asignado los jugadores mayores y más altos que él, era el de mediocampista, pero su velocidad innata lo mantenía metido todo el tiempo dentro del arco contrario, entregando pelotas para que los otros anotaran los goles. “No había nada qué hacer porque ellos eran los dueños del balón”.

Pero otra cosa era en los encuentros callejeros donde los ocho hijos del celador Dos Santos eran todos dueños del balón. Aquí Manoel jugaba en el puesto que entonces le gustaba más: puntero izquierdo. “Amadeo —cuenta Garrincha—, el mayor, compró una pelota y ocho camisetas cuyo valor hubo que pagárselo por pequeñas cuotas semanales porque él tampoco tenía dinero suficiente para pagar en el almacén.

“Más de dos años nos duraron la pelota y las camisetas y más de dos años estuve pagando las cuotas pero todo este tiempo jugué en la punta”. En 1951 el *Sport Club América* fue llevado a Rio de Janeiro para jugar contra otro equipo de quién sabe qué otra fábrica de camisas. Pero da la casualidad —no hay vida de personaje famoso cuya leyenda no esté llena de casualidades— que este encuentro, sin ninguna importancia, fue pitado, y por razones que es mejor no averiguar ahora porque se estropearía la magia de la leyenda, por Arití, uno de los árbitros más famosos del campeonato Carioca.

Arití vio al pequeño Manoel, que a los 16 años seguía siendo muy pequeño para sus años tragarse la cancha, tragarse los tarajallones del equipo contrario y tragarse el aire durante los 90 minutos con su increíble velocidad y el malabarismo de sus piernas manetas. Arití, como todo árbitro y contrariamente a lo que se cree, tenía su equipo preferido. Y habló a los dirigentes del Botafogo

de este pequeño fenómeno del fútbol.

Los dirigentes del Botafogo, y esta es quizá la única muestra de inteligencia que dieron durante los 13 años que Garrincha vistió la camiseta a rayas negras y blancas del equipo, no perdiendo de vista al defensa —medio campista— puntero de Pau Grande. Y un domingo de 1953, Manoel Dos Santos hacía su primer encuentro profesional en Río de Janeiro jugando en la punta izquierda del Botafogo contra el Flamengo. Resultado final: Botafogo 3; Flamengo 1. ¿Y Garrincha? Anotó dos goles. El improbable cosedor de mangas de Pau Grande había iniciado una carrera pocas veces igualada en la historia del fútbol, y el Brasil comenzaba a vislumbrar a uno de los hombres que llevarían los colores del país a conquistar dos campeonatos mundiales consecutivos.

“En Pau Grande —dice inicialmente— aprendí tres cosas: a ser humilde, a coser y a jugar al fútbol; en ese mismo orden.”

SIEMPRE LOS DIRIGENTES

De sus 13 años en Botafogo, Garrincha guarda un contradictorio recuerdo: a la institución, Botafogo, la venera, pero a sus dirigentes no les guarda ningún afecto. Aunque tampoco rencor, pues este sentimiento no entra en su inventario.

Con Garrincha, el Botafogo fue tres veces campeón del torneo Carioca y dos veces campeón del Brasil. En su primer año de profesional empató con el paraguayo Benítez, el primer puesto en la casilla de goleadores con 33 anotaciones.

Su vinculación al Botafogo termina en 1965. Garrincha tenía una rodilla lesionada y varias veces jugó anestesiado para que no perdiera su cuadro. Los dirigentes insistían en que se sometiera a la operación con el médico del equipo; Garrincha prefería a su médico particular en quien tenía más confianza: la diferencia era solamente de 50 dólares. Los dirigentes se obstinaron. Garrincha pagó de su bolsillo la operación y se largó del Botafogo. “Cuando Amarildo se fue a Italia, los directivos le dieron un gran banquete; a mí no me dijeron ni adiós. Así son siempre los dirigentes en todas partes: les interesa la empresa, los hombres que la hacen posible no valen nada para ellos.

“Al Botafogo como institución le debo mucho, a sus dirigentes nada: ellos me deben a mí”.

ACS: ¿Qué quiere decir “Garincha”?

Garrincha: “Es un pájaro muy veloz, pero no es nada, no es un pájaro fino. No hace nada.”

ACS: ¿Cómo la golondrina?

Garrincha: “No, no; la golondrina tiene clase; se la menciona mucho. No, este es un pájaro maluco. No hace nada; es un pájaro pobre, pero muy veloz, más veloz que cualquier pájaro.”

ACS: ¿Cómo el Cucarachero?

Garrincha: “Tal vez sí. No lo conozco, pero debe ser así como usted dice. Mire: el Garrincha es como yo.”

En Pau Grande el inquieto Manoel que a los cuatro años no debía levantar mucho del suelo, le encantaba ir a cazar pájaros con su honda. A esa edad andaba por entre el monte “como una exhalación del infierno”, decía su hermana Rosa Dos Santos, la mayor. Un día entró corriendo a su casa con un pájaro todavía aleteando en sus pequeñas y regordetas manos morenas. Manoel no sabía qué había cazado. Rosa le dijo: “Es igualito a ti, vuela mucho, pero no sirve para nada:



ACS en Nueva York, c. 1971.

es un Garrincha". Manoel lo curó y lo conservó por mucho tiempo y nadie recuerda hoy qué se hizo el Garrincha que perpetuó su nombre en uno de los mejores jugadores del mundo. Pero a este Garrincha sí lo recordará siempre la historia del deporte.

BOGOTÁ 1954

El recuerdo de Colombia es para Garrincha una mezcla de alegría y de mucha tristeza. Su primer partido internacional lo jugó en Bogotá contra Millonarios, el gran Millonarios de Rossi, Cozzi y Pedernera, que fue vencido por Botafogo dos por cero. Fue su alegría ganar el primer encuentro que jugaba fuera del Brasil. Pero al regresar a Río encontró que su hermana menor, Teresa, de tres años, había muerto ese mismo domingo que él jugaba en Bogotá. El 8 de agosto del mismo año, contra Santa Fe, Botafogo volvió a ganar, esta vez dos por uno. Fue calificado por *El Tiempo* como el mejor de los visitantes. Elaboró, aunque no finalizó, el gol del triunfo.

"Se acostumbra uno a todo —dice Garrincha—, a lo bueno y a lo malo."

CHILE 1962

Se jugaba la Copa Mundo en Santiago. El encuentro Brasil-Chile comienza muy fuerte y sigue peor. Se juega duro. El público hostiliza constantemente a los brasileros. Los chilenos consiguen el primer tanto y las graderías se enloquecen. Pelota al centro. Pelé a Vavá. Se escapa Garrincha con el pase de Vavá, y anota de un tiro violento. 15 minutos más tarde recoge una pelota de Nilton Santos en el medio campo. Pica la pelota y rebasa a la defensiva chilena para fusilar al guardavallas. De las graderías energúmenas vuela una botella; Garrincha cae al suelo bañado en sangre. Lo llevan a la clínica y no puede volver al partido. "Salí riéndome. Les gané yo solo a los chilenos 3-1. ¡3 a 1! Sí. Dos goles y un botellazo que también se cuenta."

LOS GOLES

"Se preocupan mucho de quién hace los goles en el fútbol, pero éste es y debe ser un juego de conjunto. En la cancha todos somos iguales. Detrás del que hace los goles está siempre alguien, otro jugador que no se ve y que no sale en los periódicos. Está el resto del equipo. Para mí, por ejemplo, que he anotado muchos goles, el mejor partido que creo he jugado en mi vida, fue en Chile contra Rusia, y no hice ningún gol."

SUECIA 1958

De Suecia, característicamente, Garrincha no habla de la primera Copa Mundo en la cual participó a los 23 años y de donde Brasil regresó campeón con el equipo que repetiría la hazaña cuatro años más tarde en Chile. Lo que más le divirtió fue la ceremonia final cuando el rey Gustavo Adolfo le regaló a cada uno de los once titulares un reloj de oro.

"Una tarde, dos años después, al terminar un partido en el Maracanã, descubrí que me habían robado el reloj. Me reí tanto pensando qué diría el rey de Suecia al enterarse de que yo había perdido su reloj."

INGLATERRA 1966

En Inglaterra, para Garrincha sucedió lo que era imposible que sucediera: Brasil fue eliminado. En una frase define el resultado: "Nos masacraron." La selección

brasileña que fue a Inglaterra, según Garrincha, no podía perder. Tenía todos los elementos y condiciones para lograr el tercer campeonato mundial para el Brasil. Pero perdieron.

ACS: ¿Por qué perdieron?

Garrincha: "Todos los equipos jugaron contra nosotros; éramos el equipo para derrotar."

ACS: ¿No jugaron fútbol?

Garrincha: "No nos dejaron jugar fútbol. Nos armaron una verdadera cacería humana. Pelé fue virtualmente cazado. Fue perseguido hasta que lo inutilizaron. Las películas lo muestran claramente."

ACS: Esa es la excusa. La realidad es otra. El fútbol, mezcla del sistema rioplatense y de la velocidad en el manejo de la pelota sin fortaleza en los jugadores, sin físico para arrollar en el ataque y romper en la defensiva, a base siempre de estatura y rudeza más que de habilidad, la organización de los avances contrarios, el fútbol sin atletas, que es el fútbol suramericano, hizo crisis en Inglaterra. La selección brasileña no estaba preparada para esta nueva modalidad del fútbol.

Garrincha: "No lo esperábamos. No estábamos preparados para un juego tan sucio. Quisimos jugar fútbol y no nos dejaron."

ACS: ¿Usted diría que la selección que fue a Inglaterra era lo mejor que podía presentar el Brasil en ese momento?

Garrincha: "No sé si era lo mejor o no, pero debíamos ganar. La otra realidad, como usted dice, no salió a jugar a la cancha: la realidad de la ineptitud de los dirigentes, que los llevaron. Todo el mundo intervino en la selección del equipo, en su preparación, en su dirección. Con decirle que fuimos a Inglaterra 22 jugadores y 22 dirigentes."

PELÉ

Garrincha conoció a Pelé en 1956, cuando se enfrentaron por primera vez los dos más grandes jugadores del fútbol del Brasil, en un encuentro entre el Santos y el Botafogo. Ganó el Santos 4 a 1: Pelé hizo los cuatro goles.

ACS: ¿El Rey Pelé?

Garrincha: "No somos reyes. Somos jugadores de fútbol profesional. Somos, ya le dije, payasos. Todos somos iguales."

"Yo soy igual a Pelé?"

ACS: ¿Lo goles?

Garrincha: "Detrás de cada gol de Pelé está uno de nosotros, uno del conjunto. El público aplaude a uno, no a todos. Es el fútbol. Lo de los reyes lo inventan los periódicos."

EL MEJOR: TODOS

Para Garrincha, todos los jugadores son iguales: todos son sus amigos. Pero si se le insiste se van conociendo sus preferencias, aunque no duran. Son cambiantes para acomodar a todos. Garrincha parece médico. No habla mal de ningún colega, y al final de la conversación se vuelve lo mismo: "Todos somos iguales". Pelé es como Amarildo, Amarildo como Tostao, Garrincha como Pelé, y Ayrton como Garrincha. Pero una cosa se saca en claro: el jugador extranjero que más admira es a Yashin, el guardameta ruso. Y de los brasileños a Zizinho. Desde pequeño su ídolo ha sido Zizinho. Su gran ilusión era la de jugar al lado de él. Solamente una vez realizó ese sueño en un encuentro amistoso entre Brasil y Paraguay y en el Maracanã en 1955. Su mayor satisfacción fue la de servir las pelotas con que

Zizinho hizo goles esa tarde: "Se cambiaron los papeles: ahora Zizinho es hincha mio."

Pero se vuelve lo mismo: Nilton Santos, Vavá, Valentín, Bobby Charlton, todos son iguales. Estoy seguro de que si a Garrincha se le pregunta qué le parece "Memuerde" García, dirá que es lo mismo de bueno que Pelé.

JUNIOR 1968

Para Garrincha, el Junior de este año con los jugadores que tiene, no debe perder. Un equipo cuya delantera hace siempre más de dos goles, tiene que ganar el partido, pero en el Junior todo es diferente. "Tal vez, dice Garrincha, pero ese equipo no puede perder este campeonato." Se le habla de Marinho Rodriguez de Oliveira a quien los directivos del Junior no supieron aprovechar. Marinho como director técnico del Botafogo es muy conocido de Garrincha. "Es un gran entrenador, es de los mejores entrenadores que he conocido. Sabe mucho del fútbol y maneja muy bien su equipo en la cancha. El Junior no sabe lo que perdió". Si sabe, pero le da lo mismo: los entrenadores no llenan estadios.

ACS: ¿Qué le gustaría hacer cuando deje el fútbol?

Garrincha: "No sé. Tal vez entrenador. Pero pienso que no sirvo para eso. Un entrenador tiene que ser duro y yo soy muy buena persona y no puedo ser duro con nadie. Con el entrenador se cometen injusticias. El jugador se juega su carrera él solo en cada partido. El entrenador se la juega en cada partido también, pero se la juega once veces con los once jugadores."

Garrincha parece sincero cuando dice que es totalmente desinteresado. "El dinero no hace la felicidad", dice como recordando la frase de una película romántica o de vaqueros que es lo que más le gusta hacer por las noches. "Soy un hombre casero; las películas me gustan en la televisión."

ACS: ¿Por qué vino a jugar a Colombia? ¿No sería por el dinero?

Garrincha: "No."

ACS: Entonces ¿por qué no juega en Brasil?

Garrincha: "En Río no me dejan tranquilo. Yo soy mucha noticia. Yo vendo muchos periódicos y todos los días tienen que hacer una historia nueva sobre nosotros. Que si maté a Elsa y me suicidé. Que si mi primera esposa me va a meter a la cárcel. Que si dejo a Elsa. Que si Elsa me deja a mí. A nadie le interesa cómo juego al fútbol, sino lo que hacemos Elsa y yo."

ACS: ¿Pero a usted le molesta eso?

Garrincha: "No, a mí no. A mí no me importa. Pero a Elsa sí. Se pone muy brava cuando hablan mal de mí en la televisión. Es mejor aquí en Baranquilla."

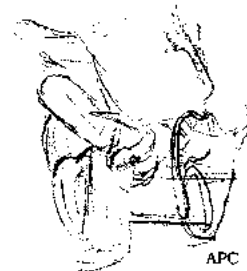
ACS: ¿Cuándo viene Elsa?

Garrincha: "Elsa no viene; yo me voy."

ACS: ¿Cree que usted y Elsa ayuden a vender periódicos en Colombia?

Garrincha: "No sé. ¿Usted qué dice?"

ACS: Creo que no. Sigamos hablando de Elsa.



EL CARRUSEL POLÍTICO

Confundieron al “editor” Cepeda con “Che” Guevara

Agarrón en plena “ye” de Puerto. Requisa. Puyas y contra-puyas. Mazamorra de intelectuales, guerrilleros, tenientes y sargentones. Lo que decían los unos y lo que creían los otros. Alejo y Alfonso también fueron arreados. Un caso de puro cuento de hadas.

Una crónica de Tip-Top*
para *El Nacional*

Ya vieron el peloterón tan macho que se formó en la Y de la carretera a Puerto Colombia entre Alvarito Cepeda y Samudio, editor de *Diario del Caribe*, por una parte, y el teniente Pinzón, por la otra, como dicen los notarios públicos. Vamos a echarles el cuento bien, pero bien echado, rogándoles, eso sí que no lo cuenten a Alvarito porque es capaz de meternos una nota a dos columnas, firmada y sellada en primera página y nos despiporra.

LO IMPERDONABLE DE LO PERDONABLE

Barranquilla está dividida en dos grupos, en el uno, está Alvarito, Alejo Obregón y Gabriel García M. y en el otro, el resto de la ciudad. Alvarito y Obregón no necesitan, ni han necesitado nunca, de papeles de identificación, ni de placas para sus carros, ni de papeles de propiedad, ni de ninguna de esas vainas. Alvarito, que es el Jefe Supremo, tiene sobre los otros una ventaja del demonio: su vestimenta. Unas zandalias sin medias, un pantalón de dril kaki y una camisa de la misma tela como toda vestimenta. Al peluquero no lo visita sino cada seis meses y no puede ver la peinilla ni en pintura. Entre los dientes, del lado izquierdo, sostiene un tabaco estilo Fidel Castro.

Las personas que sin conocerlo visitan a *Diario del Caribe* han sufrido un verdadero ataque de vergüenza, cuando chiflando a un muchacho que encuentran en la puerta del edificio le dicen: “Oiga, joven: ¿el doctor Alvaro Cepeda está en su oficina?”, y le contesta el obrero: “A sus órdenes, soy yo”. Y los visitantes duran media hora pidiéndole excusas en todos los términos.

CAYÓ UN PEZ GORDO

Ahora que está la policía “con el ojo abierto”, había destacado el teniente Pinzón, tolimense, recién trasladado a la plaza y a un piquete a la Y de Puerto para controlar los carros sin papeles, en busca de unos cuantos que han volado a los garajes estos días, cuando entró, vía Prado Mar, el jeep del “editor”, y sus compañeros, quienes iban, a eso de las 5 de la tarde, a darse un baño y meterse sus copetines.

Al teniente no le gustó ni una pizca la pinta del editor, cuentista y poeta. Creyó que había caído un alto miembro del Ejército de Liberación Nacional, y revólver en mano le pidió que se bajara del jeep y presentara papeles. Lean el

*Seudónimo de Julián Devís Echandía, fundador y director del vespertino barranquillero *El Nacional*. Esta crónica apareció el lunes 2 de octubre de 1967.

diálogo, más o menos... y el tras-
tejo:

—Su cédula, tarjeta de propiedad del carro y pase, por favor.

Alvaro, furioso:

—¡Yo no cargo esas vainas!
—¿Y la de los otros señores?

Alvaro:

—Tampoco... Nosotros somos gente conocida, de prestigio intelectual y monetario.

—¡Van a tener que acompañarnos a la policía!

Alvaro:

—¡Pero, carajo! ¿No ve mis sandalias, mi vestido, mi pelo, mi tabaco? ¿Quién diablos voy a ser sino el editor de *Diario del Caribe*?

Y Alvarito mostraba con el dedo cada una de las cosas que lo caracterizan en su vestimenta.

—¡Acompañeme al DAS un momentico y nada más! Me parece que ese tipito suyo, el corte de pelo (el no corte para mejor decirlo), la estampa, el tabaco, la he visto en alguna parte... Me parece que en las fotos de los guerrilleros de Bolivia que comanda el "Che" Guevara. Bájense del Jeep inmediatamente.

Requisa brutal, por debajo, por encima, entre los cojines, debajo de los brazos, en los bolsillos. No aparecían armas pero... el parecido es brutal. En eso, pese a lo que queremos a Alvarito, le damos la razón al teniente Pinzón.

Alvarito bramaba de bravo:

—Mañana lo desaparezco en mi periódico, lo fulmino. ¿Cómo se llama usted?
—Teniente Pinzón.

—¿Qué teniente ni que nada. Sargentón puro. ¿Cómo es que no distingue entre un guerrillero y un intelectual?

EL HOMBRE DESCUBIERTO

—No disimule su acentico "Che", que lo he reconocido. ¿Por qué se afeitó la barba? No intente resistencia porque lo dejo como un colador.

— EL CARRUSEL POLITICO —

CONFUNDIERON AL "EDITOR" CEPEDA CON 'CHE' GUEVARA

Agarrón en plena Y de Puerto. Requisa. Puyas y contra-puyas. Mazamorra de intelectuales, guerrilleros, Tenientes y Sargentones.

Lo que decían los unos y lo que creían los otros. Alejo y Alfonso también fueron arreados. Un caso de puro cuento de Hadad.

Una crónica de Tip-Top para EL NACIONAL.



El "Ché" Guevara criollo



El "Ché" Guevara cubano...

Ver Información Pagina 2a.

Alvaro:

—Yo y mis amigos hemos escrito los mejores libros de América, hemos pintado los mejores cuadros, hemos hecho los mejores diarios. ¡No sea bruto!

Silencio y en marcha hacia Barranquilla. Sargento López: —Maneje el jeep del "Che" con cuatro hombres: resto con mi escuadra en mi carro.

Pónganle cuidado a Alvarito y se pasmarán con su parecido al "Che": deben ser gemelos. Por sus frecuentes visitas a Bogotá es que dicen, que juran algunos testigos que hemos visto al "Che", afeltado, en el Hotel Tequendama, en el San Francisco, por la carrera 7ª de brazo de una vieja "brutal" de buena, cubana pura.

SE ACLARA LA VAINA

En cuanto el teniente Pinzón llegó al DAS con su pez gordo se hizo el reconocimiento dactiloscópico y todo quedó aclarado: Alvarito no es el "Che", pero se viste como el "Che", se peina como el "Che" y su cara es exacta a la del "Che". No carga ametralladora pero hay que ver las notas que publica en primera página con firma y todo, para que no vaya a creer la gente que son de Julio Mario, cuando quiere volver guarapo un pedazo de hierro.

¿Vieron la que le metió al teniente Pinzón el sábado en la madrugada? Lo dejó como diez de queso. De un solo guarapazo lo bajó de teniente a "sargentón". De puras vainas no lo candidatizó para presidente de la Asamblea del Atlántico. Pero si el teniente no aplancha a Alvarito y resulta después que sí era el "Che" y no Alvarito el taqueadón de *Diacaribe* hubiera sido mucho peor. Miren más o menos lo que le hubiera dicho, con firma y todo:

¿Cómo es posible que ese sargentón de la "ye" hubiera dejado escapar al "Che" Guevara, cuya captura es la tranquilidad de América, confundiéndolo con un intelectual de mi categoría? De manera que porque el peinado, la cara, la vestimenta, las zandalias, todo, hasta mi tabaco, sea igual a los del "Che"... yo voy a ser el "Che" o para mejor, el "Che" sea el intelectual escritor y novelista y yo el guerrillero? Ese Sargentón debe ser juzgado y ejecutado por traición a la patria.

Conque mucho ojo, lector y no le vaya a pasar lo mismo. De hoy en adelante el Colegio de periodistas, reunido ayer en sesión extra, ha resuelto marcar al "Che" nuestro, es decir, a Alvarito, con una Cruz Roja en la frente para diferenciarlo del "Che" de Fidel Castro. Así nosotros tenemos nuestro "Che", ellos tienen el suyo y no hay disgustos por confusiones molestosas y desagradables.



ACS visto por Guillermo Angulo, 1969.

ENTREVISTA CON ALFONSO FUENMAYOR Del Café Colombia al Bar La Cueva "A Alvaro le gustaba Azorín..."*

Alvaro Medina
con la colaboración de
Alfredo Gómez Zurek y Margarita Abello

Yo conocía a Alvaro desde que Alvaro tenía siete años, pero él después se fue a vivir a Ciénaga y allá estuvo varios años y no tuve más noticias de él. En 1942 caí enfermo con apendicitis aguda y estuve internado en una clínica por dos meses; como me aburría le pedía a mi papá, José Félix Fuenmayor, que me llevara libros y un día le pedí *Le voyant* de Rimbaud. Cuando mi papá venía para la clínica, se encontró con don Ramón Vinyes, que acababa de regresar de España huyéndole a Franco: don Ramón le preguntó para dónde iba, mi papá le explicó y cuando supo que yo había pedido el libro de Rimbaud, se interesó en conocerme.

Bernardo Restrepo Maya era mayor que Alvaro y mayor que todos. Recuerdo una vez que vi-** músico Adolfo Mejía y Jorge Artel, Artel dio un recital y los tres se pasaron como una semana en Barranquilla y estuvimos hablando: fue entonces que yo conocí a Bernardo. Eso fue a principios del año 40, 1940. Bernardo era de Medellín pero llegó a Barranquilla por el año 30 y se casó con una hija del poeta Cervca: había trabajado en el diario *El Comercio*, que fue el antecedente físico de *El Heraldito*, con don Ramón Vinyes y mi papá. Después colaboró esporádicamente en *El Heraldito* y dirigió por algún tiempo *El Nacional*.

En 1945 viajé a Bogotá y allí conocí a Alejandro Obregón. Al año siguiente Alejandro se vino a vivir en Barranquilla. En ese entonces Bernardo Restrepo Maya era el director de la Biblioteca Departamental y Germán Vargas su jefe de clasificación. A Germán lo conocí en la Lanchería Americana, donde se reunía con el poeta Martí y otra gente. Yo les presenté Alejandro a Bernardo y Germán, y a partir de entonces Alejandro y Germán comenzaron a verse todos los días porque Alejandro se metía a pintar en la oficina de Germán, aprovechando la buena luz y el techo alto.

Bernardo fue muy amigo nuestro pero participaba tangencialmente en el grupo. El llamado Grupo de Barranquilla lo componían fundamentalmente don Ramón Vinyes y José Félix Fuenmayor como cabezas y después Germán, Alejandro, Alvaro, Gabo y yo. Claro, Gabo no estuvo sino tres años con nosotros pero esos tres años fueron claves para él, definitivos. Lo mismo que para Alvaro, que así lo reconoció: especialmente la formación que logró gracias a don Ramón y mi papá.

Hacia 1949 llegó a Barranquilla una compañía española de teatro y Alvaro Cepeda, que trabajaba en *El Nacional* y mantenía allí una columna que se llamaba "En el margen de la ruta", apareció en el teatro. Yo lo reconocí enseguida y Germán se encargó de presentarlo a los amigos. La madre de Alvaro era muy

**Diario del Caribe*, domingo 14 de oct. de 1973.

**Ilegible en la fotocopia conservada. (N. del E.)

aficionada al teatro y él la acompañaba; yo fui, no porque me interesaran esas cosas españolas sino porque era amigo del primer actor. Al día siguiente Alvaro se dejó ver por el Café Colombia, en la calle San Blas. Alvaro era entonces un joven desorientado que venía de Pereda, Gabriel Miró, Azorín y Galdós. En la reunión discutió con fervor la presentación de la compañía española, la que yo consideré "old fashion"; Alvaro se acaloró y don Ramón, un dramaturgo experimentado, opinó que la compañía no estaba a la altura ni de los autores españoles más recientes como Casona.

Don Ramón y José Félix Fuenmayor fueron quienes le dieron a Alvaro una visión distinta de la literatura. Si él estaba en la cosa de Azorín, Gabito estaba metido con Eduardo Carranza y escribía unas cosas almibaradas, pero poco a poco ambos fueron despojándose de arandelas.

Yo recuerdo muy bien cómo conocí a Gabito y cómo reconocí a Alvaro Cepeda. En 1949, para la navidad, llegó Gabito de Cartagena en visita de dos días. Yo lo conocí en una fiesta que le hicieron en el barrio Abajo. Hablamos, me pareció un muchacho muy despierto y lo cité al día siguiente en *El Heraldito*. Gabito fue y le propuse que trabajara para el periódico. A Gabito le pareció magnífica la idea porque en Cartagena no tenía con quién hablar y en Barranquilla ya había hecho contacto con gente que le pareció interesante.

Gabito entró a trabajar en *El Heraldito* como titulador y encargado de los cables internacionales; de su contacto diario con los cables fue que surgió su columna "La Jirafa". Como el sueldo de Gabito era realmente pobre; yo le completaba mensualmente la suma que necesitaba para vivir de mi propio bolsillo.



Alfonso Castro Bermúdez preside la sala de redacción de *El Nacional*. A su der., Gabriel García Márquez, a la izq., Alvaro Cepeda Samudio, c. 1951.



Facsimil de la portada de la primera edición de *Todos estamos a la espera*, 1954.

Cepeda Samudio: De Nueva York a Ciénaga*

Jacques Gilard**

Al parecer, durante un momento (desde su regreso de Estados Unidos a mediados de 1950, en 1951 y quizás hasta bien entrado el 52), tuvo Cepeda Samudio la tentación de escribir una novela que hubiera sido la de Nueva York, o al menos la de la urbe moderna. Algunos de sus cuentos llegan a constituir un verdadero continuum, con elementos comunes que, a veces en forma ínfima, los relacionan unos con otros, principalmente personajes y lugares. Son "Hoy decidí vestirme de payaso", "Un cuento para Saroyan", "Nuevo intimismo", a los que se añade ese texto que, probablemente, por no ser un cuento, Cepeda dejó entre sus manuscritos, "En la 148 hay un bar..." Es precisamente éste el que logra darle a lo que nos parece formar un conjunto una especie de unidad, porque en él confluyen esos elementos sueltos que no siempre aparecían en los cuentos citados, figurando solamente en dos de ellos, que no eran los mismos en cada caso. "En la 148 hay un bar..." se da como una galería de retratos, cada uno de los cuales encierra un reducido núcleo anecdótico que llega a coincidir con tal o cual elemento mencionado de paso en los cuentos. El muchacho que es el que le confiere su ínfima unidad al texto, porque desde su soledad observa la soledad de los otros tres personajes, puede ser el protagonista de "Un cuento para Saroyan", el cual solía frecuentar la calle 148 donde precisamente se sitúa el "L-Bar". Allí es donde pasa revista a Sammy, a Penny Shannon y a Rita. Sammy es el músico de jazz a quien buscan los protagonistas de "Hoy decidí vestirme de payaso" para que toque la guitarra verde. También es mencionado por la mujer de "Nuevo intimismo", quien le anunció prematuramente que iba a ser madre, lo mismo que a Rita. La mujer de "Nuevo intimismo" resulta ser la Penny Shannon de "En la 148 hay un bar...", pues en "su vientre llano... había fracasado su hijo mulato". Rita que también está en el "L-Bar" oyendo - y monopolizando - el sonido de los blues de Sammy ("En la 148 hay un bar..."), tiene que ser la mujer que, en "Hoy decidí vestirme de payaso", le habla de Sammy al muchacho y se lo lleva en busca del músico: en ambos casos se pone de relieve la lentitud de sus movimientos; y desde luego también es mencionada en "Nuevo intimismo". El universo de los cuatro textos llega a constituir un todo en las relaciones de los personajes y presenta además una característica que es su peculiar manera de tratar el tema de la soledad en las grandes ciudades. Al contrario del desamparo de "Jumper Jigger" y "Todos estábamos a la espera", hay una secreta unión entre esos personajes. Todos son solitarios y viven frustraciones que los atormentan (Sammy quiere ir a Inglaterra, Penny quiere tener un hijo, Rita está a la espera de no se sabe qué), pero comulgan en una fraternidad callada que puede ser la del alcohol y es seguramente, en todo caso, la de la música. Y el joven que los mira en el "L-Bar" también sabe de soledad y también es un artista; lo puede ser como los dos muchachos que tal vez se reúnan en él, el de "Hoy decidí vestirme de payaso" y el de "Un cuento para Saroyan", dos

*Este artículo fue cedido por su autor especialmente para esta edición de *Huellas*.

**Investigador de literatura latinoamericana de las universidades de Toulouse y la Sorbona, Francia. Miembro del comité de redacción de *Caravelle*. Actualmente, profesor de la Universidad de Toulouse.

facetas de una misma actitud ante la vida, y es esta actitud la que lo vuelve calladamente solidario de los otros tres. Además, con su capacidad para adivinar e imaginar, es él quien penetra en el fuero interno de los personajes (al menos el de Sammy y el de Rita, más secretos que Penny) y les atribuye un embrión de biografía.

Otro rasgo notable de "En la 148 hay un bar..." pudo ser un motivo más para que Cepeda dejara el texto inédito, como si no hubiera sido más que la manifestación secreta de un proyecto: hay, por una vez, una instancia narradora que sabe más que el protagonista, y ello aparece claramente en el texto: "El no lo sabía". A lo que se añade, al concluir "En la 148 hay un bar...", el que el joven había empezado a olvidar no solamente lo que había imaginado, sino todo ese mundo. De modo que la instancia narradora también recoge y fija lo que se iba escurriendo de la conciencia del protagonista. El proyecto implícito en "En la 148 hay un bar..." tenía que ser el de una novela. Prolongando las indagaciones efectuadas previamente, que podían ser anticipos ya más o menos conscientes ("Tap-room", "Intimismo"), esa "suite" de cuentos rematados por un boceto dejado inédito podía ser la base de una novela de Nueva York; de ahí el empleo por Cepeda de unos procedimientos nada habituales en él: una instancia narradora muy fuerte, una galería de retratos, que le permitían sintetizar rápidamente el incierto germinar de la idea. Pero se contentó con dejar constancia para sí mismo de una posibilidad que no concretó. Habían sido vivencias poderosas, que dejaron un buen saldo de cuentos, pero de ahí no pasó. Es notable que el elemento anecdótico que le da a "En la 148 hay un bar..." el estatuto de texto narrativo sea precisamente el proceso de olvido en el joven testigo de la soledad urbana, como si a la larga, con el regreso a Colombia y con el paso de los meses, Cepeda hubiera estimado haber perdido el contacto con esas vivencias. Aunque se habían cristalizado en esos cuentos neoyorkinos algunos elementos básicos de su temática, no terminó de cuajar un universo dotado de coherencia poética. De modo que se contentó con ese saldo de cuentos sueltos, provisional y secretamente reunidos, y regresó a un universo que tenía a la vista, nutrido de sus obsesiones cienagueras. La redacción, probablemente tardía, de "Hay que buscar a Regina" era la materialización de ese regreso. En adelante sólo podía sobrevenir la etapa de *La casa grande*.

Como se puede observar ya a propósito de la producción de Cepeda en sus años de bachillerato, Ciénaga y las realidades de la Costa profunda eran una de sus preocupaciones: consideraba que era un mundo prácticamente desprovisto de expresión literaria, lo mismo que Barranquilla. De 1944 es el texto "Una calle", relativo a la llamada calle del Crimen en la gran ciudad costeña; y probablemente del mismo año es "Viaje por el litoral del Magdalena". El convencimiento de que Colombia necesitaba de una literatura urbana marcó por varios años los textos de Cepeda, tanto en la ficción como en el periodismo, y no es sorprendente comprobar que su premier relato notable, "Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo", se dé como una inauguración literaria del ambiente barranquillero, el de la ciudad moderna. Pero no por ello perdió Cepeda de vista sus obsesiones cienagueras: entre sus textos periodísticos de 'En el margen de la ruta', lo que podríamos llamar, retomando los títulos de algunas entregas, "notículas y elegías" también le siguió concediendo un espacio al universo rural y pueblerino de la Costa. En 1953, mientras debía haber operado ya el proceso de olvido evocado por "En la 148 hay un bar...", Cepeda vuelve a dedicarle a Ciénaga una nota de su columna



'Séptimo Circulo', de *El Nacional*. Era menos de un año antes de que se publicara el volumen de *Todos estábamos a la espera*, y ya debía estar escrito "Hay que buscar a Regina". En los mismos meses finales de 1953, los reportajes sobre San Andrés y Providencia eran otro buceo en el ambiente caribeño. Para entonces, ya había tenido Cepeda tiempo de sobra para comprender, mediante reflexiones personales en las que los conceptos del grupo de Barranquilla no siempre debieron interferir, que de todo se puede hablar, incluso de la aldea, a condición de no hacerlo con criterio aldeano: así lo demostraba la forma en que fueron plasmados los "hombres-relatos" de "Hay que buscar a Regina". Todo el trabajo previamente realizado en los cuentos publicados a partir de 1949 había armado una eficaz barrera frente a todos los peligros del localismo, de ese localismo mal entendido que había sido norma tiránica en la cuentística colombiana de los años 40.

Tal vez fuera ésta la insistente pregunta que se había venido haciendo Cepeda desde los años anteriores: cómo expresar esa región muy poco vista y poco descrita aún, cómo mostrarla sin las coartadas falaces de lo pintoresco, bajo la forma de una realidad inmediata, desnuda. A ello podían tender sus indagaciones formales, y en todo caso en ello desembocaron si se tiene en cuenta la existencia de *La casa grande*. Entonces adquieren una dimensión nueva los cuentos y algunas notas periodísticas, en los que parece nacer el mundo, o parece ordenarse un caos ante una mirada humana, primitiva o infantil. Nombrar las cosas, mostrarlas con la evidencia de lo existencial primigenio, fue lo que hizo Cepeda en bastantes textos de la primera etapa, y fue lo que siguió haciendo en *La casa grande*, podando todo lo que fuera hojarasca circunstancial. La Costa es entonces el ingenuo descubrimiento de los caños y sus manglares y laderas por los soldados "cachacos" enviados a reprimir la huelga; es una caminata por un pueblo innominado, visto como por el ojo frío y acucioso de una cámara (inevitable recordar *La langosta azul*, que dejamos completamente a un lado en este estudio); es el difícil despertar de una mujerzuela resignada a su suerte; es el penoso caminar de dos hombres y dos caballos por un fangal; es la llovizna nocturna que cae sobre un galpón perdido en el monte, donde unos hombres están esperando, etc. Todo un calidoscopio de escenas y visiones, de golpeante inmediatez, que la lectura debe relacionar poco a poco, colocando poco a poco en su debido sitio las

piezas del medio ambiente, de la organización social, de la anécdota. También es *La casa grande* un mundo por crear e integrar. Es decir que Cepeda se internaba en el mundo de su obsesión de la misma manera que había explorado en años anteriores las relaciones del ser humano con su entorno físico y social, cualquiera que fuera éste, manteniéndose siempre a salvo de superfluas denotaciones geográficas y culturales.

“Hay que buscar a Regina” había sido la prueba del fuego. Cepeda había resuelto el problema por medio del lenguaje, enfrentando dos construcciones verbales centradas ambas en la historia de Juan García y Regina: la versión del rumor público y la versión de quien había sido testigo de los momentos decisivos - que todos habían sido relatos. Y en medio del discurso surgía la figura de la ausente Regina, personaje recurrente de la ficción de Cepeda, en *Todos estábamos a la espera*, en *La casa grande* y, bajo una forma distinta, en *Los cuentos de Juana*. Regina era la mujer vendida, humillada, sometida, el colmo de la soledad en el organismo social. Y alrededor de ella se organizaba el concierto de voces, las cuales por conocer todo el entorno no lo mencionaban siquiera, entregando solamente la esencia de las cosas.

Una vez logrado este paso, podía Cepeda recoger en el mosaico de *La casa grande* todos los experimentos técnicos que había efectuado en sus cuentos. Empezando por la fragmentación ensayada con maestría en “Tap-room”. Continuando con diversas modalidades de diálogo, ensayadas en todos los cuentos: con descripciones objetivas; con el recurso de la primaria sensación física; con una subversión de las leyes de la naturaleza. Usando el diálogo como vector de una parte de la anécdota. Y, siempre que intervenía un narrador anónimo, haciendo que no supiera más, o que supiera menos, que los personajes. También salen a flote unos temas que Cepeda había tratado en otros marcos muy distintos, como el de la niñez o el del artista, puestos al servicio de la novela, nutriendo y apuntalando el afán de rescatar el mundo de Ciénaga y el drama histórico de 1928. Salvo algunos elementos de periodismo que reaparecen muy condensados en la novela, a veces bajo la forma de frases breves (la evocación del mar, por ejemplo), se puede decir que Cepeda no había tocado durante años ese universo que le era tan propio, dejándolo como virgen, para poder volver a él con toda la maestría técnica adquirida en un metódico aprendizaje. Todo, finalmente, confluyó en la novela. La temática propia había seguido los cauces del universalismo y del cosmopolitismo, depurándose en experimentos aparentemente muy desviados, y en realidad había estado depurándose y fortaleciéndose antes de regresar a su territorio propio.

Cepeda había avanzado a su manera, que difería tanto de la de García Márquez como de la de José Félix Fuenmayor. García Márquez había querido llegar lo antes posible a su temática, usando y desechando modelos hasta cerciorarse de que el faulkneriano era el más adecuado para la primera realización ambiciosa. “El viejo” había definido metódicamente la manera que mejor convenía para concretar el anecdotario que llevaba adentro. Cepeda, por su parte, había decidido preservar un universo que conocía desde el principio y se había impuesto un plan de trabajo en el que aprender a abarcar ese universo mediante el tratamiento de temas menores y concurrentes. Un saber común y cada escritor con sus temas: tal habría podido ser el lema de los narradores del grupo de Barranquilla. Como los otros dos, y a su manera, lo aplicó Cepeda a cabalidad.

Intimismo

Alvaro Cepeda Samudio

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.

(El calor se iniciaba débilmente en un punto sin determinar. O en un millón de puntos perfectamente determinados. Al principio estaba muy lejos. Pero se le sentía andar. Trabajosamente, porque la gran masa se tendía sobre él sofocándolo y dificultándole el desplazamiento. Pero luchaba. Infiltrándose. Y descendía. Y a medida que avanzaba iba creando debajo de lo increado una blanda superficie. Dócil a su paso. Que tomaba las formas que él le iba dando. De pronto el calor se bifurcó bruscamente, alejándose de sí mismo en direcciones opuestas, despedazando su unidad en diez pequeños calores convenidos que estaban esperando al final de las dos direcciones. Un globo congelado fue roto silenciosamente sobre la gran masa. Los pedazos se licuaron, iniciando sus curvas húmedas: redondeándola: contribuyendo con las elipses y las parábolas al dibujo final. El calor se desbordó sobre la masa informe; recorriéndola totalmente, creó el cuerpo alargado del hombre).

La cerilla había iniciado su recorrido desgarrándose contra la áspera superficie. Y éste fue el comienzo del sonido. A pesar de haber entrado al espacio de lo mensurable no podía decirse cuánto tiempo había estado moviéndose ni cuánta superficie había recorrido. Lo importante era que todo estaba creado: ya no fue más el comienzo.

(De lo más cerca a su vientre, desde el nacimiento de una pierna le llegó al hombre la noción de un cuerpo que se desprendía del suyo. De su propio cuerpo recién creado hacia el lado izquierdo, se desprendió primero la sensación de un muslo. Y luego, avanzando hacia el pecho, sin límites precisos todavía, se desprendieron volúmenes y planicies blandos, sensaciones que habían formado parte de su propio cuerpo y que tomaban forma sólo después de que han cesado, después de que la noción del desprendimiento había cesado. Y aún más arriba, después del espasmo del pecho, después de que le destaparon la boca y sintió que le nacían los labios y el aire grueso le llenó el cuerpo vacío,

INTIMISMO

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, es-

Por Alvaro Cepeda Samudio

to comenzó mucho después, sintió, sólo sintió. Desde ángulos invisibles le llegaron las sensaciones. Primero lentamente. Luego en desorden y simultáneas.

(El calor se iniciaba débilmente en un punto sin determinar. O en un millón de puntos perfectamente determinados. Al principio estaba muy lejos. Pero se le sentía andar. Trabajosamente, porque la gran masa se tendía sobre él, sofocándolo y ficitándolo el desplazamiento. Pero luchaba. Infiltrándose, y descendía. Y a medida que avanzaba iba creando debajo de lo increado una blanda superficie. Dócil a su paso. Que tomaba las formas que él le iba dando. De pronto el calor se bifurcó bruscamente, alhajándose de sí mismo en direcciones opuestas, despedazando su unidad en diez pequeñas colores convenientes que estaban esperando al final de las dos direcciones. Un globo congelado fue roto silenciosamente sobre la gran masa. Los pedazos se licuaron, iniciando sus curvas húmedas: redondeándose, contruyéndose con las alistas y las parábolas al dibujo final. El calor se desbordó sobre la mesa informe; recorriéndola totalmente, creó el cuerpo alargado del hombre).

La cerilla había iniciado su recorrido desgarrándose contra la áspera superficie. Y éste fue el comienzo del sonido. A pesar de haber entrado al espacio de lo mensurable no podía decirse cuánto tiempo había estado moviéndose ni cuánta superficie había recorrido. Lo importante era que todo estaba creado: ya no fue más el comienzo.

(De lo más cerca a su vientre, desde el nacimiento de una pluma le llegó al hombre la noción de un cuerpo que se desprendía del suyo. De su propio cuerpo resultó creado hacia el lado izquierdo, se desprendió primero la sensación de un mus-

lo. Y luego, avanzando hacia el pecho, sin límites precisas todavía, se desprendió con volúmenes y planicies blandos, sensaciones que habían formado parte de su propio cuerpo y que tomaban forma sólo después de que han cesado, después de que la noción del desprendimiento había cesado. Y aún más arriba, después del espacio del pecho, después de que le destaparon la boca y sintió que le nacían los labios y el aire grueso le llenó el cuerpo vacío, fue cuando sintió la cabeza que se desprendía al lado de la tuya. La sintió caer desde lo alto de sus párpados y le siguió a lo largo de su mejilla en el lento descenso).

No fue más el comienzo. Porque del tiempo cero y del sonido cero y del movimiento cero se había principiado a medir. Sin embargo, los números estaban todavía a la espera. No se podía detener el sonido, ni detener el movimiento, para decir su medida y como la cerilla persistía en su doloroso recorrido: los números tenían que cesar a la espera.

(El aire que le había llenado el cuerpo, formándose



por dentro, dándole volumen le trajo el olor. La sensación llegó hasta el hombre, única y perfecta. Dominándolo todo. Invadiendo las sensaciones vigentes. Haciéndose única. Lo sintió amontonarse al lado izquierdo, sobre los miembros que se habían desprendido de su cuerpo y habían formado una sensación independiente. Sintió su intermitencia. Su fuerza. Su monótona y extraña complejidad. Pero el primero, simple y complejo olor, se rompió violentamente contra un nuevo y palpable olor. Ha-



(ILUSTRACIÓN RIVERA).

todas las sensaciones y convirtiéndose en cuerpo y centro del hombre. Desde los dedos y perfectamente conscientes hasta el bíceps oprimido, se extendió el conocimiento del cuerpo del hombre. Los miembros encontraron su unidad, su blanda y húmeda unidad, y el hombre la sintió creada por su infinito brazo izquierdo. Y sobre su brazo izquierdo el hombre sintió el desplazamiento del otro cuerpo.

Cuando llegó al punto con venido, al punto que nadie puede prever ni calcular, pero que es el punto convenido: la cerilla se desliza con el ruido de un papel que se estuja.

(El hombre sintió la luz. La sintió alzarse diforme y quieta sobre tres dedos oscilantes. La sintió crecer y disminuirse entre los tres dedos oscilantes. La sintió cuando era absorbida y desaparecía sobre sí misma. El hombre sintió la esfera roja que desde la desaparecida luz avanzaba sobre él. Todavía sintió el aliento de humo que le cubría la cara, confundiendo los olores. Todavía sintió el cuerpo vecino comprimiendo el espacio del frío. Todavía sintió los senos fundiéndose sobre su pecho. Todavía el breve calor de las palabras iniciadas sobre su mejilla. Todavía estaban vigentes todas las sensaciones).

Hasta que la mujer habló —Dame otro cigarrillo. Y entonces fue cuando el hombre comenzó a pensar.

Alvaro Cepeda Samudio

fue cuando sintió la cabeza que se desplomaba al lado de la suya. La sintió caer desde lo alto de sus párpados y la siguió a lo largo de su mejilla en el lento descenso).

No fue más el comienzo, porque del tiempo cero y del sonido cero y del movimiento cero se había principiado a medir. Sin embargo, los números estaban todavía a la espera. No se podía detener el sonido, ni detener el movimiento, ni detener el tiempo, para decir su medida y cómo la cerilla persistía en su doloroso recorrido; los números tenían que estar a la espera.

(El aire que le había llenado el cuerpo, formándolo por dentro, dándole volumen, le trajo el olor. La sensación llegó hasta el hombre, única y perfecta. Dominándolo todo. Invadiendo las sensaciones vigentes. Haciéndose única. Lo sintió amontonarse al lado izquierdo, sobre los miembros que se habían desprendido de su cuerpo y habían formado una sensación independiente. Sintió su intermitencia. Su fuerza. Su monótona y extraña complejidad. Pero el primero, simple y complejo olor, se rompió violentamente contra un nuevo y palpable olor. Hacia la izquierda, hacia donde las sensaciones se perfeccionaron, se formó el frío. Los miembros desprendidos se desplazaron abriendo un angosto espacio, donde penetró el frío. Hacia el lado izquierdo resbalaron las esferas helándose de pronto. El espacio se agrandó más y el total cuerpo del hombre, el lado derecho también se dirigió suavemente hacia la izquierda.

(Entonces fue cuando el brazo izquierdo del hombre se fraguó en toda su brusca y potente realidad, ocupando todas las sensaciones y convirtiéndose en cuerpo y centro del hombre. Desde los dedos perfectamente conscientes hasta el bíceps oprimido, se extendió el conocimiento del cuerpo del hombre. Los miembros dispersos encontraron su unidad, su blanda y húmeda unidad, y el hombre la sintió creada por su infinito brazo izquierdo. Y sobre su brazo izquierdo el hombre sintió el desplazamiento del otro cuerpo).

Cuando llegó al punto convenido, al punto que nadie puede prever ni calcular, pero que es el punto convenido, la cerilla se deshizo con el ruido de un papel que se estruja.

(El hombre sintió la luz. La sintió alejarse disforme y quieta sobre tres dedos oscilantes. La sintió crecer y diseminarse entre los tres dedos oscilantes. La sintió cuando era absorbida y desaparecía sobre sí misma. El hombre sintió la esfera rojiza que desde la desaparecida luz avanzaba sobre él. Todavía sintió el aliento de humo que le cubría la cara, confundiendo los olores. Todavía sintió el cuerpo vecino comprimiendo el espacio del río. Todavía sintió los senos fundiéndose sobre su pecho. Todavía el breve calor de las palabras iniciadas sobre su mejilla. Todavía estaban vigentes todas las sensaciones).

Hasta que la mujer habló:

—Dame otro cigarrillo.

Y entonces fue cuando el hombre comenzó a pensar.

LOS CUENTOS DE ALVARO CEPEDA*

Juan B. Fernández Renowitzky**

Alvaro Cepeda Samudio ha escrito un libro a primera vista extraño. Un libro en el cual se recogen fragmentos de diálogos en los bares y se divaga sobre asuntos aparentemente inconexos con una arbitrariedad que se parece mucho, como alguien decía, a las pesadillas. Un libro, en resumidas cuentas, que algunos pueden considerar como la imagen de Alvaro Cepeda, en franela, fumando calilla y caminando, con las manos metidas en los bolsillos y una casi insultante desfachatez, por la vía más difícil de la literatura.

Sin embargo, el desconcierto inicial que producen los cuentos de Todos estábamos a la espera, es el mismo que, en ciertos espectadores, producen las películas irrefragablemente filmadas. El aparente desorden proviene, en ambos casos, de una premeditada, de una virtuosa técnica. Todo ha sido puesto allí para captar la atención del lector o del cineasta: como una trampa.

Estas breves páginas están —ante todo— magistralmente escritas. Alvaro Cepeda comienza su aventura editorial publicando el mejor libro de cuentos colombiano. Por el aspecto del estilo, que es seco y translúcido, y que conlleva al mismo tiempo una cierta displicencia, no sólo hay que decir que estos cuentos están escritos sumamente bien, sino que quizá, en algunos momentos, están demasiado bien escritos. Por la manera como se refieren a conflictos, como exponen situaciones, escapan a toda influencia literaria, muestran una profunda e inconfundible originalidad: hablan, inevitablemente, de un mundo aparte.

Los personajes de Cepeda Samudio se encuentran, con relativa insistencia, hundidos en la soledad. Un muchacho está solo, sentado con los amigos en las altas sillas rojas del bar. Solo, al salir a la calle de la mano de una provocativa muchacha. Solo, en la aglomeración del "subway" en Nueva York. Su soledad es la más tremenda de todas: la soledad en compañía. Cuando Cepeda dice "todos" —y lo dice a menudo— resuena más desolado, nostálgico e irrescatable que cuando cualquiera persona dice "uno". Parece, a veces, que esa soledad fuera a quebrarse, que los personajes fueran por fin a encontrar —llevándose una sorpresa— el amor. Pero cuando están a punto de alcanzarlo, no hacen sino aniquilar la posibilidad de que nazca: el amor es para ellos una prolongación de su propia soledad, una búsqueda de sí mismos en el rostro innumerable de los demás. Al agruparse, los personajes que Cepeda Samudio ha elaborado con una fina sustancia poética no hacen sino multiplicar su incurable aislacionismo, llevarlo al vértigo que producen las progresiones geométricas.

Con cada cuento, el autor traza un círculo mágico. No quiere hablar exclusivamente de lo real —ni tampoco únicamente de los sueños— sino, mezclándolos, ejercer ciertas influencias encantadoras en el lector, llevarlo a una zona en donde todo, pero principalmente lo fantástico, está permitido. En los cuentos de niños hay hadas y en los de Cepeda Samudio hay payasos con guitarras verdes. Hay también focas haciendo piruetas con pelotas de colores en el hocico. Este juego poético le da a los cuentos del joven escritor barranquillero una atmósfera alucinante que es, para el autor, la misma de la infancia y de ese sitio siempre maravilloso en donde la infancia puede rescatarse a voluntad: el circo.

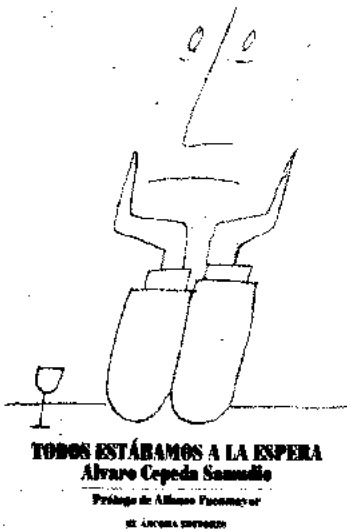
*El *Heraldo*, Barranquilla, 1954.

**Actualmente, director de *El Heraldito*.

Una guitarra verde. O EL INTENTO PARA COMPRENDER A ALVARO CEPEDA SAMUDIO*

Roberto Vargas Jiménez**

My name is Alice, so please your majesty. Said Alice very politely; but she added to herself, "Why, they're only a pack of cards, after all. Ineeden't be afraid of them." Lewis Carroll, "Alice in Wonderland."



TODOS ESTÁBAMOS A LA ESPERA
Alvaro Cepeda Samudio
Prólogo de Alfonso Fuenmayor
DE ANCORÁ EDITORES

Facsimil de la tercera edición de
Todos estábamos a la espera, de
El Ancora Editores. 1993.

El poeta, como muy acertadamente dijo alguna vez T.S. Eliot, tiene siempre algo que decir que no está ni siquiera necesariamente implícito en el sistema verbal que utiliza; algo que está por encima o por debajo, más allá o más acá de la belleza verbal de la habilidad técnica o aun de su propia "intención." Pienso que en la obra de Cepeda Samudio nos movemos más bien dentro de esa zona. Sus narraciones se desarrollan dentro de ese terreno del claroscuro que deja por fuera parcialmente la luz. Allí (y me refiero a la mayor parte de sus cuentos y a *La casa grande* incluida) sucede algo que no nos es comunicado directamente sino que nosotros tenemos que imaginar, intuir, reconstruir pues lo que tenemos ante nosotros son las meras apariencias, lo circunstancial, los efectos y nunca los verdaderos motivos que se mueven en la sombra. Es esto, tal vez, el rasgo más claro de la influencia que el estilo de dos escritores norteamericanos como Hemingway y Dos Passos debió ejercer en la forma de expresión que Cepeda Samudio estaba, por esta época, experimentando. Un cuento que me parece un excelente ejemplo no sólo de lo que un buen cuento debe ser, sino de lo que arriba se acaba de afirmar es *Hoy decidí vestirme de payaso*. Pero justifiquemos un tanto este entusiasmo e intentemos una "interpretación" del cuento, aunque corramos el riesgo inherente a este tipo de actos públicos. Que quede pues como una tentativa para explicarnos lo que estaría sucediendo detrás de los hechos directos y aparentes de esta narración.

"Hoy decidí vestirme de payaso", nos dice para comenzar el narrador protagonista. Y mirando detenidamente lo que esta afirmación implica, tenemos varios aspectos interesantes. Una: estamos ante una situación de excepción. Hoy es diferente: no todos los días este personaje hace lo que hoy. Además se comprende que ésta no ha sido una reacción impulsiva sino que presupone cierta meditación antes de *decidirse*. Finalmente, es claro que él no es un payaso sino que quiere "hacer" de payaso. Sería interesante (en otra ocasión y lugar) estudiar un poco el comportamiento un tanto anormal del personaje, pero ese no es el caso aquí. Lo que sí nos interesa señalar es cómo existe una gran diferencia entre la conducta de éste y la reacción que provoca en los demás. De todas maneras, hay una sensación de extrañamiento, una atmósfera sentida de no-pertener al lugar. Definitivamente el hombre no pertenece al lugar, ni es igual a los otros personajes, como tampoco forma parte integral

*Suplemento Libertad. N° 58, Barranquilla. sábado 4 de oct. de 1980. p. 1, 2 y 8

**Barranquillero. Magister en literatura, profesor de idiomas y ensayista.

del aparato circense. En más de una ocasión es claro que este intruso está haciendo exactamente lo contrario de lo que debe hacer, o al menos de lo que el Circo espera que el individuo haga. También, desde los inicios este personaje-payaso-impostor descubre que hay algo falso en el Circo. Casualmente se da cuenta que los leones son de cartón; no son reales.

De la misma manera, como para un hipotético público sería imposible distinguir entre los payasos verdaderos y el impostor, para nosotros es difícil también distinguir lo real de lo falso hasta este momento.

Al tirar de la cola de una de las fieras de cartón, el payaso-narrador pone en peligro todo el mundo aparential de circo. Aquí, como en repetidas ocasiones posteriores, nuestro personaje amenaza la estabilidad de apariencia real de que goza el circo. ¿Pero qué es lo que encubre el circo detrás de sus fieras de cartón? ¿Qué representa el circo? No lo sabemos, y no por ello el cuento pierde calidad. El payaso impostor es amenazado por el domador por su osadía. Es evidente, por otra parte, que no sólo los leones son falsos, las sonrisas y las risas de los payados son fingidas, congeladas, forzadas ("como si fueran un trozo más de pintura blanca y roja") al igual que la de la Muchacha de los caballos. El incidente que ocurre con los palos de hacer malabares que se le caen a la muchacha y que nuestro personaje (es claro que se siente atraído

EL QUE SE VISTIÓ DE PAYASO*

Roberto Burgos Cantor**

Casi todos los periodistas barranquilleros que hoy llegan a la primera cuarentena de los años de su vida guardan una leyenda común. En algún instante de los inicios de sus labores tuvieron una conversación con un personaje de sandalias y tabaco que en lo único que se asemejó a Pedro White, el director de El Planeta, periódico de las historietas de Supermán, fue en que hablaba a gritos. El uno dirigía una ficción de tira cómica y el otro un diario de verdad-verdad.

En la leyenda, la conversación transcurre al borde de alguna piscina, en medio de la gente que habla de mil asuntos y la fragancia intensa que el calor de la noche saca de los matarratones y sobrepone al perfume dulce de gardenia de las mujeres de escote vertiginoso y al aliento de los cocodrilos que empuja la brisa del río. O también en los respiros de una cerveza helada que se bebe de pie en una tienda de esquina en un barrio donde el prestigio de la existencia es poseer un congelador de tres mil botellas y una máquina de sonido con parlantes más grandes que un escaparate y que suene mejor que la del vecino y el estropicio alcance el otro lado de la luna.

A veces ocurría en la salita en un extremo de la redacción del periódico. Con el aire acondicionado estropeado y el humo del tabaco suspendido en la atmósfera casi sólida. Y el escritorio gigante en el que cabe todo: las galeras, los libros de Saroyan, los proyectos inconclusos, los originales de Cien años de soledad, las cartas por responder y el párrafo extraviado de una novela que se construye a pedazos.

* El Colombiano, Medellín, ago. 5 de 1988.

**Periodista y novelista cartagenero.



ACS visita una siderúrgica en Venezuela, 1970.

por ella inmediatamente) se apresura a recoger; lo que pone nuevamente en evidencia la contradicción o el antagonismo entre el estado normal del circo y el individuo transgresor; por ello produce asombro su acto aun en la propia muchacha. Los hombres que intervienen para sacarlo inmediatamente de la pista están vestidos con casacas militares rojas.

La escena tiene lugar en la tienda de remiendos de colores que sirve de camerino a La muchacha, es una pausa dentro de un mundo diferente. Un mundo más real, como veremos. El narrador y la muchacha comienzan a hablar y una clara simpatía se establece entre ambos. Ella se encuentra desnuda ante él y luego se viste; él le confiesa a ella finalmente su condición de impostor en el aparato circense. Esa comunidad y mutua atracción tendrá su materialización. Una guitarra hecha para dar serenatas de amor, pero ninguno de los dos la sabe tocar; ambos ignoran la clave de esa música especialísima. De ahora en adelante los actos de ambos personajes tienen como objetivo encontrar a alguien que sea capaz de tocar el instrumento mágico. El payaso-narrador ha encontrado un objetivo en su vida, contratando con su anterior falta de metas y razones del porqué hacia todo lo que hacía, incluyendo estar en el circo. El director del circo, como es de esperar, se opone a semejante idea y quiere que el payaso siga con la farsa. La muchacha es fugazmente



En ese entonces el personaje era muy conocido y su obra literaria un secreto de lectores. El se la pasó en un periódico desde el cual peleó con medio mundo por la cantidad inverosímil de motivos pueriles que hacen invivible el universo. Y organizó asambleas de accionistas de empresas cerveceras. O acompañó a los presidentes a los peladeros de cuarenta y dos grados a la sombra de Repelón para que hablaran sin insolarse del espejismo de la reforma agraria. Agarró la cámara y filmó sin parar los amaneceres y los soles de Joselito carnaval en una vigilia que no permitió descanso. Y para devolver a Barranquilla la fe irrecuperable de la solidaridad se burló del centralismo y habló en broma de los cachacos, que es uno de los vicios predilectos de los camajanes de Rebolo. En los amaneceres que regresó a la casa amplia y de techos altos, pálido y con la sangre transparente por la luz de las estrellas, tranquilizó a la Tita diciéndole: Este es mi sitio antes de encerrarse en el cuarto de los libros y la máquina de escribir. Allí se sentaba, veía desfilan los fantasmas de Ciénaga y el ferrocarril de muertos, imaginaba escribir la novela que cargaba entre pecho, alma y espalda. Apenas lo había imaginado. Y luego olvidado otra vez. Como ya había comenzado a olvidar todo. Afuera la agitación sin término que nunca dejó de llamarlo.

*A este hombre que escribió una novela, un libro de cuentos y un conjunto de crónicas y reportajes y que se llama Alvaro Cepeda Samudio está dedicada la reunión de profesores colombianistas que delibera en Cartagena. Para aceptar las ironías, el inspirador de estos encuentros de críticos y escritores, el ensayista Raymond Williams, preparó su trabajo de valoración sobre Cepeda Samudio encerrado en un monasterio del desierto de La Candelaria en Boyacá.**

* Los trabajos se recogieron en *De ficciones y realidades: perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Bogotá/ Cartagena. Tercer Mundo y Universidad de Cartagena. 1989.

vista detrás de las cortinas discutiendo con el director; probablemente se la está amonestando y llamando al orden. La presencia del payaso-narrador con una guitarra verde en medio de la pista es motivo para que los hombres de uniforme rojo intervengan nuevamente para sacarlo. El personaje sale del circo seguido luego por la muchacha para dirigirse a un bar cercano. De repente, todo ha cambiado y las oscuras fuerzas que mantienen la farsa del circo van dejando de tener importancia para nuestros personajes-exiliados en un bar; sólo interesa buscar a alguien que toque la guitarra. El bar es un sitio lleno de gente silenciosa, nadie habla. Sólo una mujer trata de matar su soledad poniendo música en el tocadiscos. Es esta mujer amante de la música la primera en salir del mutismo general para acercarse enseguida al mágico instrumento verde y acariciarlo. Sammy hubiera sido el salvador, pero Sammy ya no está. Esta mujer está cansada de la misma música, la misma gente, la misma situación estática del bar y por eso decide seguir a nuestros personajes, que de nuevo irrumpen en un mundo estancado para traer una situación nueva. Las dos mujeres salen del bar acompañando al payaso; ambas se sienten de pronto unidas por el afán común. En el circo está a punto de comenzar el número de los leones. El payaso que tiene ahora en su poder la guitarra verde, la esperanza de que alguien la toque, y la certeza de la falsedad de las fieras de cartón asume una actitud de abierto desafío para los hombres de casacas militares rojas.

Al domador le hace saber que conoce su secreto, a lo cual el domador responde con una derrota retirada y la renuncia a efectuar el número. El director se enfurece con el domador, que se ha dejado derrotar por el payaso de la guitarra verde, y con un gesto de salvar la situación en último momento, intenta ridiculizar la guitarra verde diciéndole que no está todavía madura; pero el payaso-narrador está en posesión de la verdad y con ella responde; es una guitarra de amor. Esto enfurece a los payasos que se ven así derrotados también y se quitan sus disfraces, pelucas y máscaras pintadas. La gran farsa ha sido develada y el circo debe terminar. La guitarra verde se convierte así en el símbolo de la liberación. Para colmo, uno de los hombres de casaca roja que antes fuera defensor de las fuerzas que sostenían al circo, y quien es también un artista (toca la dulzaina) se despoja de su uniforme para sumarse a los que están con el payaso de la guitarra verde. Con ellos sale en busca del hombre que deberá tocar la música mágica y que necesariamente debe estar en alguna parte, pues así lo quiere la esperanza de los que buscan. Es esto una romería, un peregrinaje cuya meta es la música de la guitarra y que está encabezado por la música de la dulzaina y el calor humano que se desprende de las manos amorosamente entrelazadas.

Vistas las cosas así, el cuento puede ser interpretado (en algunos de esos niveles significativos, al menos) como una especie de parábola. (En otro plano será simplemente la historia de un payaso loco que se mete donde no debe). Una parábola de la libertad del individuo al comienzo y la libertad social después. El cuento es muy claro en cuanto a la situación falseada, forzada, obligada tal vez (en el circo): situación estática opresiva, deprimente y solitaria (en el bar) de la vida de los personajes. El Circo es una entidad de doble cara: una hacia adentro y otra hacia afuera, cuya función real (entretener a un público) se falsea en razón de algo que no alcanzamos a sospechar. Es curioso como, por ejemplo, no hay una sola referencia al público para quien supuestamente se da la función. El payaso impostor resulta siendo más auténtico en su impostura que los payasos profesionales a quienes se les



reconoce al final como simples hombres rabiosos con la cara embadurnada de pintura. Paradójicamente son los actos caóticos, irresponsables anormales (porque contradicen lo que se supone debe permanecer igual) los que en última instancia están llenos de poesía y de cambio, proporcionan deleite, felicidad y dan sentido a la vida de aquellos personajes que, como el mismo payaso, deciden buscar la música de la guitarra verde, romper con lo anterior, con sus vidas monótonas, vacías (como la mujer del bar), o como guardianes de un orden falso (como el hombre que cambia el uniforme por la dulzaina). La música representada en la poética guitarra verde es el elemento libertador.

P. S.: Una vez vistas las cosas de esta manera, hemos querido resaltar estos comentarios con las palabras del epígrafe, tomado de Alicia en el País de las Maravillas, cuando Alicia, dándose cuenta de la realidad de lo que allí está sucediendo, le contesta a la reina, tal como lo haría el hombre que se disfrazó de payaso: "No hay necesidad de temerles, pues no son otra cosa que un juego de cartas de baraja."*

*Barranquilla, 1998.

El libro de Cepeda Samudio*

Alfonso Fuenmayor**

Quien ha escrito cuentos como los que figuran en *Todos estábamos a la espera* se apropia espontáneamente el derecho a figurar en la literatura nacional. Esto implica, hasta cierto punto y en forma conturbadora un compromiso que no alcanza a ser retribuido adecuadamente por la vanidad satisfecha. Este es el caso, especialmente, de Alvaro Cepeda Samudio quien no sólo ha escrito una obra excelente sino algo que tiene un valor más alto: una obra importante.

Seguramente ningún crítico podría encontrar en la literatura colombiana nada que se parezca a lo que palpita organizado en sueño, acción, nostalgia, audacia y poesía en ese delgado volumen de setenta páginas, que es, al mismo tiempo, un testimonio de ese tipo de ingenuidad en que se resuelve a veces la sabiduría. La falta de antecedentes históricos, aun buscándolos en la más inmediata proximidad temporal, se debe, primordialmente, a que el arte de escribir cuentos en Colombia, ha sido, sobre todo en los que se reputan maestros del género, un virtuosismo retórico, una tempestuosa artillería verbal que ha procurado parecerse, tanto como el idioma puede prestarse a la explosión de esa algazara, al estrépito de un tren que pasa sobre un puente resonante. La eliminación de lo inútil, la omisión de lo innecesario, el desdén por lo espectacular y fastuoso, son fobias frecuentes en nuestra literatura de ficción. Lo afirmado vale simultáneamente para las palabras y para los hechos que se mezclan culinariamente en la mayor parte de los cuentos nacionales. Esta triste, esta dramática y ojalá no irremediable realidad se encuentra apenas piadosamente consolada por escasas excepciones.

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. Al leer el libro de Cepeda Samudio, quien con Gabriel García Márquez forma la audaz y lúcida vanguardia de los cuentistas nacionales, acaso sea inevitable evocar algunos nombres: Saroyan, Faulkner, Joyce, Virginia Woolf, Capote y, en menor escala, Hemingway de quien tiene esa manera de no desviarse del tema central de los relatos, de rejonearlo hasta llevarlo al redil.

Alvaro Cepeda Samudio aborda el conocimiento de las cosas indirectamente, por medio de testigos informalmente judiciales, que declaran con la desprevenida minuciosidad de un cuento de comadres, con la obstinada y pacífica imaginación de ellas, y, también con el inevitable respeto a la ortodoxia cronológica. Poco a poco, por medio de ese procedimiento vago y seguro que legitima toda arbitrariedad, las cosas van iluminándose, van saliendo de su propio misterio, pero como una fuga producida por la repugnancia a deambular

*Este artículo fue tomado de un original mecanografiado, y muy probablemente publicado en el *Diario del Caribe*.

**Escritor, periodista y director de *Diario del Caribe*.



ACS con el actor Mel Ferrer, en el aeropuerto de Barranquilla, c. 1964.

indefinidamente en lo irracional, sino porque a ello lo compele esa tiránica, esa incoercible indiscreción sin la cual nada llegaría a ser nunca una obra de arte. Después las cosas vuelven al misterio inicial, sólo que ese misterio se ha hecho todavía más misterioso.

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.

Acaso alguien considere pertinente que se hable aquí del ambiente norteamericano en que transcurren casi todos los cuentos del volumen y cómo ese ambiente se filtró en el autor sin deformar sensiblemente su psicología. Para determinar el valor de una obra nada de eso cuenta. También podría hablarse de la juventud de Alvaro Cepeda Samudio pero ocurre que la literatura, por ser eterna, no tiene edad.



Portada de la revista Cine Club (fragmento).

Está circulando en la ciudad una delgada revista sobre cine. Su breve formato no le impide ser una panorámica de la cinematografía mundial. Habla en ella un actor: Anthony Quinn, para decir, entre otras cosas: "Me asustan mucho estos premios Oscar, porque puede llegar un día en que comience a creer en ellos."

Habla un crítico ruso y dice: "Yo no creo que exista un arte reservado a algunos 'elegidos' y menos en el arte del cine, que a mi modo de ver es, por naturaleza, un arte popular en el sentido más honesto y preciso del término". Habla René Clair, para despedir con melancólicas palabras al genial Eric Von Stroheim, muerto hace poco, y dice: "El no debe a nadie. Y de este hombre que murió pobre, todos somos deudores". Habla G. Gair, el versado y certero crítico cinematográfico de la revista cubana Carteles, y dice: "Después de todo 'Las vacaciones del Sr. Huulot' es un tratado de sociología escrito por un humorista que ha sabido entender que la risa es un acto exclusivamente humano."

Habla un comentarista de la revista y dice: Los Cine-Clubs de Colombia son casi una invención de Luis Vicens. Su contagioso entusiasmo por todo lo que se refiera al arte cinematográfico se ha realizado en la creación de los tres Cine-Clubs que funcionan en el país: el de Bogotá, el de Medellín y el de Barranquilla. Cada sesión de buen cine es un tacivo homenaje que se hace a Luis Vicens: esta revista lo es también."

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 como el cine es ahora: el primer arte del mundo. (Alfonso Fuenmayor)

ENTREVISTA CON GERMÁN VARGAS

Del Café Colombia al Bar La Cueva

“Al primero que conocí fue a Alvaro...”*

Alvaro Medina
con la colaboración de
Alfredo Gómez Zurek y Margarita Abello

De todos en el grupo, al primero que yo conocí fue a Alvaro Cepeda. Alvaro tenía entonces una columna en *El Nacional* que se llamaba “El margen de la ruta” y un día escribió una nota sobre Baltasar Miró, un escritor español que acababa de morir en Venezuela, creo que tuberculoso. Alvaro escribió su cosa con el título de “Tú lo mataste, Franco” y nos contaba a Alfonso Fuenmayor y a mí como intelectuales que seguramente estaríamos de acuerdo con él en echarle la culpa al generalísimo por la muerte de Miró. A raíz de eso decidimos buscarlo para conocerlo. Alvaro resultó ser un estudiante de bachillerato, trabajaba en *El Nacional* por las noches y en el día estudiaba en el Colegio Americano. El año en que lo conocimos debió ser el 47 más o menos. O el 48. Después yo comencé a escribir en *El Nacional* notas sin firma y una columna de humor que llamé “Nota in-” que firmaba con el seudónimo de Max. Un día estábamos Alvaro y yo en la redacción del periódico cuando llegó un muchacho preguntando por nosotros, porque quería conocernos. El muchacho llegó a la puerta y Alvaro y yo lo vimos, y dijimos ‘quién es ese tipo y qué quiere aquí’. Cuando se acercó a nosotros le preguntamos quién era y él respondió que era Gabriel García Márquez. A Gabo ya lo conocíamos por un cuento que había publicado en el suplemento de *El Espectador* de Bogotá cuando lo conocimos. De manera que lo conocíamos de nombre; incluso, yo había escrito una nota sobre ese cuento y creo que fue por eso que Gabo se presentó a conocernos.

A Alfonso Fuenmayor, en cambio, lo conocí en un bus. Recuerdo que nos presentó Hans Neuman y que la presentación fue algo difícil porque los tres íbamos de pie y como el bus iba bamboleándose, no pudimos darnos la mano y casi que no pudimos hablar. Por esa época Bernardo Restrepo Maya era el director de la Biblioteca Departamental del Atlántico y yo era el subdirector. En 1945 Alejandro Obregón hizo su exposición de la Biblioteca Nacional en Bogotá. Alfonso, que era el director de Extensión Cultural del Atlántico, y Bernardo decidieron traer la exposición a Barranquilla. Y fue así como yo conocí a Alejandro, presentado por Bernardo. Alejandro entonces se quedó a vivir en Barranquilla, en una casa detrás del Hotel del Prado.

Y así se formó el grupo que comenzaba sus tertulias en la Librería Mundo y cuando la librería cerraba a las seis de la tarde, pasaba al Café Colombia, que quedaba en el mismo edificio y a las nueve, cuando el café cerraba, nos íbamos al *Happy*. Por esa época apareció Figurita pero no me acuerdo las circunstancias de cómo lo conocí. Figurita cayó en el grupo y se quedó porque nos pareció del carajo. Un día nos llevó a un prostíbulo con todas las paredes llenas de sus cuadros y quedamos fascinados.

De la tertulia surgió la necesidad de tener un órgano para publicar y decir nuestras cosas. Y así surgió *Crónica*, una revista que era muy divertida por la

**Diario del Caribe*, domingo 14 de oct. de 1973.

** Ilegible en la fotocopia conservada. (N. del E.)



Alfonso Fuenmayor y ACS de pesca en Sabanilla, c. 1971.

parte deportiva. Crónica era una mezcla muy curiosa porque junto a un reportaje con Heleno da Freitas, había una cosa tan seria como un cuento de Joyce, Cortázar o Felisberto Hernández. Gabo me contaba el otro día que él le comentó a Cortázar que en el Grupo de Barranquilla ya lo habíamos leído en 1951 o 52 y Cortázar le decía que eso era imposible, que él no lo creía. Nosotros habíamos leído *Bestiario*, y Gabo, para demostrárselo, mandó a pedir una copia del libro de Alvaro *Todos estábamos a la espera*. Porque en mi nota *Todos estábamos a la espera* yo menciono a Cortázar entre muchos de los autores que nos interesaban a nosotros, pero no pude conseguir un ejemplar del libro para enviárselo a Gabo.

Por esa época Héctor Rojas Herazo se presentaba de vez en cuando a Barranquilla para vender cuadros patrióticos como retratos del general Santander y de los otros próceres. También hacía recitales por radio y algunas veces yo lo presentaba y Rojas Herazo leía sus poemas. Fue así como hicimos contacto con la gente de Cartagena. También por el Salón que organizó Alfonso Fuenmayor en 1945 cuyo primer premio fue para Alejandro y segundo y tercero para Enrique Grau y Cecilia Porras. Enrique y Cecilia participaron posteriormente en *La langosta azul*, la película que rodó Alvaro Cepeda en La Playa.

A la Cueva fuimos a dar porque Alfonso era pariente de Eduardo Vilá Fuenmayor. El sitio se llamaba El Vaivén, y era un sitio de reunión de cazadores. Con la llegada de Alfonso y más atrás de todos nosotros, el sitio se transformó y se le puso un poco de intelectualidad, como decía Vilá. Vilá era cazador pero era de una mente muy ágil y se orientó por la pintura, le interesó esa cosa que era la pintura moderna y adquirió cuadros para el sitio. Muy pronto el lugar adquirió fama y Próspero Morales fue el primero en mencionarnos a nivel nacional, en un artículo sobre el grupo que publicó no sé si en *El Tiempo* o *El Espectador*, en 1953 ó 54.



ACS en Playa Blanca, una tienda en la carretera de Barranquilla a Ciénaga, 1971.

DEL ÁLBUM DE FOTOS
DE TITA Y PATRICIA CEPEDA

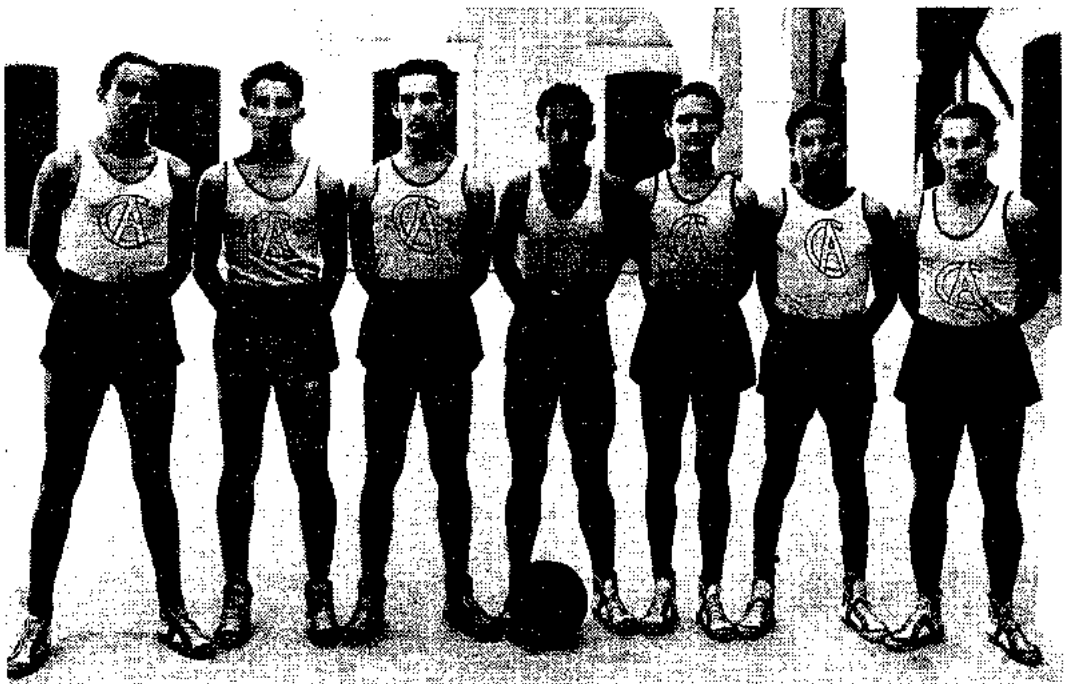




1. Alvaro Cepeda Samudio a los dos y medio años de edad. Mayo de 1930.

2. El grupo de teatro del Colegio Americano de Barranquilla, que ACS dirigía en 1947, durante el ensayo de *Prohibido suicidarse en primavera*.

3. Equipo de *basket-ball* del Colegio Americano, c. 1946-1948. ACS tercero de izq. a der.



3



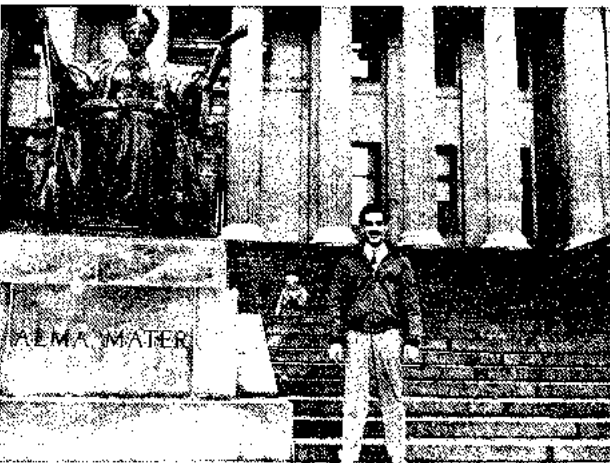
4



5



7



6

4. El vespertino *El Nacional* envió a A.C.S. y a Enrique Scopell a Guayaquil a cubrir el Suramericano de fútbol de 1947. ACS, de pie a un lado de las graderías.

5. "Despedida de mi hijo, mayo 27 del /49", escribió doña Sarita en esta foto del viaje de ACS y Enrique Scopell a los Estados Unido. (Album de Gaby de Scopell).

6. ACS en Columbia University, frente a la Biblioteca. Enero de 1950.

7. ACS y E. Scopell en la Universidad de Michigan en 1949. *Knight's Gambit*, de William Faulkner, es el libro en manos de ACS. (Fotos de Enrique Scopell).



8

8. Alejandro Obregón y Alfonso Fuenmayor c. 1956.



9

9. El grupo de Barranquilla en pleno recibe a ACS en el aeropuerto a su regreso de Columbia. De izq. a der. José Félix Fuenmayor, Adalberto Reyes, Bernardo Restrepo Maya, Germán Vargas, Gabriel García Márquez, Alfonso Fuenmayor y Sara Samudio de Bornacelli. c. 1951.

10. Facsímil de *El Herald*o, que registra la aparición de *Todos estábamos a la espera* (1954). Carlos Dieppa, Ramón Jesurum, ACS, Ricardo González Ripoll, Fernando Cepeda y Roca, Roberto Prieto y Juan B. Fernández R.

AGASAJO A ALVARO CEPEDA SAMUDIO CON MOTIVO DE LA APARICION DE SU LIBRO

Un grupo de amigos le brindaron una comida.



10



11



12



13

11. ACS con su hijo Alvaro Pablo al hombro, Freda Sargent, Patricia y Tita Cepeda. Puerto Colombia. 1960.

12. Tita, Patricia, Alvaro Pablo Cepeda y ACS en Nueva York, 1971.

13. Reunión en casa de Consuelo Araujo, en Valledupar, con ocasión del Primer Festival de la Leyenda Vallenata (1967). Daniel Samper, ACS, la anfitriona y Gabriel García Márquez.



14. Pintura-homenaje de Antonio Roda al Grupo de La Cueva. ACS, Cecilia Porras y Alejandro Obregón.

15. ACS y Alejandro Obregón en el patio de la Cueva, donde Obregón pinta un mural.

16. Cazadores y asiduos de La Cueva, ACS al centro, 1957.



15



16



16



17

16. Gran plano de la filmación de *La langosta azul*, primer cortometraje de ACS. En la foto de Nereo: Enrique Grau, Federico Salvat, Luis Vicens y ACS, 1954.

17. Foto-crédito de la película *Un carnaval para toda la vida*, de ACS y Gabriel García Márquez, 1961.

18. ACS y Alvaro Pablo Cepeda, que sube al helicóptero, listos para las tomas aéreas de la película *Regatas de Cartagena*, 1971.



18



19



20

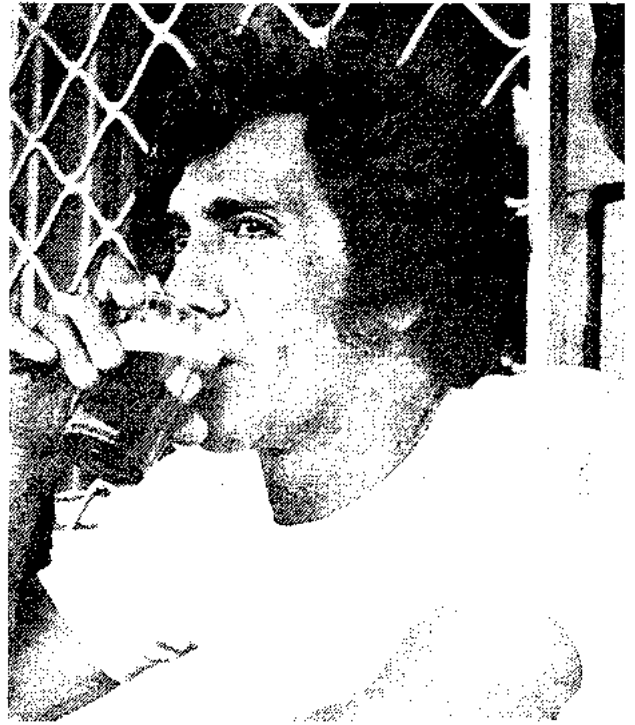


21

19. Alvaro Pablo Cepeda, c. 1980. (Foto de Patricia Cepeda).

20. Alvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez y Rafael Escalona con los patriarcas de Valledupar, 1967.

21. Reunión de amigos en 1969. ACS, Roberto Carbó, Arturo Fernández, Julio Mario Santo Domingo.



22. ACS y Tita Cepeda en la terraza de la casa familiar frente al parque Santander. Barranquilla, 1971.

23. En Honda, Tolima, filmación del documental *La subienda del Magdalena*, 1972. (Foto de Patricia Cepeda).

24. Patricia Cepeda Manotas. (Foto de Hernán Díaz, 1987).

25. En el *Diario del Caribe* ACS con un visitante. 1967.



25





Freda Sargent*

El Padre

Alvaro Cepeda Samudio

El Padre está sentado en una silla rústica hecha de madera y de cuero templado y sin curtir. El Padre tiene sesenta años y es fuerte y duro. Cuando se ponga de pie el Padre será de baja estatura, las espaldas serán anchas, la nuca abultada, el pecho poderoso, la cintura delgada y las piernas ligeramente corvas de haber pasado gran parte de sus sesenta años sobre un caballo. Cuando hable la voz del Padre será áspera, autoritaria, hecha de dar órdenes siempre. No hay ternura en el Padre. Pero tampoco hay torpeza. Es implacable pero no hay venganza ni amargura en él. Es naturalmente duro como el guayacán.

Las manos de Padre son delgadas y tal vez finas, pero sus caricias deben ser dolorosas y deben asombrar.

El cuarto donde está sentado el Padre es limpio y el piso está cementado; las paredes están pintadas con cal y no hay ni siquiera un almanaque; en un rincón, al lado de una ventana, hay un aguamanil de hierro con su palangana, su jarra y su balde de peltre blanco. La cama está contra la otra ventana, al lado de la única puerta que da al patio y no a la calle aunque es un cuarto de esquina. La cama es de madera, ancha, resistente, y la estera gruesa que está puesta sobre las tablas está cubierta por una sábana muy limpia. En la cama no hay una sola almohada. En este cuarto no vive nadie; es un cuarto deshabitado pero atendido y cuidado y aseado diariamente.

La muchacha empuja una hoja de la puerta y éstas se abren como si hubieran estado cerradas a presión; entra, las hace coincidir cuidadosamente y las cierra con las dos manos; coge la tranca y la coloca sobre sus ganchos bloqueando la puerta. La muchacha va hacia el Padre, que no la ha mirado todavía, se agacha frente a él y comienza a desabotonarle las polainas que quedan paradas a cada lado de la silla como dos rollos gruesos y oscuros.

Todos los movimientos de la muchacha son mecánicos, como aprendidos hace mucho tiempo y practicados muy frecuentemente. La muchacha comienza a destrenzar los cordones de las botas sin levantar la cabeza.

*Pintora inglesa de la Royal Academy of Arts de Londres. Ganadora de los premios Francia y Roma en los 1960's. Reside en Colombia desde 1970. Este dibujo fue el único que ACS eligió para la primera edición de *La casa grande*.

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; hacia 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.

La muchacha embute las medias dentro de las botas y las coloca ordenadamente al lado de una polaina, se levanta y queda frente al Padre, entre los pies descalzos del Padre, esperando el próximo movimiento conocido. El Padre se suelta la correa delgada que sostiene la cartuchera con el revólver, un poco más abajo de la correa ancha de doble hilera de huecos para la hebilla de dos ganchos que sostiene los pantalones, y se la entrega a la muchacha. La muchacha engancha nuevamente el canto de la correa en la hebilla y coloca la punta en la abertura de la cartuchera y va a colgar el revólver en uno de los clavos grandes que hay clavados contra el último travesaño de la puerta.

La Muchacha: Yo creía que usted no venía hoy porque como le mandaron razón.

El Padre: Por eso vine: por la razón.

La Muchacha: La razón era para que no viniera.

El Padre: Sí.

La muchacha se ha dado vuelta y mira al Padre, por primera vez de frente y con la cabeza erguida. El Padre está ya de pies y camina hacia la cama quitándose la camisa gruesa de kaki.

La Muchacha: Yo no salí a comprar.

El Padre ha terminado de quitarse la camisa y la muchacha va hacia él para cogerla y volverse y caminar nuevamente los pocos pasos hasta la puerta para colgarla mecánicamente y cuidadosamente. Todavía de espaldas al Padre que ya ha comenzado a desvestirse de la franela blanca de mangas largas y de cuello redondo, la muchacha repite:

La Muchacha: Yo no salí a comprar.

El Padre: ¿A qué entonces?

La Muchacha: A oír.

La muchacha ha tomado la franela y la ha puesto al derecho metiendo una mano en una manga y luego la misma mano en la otra manga y la ha colgado con el mismo cuidado al lado del revólver y de la camisa.

El Padre: ¿A oír qué?

La Muchacha: Lo que dicen.

El Padre: No dirán nada: tienen miedo: son cobardes. Serán cobardes toda la vida.

El Padre está acostado de espaldas en la cama, del lado de la pared, con la cabeza quieta y mirando vagamente el intrincado andamiaje de varas y bejuco que sostiene el techo de paja. Las manos del Padre descansan sobre el pecho ancho y los dedos se mueven recorriendo la piel lentamente.

La Muchacha: No tienen miedo.

El Padre: Si tienen miedo: siempre tendrán miedo.

La muchacha está sentada en el borde de la cama y con la punta de un zapato se quita el zapato del otro pie y luego con los dedos del pie descalzo se quita el otro zapato empujándolo fuera del talón.

La Muchacha: Está bien: tienen miedo, pero esta vez harán algo.

El Padre: No harán nada, no se atreverán, son cobardes.

La Muchacha: Está bien: son cobardes, pero van a hacer algo; están dispuestos a hacer algo.

El Padre: ¿Por qué estás tan segura?

La Muchacha: Lo sé.



El Padre: ¿Te han dicho algo?

La Muchacha: No: a mí no me dicen nada.

El Padre: ¿Por qué?

La Muchacha: No soy de ellos. Además no es cosa de las mujeres.

El Padre: ¿De quién eres?

La Muchacha: De usted, usted me compró.

La muchacha se ha quitado el vestido y lo ha dejado caer en un ovillo al lado de los zapatos. Al acosarse al lado del Padre, de espaldas al Padre, con la cara vuelta hacia la puerta cerrada, la combinación de percal rosado apenas le cubre los muslos y la muchacha trata de estirarla hacia abajo con una mano mientras descansa la cabeza sobre la otra mano. Los movimientos de la muchacha están ahora entorpecidos por un pudor formidable. Aprieta firmemente las piernas, las dobla contra los muslos y se encorva tímida, no asustada.

La Muchacha: Josefa me lo dijo.

El Padre: ¿Qué te dijo?

La Muchacha: Que lo iban a matar.

El Padre, sin volverse, levanta un brazo y pone la mano sobre el hombro de la muchacha. La muchacha se extiende, afloja las piernas y queda con la espalda sobre la cama, casi junto al Padre, tan larga como el Padre.

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

La muchacha cierra los ojos.

El Padre: ¿Quiénes?

La Muchacha: Todos: el pueblo.

El Padre: ¿Cuándo?

La Muchacha: Cuando usted volviera aquí.

El Padre: ¿Por qué no me mataron cuando llegué?

La Muchacha: Esperarán a que se ponga oscuro.

El Padre: Tienen miedo: me tienen miedo: no se atreverán a hacerlo.

La Muchacha: Le tienen miedo, pero ahora lo odian más.

El Padre: Siempre me han odiado.

La Muchacha: Siempre odian a los que tienen plata.

El Padre: No, no es por la plata: siempre odian a los mejores que ellos. Yo soy mejor.

La Muchacha: No es por la plata, a usted no lo odian por la plata: es por lo de la huelga.

El Padre: ¿La huelga?

La Muchacha: Mataron muchos en la estación: los soldados dispararon desde los vagones: no se bajaron: el tren paró y los soldados dispararon sobre los que estaban en la estación y el tren arrancó después: los soldados no se bajaron pero mataron un montón.

El Padre: Bien hecho.

La Muchacha: Yo no lo vi: yo nunca voy hasta la estación, pero Josefa me lo contó.

El Padre: Sí.

La Muchacha: Por eso dije que le mandaran la razón: para que no viniera.

El Padre: ¿Quién le dijo a Josefa que me iban a matar?

La Muchacha: Todos: el pueblo: todos dicen que lo van a matar.

El Padre: ¿Pero quiénes son?

La Muchacha: Todos: el pueblo entero.

El Padre: Son los mismos cabecillas.

La Muchacha: No, a los que organizaban lo de las fincas los mataron en la estación. No quedó ninguno.

El Padre: Bien hecho.

La Muchacha: Es el pueblo: ahora son todos.



El Padre: No, solos no harán nada.

La Muchacha: Sí: esperarán a que esté oscuro.

El Padre se vuelve hacia la muchacha la cubre con un brazo y apoya parte de su pecho sobre el pecho de la muchacha.

El Padre: Nosotros no vamos a esperar a que esté oscuro.

La muchacha, con las dos manos, se levanta el lado izquierdo de la combinación descubriendo toda la pierna hasta la cintura y sin mirar, con dedos hábiles y seguros comienza a desatar el nudo de la tira que le sujeta la jareta de los pantalones también de percal rosado.

1)

—Acaba de llegar: el caballo está en el patio.

—¿Cómo sabes qué es él

—Es su caballo.

—¿Estás seguro?

—¿Quién no conoce ese caballo?

—Pero, ¿lo viste a él?

—No, a él no lo he visto pero es su caballo y tiene su silla y los estribos marcados.

—Nadie más monta ese caballo.

—Nadie más.

—Y los aperos menos.

—Sí, entonces tiene que ser él.

—Pero le mandaron razón: yo no creí que viniera por todo este tiempo.

—Sí, le avisaron que no viniera.

—Ella tampoco lo esperaba. Salía de la tienda cuando vio el caballo en el patio: entonces se fue corriendo a la casa.

—Tiene que ser él.

—Es él, yo te digo que es él.

—Sí.

—Yo no creía que se atreviera a venir.

—Tú no lo conoces.

—¿Y ahora qué vamos a hacer?

—Ahora tendremos que matarlo.

2)

—Vino solo.

—Sí, parece que vino solo.

—Mejor es averiguar.

—Ha podido traer la escolta.

—¿De peones? Si los peones de La Gabriela también se fueron.

—No: la escolta son los soldados.

—Verdad: los soldados deben estar esperándolo en la represa.

—Esperando que él les avise será.

—Sí, esperando que les avise para entrar al pueblo.

—Mejor averiguamos porque si trajo soldados es mejor no hacer nada.

—De todas maneras vamos a hacerlo.

—Con los soldados no podemos.

—Sí podemos.

—Vino solo.

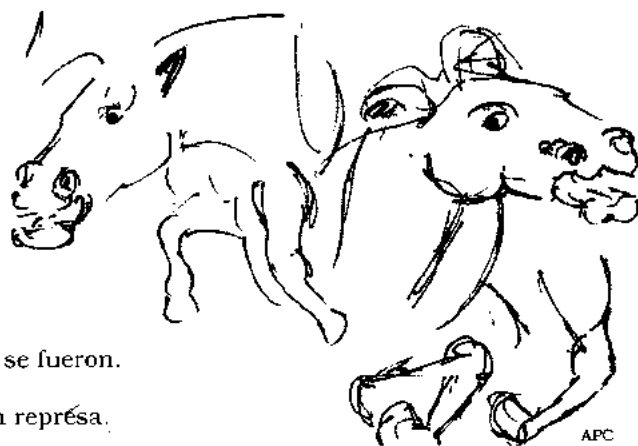
—No sabemos.

—Entonces hay que bajar hasta la represa para ver si están los soldados.

—Es lo mejor.

—¿Y si están del lado de la línea?

—No, allá no están; nosotros estuvimos vigilando toda la mañana por los lados del



puede.

—Si trajo escolta tienen que estar en la represa.

—Vayan ustedes a la represa a ver; nosotros esperamos aquí.

—Bueno.

—No se vayan a dejar ver.

—Bueno.

—¿Y si hay soldados?

—No importa, de todas maneras vamos a hacerlo.

—¿Entonces para qué mandaste a averiguar?

—Para saber.

—Sí.

—Hay que avisar.

—Y todos lo saben: hace rato que su caballo está ahí en el patio.

—Todos lo han visto ya.

—Sí, pero si trajo a los soldados no lo van a hacer.

—Sí lo haremos.

—Los soldados tienen máuser. Nosotros no tenemos nada: la requisa cargó hasta con las rulas.

—Tenemos los cavadores.

—¿Los cavadores?

—Sí: los cavadores.

3)

—Lo van a matar, como se quede lo van a matar.

—¿Para qué vino?

—Ella lo mandó llamar.

—No, dicen que ella le mandó razón para que no viniera: que le advirtió que lo iban a matar.

—Eso dicen, pero no es así: no pudo aguantarse y lo mandó a llamar.

—Si lo matan será culpa de ella.

—Por eso solo, porque ella lo mandara a llamar no iba a venir.

—No pudo aguantarse todo este tiempo: es una bandolera.

—Siempre ha buscado mujer cuando él quiere, no cuando uno quiere.

—Es una bandolera.

—Es igual a todas nosotras.

—No es igual: lo ha mandado llamar cuando sabía que lo iban a matar. Porque ella sabía que si venía lo mataban: todo el pueblo lo sabía. Después de la matanza de la estación lo han estado esperando. Al hombre de una hay que defenderlo.

—El no es de nadie, nunca fue de nadie. A ella no le tiene más consideración de la que le tuvo a ti.

—A mi siempre me trató bien: yo no le di motivos.

—Ninguna le ha dado motivo, ninguna se atrevería a darle motivo.

—No es malo: no es tan malo como dicen.

—El no es malo: es el dueño; el dueño de todo y puede tener todo lo que quiera.

—A usted no la pudo tener.

—¿Eso dicen?

—Sí, dicen que a usted siempre la ha respetado.

—A mi no me quiso tener.

4)

—Ahora tendremos que matarlo.

—¿Por qué regreso? ¿Acaso no sabía?

—Vino a obligarnos. Siempre nos ha obligado a todo: ahora viene a obligarnos a que lo matemos. Viene a provocar el miedo.

—No, vino porque no creyó la razón: pero cuando ella le diga que es verdad, que lo vamos a matar; cuando él se convenza que ella le mandó la razón porque es verdad y no por otra cosa, que no son engaños de ella, se irá.

—No se irá.

—Se irá y no podremos hacerle nada: tampoco podremos hacerle nada esta vez.
 —No se irá porque sabe que le tenemos miedo.
 —Sí, le tenemos miedo.
 —Y por eso lo vamos a matar: Porque le tenemos miedo.
 —No, no es por eso: es por todo lo que nos ha hecho, por todo lo que te ha hecho a ti y lo que me hará a mí si sigue viviendo: es por haber traído a los soldados para que nos mataran por lo que tenemos que matarlo a él.
 —No, es por miedo. Y también porque es mejor que nosotros y él lo sabe.
 —Tal vez es mejor que cada uno de nosotros, pero no mejor que todos.
 —Es mejor que todos: por eso tenemos que juntarnos todos para matarlo.
 —Si no se va ahora, después de haber hablado con ella, es porque no cree que nos atrevamos contra él; porque no cree que seremos capaces de matarlo.

5)

—Todavía no sabemos si seremos capaces.
 —No hay soldados en la represa.
 —Ni rastros.
 —¿Vieron bien?
 —Sí.
 —No hay ni rastros.
 —Mejor.
 —Entonces vino solo.
 —Sí, vino solo.
 —Era mentira de que ella le había mandado razón.
 —Sí era mentira; ella es como nosotros.
 —Decían otra cosa.
 —Sí, pero era mentira.
 —¿Ya todos saben que no hay soldados?
 —Sí, veníamos avisando.
 —A algunos habrá que ir a buscar al monte.
 —¿Por qué?
 —Con la matazón muchos se huyeron al monte y no han vuelto.
 —Es que creen que los soldados van a volver.
 —La huelga ya se acabó; ¿a qué van a volver?
 —Uno no sabe.
 —Podemos ir a buscarlos.
 —Podemos.
 —¿Hay muchos avisados?
 —Sí, muchos.
 —¿Entonces para qué vamos a buscar a los otros?
 —Hay tiempo.
 —¿Hay tiempo?
 —Sí.
 —Si quieres vamos.
 —Bueno, vayan.
 —El caballo está todavía en el patio.
 —¿Ahora qué esperamos?
 —Esperamos a que se ponga oscuro.



6)

—¿Sabes?, van a matarlo hoy.
 —¿A quién?
 —Al marido de Regina.
 —¿Al viejo que viene siempre en el caballo bonito?
 —Sí, al dueño de La Gabriela.
 —Por todo esto no hay un caballo como ése.
 —Ni parecido.
 —Debe tener más en La Gabriela.

—Vamos un día de éstos hasta allá.
 —Es muy lejos. Y no creo que tenga otro caballo como ése.
 —¿Te acuerdas de los caballos que trajeron aquella vez para la fiesta?
 —Sí, pero a mí me gusta más el del viejo.
 —El manchado que montaba el hombre que tenía el pelo largo como mujer era bonito.
 —A mí no me gustan los caballos con manchas, me gustan los de un solo color.
 —Este año no hubo fiesta.
 —¿Qué pasaría? Todos los años hay; ¿no es verdad?
 —Sí.
 —El caballo del viejo está en el patio de la casa de Regina.
 —¿Quién dijo?
 —Así dicen.
 —¿Por qué no vamos a verlo?
 —Ahorita se pone oscuro. La oscurana tiene maleficio.
 —Y cuando lo maten, ¿quién se va a quedar con el caballo?
 —No sé. Esta noche se va a poner muy oscuro porque no hay luna. Si sientes La Llorona me dices mañana, y si yo la siento te digo.
 —Bueno.
 —¿Tú la has oído?
 —Yo no. Yo creo que el caballo se huye.
 —Está en el corral.
 —Si matan al viejo el caballo se huye; yo sé que se huye.
 —Busquemos un tejo y juguemos a la raya, ¿quienes?
 —Bueno.
 —¿O sacamos la cometa?
 —No, es muy tarde. Casi está oscuro ya.

7)

—Ya está oscureciendo y el caballo sigue ahí en el patio: ¿qué espera, por qué no se va?
 —Nos está esperando.
 —¿A nosotros?
 —Sí, a todo el pueblo.
 —¿Y nosotros qué esperamos? ¿Por qué no han comenzado a salir de sus casas?
 —Esperan que se ponga más oscuro.
 —¿Para qué necesitamos que esté oscuro? Todos estamos de acuerdo en esto.
 —No sabemos lo que vamos a hacer.
 —Necesitamos que esté oscuro para que él no nos vea; ¿no es eso?
 —No es para que él no nos vea: es para no vernos nosotros.

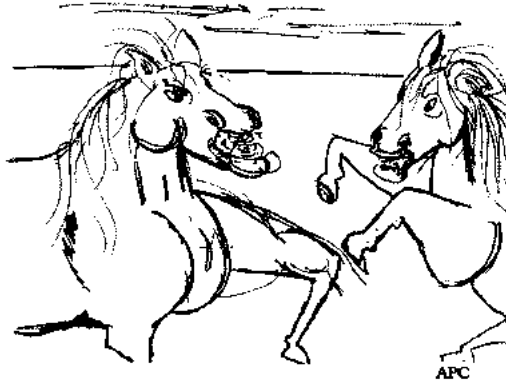
8)

—¿Regresaron todos?
 —Sí, todos están en sus casas esperando.
 —Les avisamos que los soldados no volvieron y que él estaba solo en la casa.
 —Todos regresaron enseguida.
 —Al pasar vimos el caballo.
 —Todavía está ahí.
 —¿Se irá a quedar toda la noche?
 —Nunca se queda a dormir: nunca lo ha hecho.
 —Ya está bien oscuro.
 —¿Vamos?
 —Vamos.

9)

—Están saliendo de las casas y el caballo todavía está ahí.
 —Lo van a matar.

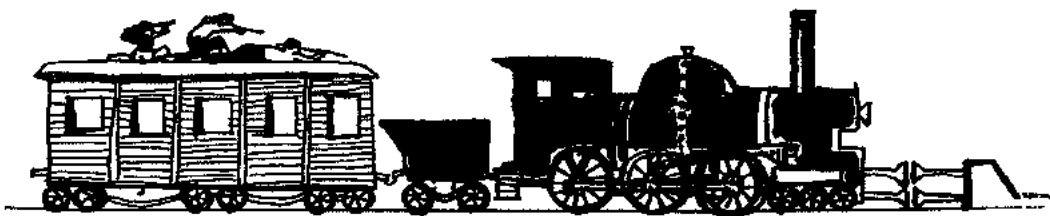
- Por culpa de esa bandolera lo van a matar.
- No: de esto nadie tiene la culpa: ni siquiera él.
- Si ella hubiera querido, si ella le hubiera contado habría podido irse.
- El lo sabía: lo supo siempre: no ha querido irse.
- Va a esperarlos y no se atreverán a hacerle nada.
- Quién sabe.
- No se atreverán, nunca se ha atrevido nadie.
- Ahora son todos: es el pueblo.
- Le van a caer en gavilla.
- Sí: en gavilla.
- Ojalá no lo maten.
- Ojalá, ojalá, ojalá.



10)

- Vamos a la casa: ya está muy oscuro.
- No.
- Está muy oscuro: ¿a qué vamos a jugar?
- A nada.
- Entonces vamos a la casa.
- Yo no voy a la casa, yo no voy a jugar a nada: me voy a quedar aquí, aquí me voy a quedar toda la noche porque si lo matan el caballo se huye, no podrán con el caballo, a ese caballo no lo va a agarrar nadie: se va a huir y va a pasar por aquí corriendo y yo lo voy a ver: no voy a perderme de verlo la última vez.

La muchacha oyó el golpear amortiguado y redondo de los cascos del caballo en el patio; y luego, en un tropel silencioso, en procesión regular, el ruido de las varas, de la talanquera y los pasos sobre el barro apisonado, sobre la verdolaga espesa, alrededor de toda la casa, alrededor del cuarto, alrededor del caballo que pateaba y hacía crujir los aperos nerviosamente: la muchacha oyó al Padre vistiéndose con prisa pero seguramente: oyó el ruido metálico de los ganchos de las correas del Padre recorrer los ojetes metálicos y apagarse al descansar el cuero sobre el cuero; oyó las botas del Padre afirmarse sobre el piso duro del cuarto; oyó desatracar la puerta y girar los goznes ruidosamente. Y entonces todos los sonidos secos de la muerte y del apresuramiento se metieron atropellándose por el hueco desamparado de la puerta. La muchacha oyó el abalanzarse de los hombres y el forcejeo; oyó el rodeo jadeante alrededor del Padre; oyó el desacompasado 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.



Freda Sargent



Facsimil de la portada de la primera edición de *La casa grande* (Bogotá, Ediciones Mito, 1962), que constó "de 1.000 ejemplares numerados de 1 a 1.000, y 29 ejemplares fuera de comercio, marcados con las letras de A a Z."

ALVARO CEPEDA SAMUDIO

Una ejemplar orientación de la novela colombiana*

José Manuel Caballero Bonald**

Desde hace algún tiempo, he venido planteándome insistentemente una concreta pregunta en torno a la actual situación de la novela en Colombia. No acabo de entender del todo cómo en un país de tan acuciantes y opulentas incitaciones humanas, haya balbuceado tanto la literatura narrativa antes de conseguir incorporarse a su más necesaria vertiente histórica. A medida que uno se adentra en la problemática social y en los geográficos vericuetos colombianos, comprende menos la insuficiente vinculación que se ha venido operando entre la más entrañable realidad de la tierra y su servicial y obligado contexto literario. Parecía presumible, no obstante, que la varia pujanza física y moral del país, en toda su abarcadora categoría de yacimiento empírico, debía haber hecho en madurar un viejo tronco narrativo que, actualizando y universalizando los temas, los reintegrara a su propia función testificadora y válidamente documental, sin ningún desliz hacia los convencionalismos y, sobre todo, sin apoyaturas en lo puramente anecdótico.

No cabe duda que en Colombia se ha producido toda una serie de "compromisos literarios" en relación con muy cambiantes aspectos de las crónicas nacionales. Esto es siempre plausible y sobradamente tranquilizador como síntoma. Pero la intención ha sido encauzada las más de las veces hacia unos limitados puntos de vista, parcialmente subjetivos o circunstanciales. No hace falta insistir en que la copia de la realidad es saludable, aunque precaria, si solo consiste en eso: hay que traducir, reelaborar los bautismos, en vez de concretarse a las textuales enumeraciones, entre otras cosas, porque el escritor debe siempre "decir más de lo que enuncia". Un cuento "nacional", por ejemplo, no lo es nunca por su tema, sino por el particular tratamiento de ese tema, por el ideario que desvele más allá de sus propias y locales fronteras especulativas. La literatura tiene que ser un testimonio de su tiempo, y ese testimonio ha de producir un eco que no puede quedarse en simple taquigrafía de la vida sino que debe convertirse en un interpretativo escalpelo de esa misma parcela de la vida. Es posible que las consabidas relaciones del escritor con la sociedad, los diversos imperativos categóricos que esas relaciones entrañan, hayan forzado comúnmente la intención última del novelista, que se limita a describir y no a dilucidar, que teme inconscientemente el peligro de su propio y doble papel de fiscal y notario. El costumbrismo, en este sentido y dentro de su más directa acepción como género literario, traiciona con frecuencia el libre transcurrir de la realidad y no bastan, claro es, sus posibles valores folclóricos o pintorescos para cumplir con esa responsable función social que lleva consigo la literatura. Hay que ir más lejos de la "costumbre" para poder acusarla imparcialmente, desde la doble dirección del sujeto que define y del objeto definido. Cuando un novelista habla de un hombre o crea un ambiente, quien habla y actúa es ese hombre y ese ambiente determinados.

**El Espectador*, 16 de abril de 1961.

**Poeta, novelista y crítico literario español que residió algunos años en Colombia. Su novela *Agata, ojos de gato* ha sido vista como la reencarnación del realismo mágico en España. Ha sido postulado varias veces al premio Cervantes. (N. de ACM.)

y no el escritor que les dio forma literaria. Ya se sabe que toda integra materia de ficción termina por adquirir vida propia.

Pues bien; después de este aventurado y honesto preámbulo, me interesa muy particularmente expresar mi entusiástica actitud frente al texto que ha publicado en el último número de *Mito* Alvaro Cepeda Samudio. Sólo conocía una muestra anterior suya —“Los Soldados”—, que creo es también un anticipo de su próxima novela. El texto a que me refiero se titula “*La muerte de un padre*” y ha venido a aclarar con creces todos los pormenores de mis preguntas con relación a la actual novela colombiana.

Alvaro Cepeda Samudio es para mí el ejemplo máximo de ese insobornable sentimiento nacional puesto al servicio de la “historia de todos” a que antes aludía. No aparece en *La muerte de un padre* el menor índice de prejuicio circunstancial o meramente costumbrista; tampoco se acusa ninguna dosis de malabarismos conceptuales o dogmáticos. Si existe algún truco es el de la habilidad técnica y la propia capacidad de síntesis testificadora de esta prosa. A pesar de ello, en el trasfondo de la narración, se perfila nítidamente el literario y personal aprovechamiento de la realidad física e histórica de Colombia, naturalmente injertada en el relato sin alardes expositivos ni triviales moralejas. El novelista no ha querido airear aquí ningún tipo de conclusiones, precisamente porque ya estaban implícitas en el texto, que rebasa lo que el escritor argumenta. Cepeda Samudio ha ligado simplemente algunos cabos sueltos de lo cotidiano y los ha ofrecido al lector sin adornos, con una escueta y sorprendente realidad. Pero el testimonio humano ya estaba inmerso con anterioridad en las mismas actuaciones de los personajes que obran con una total y simbólica independencia. La temática local se proyecta así noble y eficazmente hacia lo universal.

Alvaro Cepeda Samudio ha utilizado en *La muerte de un padre* el diálogo como clave esencial del desarrollo de la trama. Las escasas descripciones son rotundas, rigurosas, de una casi huida arquitectura escénica. Unas pocas palabras, montadas sobre una puntual y limpia adjetivación, sobran para trazar el necesario esquema de fondo donde bullen y se “realizan” unos cuantos sintomáticos personajes. El diálogo es una prodigiosa vía de expansión del núcleo argumental; el solo valdría, sin mayores añadidos, para medir el hondo calado de la narración. Misteriosa, alucinante, con un poco de ambientación lorquiana y otro poco de la tersura descriptiva de Azorín —más intensificada de tonos—, la acción de la *La muerte de un padre* representa, sin duda, lo que debe ser el tratamiento de un tema a efectos de una provechosa acusación de la realidad. La ceñida economía de recursos también es aquí un valor acumulativo, que engrosa la fiel categoría documental del texto. Y hasta las bruscas incorrecciones gramaticales —al margen de la fonética figurada— colaboran eficazmente en la percepción del patético y lúcido orden de despliegue de *La muerte de un padre*, donde toda solución se prevé, pero no se explica.

Alvaro Cepeda Samudio —como ya había hecho Gabriel García Márquez; como espero que haga Manuel Zapata en su próxima novela sobre las andanzas de un médico en la selva— ha traído a la novela colombiana el más actual y necesariamente insustituible testimonio de la realidad histórica del país. Y todo ello, dentro de una proyección literaria absolutamente de acuerdo con los más exigentes y reveladores procedimientos expresivos. El hecho bien merece nuestra mejor atención.



Facsimil de la portada de la novena edición de *La casa grande*, Bogotá, El Ancora, 1993.

La casa grande de Alvaro Cepeda Samudio: NOVELA, HISTORIA Y MULTIPLICIDAD DE VOCES*

Robert L. Sims**

En *La casa grande* (1962), Alvaro Cepeda Samudio aborda uno de los episodios más destacados de la historia nacional de Colombia: la masacre de los obreros en 1928 en Ciénaga, en la Zona Bananera. Después de la publicación de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en 1967, en que se trata el mismo acontecimiento, resurgió el interés por esta tragedia, que de repente se había desprendido de la larga cadena histórica para entrar revitalizada y reactualizada en la zona polifónica de la novela. El ámbito dialógico y transformador de la novela comenzó a erosionar el marco histórico de la masacre, que busca mantener su solidez centripeta colocada y arraigada en la continuidad cronológica. Por ser un género multiforme y capaz de cambiar y adaptarse a cada época y, según Mijail Bajtin, también un género discursivo secundario y complejo que siempre está absorbiendo los discursos primarios orales, la novela amenaza la historia, el *cómo se sucedió la masacre*, del cual se apodera. La historia presenta varios enunciadores pero todos focalizan el hecho desde la misma perspectiva, así que la supuesta polifonía histórica es, en realidad, un monologismo. La novela presenta también varios enunciadores con perspectivas diferentes y su polifonía resulta dialógica. La historia de la masacre de los obreros bananeros siempre se presentó como una unidad cerrada, clasificada y narrada hasta que ambas novelas abrieron la puerta discursiva y volvieron a narrar el hecho de manera diferente.

En el libro de José María Valdeblánquez *La historia del departamento del Magdalena y del territorio de la Guajira*, nos enfrentamos con la actitud monológica de la historia que aspira a la clausura, la finalidad del mundo oficial: "En el presente libro de historia, tratándose de un episodio trágico como el que se derivó de la huelga de la Zona Bananera, que aunque acaecida en mi departamento del Magdalena y, propiamente, en el municipio de Ciénaga, tuvo repercusiones nacionales, no podía prescindir del estudio exhaustivo de los antecedentes de esa tragedia que observé personalmente, ya que me anima el propósito de hacer conocer de toda Colombia, con la mayor exactitud posible, esa situación sufrida por los magdalenenses".¹ El propósito de Valdeblánquez, como el de la versión de Cortés Vargas, es encerrar el acontecimiento dentro del marco del discurso monológico (puede haber muchas voces, pero con la misma focalización) y así no admite la posibilidad del verdadero discurso polifónico. La voz autorizada, autenticada y al fin autoritariamente impuesta de Valdeblánquez hace hincapié en el *cómo* monológico, porque su versión o las otras, al emanar del mismo mundo oficial, constituyen las únicas válidas.

La novela no controvierte el hecho histórico ni busca erigir otra versión contundente valiéndose del mismo discurso monológico. La novela, por ser el dominio de la heteroglosia, o la diversidad de lenguajes, la heterofonía, o la diversidad de voces (individuales), y la heterología, o la diversidad de discursos, se presenta por su naturaleza como un género subversivo frente a la historia. La novela subvierte sobre todo el *cómo* se sucedieron los eventos mediante un discurso que instaura de inmediato la polifonía textual.

En *La casa grande*, el autor representa el acontecimiento al desprenderlo del

*Tomado de *De ficciones y realidades: perspectivas sobre literatura e historia colombianas*, Bogotá/ Cartagena, Tercer Mundo y Universidad de Cartagena, 1989, p. 73-85.

**Profesor de la Virginia Commonwealth University.

¹ José María Valdeblánquez, *Historia del departamento del Magdalena y del territorio de la Guajira desde el año de 1895 hasta el de 1963*, Bogotá, Editorial El Voto Nacional, 1964, p. 235

discurso histórico y asume el hecho de que sí ocurrió. La novela somete el cómo del hecho a una refracción discursiva para que la masacre se focalice y se filtre por múltiples perspectivas y voces: las de los soldados, las de la familia, las del pueblo y la voz oficial. Tal polifonía narrativa corresponde a lo que dice Bajtin del contexto dialógico: "No existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico (asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito). Incluso los sentidos *pasados*, es decir, generados en el diálogo de los siglos anteriores, nunca pueden ser estables (concluidos de una vez para siempre, terminados); siempre van a cambiar renovándose en el proceso del desarrollo posterior del diálogo. En cualquier momento del desarrollo del diálogo existen las masas enormes e ilimitadas de sentidos olvidados, pero en los momentos determinados del desarrollo ulterior del diálogo, en el proceso, se recordarán y revivirán en un contexto renovado y en un aspecto nuevo. No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección. Problema del *gran tiempo*."² La historia, que aspira al discurso monológico ubicado en el ámbito seguro de las fuerzas centripetas, se opone a la novela en el sentido de que siempre prevalece el monologismo sobre el dialogismo, porque la historia aspira a que el lector acepte la versión que se le transmite por medio de un discurso supuestamente polifónico y verídico. La historia se le ofrece al lector como la fuente de la verdad y muchas veces se sale de otras versiones 'falsas' para solidificar aún más su verdad. La historia no quiere problematizar la realidad que presenta al lector, pero la novela, mediante el discurso, busca recuperar la multiplicidad de voces que la historia se esfuerza en silenciar. Pero, como se sabe, la supuesta objetividad histórica es quimérica y muy a menudo la versión histórica se revela más ficticia de la que presenta la novela.

En *La casa grande*, como dice John Brushwood, "la profundidad de la experiencia tiene sus fuentes en la comunicación de un hecho tal como ha quedado en la memoria, pero siempre en el contexto de pertenecer a una familia y a un pueblo. La novela de Cepeda Samudio supone el hecho de la masacre, pero no la presenta."³ En la novela, pues, se efectúa un desplazamiento diegético del hecho histórico para que la operación discursiva pueda funcionar y llevar a cabo el triple proyecto de multiplicar, recuperar y desencadenar las voces humanas íntimamente vinculadas con la masacre pero silenciadas por la voz monológica y autoritaria de la historia.

En *La casa grande* se trata de un acontecimiento acompañado por muchos discursos

² M.M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Eds., 1985, p. 393.

³ John S. Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX: Una vista panorámica*. Trad. Raymond L. Williams, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 227.



En esta casa que fue del General Francisco de Labarcés Perea, jefe del radicalismo, transcurre la acción de *La casa grande*, novela de Alvaro Cepeda Samudio, hijo dilecto de Ciénaga. 1926-1972. se lee en la placa que la ciudadanía de Ciénaga colocó en el frente de la casa.



Facsimil de la edición en búlgaro de *La casa grande*, traducida por Mariana Dimitrova y Violeta Daskalova, Sofía, 1977.

cuyas palabras, según Bajtin, “huelen a un contexto y contextos en que han vivido su intensa vida social; todas las palabras y las formas son pobladas por las intenciones. En una palabra, las armonías contextuales (del género, de la corriente, del individuo) no se pueden evitar.”⁴ Bajtin añade que “en el lenguaje no hay palabra o forma sobrante que sea neutral o que no pertenezca a nadie; resulta que las intenciones penetran y se esparcen por todo el lenguaje.”⁵ Como el hecho de la masacre venía acompañado de un pesado equipaje discursivo lleno de intenciones, el autor tuvo que concebir varias estrategias narrativas para poder crear nuevas fuentes o filtros discursivos por los cuales él podía canalizar las voces. La primera estrategia es sencillamente suponer el hecho de la masacre y al mismo tiempo optar por no narrarlo. Al no narrar la masacre, el autor puede centrarse en el discurso y así filtrar el mismo hecho por otras vías, como ocurre en esta novela con la memoria colectiva de la familia y del pueblo. Punto aparte, como los títulos de los capítulos indican (*Los soldados, La hermana, El padre, El pueblo, El decreto, Jueves, Viernes, Sábado, El hermano y Los hijos*), se usan solamente nombres genéricos en la novela. Los títulos sirven para establecer una red de resonancias interconectadas que la novela desarrolla de manera desigual. La voz de la hermana se constituye en la más extensa. Además, el uso de los genéricos aumenta la polifonía textual por lo que todos se vuelven ejemplificantes del mundo que se plantea. En esta novela, pues, las fuerzas centripedas y centrifugas se enfrentan y chocan de manera continua y el uso de los nombres genéricos ayuda a universalizar, o mitologizar, en palabras de Jurij Lotman, el episodio histórico. Siempre hay la presencia, en grados diferentes, yendo de implícito a explícito, del otro en la novela, y este aspecto se confirma por la variedad de técnicas narrativas que se usan en los diez capítulos.

La variedad de técnicas narrativas le permite al autor interrumpir la lectura diacrónica (horizontal) vinculada con el aspecto-historia para que el lector tenga que emprender una lectura sincrónica (vertical) que consiste en explorar la dimensión humana y profundizar en ella en torno al episodio que le transmiten las diferentes focalizaciones de la novela. En el primer capítulo, que abre *in medias res*, las voces de los dos soldados sin nombre alternan con las descripciones en estilo narrativizado.

Una voz es la de la jerarquía militar, que se conforma con repetir las órdenes que han pasado por los diferentes niveles de la estructura vertical hasta llegar al más bajo, el soldado común: “No oíste lo que dijo el teniente: no quieren trabajar, se fueron de las fincas y están saqueando los pueblos”.⁶ No es que este soldado carezca de una voz sino de la posibilidad de actuar por sí mismo. La segunda voz se opone a la jerarquía militar como en el diálogo siguiente:

“El teniente dijo.”
 “El teniente no sabe nada.”
 “Eso sí es verdad.”
 “El repite lo que dice el comandante.” (13)

O este ejemplo:

“Ellos son los que tienen que respetar.”
 “¿A quién?”
 “Nosotros no somos autoridades; nosotros somos soldados; autoridades son los policías.” (13)

Bajtin llama a este tipo de discurso bivocal con polémica interna oculta, en que “la palabra ajena no se reproduce con una interpretación nueva sino que actúa, influye o de alguna manera determina la palabra del autor, que permanece fuera de ella. Así es la palabra en una polémica oculta y en la mayor parte de las réplicas del diálogo.”⁷ En este discurso la palabra del autor y la palabra ajena chocan en el mismo objeto y aquí “el pensamiento ajeno no penetra personalmente en el discurso sino que apenas se refleja en él, determinando su tono y significado. La palabra percibe un mismo objeto,

⁴ Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Trad. Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 56-57, Traducción mía.

⁵ Todorov, *op. cit.*, p. 56. Traducción mía.

⁶ Alvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, Bogotá, Plaza y Janés, 1985, p. 12. Todas las otras citas vienen de esta edición y en el texto se dan las páginas entre paréntesis.

⁷ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, Trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 272-73.

y esta sensación determina su estructura.⁸ En la novela la polémica interna oculta se desarrolla en torno al objeto (la misión militar), y la palabra del autor (la voz militar) y la palabra ajena (la voz del segundo soldado que se opone a la jerarquía militar) chocan en este objeto. A medida que se desarrolla el diálogo, la palabra ajena actúa, influye y acaba por determinar la palabra del autor. Poco a poco va subvirtiendo el discurso militar al volverse éste dialógico o polifónico.

Del punto de vista del lector, la misma polifonía textual ayuda a crear lo que Wolfgang Iser, refiriéndose a la ordenación de las perspectivas del texto, llama la ordenación de oposiciones, en la cual “se suprime la firmeza decisoria operada por la ordenación contrafáctica. En la contraposición, aquélla hace diferenciables las normas presentadas en las perspectivas del texto, cuando consigue mostrar lo que le falta a una norma determinada desde el punto de vista de la otra. Si el lector refiere entre sí las normas dispuestas como oposición, produce entonces su negación recíproca, según qué norma constituya el tema y cuál el horizonte de su mirada.”⁹ Dentro de esta perspectiva, la norma-misión militar está sometida a toda una serie de ordenaciones de oposiciones por la segunda voz, de modo que las sucesivas negaciones recíprocas acaban por subvertirla mediante la creación de otra serie de contranormas.

La alternativa en el primer capítulo entre diálogos y pasajes en estilo narrativizado ayuda a dialogizar la novela porque el narrador se niega a imponer su focalización y se limita a funcionar como un ojo-cámara. Estos mismos pasajes también funcionan como los espacios vacíos. Otro elemento estratégico en la lectura del texto, porque crea brechas en el flujo del diálogo. Tales brechas interrumpen el punto de visión del lector concentrado en el diálogo, en el cual es difícil a veces decidir a quién se debe atribuir la palabra, al mismo tiempo que desencadenan distintas operaciones. El lector tiene que refocalizar su punto de visión y así estos mismos pasajes, que contienen la palabra del autor, ayudan a hacer resaltar la serie de negaciones recíprocas de las normas halladas en el diálogo.

Este sistema de normas y contranormas también contribuye a crear la ironía, que no proviene de los soldados sino que el lector la extrae del diálogo de los soldados, porque la ironía está contextualizada. La jerarquía militar, parte integrante del mundo oficial, deshumaniza a los soldados al no permitir coincidir su focalización y su hacer y, en el caso del segundo soldado, él acabará por matar a la misma gente que defendía en su diálogo. Es que en este primer capítulo un soldado habla citado de antemano por la jerarquía militar y el otro trata de subvertir la voz jerárquica y así es esta misma polifonía textual la que subvierte el monologismo.

Si en el primer capítulo el autor condensa, despersonaliza y desprende el hecho histórico de su marco monológico, en los nueve capítulos que siguen irá multiplicando las voces que hasta ahora han sido silenciadas por la autoridad de la versión histórica que no permite tal fenómeno. El segundo capítulo, “La hermana”, nos presenta la familia y la oposición y tensión entre el padre y los otros miembros de la familia, especialmente la hermana que se opone al discurso patriarcal: “Fuiste la primera en darte cuenta de que la Hermana no iba a ser ya la misma: a la Hermana le había nacido una voz de palabras secas y seguras. Sobre todo seguras”(42). La voz de la hermana es diferente porque no se somete a la autoridad del padre, cuyo discurso se identifica con el mundo oficial. El autor desencadena así una serie de fuerzas centrípetas y centrífugas que repercuten, se refractan y chocan en los otros capítulos. Su objeto parece ser el de socavar el discurso histórico al someterlo a las múltiples voces que rodean el hecho histórico. La novela parece absorber la historia cuando de repente aparece la larga versión de Carmen sobre la masacre, que comienza así: “Carmen siguió contando que la estación estaba llena de soldados” (42). Esta voz, encerrada entre paréntesis, intertextualizada con el hecho histórico y el discurso histórico pasa por la zona-personaje y sufre un proceso de dispersión espectral en que cada voz que habla refracta el discurso histórico. La hermana es la única persona que se atreve a romper el silencio y la autoridad impuestos por el discurso patriarcal.

⁸ Mijail Bajtin, *Problemas*, p. 274.

⁹ Wolfgang Iser, *El acto de leer*. Trad. J.A. Gimbernat y Manuel Barbeito, Madrid, Taurus Ediciones, 1987, p. 170.



Invierno en Filadelfia. Algunos cuentos de *Todos estábamos a la espera* fueron escritos en esta época, c. 1949-1950

Aparte, el capítulo 2 es semejante al primero en lo que se refiere al discurso monológico que trata de imponerse de manera absoluta, pero como se ha visto, el discurso monológico es imposible porque siempre termina por chocar con otras voces que muchas veces parecen, a primera vista, carecer de toda posibilidad de influir en el primer discurso. Tanto el segundo soldado como la hermana logran debilitar el discurso absolutista de las voces anónimas del mandato militar y patriarcal.

En el tercer capítulo, "El padre", se nos presenta un tipo de microdrama dentro de la novela. Así que como lo afirma Bajtin, la novela pertenece a los géneros discursivos secundarios (complejos) que siempre están absorbiendo los géneros discursivos primarios. Por ser un género no definido y estrangulado por las reglas, puede absorber otros géneros e incorporarlos dentro de su forma. Las primeras frases del capítulo parecen ser acotaciones de teatro (discurso puramente diegético): "El padre está sentado en una silla rústica hecha de madera y de cuero templado y sin curtir. El padre tiene sesenta años y es fuerte y duro" (63). Después sigue un diálogo que se alterna con estas acotaciones de teatro. El autor escenifica este capítulo para intensificar la creciente ola de odio que recaerá sobre el padre. Aparte, los diez segmentos que siguen constituyen trozos dialogado, la irrupción dialógica de las voces del pueblo que quieren vengarse de la voz monológica del padre. Es importante que el autor no identifique ni a los hablantes ni a los narratarios, lo cual coincide con el uso de nombres genéricos en toda la novela. Al multiplicar las voces que rodean, circunscriben y engloban el hecho histórico, el autor impide que la historia se canalice por medio de un solo personaje en el texto. La multiplicidad de voces aquí y en todo el texto permite al lector que pueda leerlas todas.

Después de estos capítulos centrados en la familia, el cuarto, titulado "El pueblo", vuelve a una narración mimética en que vemos un máximo de información y una mínima presencia del autor. A primera vista, el capítulo parece ser narrado por un narrador extradiegético: "El pueblo es ancho, escueto y caluroso. Las primeras casas comienzan de aquel lado de los rieles, sobre los playones resechos y cubiertos de una transparente pelusa de sal" (81). Como indica este pasaje, la cuestión del tipo de narrador se complica porque las indicaciones del espacio físico (de aquel lado) apuntan hacia un narrador intradiegético. Además, es muy difícil determinar quién es el narratario a quien se dirige el narrador. En el pasaje siguiente encontramos la misma ambigüedad: "El pueblo termina frente al mar: un mar desapacible y sucio al que no mira nadie. Sin embargo, el pueblo termina frente al mar" (83). Aunque nadie mira el mar, parece que sí hay un narrador intradiegético que lo mira porque indica donde termina el pueblo. La confusión entre perspectivas intra y extradiegéticas contribuye de nuevo a la polifonía textual en el sentido de que las voces emanan de ambas perspectivas y se imbrican y confunden en diferentes focalizaciones.

En el capítulo 5, "El decreto", el autor varía de nuevo la técnica narrativa al reproducir el decreto que representa la supuesta objetivación de la realidad y la voz monológica y autoritaria del mundo oficial. Tenemos que recordar que éste es el decreto que se esgrime para reprimir la huelga y se lo incluye para demostrar tal vez que el decreto no puede acabar con las voces una vez reprimida la huelga. No obstante, el autor lo desprende de su marco rígido y lo asimila a la polifonía textual y, al hacerlo, lo somete a las fuerzas centrífugas de la novela.

La versión del decreto en la novela dice: "Magdalena, diciembre 18 de 1928". Pero el aprobado por el Ministerio de Guerra está fechado "en Ciénaga, a 6 de diciembre de 1928."¹⁰ También parece que el autor alteró un poco el texto del decreto, pero el cambio más obvio es el de la fecha. ¿Por qué el autor modificó la fecha, un detalle insignificante en la lectura de la novela? Al parecer, el cambio de fecha sirve para dislocar el decreto de su contexto histórico, organizado por la cronología. Como dice Claude Lévi-Strauss del ilusorio código de la cronología: "Si las fechas no son toda la historia, ni lo más interesante de la historia, si son aquellos datos que, de faltar, la historia misma se desvanecería, puesto que toda su originalidad y su especificidad

¹⁰ Roberto Herrera Soto y Rafael Romero Castañeda, *La zona bananera del Magdalena: Historia y léxico*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, p. 55.

estriban en la aprehensión de la relación del antes y después. La historia está condenada a disolverse si, por lo menos virtualmente, sus términos no pudiesen ser fechados.”¹¹ Las fechas conforman un sistema ilusorio que aspira a cerrar las brechas existentes entre ellas, y en esta novela, el autor busca las brechas, los vacíos donde se encuentran las voces humanas provisoriamente silenciadas por la manta cronológica. Como dice Lévi-Strauss: “Lo que hace posible la historia es que un subconjunto de acontecimientos, para un período dado, guarda aproximadamente la misma significación para un contingente de individuos que no han vivido esos acontecimientos, que pueden, inclusive, examinarlos a varios siglos de distancia. Así pues, la historia nunca es la historia, sino la historia-para.”¹²

El decreto, que se refiere a una parte de la historia —la masacre—, se coloca en la novela en un orden desacostumbrado en contraste con su posición privilegiada en el marco histórico, donde constituye, en este caso, el *antes*. En la novela el decreto sufre un proceso de descoronación al perder preeminencia. El *después* ya ha sido narrado en el primer capítulo y se podría decir que, al hacerlo, el autor ya ha logrado subvertir el hecho invirtiendo el *antes* y el *después*. El lector pensaría, tal vez, que el decreto señala el comienzo de otro hecho, pero en realidad se le presenta el mismo, visto desde la perspectiva del pueblo, que se irá llenando de voces después del falso silencio del decreto.

En los capítulos 5, 6 y 7, titulados “Jueves”, “Viernes” y “Sábado”, se narra el mismo acontecimiento desde la perspectiva del pueblo y sus habitantes. En los capítulos “Jueves” y “Viernes” los preparativos para la huelga corren paralelos a los movimientos de las tropas del primer capítulo. Es decir, el autor, mediante una analepsis, somete el hecho histórico a una doble perspectiva para poder revitalizar las voces del pueblo supuestamente silenciadas por el decreto. Por ejemplo, leemos en la página 99 que dos planchones llenos de soldados llegaron y están comenzando a desembarcar. El autor mantiene el marco genérico y las voces del pueblo no se identifican con individuos sino con la colectividad. Así que él personifica al pueblo diciendo que éste “se fue despertando lentamente; ya casi había perdido la costumbre de levantarse de golpe, a la urgencia de los pitos de los trenes” (105). En el capítulo titulado “Sábado” volvemos al estilo narrativizado de la voz militar que relata el enfrentamiento entre las tropas y los huelguistas: “El número de muertos no ha sido determinado todavía. Los heridos, en calidad de prisioneros, han sido trasladados al hospital de la Compañía. En el personal militar no hay bajas que reportar” (109). Este capítulo, como el que contiene el decreto, demuestra cómo la novela puede absorber varios discursos y luego dialogarlos. Aunque el autor mantiene separados los discursos históricos y novelísticos, logra hibridizar los capítulos en el sentido de que consigue, dentro del marco de la novela, borrar las estrictas divisiones entre capítulos y discursos para que las diferentes corrientes discursivas se imbriquen en la mente del lector. Así que el lector no puede leer los capítulos que contienen el discurso histórico o militar sin pensar en la presencia implícita del pueblo o de la familia. Por eso se puede decir que los enunciados contienen dos o más diferentes conciencias lingüísticas y que, dentro de la novela, la misma polifonía produce este choque entre fuerzas centrípetas y centrífugas.

En los dos últimos capítulos volvemos a las voces de la familia, que dominan el resto de la novela. En el noveno capítulo, el autor hibridiza los enunciados del hermano para que la conciencia de la hermana que ha muerto siga viva en su discurso: “Mi hermana ha muerto esta mañana. Ella tenía que morir. Es duro pero es así: tenía que morir para lograr un poco de paz en la familia” (111). Como él dice más adelante: “La Hermana ha ocupado con su cuerpo el único sitio que me pertenecería: era una sola muerte para los dos y ella la ha acaparado totalmente” (123). Como este pasaje lo demuestra, surge otra vez el discurso bivocal con polémica interna oculta en que la palabra ajena, la de la hermana muerta, influye sobre el discurso del hermano para determinar su configuración.

¹¹ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Trad. Francisco González Aramburo, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 375.

¹² Lévi-Strauss, p. 373.

La hermana y su discurso de resistencia han triunfado sobre el padre y su discurso autoritario: "Todo cambiará; ya no somos parte del odio; ya no estamos condenados a odiar; ya no somos la continuidad de esta casa; la Hermana nos ha liberado" (130). En el último capítulo, "Los hijos", el autor presenta una situación ambigua porque los hijos o las generaciones que quedan después de la violencia tienen que escoger entre el odio destructivo y el amor y la compasión que representa la voz de la hermana. Los hijos debaten esta lacerante cuestión pero no llegan a ninguna conclusión definitiva. La casa grande es a la vez el recinto familiar y la nación que han sido sacudidos por la violencia. El autor ha desencadenado una multitud de voces que hasta ahora han sido silenciadas arbitrariamente por la historia. No es que él trate de silenciar a su vez la historia, pero su novela crea la multiplicidad de voces humanas que acaban por relegar a un segundo plano y subvertir el discurso monológico del texto histórico. Como dice Bajtin: "No existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico. No existe nada muerto de una manera absoluta; cada sentido tendrá su fiesta de resurrección." *La casa grande* de Cepeda Samudio recupera la multitud de voces humanas y les otorga su "fiesta de resurrección."



UNA HERMOSA NOVELA

Gabriel García Márquez

La casa grande es una novela basada en un hecho histórico: la huelga de los peones bananeros de la Costa Atlántica colombiana, en 1928, que fue resuelta a bala por el ejército. Su autor, Alvaro Cepeda Samudio, que entonces no tenía más de cuatro años, vivía en un caserón de madera con seis ventanas y un balcón con tiestos de flores polvorientas, frente a la estación del ferrocarril donde se consumó la masacre. Sin embargo, en este libro no hay un solo muerto, y el único soldado que recuerda haber ensartado a un hombre con una bayoneta en la oscuridad, no tiene el uniforme empapado de sangre "sino de mierda."

Esta manera de escribir la historia, por arbitraria que pueda parecer a los historiadores, es una espléndida lección de transmutación poética. Sin escamotear la realidad ni mistificar la gravedad política y humana del drama social, Cepeda Samudio lo ha sometido a una especie de purificación alquímica y solamente nos ha entregado su esencia mítica, lo que quedó para siempre más allá de la moral y la justicia y la memoria efímera de los hombres. Los diálogos magistrales, la riqueza directa y viril del lenguaje, la compasión legítima frente al destino de los personajes, la estructura fragentada y un poco dispersa que tanto se parece a la de los recuerdos, todo en este libro es un ejemplo magnífico de cómo un escritor puede sortear honradamente la inmensa cantidad de basura retórica y demagógica que se interpone entre la indignación y la nostalgia.

Por esto, La casa grande, además de ser una novela hermosa, es un experimento arriesgado, y una invitación a meditar sobre los recursos imprevistos, arbitrarios y espantosos de la creación poética. Y es, por lo mismo, un nuevo y formidable aporte al hecho literario más importante del mundo actual: la novela latinoamericana.

MITOS HISTÓRICOS Y LITERARIOS: *La casa grande**

Maurice P. Brungardt**

La huelga contra la United Fruit Company en Colombia en noviembre de 1928 y la matanza de huelguistas por el ejército el 6 de diciembre han dado origen a una historiografía contradictoria, al igual que la novela *avant-garde* y elíptica de Alvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*. Los hechos fueron trascendentales en la historia colombiana, aunque hasta la fecha ningún historiador ha penetrado la retórica ni ha desentrañado su verdadera significación.¹ Por eso, instruye ver cómo Cepeda Samudio mide la profundidad de este momento histórico, y seguir su selección de los hechos materia de debate.²

El desenvolvimiento de los sucesos en *La casa grande* es consistente con los hechos que los historiadores, por lo general, han citado. Sin embargo, en las dos o tres instancias en que plantea hechos históricos, Cepeda Samudio cambia o equivoca algunos de los detalles. Esto en ninguna manera aminora el poder de su novela, pero sí crea dudas sobre lo que se proponía hacer con estos cambios. El lector puede preguntarse si realmente Cepeda Samudio conocía los hechos históricos.

Un buen ejemplo es el capítulo 5, "El Decreto", donde aparece una reproducción casi textual del Decreto Oficial No. 4 en el cual las autoridades militares imponían la pena de arresto a todo huelguista y ordenaban "castigar por las armas a aquellos que se sorprendan in fraganti delicto de incendio, saqueo y ataque a mano armada."³ El decreto se publicó en Ciénaga, la mañana del 6 de diciembre de 1928, después del trágico choque, ocurrido entre la 1:30 y las 3:00 a.m. frente a la estación del ferrocarril de Ciénaga, donde el ejército abaleó a los huelguistas. El conteo oficial de bajas de la violenta confrontación se llevó a cabo a las 8:00 a.m. El saldo era de trece muertos y diecinueve heridos, de los cuales dos murieron más tarde en el hospital. Además, una bala perdida mató a una persona que se hallaba durmiendo en su casa. Los huelguistas, huyendo del ejército, salieron de Ciénaga y se encaminaron hacia el sur, tumbando postes y alambres telefónicos y telegráficos y derrumbando carriles y puentes. Cuando llegaron a Riofrío, Orihueca, Guacamayal y Sevilla, saquearon y quemaron los comisariatos. En Sevilla 400 huelguistas sitiaron la superintendencia de la United Fruit desde las 10:00 a.m. hasta las 4:00 p.m., hora en que un grupo de soldados llegó de Aracataca y puso en fuga a los sitiadores. En la refriega murieron treinta hombres.⁴

Fue en respuesta al saqueo y a los incendios como el general Carlos Cortés Vargas expidió el Decreto No. 4 en la mañana del 6 de diciembre de 1928.⁵ Este fue el decreto que Cepeda Samudio decidió reproducir en *La casa grande*. Pero en la novela la cronología, el lugar y la fecha del decreto se oponen a los hechos históricos. Primero, Cepeda Samudio cita el decreto como si hubiera sido publicado antes del trágico desenlace en la estación del ferrocarril. Segundo, Magdalena aparece como el sitio de expedición del decreto, en vez de Ciénaga, aunque Ciénaga está en Magdalena. Tercero, y lo que es aún curioso, la fecha de su decreto es el 18 de diciembre, doce días después del decreto original, que apareció el 6.

Existen otras contradicciones históricas: los capítulos 6, 7, y 8, titulados "Jueves", "Viernes" y "Sábado", reducen la tragedia a tres cortos días, cuando, de hecho, los

*Tomado de *De ficciones y realidades: perspectivas sobre literatura e historia colombianas*, Bogotá/ Cartagena. Tercer Mundo y Universidad de Cartagena, 1989, p. 63-72.

**Profesor de Loyola University.

¹ El mejor trabajo sobre la huelga es el reciente estudio revisionista de Roberto Herrera Soto y Rafael Romero Castañeda, *La zona bananera del Magdalena: Historia y léxico*, Bogotá, Caro y Cuervo, 1979. Otra síntesis útil es el trabajo de Judith White, *Historia de una ignominia: la United Fruit Co. en Colombia*, Bogotá, Presencia, 1978. Tal vez algunos quieren ver mi "The United Fruit Company in Colombia", en Henry C. Dethloff and C. Joseph Pusateri (eds.), *American Business History: Case Studies* (Arlington Heights, Ill.: Harland Davidson, Inc., 1987), pp. 235-256.

² La edición utilizada por esta ponencia es Alvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, Buenos Aires, Colección Narradores Americanos, Editorial Jorge Alvarez, 1967. Mientras todos los diez capítulos de *La casa grande* aparecen en el texto, esta edición tiene un error en su índice, el capítulo 5, "El Decreto", no aparece. También lista incorrectamente el capítulo 4, "El pueblo", en la página 95 en vez de 89. La mayoría de las ediciones desde 1967 carecen de índice. La contraportada de la edición de 1967 aporta un texto laudatorio de 303 palabras de Gabriel García Márquez. No he tenido la oportunidad de ver la edición de Bogotá de 1962 de 220 páginas de Editorial Mito, aparentemente la primera edición.

Facsimil del manuscrito
mecanografiado de
La casa grande, corregido a
mano por su autor.

~~Manuscrito~~

~~Manuscrito de la novela~~

El Padre está sentado en una silla rústica hecha de madera y de osero
teplado y sin curtir. El Padre tiene sesenta años y es fuerte y duro.
Cuando se ponga de pie el Padre será de baja estatura, las espaldas
serán anchas, la nuca ahultada, el pecho poderoso, la cintura delgada
y las piernas ligeramente curvas de haber pasado gran parte de sus se-
senta años sobre un caballo. Cuando hable la voz del Padre será áspera,
autoritaria, hecha de dar órdenes siempre. No hay ternura en el Padre.
Pero tampoco hay torpeza. Es implacable pero no hay venganza ni amargu-
ra en él. Es naturalmente duro como el guayacán.
Las manos del Padre son delgadas y tal vez finas, pero sus curvaturas deben
ser dolorosas y deben asombrar.

El cuarto donde está sentado el Padre es limpio y el piso está coqueado;

³ Se reproduce el decreto No. 4 en Herrera Soto, *La zona bananera*, p. 55. Aunque no en el decreto original, Cepeda Samudio decidió poner en relieve las siguientes palabras: *Castigar por las armas*". Ver *La casa grande*, p. 98.

⁴ Aunque la mayoría de los historiadores hablan de cientos de muertos y la creencia popular es que son miles, probablemente no hubo más de 80 muertos. En vista de que la huelga de 1928 es un tema apasionante entre los colombianos, todas las obras relacionadas con ella deben mostrar circunspección. El trabajo de Herrera Soto es el mejor documentado y el mejor presentado, y lleva el argumento más lógico de lo que pasó. Su presentación de quien fue muerto o herido, dónde y cuándo, como las afirmaciones de otros autores, es particularmente incisiva y convincente. Véase especialmente Herrera Soto, *La zona bananera*, p. 79, No. 8.

⁵ La historia y defensa de las acciones del general Cortés Vargas se pueden encontrar en *Los sucesos de las bananeras*, Bogotá, Imprenta de la Luz, 1929; 2ª ed., Prólogo y notas de Roberto Herrera Soto, Bogotá, Edit. Desarrollo, 1979, y *El general Carlos Cortés Vargas contesta al representante Gaitán*, Bogotá, Imprenta del Estado Mayor General, 1929.

⁶ *La casa grande*, p. 124.

⁷ *Ibid.*, p. 119.

sucesos se extendieron por más de tres días. Cada capítulo en su orden muestra la creciente tensión entre los huelguistas y la tropa, el desarrollo de la conciencia de clases y la trágica resolución final en la estación del ferrocarril, un modelo que es consistente con los hechos históricos. Los tres capítulos anclan la cronología de la novela. Los capítulos antes del 6, 7 y 8 describen personas, actitudes y creencias, que son responsables de la tragedia. Los capítulos subsiguientes enfocan el impacto de la matanza sobre los huelguistas, las secuelas de la tragedia y la probabilidad de que ocurra de nuevo, una posibilidad sobre la cual Cepeda Samudio se siente indeciso. Esta ambigüedad se aproxima al pesimismo, tan obvio en las últimas páginas que uno está convencido de que, desde el punto de vista de Cepeda Samudio, los colombianos probablemente están condenados a repetir este ciclo de odio y de violencia.

Las anomalías en los capítulos 6, 7 y 8, que se salen de la realidad histórica, son la fecha de la matanza en la estación del ferrocarril, ocurrida en sábado, y la localización de ésta en Guacamayal.⁶ De hecho, los sucesos ocurrieron un jueves, el 6 de diciembre, en Ciénaga. ¿Sabía Cepeda Samudio dónde y cuándo tuvieron lugar los acontecimientos? ¿Cómo podía confundir el autor un detalle tan importante como el lugar —Ciénaga por Guacamayal— y un jueves por un sábado? ¿Por qué fechó el decreto No. 4 un 18 en vez de 6 de diciembre?

Cepeda Samudio sabía perfectamente bien que el choque tuvo lugar en Ciénaga y no en Guacamayal, y utilizó esto como una clave para indicar al lector que no debe leer los hechos históricos en su novela de una manera tan literal. De todos los nombres de lugares en la huelga bananera de 1928, Guacamayal es el más indígena, nativo y americano.

Con respecto al cambio de las fechas y los días de la semana, sugeriría que hay un fin y un comienzo y una especie de numerología a la cual Cepeda Samudio quería dar realce. De la misma manera como estos hechos sucedieron en diciembre (el duodécimo y último mes del año), también el día sábado funciona mejor que un jueves por ser el fin de la semana, un símbolo para la culminación de un trayecto de sucesos históricos. Cepeda Samudio probablemente escogió sábado en vez de jueves, porque quería subrayar el fin de una época y el principio de algo nuevo. Obviamente hay suficientes pasajes en la novela en que el autor alude a los cambios producidos por la huelga y a un período que rompe el ritmo del pasado, tal como cuando el tren no corre ni pita en el mismo orden de antes.⁷ ¿Había llegado Colombia a una encrucijada en su historia? La demanda internacional de bananos. —atendida, canalizada y orquestada por la

United Fruit Company—, había formado una nueva fuerza laboral en la costa colombiana. ¿Pero tenía esta nueva fuerza el poder para transformar la sociedad colombiana? Aunque la posición de Cepeda Samudio respecto a dicha posibilidad no es muy clara, tampoco estaba prediciendo un viraje esencial en la sociedad colombiana.

La numerología que funciona en *La casa grande* sugiere una expansión, una multiplicación de poder, una consolidación o reducción final a uno, lo cual puede o no representar un nuevo comienzo. Cepeda Samudio abriga sentimientos ambiguos acerca del número de uno como una fuerza consolidada, reestructurada, transformante o, al revés, decaída y emasculada. Cambia la fecha histórica del 6 de diciembre por una ficticia, el 18, para sugerir desarrollo y expansión. El 6 de diciembre es un factor del 18 de diciembre: $1 \times 3 \times 6 = 18 \times 1$. Cepeda Samudio insiste en escoger estos números como múltiplos y factores de cada uno, y reaparecen por toda la novela. El hermano, quien ha desafiado las maneras autoritarias del padre, ha esperado dieciocho años y nueve meses para saber que la muerte de los huelguistas no fue en vano.⁸ Dividiendo los dieciocho años y nueve meses por tres, resultan 6 y 3, respectivamente.

¿Por qué se divide por tres? El capítulo final y literalmente la culminación del pasado histórico y literario son "Los hijos" o la nueva generación. Estos tres hijos son el resultado y residuo de aquellos dieciocho años y nueve meses. En rebelión contra el sistema, la hermana ha tenido estos hijos con tres hombres diferentes no aprobados por su padre, quien, como resultado, mata a cada uno de ellos, porque se atrevían a manchar su línea de sangre con un apellido que él no escogió.⁹

¿Cuál es la situación de los hijos? ¿De quiénes son ellos partidarios? ¿Son una continuación de los valores patriarcales y autoritarios del abuelo, que la otra hermana, su tía, les ha tratado de inculcar, o desafían de alguna manera el orden y el viejo sistema contra el cual la madre ha luchado tan tenazmente?

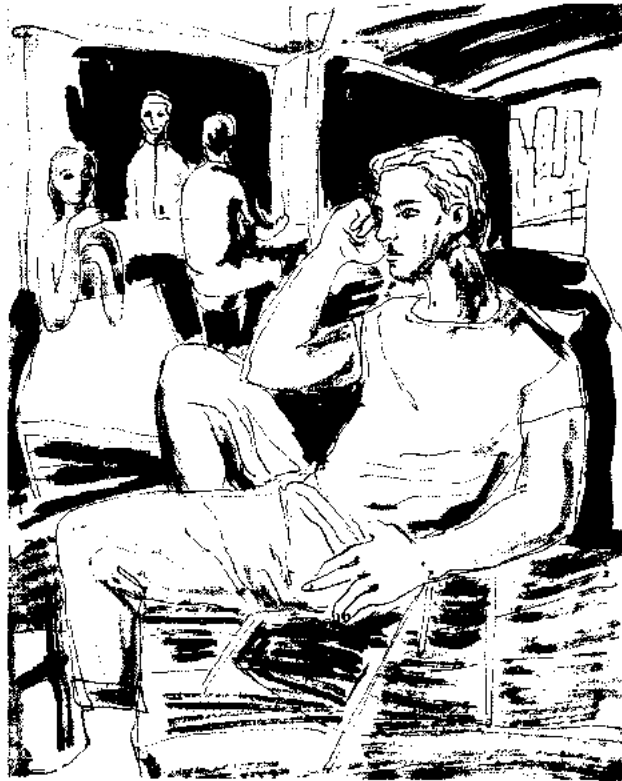
Cepeda Samudio propone pero no resuelve estas preguntas. Las dirige a la generación contemporánea de colombianos y especialmente a la élite. Encuentra la sociedad que ellos han construido, y que la casa grande simboliza, no es tan fuerte ni tan perdurable como antes. La estructura está empezando a desmoronarse, a grietarse. Las grietas que aparecen en la solidaridad de la familia de la casa grande constituyen una parábola de las divisiones de clase que empiezan a aflorar en la sociedad colombiana. La justa rebelión del hermano y la hermana contra el padre está ligada a la causa de los huelguistas. Al vincular las divisiones en la estructura familiar de la casa grande con el esfuerzo de los trabajadores en la huelga bananera de 1928, Cepeda Samudio impregna *La casa grande* con temas de lucha de clases, el papel de la élite, el orden social injusto y la posibilidad de un verdadero cambio.

La esencia de la lucha de los obreros está relatada en la novela en los capítulos 6, 7 y 8. El capítulo 6 tiene tres episodios, y el capítulo 7 se expande en seis cuentos, una repetición de nuevo de los números 3 y 6. Sin embargo, el capítulo 8 tiene solamente un episodio: la narración paso por paso y minuto por minuto de la tragedia. ¿Qué debemos entender por esta expansión de 3 a 6 por la reducción final de 1? ¿El movimiento obrero se crece, se expande y se funde en algo que dará a los trabajadores un nuevo impulso? ¿O es la reducción a 1 el desplome y la manifestación de las contradicciones irreconciliables que condenaron la huelga a un fracaso desde el principio? ¿De nuevo hemos llegado al principio, al punto cero, o han cimentado el sacrificio de los trabajadores algo más sólido como punto de partida? De nuevo, Cepeda Samudio dirige la pregunta a los colombianos.

Es interesante ver cómo Cepeda Samudio prepara el escenario en el capítulo 6 para la toma de conciencia y la solidaridad obrera creciente que muestran los trabajadores en el capítulo 7. Cada uno de los episodios del capítulo 6 prepara el crecimiento y desarrollo de los hechos siempre como una especie de interrogatorio, una contrariedad o una señal que subraya la debilidad del movimiento. El capítulo 6 comienza con una mujer que trata de despertarse. Hay un variado estímulo que la empuja a despertar,

⁸ *La casa grande*, p. 62.

⁹ *Ibid.*, p. 58.



como sucede con el creciente movimiento obrero: la frescura de la lluvia reciente y la sed de la mujer, pero el agua sabe mal y ella se vuelve a dormir, determinada a abandonar el pueblo la misma noche. En el capítulo 7 se frustra cuando el tren no viene. Este movimiento de parar y arrancar, subir y bajar, de volver a empezar, corre entre conocimiento y desconocimiento y entre el resultado deseado y real, y capta exactamente los comienzos débiles del movimiento obrero.

Entonces Cepeda Samudio hábilmente dirige sus poderes literarios hacia el lector y utiliza la misma técnica de parar y arrancar para moverle por medio de altibajos. La mujer en el primer episodio del capítulo 6 se envuelve en una toalla de una manera sexual y excitante. Tal acción, dirigida al lector, es todavía más explícita en el capítulo 7. Ambos, el lector y los trabajadores, están listos para consumir algo, que queda pendiente.

El segundo episodio del capítulo 6 acaece en un bar donde un hombre toma y habla con una madre soltera. El niño de la mujer entra corriendo y se acerca a la mesa. El hombre revuelve el cabello del niño. A la mamá le molesta la familiaridad del hombre y atrae el niño hacia ella. El hombre protesta. Ella tiene miedo que el lazo entre madre e hijo se debilite y se rompa. El niño le pide un helado. El hombre le da un billete, pero la mujer se lo quita. El niño dice que prefiere una moneda, que recibe del hombre. La mamá cede y deja de buscar en su cartera, pero le pide al hombre que no lo vuelva a hacer. El le dice a ella que no tenga miedo, que todo será fácil. La mujer se rehusa. La lucha entre ambos por el control refleja exactamente la condición debilitada de los huelguistas y la contienda desapareja. El macho —una señal de fuerza, poder, paternalismo y explotación— le gana a la mujer desamparada, quien trata de mantener su integridad y el lazo entre madre e hijo pero es vencida por las circunstancias. Ha luchado y ha perdido. El episodio termina con el niño completamente absorto comiendo el helado, sin darse cuenta de que su mamá está tratando de prepararlo para un mundo más complejo. Así como la madre trata de formar y nutrir a su hijo, pero cede ante la fuerza, también el movimiento obrero necesitará un período largo de desarrollo antes que se pueda enfrentar con éxito al sistema. Aún así, Cepeda Samudio nunca predice un éxito eventual.

El tercer y último episodio en el capítulo 6 se halla enfocado en el líder de los obreros que los ha organizado, pero que no va a quedarse para la confrontación. Los está abandonado. Le han pedido encabece a los trabajadores pero no a que los lance a la guerra y, por lo menos desde esta perspectiva, la huelga va a fracasar. Los movimientos de clase y obreros, al igual que los niños, se tienen que nutrir y han de crecer en poder y madurez para sobrevivir. Darle un helado al hijo de uno u organizar a los obreros no son condiciones suficientes para el éxito. La cobardía del líder es la premonición de un futuro incompleto y frustrado para los trabajadores, por lo menos en esta etapa de su desarrollo. En resumen, el capítulo 6 empieza con una mujer que trata de despertarse e inicia vagamente los antecedentes del acto sexual, pero que se vuelve a dormir.

El capítulo 7 tiene seis episodios. En el primero se encuentra la misma mujer despertándose, levantándose y vistiéndose. El fin de tales acciones nunca se explica directamente. Sin embargo, hay mucho que entraña un propósito sexual. Las acciones de la mujer y el uso de la toalla impulsan los preparativos del acto sexual empezado en el capítulo 6. También avanzan los preparativos dentro del movimiento de los obreros. ¿Pero cuajarán, seguirán desarrollándose por su cuenta? Hay movimiento y acción pero también problemas y contradicciones, estructuradas en los cinco episodios que siguen y que presagian el fracaso. Hay dos hombres, listos para actuar, que caminan por la carrilera, pero algo los divide y ambos deciden postergar la acción. En el siguiente episodio aparecen un hombre y una mujer. El hombre espera una señal, un silbido, y cuando suena, se viste y sale a reunirse con los huelguistas. Desvía las preguntas de la mujer encinta y se niega a contestarle. Es un mundo para hombres, y él no la va a hacer partícipe de lo que va a suceder. La mujer llora. Aunque la situación está sembrada de posibilidades, obviamente se nota que va a ser un parto y un futuro difíciles. Se presiente que el hombre está condenado a morir en la huelga. El bebé crecerá sin su amparo.

La huelga sigue creciendo. Los obreros actúan por su cuenta. Muchos hombres, convencidos, se unen al movimiento; y salen a caballo. Pero hay nubes en el horizonte. El hombre en el bar sigue tomando, y es obvio que ha preferido emborracharse a tener relaciones con la mujer, para quien las cosas iban a ser fáciles; y por ahora el niño ha desaparecido enteramente. El pueblo está listo y empieza a despertar a algo nuevo y diferente. Pero ¿para qué? De nuevo, una pregunta histórica que Cepeda Samudio prefiere mantener abierta.

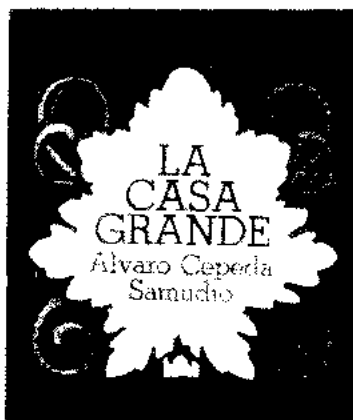
En el capítulo 8 el movimiento obrero se presenta destruido. Cepeda Samudio encadena los sucesos, que culminan en un acto violento, con la entrega sexual de la hembra. Los símbolos sexuales de la entrega, del sacrificio sin resistencia y el nacimiento de una futura generación, corren por toda la novela.¹⁰ Igualmente, los trabajadores no tienen otra alternativa que hacer manifestaciones y huelgas, y al fin ofrecen sus cuerpos a las balas, para que el pueblo los recuerde¹¹; así también la hermana sólo tiene una alternativa contra las maneras autoritarias del padre. Puede usar los poderes reproductivos de su cuerpo para generar una nueva fuerza, que perdure después de su muerte y de la del padre. Queda abierta la próxima etapa de la lucha. ¿Quién va a ganar en el intento de moldear a los tres hijos y a la nueva generación? Con la matanza del padre, en un acto de venganza del pueblo, ¿quién va a llevar en alto el nombre, la voluntad y las tradiciones de la casa grande? Los únicos descendientes que quedan son los tres hijos de la hermana que no se sometió al sistema. Estos son llevados a la casa grande y crecen bajo la tutela de la otra tía que les enseña a odiar y a tomar el lugar del padre. ¿Es por esta generación por la que luchan? Sólo cuando crezcan podrán tomar una decisión en favor de la élite o del pueblo. ¿En favor de quién se decidirán los tres hijos? ¿Tomaría el lugar del padre e impondrían su voluntad a la fuerza, como ha sido la tradición por generaciones? ¿O van a "volver a hablar de esto otra vez?"¹² Esta es la pregunta que Cepeda Samudio le lanza a la presente generación de colombianos. Es interesante notar que después de un cuarto de siglo de haber sido escrita *La casa grande*, el asunto del "diálogo" se ha vuelto un tema familiar en Colombia.

10 *La casa grande*, pp. 34-35, 58, 62, 64-65, 112.

11 *Ibid.*, p. 36.

12 *Ibid.*, p. 156.

CEPEDA SAMUDIO Y GARCÍA MÁRQUEZ Influencia caribe en el teatro colombiano*



Facsimil de la edición de Casa de las Américas de *La casa grande*. La Habana, Cuba, 1975.

Jaime Díaz Quintero

La lista de novelistas, escritores y artistas que ocasionalmente han escrito una obra de teatro es larga. Unos lo han hecho como simple ejercicio, otros para probar fortuna en el juego del Teatro y otros porque en verdad les apasiona el teatro, aunque no tengan relación directa con él, lo que hace que su obra carezca, en la mayoría de los casos de fuerza dramática.

Sin mucho rebusque podríamos mencionar a Jorge Isaacs y su pieza teatral *Paulina Lambertí*, una "broma de muchacho"; *El tuerto es rey* de Carlos Fuentes; *Las señoritas de Tacna* de Vargas Llosa, etc.

El caso de Pablo Picasso, a quien sí le gustaba el teatro. Desde muy jovencuelo en La Coruña, con compañeros del Instituto de La Guardia, hacía representaciones callejeras. En 1941 escribe, y se representa, *El deseo agarrado por la cola*, con actuaciones de J.P. Sartre y Simone de Beauvoir, y *Michel Leris y señora*, con la dirección de Albert Camus. Luego Picasso escribiría *Les quatre filles*.

Pero ocurre, que Alvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, jamás se hanpreciado de dramaturgos y su influencia en el Nuevo Teatro colombiano es indiscutible, aunque no se han hecho mayores análisis al respecto. A pesar de que el teatro costeño cuenta con autores empapados en el quehacer teatral, su influencia no es tan importante para el teatro como la de Alvaro y Gabo. Nos referimos a nombres como Candelario Obeso y su teatro clásico-romántico, con su obra *Segundino el zapatero*; Amira de la Rosa y sus españolizadas obras *Solitos en Miramar* y *El ausente*; a las obras de la cartagenera Judith Porto de González y otros tantos.

Sobre este debate hacemos una salvedad con respecto a Manuel Zapata Olivella, que ha tenido cierta penetración con sus tesis de Teatro Anónimo Identificador, vertidas en sus obras *Rambao* y *Los pasos del indio*. Esta última discurre entre la civilización representada en la explotación petrolera, y el auge del contrabando y la cultura de los indios guajiros. Ella fue representada por *El Hubo*, piedra de toque del nuevo teatro colombiano, fundado en Bogotá a fines de 1958 por Fausto Cabrera, Santiago García, Sergio Bischler, Marcos Tychbroger y Mónica Silva, en un pequeño local con capacidad para 50 espectadores.

Cepeda Samudio y Gabo tienen puntos comunes: son amigos del alma, es el dúo dinámico de la literatura con criterios universales que supera la nutrida tradición rural, tal vez porque Barranquilla no tiene tradiciones ni leyendas y por eso se agarran de ejemplos extranjeros estos "camajanes" mamadores de

**El Universal Dominical*, Cartagena, 20 de marzo de 1988, p. 4. (Fragmento).

gallo de La Cueva, la escuela donde enseñó el maestro Vinyes a sus condiscípulos, y que legó algunas piezas cortas para teatro. Sus criterios, reflejados en sus obras, se avienen a la necesidad del teatro colombiano del momento, incluso con el europeo que ya no es tan pródigo en sucesos dramáticos. En el plano estético, interesan sus afinidades por el cine y el periodismo, actividades que han influido mucho en el teatro moderno.

Pero es la fundación de la Casa de la Cultura en Bogotá y del TEC en Cali, el primer paso hacia la independencia del movimiento teatral colombiano. La primera obra escogida por el Grupo de la Casa de la Cultura, hoy teatro La Candelaria, fue *Soldados*, basada en el primer capítulo de la Casa grande de Alvaro Cepeda Samudio y adaptación de Carlos José Reyes.

Cuenta Santiago García que "a partir de aquí, el público popular se acercaba más a las obras muy próximas a sus vivencias, a las luchas populares, a la historia de Colombia, que a las obras clásicas y de autores extranjeros..." Esta obra respondía a los conflictos político-sociales del momento y a la posición política de los hombres de teatro, como también, a una necesidad estética.

El sagrado principio de la propiedad privada exigía la supresión de los ejércitos de las guerras civiles, de montoneras indisciplinadas, movidas por los caprichos de caudillos militares o de grandes latifundistas, por una organizada máquina bélica, como requiere un país que entra al capitalismo.

MUNIPROC
 INVITACION
 A LA INAUGURACION
 DE LA
 CASA DE LA CULTURA
 (CARRERA 11 No. 2054)
 ESTRENO DE LA OBRA TEATRAL
«SOLDADOS»
 TEXTOS DE LA NOVELA DE
 ALVARO CEPEDA SAMUDIO
 "LA CASA GRANDE"
 ADAPTACION Y DIRECCION
 CARLOS JOSE REYES
 JUEVES 30 DE JUNIO
 ESTRENO
 Temporada: Jueves, Viernes, Sábados
 y Domingos
 7 P. M. — VALOR \$ 10.00

Los soldados de Cepeda no cumplen con la ciega disciplina militar y se comportan como hombres. Los hechos de la masacre en las bananeras, ponen en tela de juicio las órdenes con que se quiso justificar la defensa de los intereses de la compañía norteamericana. La fuerza de los hechos convierte las órdenes militares en actos grotescos y absurdos. Los diálogos causan un ritmo y una precisión dramática impecables. Y es que Alvaro Cepeda es un mago del diálogo; por eso *La casa grande* es casi teatro. De Hemingway aprendió a combinar el diálogo con escuetas escenas de

acción y descripción, o el diálogo puro como en el caso de *Vamos a matar los gatitos*.

Toda *La casa grande* se ha llevado al teatro, especialmente por capítulos. *Soldados* provocó la aparición de muchísimas obras del género. Se han puesto en escena *El Padre*, *El Hermano*, *Los hijos*, que con el título de *La derrota* puso en escena el grupo Los quince de Cartagena en 1967, dirigida por José María Amador.



Foto de Patricia Cepeda

Filmación de *La subienda*, en Honda, Tolima, c. marzo, 1972.

El Hombre Cepeda*

Ramiro de la Espriella**

Siempre he creído que en el grupo de Barranquilla había dos personas que no son como parecen: Cepeda y Gabito. Alvaro mucho más irreal que Gabito. Como interpretando su propio papel, pese a su espontaneidad, porque era su manera, extrovertida y cordial, de demostrarle a la gente que los valores que la gente respeta, sus reglas y su abyección, nada tienen que ver con el mundo sino con la cobardía. Cepeda se extremaba, dislocado interiormente, y escribía sin sentarse, de un lado a otro, como caminaba, dando gritos, y provocándose interjecciones, porque así creía él que asustaba desde afuera a la gente hasta lograr que perdiera su susto de adentro. Era un ser irreal que quería engañar su propio pavor, y que a veces a fuerza de tanto gritar parecía totalmente callado. Estoy plenamente seguro que nadie lo entendió nunca, y quienes fuimos sus amigos antes de su exportación "cachaca" acaso lo entendimos menos que los otros. Por eso resulta tan desvertebrado su idioma —vétebra en el sentido de continuidad, no de hueso—, porque cal si tenía, tan a saltos, y lo que le asoma, en la punta de sus relatos es lo que no se ve: la sorpresa interior, contenida, el pasmo del hombre que ni a sí mismo se encuentra y que por eso crea una atmósfera de la fantasía —la fantasía irreal de "su" vida— para aislarse inmerso en lo que no logra aflorarle de adentro.

El suyo es un lenguaje que no se pronuncia. Y desde *Todos estábamos a la espera* hasta lo que he alcanzado a leerle de *Los cuentos de Juana* lo mejor de lo que está pensando, de lo que siente, no queda escrito. Alguien debió enseñarle, o lo intuyó, que las palabras tienen un significado que va mucho más allá de su propia textura. Por eso sus libros, buena prosa hablada, no se pueden leer, no es posible leerlos. Hay que dejarlos andar, entreabiertos, mientras se les busca forma y contenido a cada frase. Es el único autor que yo conozca que puede pensar gritando. Lo que sucede con el "Diálogo de los soldados" es eso, y con una crónica que escribió en el *Diario del Caribe* sobre una visita del entonces presidente Lleras Restrepo, a la Costa.

¿Había otro Cepeda dentro de él mismo? ¿No, un ser represado sino espontáneamente silenciado? Muchos de sus amigos de "afuera" considerarán esto una blasfemia. Pero Alvaro caminaba por dentro. Era más fuerza subyacente que poder vivo. Distancia entre el yo expresado y la dolencia íntima: el corazón que se resiste, el pavor de lo inexpressado, la multitudinaria soledad.

Recuerdo siempre, en medio de lo más álgido del momento, por ejemplo, una histórica asamblea de accionistas de Bavaria, aquel: "Bueno, vámonos a bebé", como si el tema agotara al hombre y el hombre experimentase la necesidad inaplazable de volver a ser él mismo, sujeto de sus propias reacciones

**Suplemento del Caribe*, Barranquilla, 16 de oct. de 1977, p. 8.

**Escritor y periodista cartagenero.

ni siquiera atado a su destino de ser vivo.

Lo de menos era la peluca y las sandalias. Cualquiera puede usar esas "vainas" y no pasa nada. La peluca y las sandalias admiraban porque también las llevaba por dentro. En realidad no las vestía: dejaba que se les vieran. De allí en adelante ya Alvaro tenía suficiente para el gasto social, y la gente podía tragárselo entero sin necesidad de explicárselo. Era su manera impensada, espontánea, de curarse en salud de toda restricción ambiental, de la seriedad y la hipocresía. "Maestro —me decía— eche, ellos creen que el chaleco es pa' no reirse", y saltaba a otro grupo a que se lo "bebieran". "porque a la gente le gusta el ron regalao", agregaba.

Como todo hombre de verdad era un niño: sentimental y malcriado. Un niño hecho de soledad. Rodeado de juguetes por todas partes: sus amigas, sus amigos, el mundo artificial de nuestros literatos, los acordeones, la marihuana que fuera, tanto trago y tanta gente que no deja beber como es. En los últimos cuatro o cinco años muy poco pude hablar de verdad con él. Como cuando, por ejemplo, íbamos a beber ron caña y a comer pescado al Barrio Abajo de Barranquilla. Ya Alfonso Fuenmayor era quien ha seguido siendo, un maestro de la literatura universal; y Germán Vargas pontificaba casi en silencio; Gabito, demasiado pálido y barroso para que la gente creyera en él se acercaba al grupo con el mamotreto en agraz de sus novelas, y pasaban Emiro, y Luis y el mecánico, y la puta, y todos intervenían con sus opiniones en el diálogo, y nadie sabía más que nadie, y todo mundo sospechaba que el otro era un pendejo, y el "pontífice" él. La única autoridad que nos callaba era Alejandro Gutiérrez Ripoll porque en ocasiones nos desentrañaba, sin proponérselo, la esencia del derecho, y de eso no sabía ni siquiera yo, que era Juez 8º de Policía de Barranquilla. Lo demás era hablar como se debe: porque sí...

Recuerdo que un día leímos en una cantina, de un tirón, "El Diablo y el buen Dios", de Sartre, y sostuvo que eso era "igualito" a Barranquilla, y que en el Barrio Chino había unos personajes así, sólo que eso no podía escribir allá porque el doctor Juan B. Fernández no dejaba que se publicara en *El Heraldito*. No se si esta actitud influyó en la fundación del *Diario del Caribe*, pero lo cierto es que desde sus columnas Cepeda no habló jamás ni de literatura ni de pornografía sino que se dedicó a escribir editoriales y notas sobre la ciudad y la Costa, a despertar un sentimiento aletargado en la soledad del ocio. Se convirtió, así, en un campanero del espíritu cívico, y si no abre muy bien los ojos, lo habrían podido elegir en cualquier momento concejal de Barranquilla con los votos de los señores y las mujeres tristes y alegres...

Tengo, sin embargo, la sospecha de que Alvaro era un hombre serio y respetuoso, consciente de las jerarquías, y en el fondo de su rebeldía un ser obediente. Sólo que no se guiaba sino por su propio carbón. Cuando el presidente Lleras Restrepo quiso amedrantar a los nuevos dueños de Bavaria, e irrumpió desde la televisión contra las normas anacrónicas del Código de Comercio, el grupo Santo Domingo montó guardia en el número 455 de Residencias Tequendama. Allí bebíamos, caminábamos y pensábamos durante todo el día los asesores del momento y los amigos. Cepeda, como siempre, discurría a brincos, el vaso en la mano, y de medio arriba desnudo.

Sonaba el teléfono. Era don Mario, que llamaba a Cepeda desde Barranquilla.

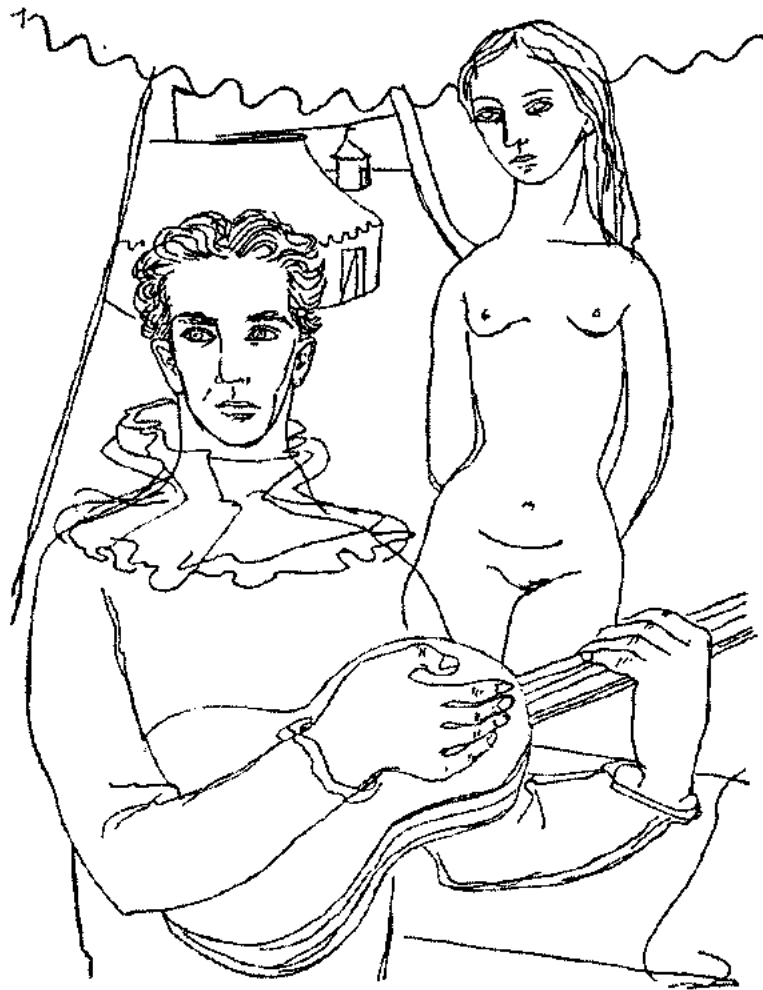


Facsimil de la portada de *Las Indias Occidentales descubiertas*. *Relatos completos del Caribe*, traducidos al alemán por Peter Schulze-Kraft, que recoge trabajos de ACS.

Alvaro corría al closet, sacaba una camisa, se la ponía, y luego respondía, responsable y serio: "Don Mario, el equipo está completo, todo está listo, tranquilo, don Mario..." Volvía al closet, se quitaba de nuevo la camisa, y continuaba gritando.

Lo que yo tengo de Alvaro Cepeda no es un recuerdo consciente sino afectivo. Para halagarme me decía, a veces, que era comunista, cuando ya yo no quería oír hablar de eso. Como siempre coincidíamos en decir quién escribía bien y quién no sabía hacerlo, nos pusimos silenciosamente de acuerdo en no comentar a los autores colombianos que salen en las páginas literarias. Me enseñó a leer a Saroyan, pero jamás pudo obligarme a entenderme con Truman Capote. Nos respetamos siempre nuestras amigas, y nos reíamos de las mismas cosas.

Cepeda comienza hoy a ser un mito. El alto mito de la amistad y la inteligencia. Ese mito crecerá aunque nadie ayude, porque es un mito cierto. La certidumbre del mito no le viene del ser sino de la audiencia anhelante que lo espera. Y hoy Alvaro Cepeda se hace más necesario que nunca.



UN GRUPO DE JÓVENES IMPETUOSOS*

Julio Mario Santo Domingo

Me piden escribir algún recuerdo, tal vez una o dos anécdotas que retraten la figura del Álvaro Cepeda que yo conocí. Sin embargo, la memoria me trae a Álvaro como la imagen que refleja la intensidad con la que una generación de la que hicimos parte vivió una época extraordinariamente vital. Su inteligencia inquieta y sus ganas desbordadas de vivir hacen imposible definirlo, y menos a través de episodios específicos, pues con él nunca se sabía dónde terminaba un momento y dónde comenzaba el siguiente.

Cuando nos encontramos en la vida con Álvaro Cepeda, la guerra había terminado hacia pocos años, y Colombia había perdido el contacto con Europa durante todo ese tiempo. Se sentían las ganas de recuperar al viejo continente como fuente cultural, como lo había sido para nuestros antepasados, y esa era la tarea en la que estábamos empeñados muchos en aquella época, cada cual a su manera.

En literatura, por ejemplo, lo que estaba de moda era el sur de Estados Unidos, y William Faulkner lo que más nos apasionaba a todos. Álvaro Cepeda tenía una fuerte inclinación hacia este tipo de escritura, y la vivía con una pasión fuerte que sus obras reflejan muy bien.

De esos temas se hablaba, de una manera atropellada y deshilvanada, en las jornadas bohemias que recuerdo en Barranquilla, muchas de ellas en "La Cueva", que era un bar de regular nivel al que acudía un grupo de jóvenes impetuosos con ganas de beberse de un solo sorbo todo lo nuevo que el mundo pudiera estar produciendo en materia cultural, y todo el trago que pudieran servirnos sobre la mesa. En esas tertulias yo tenía un papel bastante menos activo que otros. Recuerdo que Álvaro se apasionaba no sólo por la literatura y las discusiones sobre cultura en general, sino por mantener a raya a todo aquel que considerara un intruso en semejantes reuniones de cofradía, a quienes ordenaba salir del lugar sin ninguna explicación. Me sorprende que con una clientela como la nuestra no se hubiera ido a la quiebra el establecimiento, o que no nos hubiera roto la cabeza cualquiera de esos personajes expulsados arbitrariamente. Ahora que hago memoria, pienso que había algo de infantil en todo aquello.

Ibamos al cine con Álvaro casi todas las noches y acabábamos discutiendo las películas con tanta pasión como desorden. Era tal nuestra afición cinéfila, que uno podía reconstruir, escena por escena, desde las obras maestras hasta las más despreciables piezas cinematográficas.

Álvaro Cepeda estaba metido hasta el cuello en esa actitud de entonces. Por eso, al recordarlo se vuelve símbolo de la intensidad con la que los jóvenes de entonces queríamos reorientar los esfuerzos intelectuales de lo que sentíamos como un nuevo país. En su caso, además, todo aquello estaba enmarcado dentro del empeño de darle a la Costa una identidad y una fuerza particulares, impulsando las formas propias de la cultura y de la política regionales, para evitar el dominio del centralismo en ambos terrenos.

La muerte se lo llevó muy pronto, quién sabe si cerrándole la puerta a un futuro promisorio o, al revés, garantizando para siempre su prestigio. Lo cierto es que dejó el vacío y el dolor que nos dejan los que se van demasiado temprano.

*Lecturas Dominicales de El Tiempo, Bogotá, 12 de octubre de 1997, p. 6.

LOS CUENTOS DE JUANA

ÁLVARO CEPEDA.



Alejandro Obregón

"The road of excess leads to the palace of Wisdom"*

El viejo Blake**

Alvaro Cepeda Samudio

Aunque por más de veinte años hemos vivido juntos; escandalizado juntos; emborrachado juntos, disparado juntos a las lechuzas y a los faroles de las escuelas de Bellas Artes; toreado juntos; cantado juntos las nanas de las garrapatas que parió la gata; construido cartillas reemplazando en las letras encerradas los cuadros coloreados de bandera colombiana por símbolos que nos permitan juntos entendernos mejor; recibido juntos más de un centenar de brechas que debieron ser cosidas por puntadas de sutura en broncas, accidentes y simples tonterías; aunque por más de veinte años hemos cogido juntos la vida por los cachos, y si ha sido necesario también por el rabo, y la hemos tratado de agotar a patadas y a riesgo de piel sin perder nuestro infinito afán de estar vivos y juntos: a pesar de todo esto yo nunca he escrito sobre Obregón porque es el único hombre a quien confiaría mis hijos para siempre. (Lo que, sin constituir abiertamente una declaración de amor, pero sí de confianza, indica que nunca hemos enredado nuestras profesiones).

Porque Obregón tampoco me ha pintado nunca un retrato, ni nunca me ha regalado un cuadro, ni me ha ilustrado un libro. Esto de no mezclar utilitariamente nuestros oficios nos ha permitido, creo yo, establecer un vínculo poco comprensible para la gran mayoría de sapos que brincan a nuestro alrededor (más alrededor de Obregón que del mío) que no necesita de públicas ni privadas ni periódicas reafirmaciones que lo mantengan invariable a través de tantos años y vericuetos.

¿Por qué salgo ahora, después de semejante explicación, y sin razón alguna, con este cuento sobre Obregón, casi traído de los pelos?

¿Me ha pintado un retrato?

¿Me ha regalado un cuadro?

¿Me ha ilustrado un libro?

No.

Pero hemos llegado a un acuerdo: Obregón va a escribir *Los cuentos de Juana*, esa novela que hace diez años estoy pintando.

Para eso precisamente está la introducción: para que no lo entienda nadie.

La explicación viene en el diálogo, y para aquellos a quienes la envidia, o la



Durante la filmación en Honda.
1972.

*El camino del exceso conduce
al palacio de la sabiduría.

**Tomado de *Los cuentos de
Juana*, 1ª ed., Barranquilla, ACO,
1972.



En Honda, 1972.

Foto de Patricia Cepeda

estupidez, o simplemente la ingeniería del concreto armado, no les permite encontrar la razón, voy a decírselo de una vez para ahorrarles tiempo, trabajo y bilis.

—Estamos cansados del arte que se hace hoy y que se ha hecho en toda la historia. Y esto hay que decirlo con letras, creo yo, porque Obregón ha estado siempre diciéndolo a gritos, a tremendos o románticos tramojazos de color, y ahora a rugosos volúmenes de bronce que no saben si volar solos o volver a la plana quietud de los lienzos, las paredes, los cartones, o las maderas.

Y nadie parece haberlo oído.

Vamos a ver si ahora, usando otros símbolos, más elementales y aparentemente más manoscados, van a oír la gran verdad de Obregón que vamos a gritar a coro, coro ensordecedor, coro costeño, coro de hombres y no de mariconcitos con pantaloncitos ajustados a cntecas nalguitas bogotanas.

No vamos a hablar de su pintura ni de sus esculturas. No me interesa su oficio: eso está ahí: para verlo cada uno a su manera y cada uno puede sentir o ver o maldecir o escupir o acariciar, si quieren, su obra monumental, monstruosa, sensiblera, asombrosa, de segura y fuerte muñeca siempre, irregular como todo lo que resulta de la actitud, habilidad, curiosidad, pasión, compasión, alegría, prisa o aburrimiento frente a la vida diaria e inexorable. Llámese ese genio Pelé, Picasso, Marini, Oppenhlimer, Brancusi, Van Eyk, Fellini, Vivaldi, Faulkner, Britten, García Ponce, Tolstoi, Obregón, Neruda, Bacon, García Márquez o Pedro Yúdez.

Pensar o sentir, repito, lo que le salga de donde quisiera salirle: la obra está ahí: desafiante, respondiendo a color, forma, línea, volumen, metal, altaneramente y por sí sola a lo que quieran decirle.

Eso de decir u opinar sobre la obra de un artista, especialmente de uno tan caótico y cósmico como Obregón, lo dejo a los parásitos prepotentes, a los críticos, que no sé por qué cada vez que paso volando, no que leo porque hay en este mundo millones de cosas más agradables que hacer que leer a los críticos de cine, literatura, o *base-ball*, no sé pero siempre recuerdo aquel pedazo de Calderón que me hacían aprender en el colegio de Ciénaga, frente al Templete que hizo que Juana se pegara un tiro al recordar, justamente al salir del casamiento, que ella ya estaba rota, aquella del pobre sabio que se lamentaba porque sólo hierbas tenía para comer, pero que de puro pendejo se alegró inmensamente al ver que otro sabio, más pobre que él, o más flojo, recogía las hierbas que el primero botaba ya masticadas.

Y es que el artista es ya un parásito y sólo se da en las sociedades afluentes —a mayor afluencia mejor arte.

¿Ahora a qué denominación de los platelmintos pertenecerán los críticos: parásitos que viven de parásitos?

(—Es una interesante especulación: a los gusanos que se comen los cadáveres ¿qué otros gusanos se los comen a ellos? ¿O es que se mueren de hartura?)

Punto.

Y al diálogo:

—¿Has leído *Cien años de soledad*?

—Yo sí, pero Alvaro Cepeda no. Y eso me consta.

—¿Y te gustó?

—A mí no pero a Alvaro Cepeda sí.

—¿Por qué te gustó?

—Porque como no sé mucho de eso. O mejor porque como nunca tengo mucho tiempo entre el va y el viene...

—¿Del arte?

—No; de los viajes entre Barranquilla y Cartagena en jeeps que casi nunca pasan de Luruaco.

—¿Y por qué afirmas tan vehementemente que a Alvaro Cepeda sí le gustó?

—Porque es cómplice.

—¿Para qué sirve en este caso la complicidad? No creo que García Márquez necesite más cómplices que Faulkner y el idioma castellano o a la visconversa.

—La complicidad, en este caso particular, significa otra cosa que la gente no sabe, ni siquiera sospecha: significa ternura, respeto, discreción a gritos, amor a rajatabla y todo lo demás que solamente está al alcance de los que viven a flor de piel.

—Entonces no es acusación, porque no te parece que todavía no es hora de comenzar a darnos trompadas. El diálogo está todavía a 16 decibeles.

—¿Qué es eso? ¿Delfines debajo del agua de la Fuente de La Cibeles?

—No. Son las unidades para medir la intensidad de los sonidos. Algo así como los espectrómetros, que miden la intensidad de los colores.

—Eso es hablar de pintura; y yo de eso no hablo.

—Si te parece.

—Si me parece: la pintura —Obregón se agacha, se humilla, se rasca la cabeza, se sopla un trago, y continúa, mejor, principia: tiene un valor silente que produce un rubor de verdes oscuros, ya que los pintores, que todavía quedamos, y creemos, somos muy pocos...

—Eso lo sé.

—No interrumpas y déjame seguir porque eso precisamente es lo que hace que los reportajes de los periodistas colombianos no se los lean ni los presos: las preguntas son siempre más largas y aburridas que las respuestas. Pero en este caso el que habla soy yo y no tú.

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

—¿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 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) (El paréntesis 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? ¿Exito? ¿Ternura? ¿Cuidandería? ¿O la gran mamadera de gallo?

—Alvaro, cambiemos de puesto porque yo creo que tu oficio es pintar y el mío escribir.

—Lo que prueba que todo lo que hemos dicho toda la vida es verdad.

—Aceptado: pregunta.



En Honda, 1972.

foto Patricia Céspedes

—¿Por qué dices que la pintura no sirve?

—Porque contra lo establecido, la gente en vez de tener sensaciones pictóricas todo lo que 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.

—¿Eso quiere decir que la gente compra el arte para compartir la duda, es decir, como comprar bulas papales y compartir la angustia de la religión?

—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 eso es el mejor espectáculo del mundo: aunque es falso.

—Pero estamos hablando precisamente de lo que yo no quiero: de pintura. Es como meterme en los terrenos del toro y yo no soy tan pendejo como para dejar que me cojan fuera de base.

—Yo tampoco, y si quieres literatura ahí voy: en San Antonio de la Florida fui a buscar el cráneo de Goya. Y resulta que las putas de la Capilla de San Antonio de la Florida eran la Reina María Luisa y el gran cabrón del monasterio era Godoy. Y para que quede manifiesto que el arte sirve para hacer una feria, puedo afirmar que Goya inventó las fiestas de San Isidro para hacer de su pequeño invento una gran fiesta respetable.

—Pero esto no es literatura sino historia, es un cuento de Juana.

—¿Y qué es la literatura sino la gran historia del mundo bien contada?

—¿Mano, te gusta escribir?

—A mí sí, pero no me da la gana.

—¿Y a ti te gusta pintar?

—A mí no, pero me da la gana.

—Ahora si vamos por donde es.

—¿Y de la vida?

—Primun vivere y endespues philosophare.

—Pero eso no es griego: es cienaguero: el que se murió se jodió.

A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L
M
N
O
P
Q
R
S
T
U
V
W
X
Y
Z
...

La poética prospectiva de *Los cuentos de Juana**

Ariel Castillo Mier**

Para José H., el siempre padre, luminoso lector

En el Memorial Hospital de Nueva York, pocos días antes de su muerte, Alvaro Cepeda Samudio recibió los primeros ejemplares de su último libro, *Los cuentos de Juana*, anunciado desde 1966¹ y del cual se habían adelantado algunos capítulos en la prensa capitalina.

UNA RECEPCION MORTALMENTE CONDICIONADA

La conjunción de los dos acontecimientos —la aparición casi póstuma de *Los cuentos de Juana* (libro cuidadosamente editado en el que se integraban en fraternal diálogo la escritura de Alvaro Cepeda con los dibujos de Alejandro Obregón) y la muerte del autor— condicionó la recepción del texto hasta el extremo de haber dado origen a una serie de artículos, a caballo entre la reseña crítica y la nota necrológica o lapidaria.

Estos artículos, en vez de ceñirse al examen del libro en sí, querían juzgarlo por lo que se suponía debía de ser a partir del antecedente de las dos obras previas. *Todos estábamos a la espera* (1954) y *La casa grande* (1962). Y lo que se esperaba era, nada menos, que la obra maestra similar o superior a *Cien años de soledad*, la rotunda culminación totalizadora de un proceso. Como *Los cuentos de Juana* no encajaban dentro de esa presuposición, pues piedras a la obra.

DOS TEXTOS DEFINITORIOS

Entre los textos publicados sobresalen dos. En primer lugar, el que inaugura la tradición, el trabajo de Angel Rama "*Todos estábamos a la espera* (Alvaro Cepeda Samudio)".²

Tras una inicial palinodia por la espera insaciada en que Cepeda dejó a sus lectores, después de sus dos obras juveniles y maduras de los años cincuenta, Angel Rama, con

¹ En la entrevista de José Antonio Moreno, "Cepeda entrevistado: un ataque al Premio Esso", publicada en *El Tiempo* en 1966 y reproducida en la *Revista Dominical de El Herald*, 10 de octubre de 1982, pp. 10-11 se nos informa que Cepeda "prepara la publicación de un segundo libro de cuentos: *Las historias de Juana*, que componen 22 historias cortas" de locura [que servirán para tomarle el pelo al país entero". (p. 10).

² Angel Rama, "Todos estábamos a la espera (Alvaro Cepeda Samudio)", publicado originalmente en *El Nacional* de Caracas el 11 de febrero de 1973; *Apud*, en Carina Blixen y Alvaro Barros-Lemez, *Cronología y bibliografía de Angel Rama*, Arca, Montevideo, 1985, p. 169. El 13 de mayo de 1973, tomado del suplemento literario del periódico *La Opinión* de Buenos Aires del 18 de marzo de 1973, el *Diario del Caribe* de Barranquilla reprodujo este trabajo de Rama con el título "Angel Rama escribe de Alvaro Cepeda". En contraste con lo anterior, el 14 de octubre de 1973, p. 5, *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, publicó el texto de Rama de manera fragmentada y bajo el título tendenciosamente alterado —buena muestra del amargo o meramente macabro calambur cachaco— de "Todos estábamos a la espera de Cepeda", triste título que quiere remitir los tres volúmenes de su obra —promesa incumplida de una creación genial y tal vez, novelesca; prueba poderosa de una vocación inconsistente y dispersa— al limbo de la literatura. Citaremos aquí por la edición de *Diario del Caribe*, pp. 5-6.

*Este artículo fue cedido por su autor especialmente para esta edición de *Huellas*.

**Doctor en Letras hispánicas de El Colegio de México. Ha sido profesor catedrático e invitado de la Universidad del Norte. Coordinador de la especialización en Literatura del Caribe colombiano de la Universidad del Atlántico.

el fin de salvar al escritor barranquillero de esa mitificación caribeña (tan parecida al olvido), capaz de convertir al autor de carne y hueso en el personaje de fábula de las páginas finales de un libro famoso, se decide a hablar “del gran escritor que frustró la vida, un creador que no cumplió las promesas de su juventud, pero cuyo escaso bagaje resiste el cotejo con tantos empecinados hacedores de libros como hay en nuestra América”.³

El crítico uruguayo sitúa a Cepeda en un grupo de escritores, pintores y periodistas que, en Barranquilla, habían descubierto en la literatura una actividad gozosa, tan importante y necesaria como amar o conversar, y fácil de asimilar al modo de ser caribeño y su actitud fundamental ante la vida, la mamadera de gallo.

Tras dar por sentada la imposibilidad de hablar de Cepeda sin referirse a García Márquez (o viceversa), por estar ambos comprometidos con un proyecto cultural común, Rama establece la analogía entre el papel de Cepeda en las letras colombianas y el de Esteban Echeverría en las argentinas cuando, por los años treinta del siglo pasado, llevó en sus valijas sudamericanas las letras francesas a Buenos Aires. El viaje de Cepeda a los Estados Unidos, y su regreso, a los dos años, con la visión de un nuevo periodismo y la seguridad en las posibilidades técnicas de la narrativa norteamericana como modelo apropiado para contar persuasivamente la vida de los hombres del trópico y comunicar una manera de ver el mundo, la costeña, que no se acomodaba a los moldes nacionales de la región andina —retóricos, serios, graves, elitistas, académicos y ajenos a las manifestaciones de la cultura popular—.

Entre los rasgos que acercaban a García Márquez y a Cepeda además de una mínima y local tradición literaria vigente, soslayada por el centralismo cultural colombiano (la obra de Luis C. López y José Félix Fuenmayor, y el magisterio vivo de Ramón Vinyes en la orientación de las lecturas, las escrituras y el cine) figuraban el estilo antiintelectual y vitalista aprendido de los narradores norteamericanos, la actitud crítica hacia la tradición cultural nacional, la curiosidad por las novedades literarias extranjeras, el contacto auténtico con la cultura popular caribeña y una alta y exigente concepción de la escritura literaria.

El texto de Rama posee un alto valor histórico-literario: al situar la trayectoria creadora de Cepeda en su contexto costeño colombiano, desarrolla por primera vez sobre la base sólida (aunque apenas esbozada) de las obras, la intuición de Próspero Morales Pradilla acerca de la existencia del “Grupo de Barranquilla” como cumplimiento concreto de un proyecto cultural.

No obstante, la tesis central de Rama en relación con *Los cuentos de Juana*, es una suerte de ejercicio escolástico soso. A partir del descubrimiento de García Márquez — tesis: el subjetivismo de *La hojarasca*; antítesis: el objetivismo de *El coronel no tiene quien le escriba*, y síntesis, *Cien años de soledad*—. Rama, que había columbrado un proceso análogo, aunque incompleto (puesto que le faltaba un paso, la síntesis), en la trayectoria narrativa de Cepeda — tesis: subjetivismo de *Todos estábamos a la espera*; antítesis: objetividad de *La casa grande*—, al percibir que *Los cuentos de Juana* no encajaban en su esquema mecánico, optó olímpicamente por descalificar de un plumazo poderoso la producción final del autor barranquillero, porque los textos, según su juicio:

No son sino el retorno desvaído, a las condiciones primeras de que había partido, descendidas, a la trasmutación del fait divers cotidiano. Por momentos evocan las “jirafas juveniles de su amigo —que en algunos casos llega a glosar— aunque sin la tensión de sus primeros cuentos. En otros casos, el impulso taumatúrgico de la realidad tropieza con los escollos de un humorismo que no hace chispa y que por lo tanto pesa y distrae.

³ Angel Rama, *op. cit.*, p. 5-6.

Puede pensarse que el tránsito hasta ese más alto plano de la creación literaria, sólo podría alcanzarse a través de un rescate vigilante de los orígenes que se compadeciera con esas virtudes de la edad adulta, como ser el tesonero, permanente, duro trabajo artístico, el desarrollo de un pensamiento sistemático en torno a los significados, la proyección enriquecedora que redimiera la materia regional, la aceptación de la realidad y su articulación develadora. Pero Alvaro Cepeda, que había construido la literatura de un soñador, fue la primera víctima de los espejismos del sueño. (p. 4)

En segundo lugar tenemos el testimonio atormentado de un escritor colombiano de la generación inmediatamente posterior a la de Cepeda, el texto parricida de Darío Ruiz Gómez, *Los cuentos del "Nene" Cepeda*⁴. En este emotivo ensayo el cuentista y crítico antioqueño enjuicia —moralmente— y ejecuta, por traidor, al condenado del Cepeda Samudio, "uno de los primeros colombianos que usaba 'bluyines' y formaba parte de una inteligencia consentida de una burguesía nueva, esa burguesía neoliberal que estaba en otra onda diferente de la de los aristócratas de pandequeso (recuérdese la revista *Mito*)". (p. 25)

Para Darío Ruiz, el periplo vital de Cepeda posee los visos de un cuento de hadas y constituye, en su momento culminante, un ejemplo claro de abdicación, de falta de fidelidad a la vocación. A diferencia de un Scott Fitzgerald, Cepeda es el caso del que se "contentó con ser el muchacho de clase media alta que de pronto se ve metido en los escenarios, entre los juguetes y los ambientes sociales con los cuales siempre soñó." (p. 26)

La condena traspone la vida y se extiende asimismo a la obra literaria completa. De *Todos estábamos a la espera*, "escrito bajo la influencia de ese gran malogrado escritor que fue William Saroyan y en el cual Cepeda traduce ese ternurismo existencial causante de que la obra de Saroyan quedara convertida en una compota de manzana" (p. 24), el autor de *Para que no se olvide su nombre. La ternura que tengo para vos. Para decirle adiós a mamá* y *Cuando pase el ángel* sólo rescata "las bellas ilustraciones de Cecilia Porras" (p. 25). A su juicio, *La casa grande* no pasa de ser una "bella novelita, con capítulos de una honda inteligencia y al final de la cual lo más importante era la sensación de vacío que produce lo dejado de hacer, lo anunciado ahí y no realizado, tal vez por prisa; tal vez porque el talento no daba para más (pp. 26-27)". Y *Los cuentos de la tía Juana* [sic], "son el resultado de esa filosofía de mundano criollo, de este ser inteligente que aún confía en que el brillo de esa inteligencia lo sacará de todos los atolladeros, sin darse cuenta de que la vida nunca perdona las pequeñas o grandes traiciones", una obra que "deja al final esa sensación tan desapacible, de tan hecho 'a la carrera'" (cuando como es lógico habrá supuesto una lucha terrible por encontrar algo que ya no estaba, que ya no podía estar). (pp. 27 y 29)

⁴ Darío Ruiz Gómez, "Los cuentos del 'Nene' Cepeda", *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 23 de abril de 1972: 7. Recogido en *De la razón a la soledad*, Universidad Nacional, Bogotá, 1977: 23-30.



Este grafismo corresponde a las iniciales del nombre de Julio Roca.

Distante de estas dos posiciones descalificadoras⁵, aparece un texto publicado por Jacques Gilard, a los diez años de la muerte de Cepeda⁶. Reclamo contra los lectores y críticos colombianos que, seducidos por la leyenda verídica de la obra de arte de la vida de Alvaro Cepeda han soslayado el estudio de una obra acorde (a veces, adelantada) con su tiempo, el ensayo de Gilard, dirigido principalmente al amplio ámbito castellano, ofrece una visión panorámica de la producción narrativa de Cepeda, en la que pondera el papel central de la experimentación. En relación con *Los cuentos de Juana* considera que éste "es un enigma y un reto (puede ser un reto malogrado, pero esta sería otra cuestión), un libro que requiere ser reevaluado o simplemente evaluado, en todo caso era otra cosa y más que la fracasada colección de cuentos de la que se ha hablado hasta ahora." (p. 65)

A los 25 años de *Los cuentos de Juana* —cuando el libro llega a su tercera edición⁷ (reducida en tamaño y mutilada en su estructura al suprimirse los dibujos de Alejandro Obregón), bien vale la pena intentar una lectura que se aparte de los lugares comunes de la crítica y se aproxime mucho más a los textos en sí. Tal vez así podamos, entre otras cosas, entender las razones del rechazo o la repelencia de la crítica.

EL CAMINO DEL EXCESO ETICO Y ESCRITURAL

Compuesto por veintidós piezas, en apariencia sin otro vínculo que la presencia de Juana —como oyente de un chiste o interlocutora de un diálogo o protagonista de una historia fantástica o testigo de acciones determinadas o cidehametiana conservadora de un texto o destinataria de una epístola o alter ego del escritor—, *Los cuentos de Juana* comienzan con un texto publicado anteriormente como un reportaje⁸ a cuatro manos entre Alvaro Cepeda Samudio y Alejandro Obregón (ese integrante del grupo de Barranquilla que, a pesar de sus poemas, es decir, de ser también hombre de palabras, no figura en las últimas páginas de *Cien años de soledad*). Este "cuento sobre Obregón" (p. 8) toma como título un proverbio del poeta y pintor inglés William Blake extraído del *Matrimonio del cielo y del infierno*: "*The road of excess leads to the palace of wisdom*".

"*The road*", texto inicial, cumple las funciones de un prólogo a la manera del "Tablero de dirección" de *Rayuela* o del "Currículum Cubense" de Sarduy —aquí currículum currambero—, o del "Showtime" con que se abre *Tres tristes tigres*: síntesis del libro y apertura del telón para dar paso al nuevo espectáculo de la palabra y del color con artistas de fama continental en el mundo maravilloso del trópico, espacio del placer, la alegría, el humor y la vida risucña —en la gran producción de Alvaro Cepeda Samudio en los textos, y de Alejandro Obregón en las ilustraciones—.

Fundidos en una especie de monstruo mitológico, "AC", el escritor Alvaro Cepeda y el pintor Alejandro Obregón postulan en un excéntrico y moderno diálogo socrático —pleno de opiniones personales marginales, nada académicas, sobre el arte, la crítica, los críticos y la vida—, un manifiesto que explicita los fundamentos del libro y esboza un programa que han ido realizando con mayor o menor suerte diversos escritores costeños.

⁵ Existen otros trabajos que continúan en la tónica propuesta por Rama y Ruiz Gómez. Cabe mencionar una reseña de Alfredo Iriarte en *Nueva Frontera*, citada por Esperanza Akle en su trabajo de grado "Lo carnavalesco en *Los cuentos de Juana*", tesis de maestría, Universidad Javeriana [Director: Gilberto Gómez], Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, mayo 1991, y los dos párrafos que le dedica Daniel Samper Pizano en su "Prólogo" a *Antología*, Colcultura, Bogotá, 1977, pp. 19-21.

⁶ Jacques Gilard, "Alvaro Cepeda Samudio, el experimentador tropical", *Quimera*, 26 (1982): 63-65.

⁷ Alvaro Cepeda Samudio, *Los cuentos de Juana*, Norma, Bogotá, 1996. En adelante para toda referencia a este libro se mencionará entre paréntesis la página correspondiente.

⁸ Cepeda entrevista a Obregón - Obregón entrevista a Cepeda, *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 30 de enero de 1972.

En ese primer texto están dadas la tónica del libro (el diálogo con el otro que lleva Cepeda consigo), las claves, la guía para la lectura de esta obra que discurre por los carriles de la escritura y de la ética del artista, en busca de una síntesis entre creación verbal (o artística) y experiencia vital que cristalice en un proyecto de vida (hecho nada frecuente en la literatura colombiana) fundado en la autenticidad y en la intensidad humana.

SUPERVIVENCIAS ROMÁNTICAS

"*The road*" expone una poética en la que se alían concepciones románticas y de vanguardia. Nada gratuita es la cita de William Blake (impresor, librero, editor, artista visionario que conjunta la creación verbal y la pictórica), a quien Cepeda confianzudamente llama "El Viejo Blake".

El proverbio de Blake —nacido de una visión integradora de la totalidad de lo humano (espíritu y materia, hombre y naturaleza, mente y cuerpo, cielo e infierno), que borra los límites entre lo sagrado y lo profano (todo es sagrado), y exalta la exuberancia de la acción, el ávido deleite de los sentidos y la energía del deseo frente a las represiones de la razón y de la religión—, parece haber servido de emblema a la existencia de Cepeda, preocupada por coger "la vida por los cachos y, si ha sido necesario, también por el rabo" y agotarla "a patadas y a riesgo de piel sin perder nuestro infinito afán de estar vivos". (p. 7) Una vida, en apariencia, diseminada, en la que se dan de manera simultánea actividades diversas y, a veces, contrarias.⁹

Como la poesía de Blake, *Los cuentos de Juana* combaten contra tres enemigos simultáneos —el deísmo, el racionalismo y el cientifismo— y se encaminan a limpiar las puertas de los sentidos, de la percepción, para abrirle el paso a la energía del deseo y a la visión inocente y profunda de los niños y los locos, los excluidos y los artistas, en revuelta gozosa contra la tiranía de la razón. Se trata de devolverle a la vida su lozanía y, para ello, es preciso empezar una nueva educación, desde el principio, desde el abecedario mismo, construyendo cartillas en las que se reemplacen "en las letras encerradas los cuadros coloreados de bandera colombiana por símbolos que nos permitan juntos entendernos mejor." (p. 7)

Denuncia y ataque a la pasividad —imagen de lo corrupto—, defensa del dinamismo constante del universo como campo de fuerzas en debate interminable (la batalla de los elementos es una imagen recurrente: pp. 56 y 78), el texto de Blake condensa la visión del mundo que sostiene una obra dirigida menos al entendimiento y a la razón que a la imaginación, poder supremo del hombre: "Para eso precisamente está la introducción: para que no lo entienda nadie." (p. 8)

Igualmente romántica (o neorromántica) es la idea del arte como iluminación

⁹ Una enumeración incompleta registra las siguientes: poeta, editorialista, reportero, compositor, cuentista, cineasta, cinéfilo, actor, vendedor, guionista, director de periódico, columnista, gestor cultural, emprendedor de campañas cívicas, cocinero, cazador, chofer, padre de familia, administrador, mujeriego, fanático del deporte y pescador. Esta multiplicidad de actividades, signo de una vida asumida como aventura renovada y volcada sin cesar hacia la experiencia exterior, intensamente vivida, generó una leyenda de Cepeda el hombre que, tal como ocurrió con su maestro Hemingway, obstaculiza la limpia lectura de sus textos: la máscara del ciudadano no deja ver el verdadero rostro del escritor ni la calidad de su obra.

Existen, en efecto, amplias afinidades entre la vida de Cepeda y Hemingway, ambos héroes byronianos: su temprana muerte, sus hazañas de cazador de rinocerontes, pescador de sábalos, reportero, conquistador de mujeres, bebedor fuerte, hombre de mundo, su vida pública cautivante que dio al traste con la vida privada íntima de la escritura, con el hombre interior de sensibilidad enfermiza, colmado de cicatrices y de soledad, ansioso de darle vida al lenguaje.

También se dan afinidades concretas entre las obras de ambos: la percepción aguda de lo cotidiano que les permite descubrir el poder de lo nimio y lo trivial; la conquista y la incorporación a la literatura de nuevos dominios, tierras vírgenes del sentimiento y de la expresión; y el lenguaje concreto, atlético, engañoso en su simplicidad de superficie sin adornos.

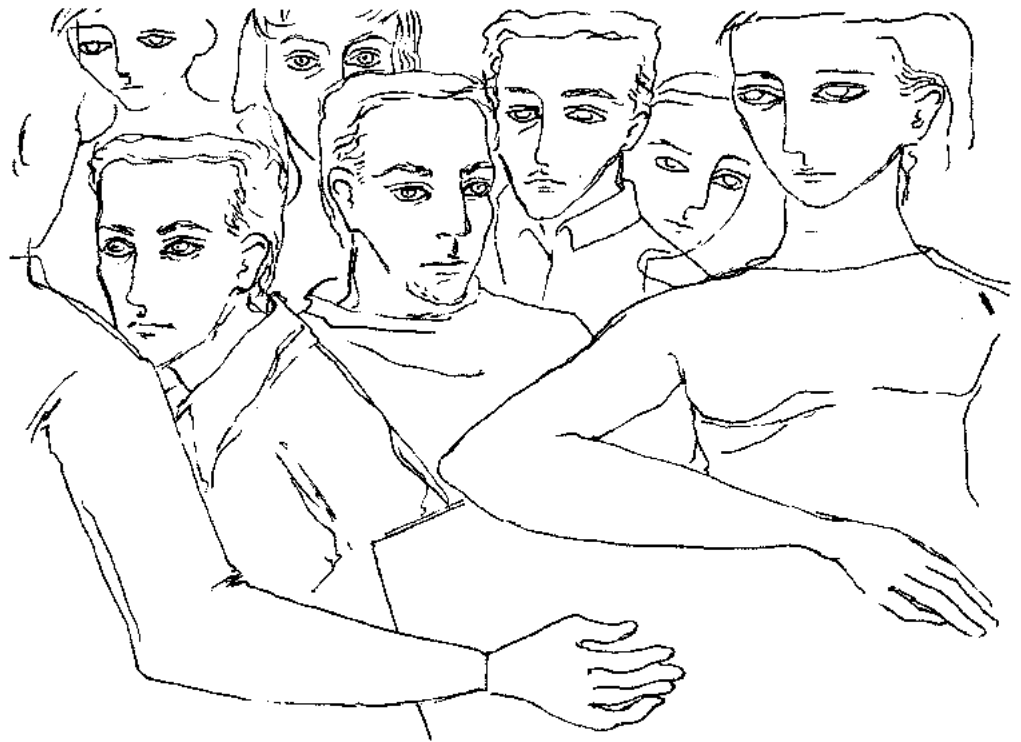
repentina, no racional, "tramojazos de color" (p. 8) y vehículo para comunicar "la gran verdad", resultante de una actitud frente a la vida diaria que privilegia la búsqueda vehemente de emociones y de sensaciones y de sentimientos (no las meditaciones glaciales), para cuya expresión es preciso despojarse de toda sujeción, de toda melindrosa medida, y acudir incluso al grito coral: "coro ensordecedor, coro costeño, coro de hombres y no de mariconcitos con pantaloncitos ajustados a entecas nalguitas bogotanas." (p. 8)

CEPEDA Y LA MODERNIDAD: LA HORA DEL LECTOR

En apariencia, regida por la intuición, la estética de Cepeda y Obregón, parece oponerse a la modernidad al rechazar a los críticos, a quienes considera una especie animal primitiva, "platelmintos", "parásitos que se alimentan de otros parásitos", es decir, de los artistas.¹⁰ En realidad, "AC" rechaza a los críticos, mas no a la crítica, de ahí la conclusión a la que llega en relación con la función del arte: mediante su creación, el artista busca "convencer a la gente que uno tiene la más grande y más terrible duda, compartir la duda" como antes la tranquilidad de las bulas y la religión" (p. 12). Tal duda no se da sin la reflexión, la que constituye, como sabemos, el fundamento de la crítica.

La fuerte presencia romántica se conjuga con una actitud iconoclasta que acerca la poética de *Los cuentos de Juana* a los postulados de la Vanguardia. La obra nace del cansancio generado por el "arte que se hace hoy y que se ha hecho en toda la historia"

¹⁰ Esta visión del artista es, por otra parte, una visión desilusionada: el artista es un parásito. Quizá en esta concepción que le hace el juego a la visión burguesa del artista como un ser improductivo y, como tal, necesario como un adorno es, al mismo tiempo, una manera de llevarle la contraria a la sacralización o a la beatificación del artista, así se trate de la paradójica oficialización.



(p. 8), y responde a una visión integral de la condición humana, atenta tanto a las estrellas como a los intestinos, tanto a lo sensorial (tan menospreciado por una visión escindida del hombre, que se avergüenza del cuerpo en aras de un angelismo aéreo) como a lo espiritual: la "única manera de verse las entrañas." (p. 12)

Esta concepción del arte se aparta asimismo del patetismo propio de los románticos al considerarlo, de acuerdo con la visión festiva de los vanguardistas, como "el mejor espectáculo del mundo" que sirve para hacer una feria, una gran fiesta respetable" (p. 12), con lo cual los cuentos asumen simultáneamente el espíritu anticonformista, la risa alegre e irreverente del carnaval, tan afín a la Vanguardia a la cultura popular costeña como lejano de la lunar melancolía y la visión crepuscular de la muerte de los románticos.

El humor, la "gran mamadera de gallo" (p. 9) constituye, uno de los fundamentos de la poética de Cepeda en *Los cuentos de Juana*. El sano escepticismo de la tomadura de pelo y del relajo es una forma de curarse de la académica pedantería de los humanistas andinos, de vacunarse contra la solemnidad y la seriedad proverbiales de los intelectuales interioranos. Abandonado por los dioses, el hombre poco sabe acerca de sí mismo y del cosmos rodeante: únicamente posee el lenguaje, la trascendencia secular de las palabras, la entretención traviesa de los textos, como medio para aminorar el agravio de la visita sin cita de la muerte. Sólo la diversión, la burla de todo, la parodia, el juego de significantes, el espectáculo de los vocablos, la exploración de las posibilidades imaginativas que ofrece la escritura nos rescatan del vacío insondable, de la nada profunda del ser.

Cepeda se refiere a *Los cuentos de Juana* como "esa novela que estoy pintando" (p. 8). Al hacerlo apunta hacia una creación literaria antitradicionalista que se opone a la estricta delimitación de las artes —poesía/pintura¹¹— y de los géneros literarios —cuento/novela—. Más adelante propondrá incluso la abolición de las fronteras rotundas entre los campos de la historia y la literatura: "esto no es literatura sino historia, es un cuento de Juana, puesto que la literatura no es más que la gran historia del mundo bien contada." (p. 12)

El prólogo define también otro de los perfiles de este programa artístico: el cosmopolitismo que no excluye ciertos toques regionalistas. El mundo de referencias que maneja este texto inicial de *Los cuentos de Juana* se fundamenta en un conocimiento y una frecuentación de la cultura universal que abarca desde científicos como Oppenheimer hasta escultores como Brancusi, sin olvidar los poetas y narradores —Blake, Marini, Faulkner, García Ponce, Tolstoi, Neruda, García Márquez— ni artistas del deporte —Pelé— ni pintores —Picasso, Van Eick, Obregón y Goya— ni cineastas —Fellini—.¹²

¹¹ Es interesante aquí considerar la coincidencia de los planteamientos expuestos en este prólogo con los que aparecen en el último libro de Severo Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob*, Monte Avila, Caracas, 1992, suerte de autobiografía del poeta, novelista y pintor cubano. Allí se reproduce una autoentrevista de Sarduy en la que no sólo la identidad entre la poesía y la pintura, sino también la orientación religiosa que figura en la base de ambos códigos:

—Severo, ¿por qué pintas?

—Pues te diré: pinto porque escribo.

—¿Hay alguna relación entre las dos cosas?

—Para mí, sencillamente, es lo mismo. El mismo perro con distinto collar. Claro está, el resultado es diferente. Aunque no tanto... Pero en fin, la pintura y la escritura son como las dos vertientes de un mismo techo, las dos caras de una misma moneda, etc. Se trata más bien de un cubo, es decir, que hay cuatro caras...

—¿Y cuál es el cubo?

—El cubo, es decir el modelo de todo, es la pulsión de repetición, la manía obsesional de repetir algo. Creo que el soporte de todo lo que se repite es la religión, que toda repetición es plegaria (p. 63).

¹² Esta amplia nómina revela que Cepeda era no sólo un artista abierto a las nuevas expresiones y actualizado, sino también, lo que aparentemente rechazaba, un intelectual. A esta enumeración

Crítico, iconoclasta, festivo, cosmopolita, libre de las ataduras genéricas, hay un rasgo más, de los que identifican a la Vanguardia, que es clave no sólo para la comprensión y valoración de la obra, sino también para entender su recepción: el papel que se le confiere al lector.

En principio se trata de una relación polémica. Así como Cortázar con las Famas y las Esperanzas, Cepeda escribe en el plan de golpear, de pelear con los "sapos", quienes todo lo quieren en blanco y negro, y a los que ve poseídos por la envidia y la estupidez y la visión dogmática, impenetrable al cambio, de los que se alimentan de la "ingeniería del concreto armado". Irónicamente, a tales lectores rutinarios, pasivos, quiere "ahorrarles tiempo, trabajo y bilis". En cambio, revela su simpatía y su identificación con los seres que viven a flor de piel y practican, como los cronopios cortazarianos, el valor de la complicidad.

En uno de los momentos más altos del diálogo entre el escritor y el pintor, en el que los conceptos de Cepeda los enuncia Obregón, éste afirma que a Alvaro Cepeda sí le gustó *Cien años de soledad*, porque es cómplice, y renglones más abajo aclara que

La complicidad, en este caso particular, significa otra cosa que la gente no sabe, ni siquiera sospecha: significa ternura, respeto, discreción a gritos, amor a rajatabla y todo lo demás que solamente está al alcance de los que viven a flor de piel. (p. 10)

El texto nos recuerda lo que hacia 1965 proponía Julio Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*:

*Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha comprado su butaca, y que a partir de allí aprovecha el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano. Cuando Saint-Exupéry sentía que amar no es mirarse el uno en los ojos del otro sino mirar juntos en una misma dirección, iba más allá del amor de la pareja porque todo amor va más allá de la pareja si es amor, y yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E.E. Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama.*¹³

Ambos autores proclaman, pues, la hora del lector, la significación primordial de su actitud participativa para la realización plena de la obra. Ante la obra, hecho inacabado, imperfecto —"irregular" dirá Cepeda (p. 9)—, el lector debe tratar de resolver ambigüedades, ordenar lo fragmentario, identificar ironías, captar incongruencias, contribuir, en fin, a su construcción —siempre provisional, nunca definitiva—. Al considerar en estos términos el papel del destinatario, Cepeda y Cortázar le conceden

se suman los múltiples textos citados o parodiados a lo largo del libro: literarios —el Antiguo Testamento, la historia de Thamar y Amnón, el *Ulysses*, Campoamor, Góngora, Calderón, Iriarte, Samaniego, Constancio C. Vigil y Hemingway—; musicales —la ópera de Britten, Chopin—; históricas —el suicidio de Lucrecia—; cinematográficas —actores, directores y películas (Peter Gimbel, Norma Desmond, Charles Laughton, Lawrence Olivier, Boetticher, Lamorisse, los pueblos fantasma del oeste); lecturas infantiles —Sandokán, Rocambole, Billiken, Doc Savage, cartilla de Baquero, la Alegría de Leer, El Peneka—; religiosas —el catecismo del Padre Astete.

Por otra parte, en esta actitud abierta y receptiva hacia las otras artes se manifiesta una nueva afinidad con Hemingway, quien, en su célebre conversación con George Plimpton, afirmó: "Aprendo tanto de los pintores como de los escritores. Pienso que lo que uno aprende de los compositores y estudiando armonía es obvio". Cf. George Plimpton, "Una entrevista con Hemingway" en Georges Bataille, Harry Levin y otros, *Balance de Hemingway*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1973, p. 77.

¹³ Julio Cortázar, "Morelliana, siempre", *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI, México, 1970, pp. 192-3.

a la obra literaria una funcionalidad que va más allá de la mera diversión verbal.

UNA CRITICA DE LA VIDA

Como pedía Mathew Arnold, este libro de Cepeda constituye una "crítica de la vida"¹⁴. Atento a actuar sobre la disposición mental y la forma de vida de los demás, en abierto rechazo a los valores puritanos, la obra aspira a cambiar espiritualmente al lector haciendo de la literatura una actividad que trasciende el ámbito verbal y se interna en los territorios, íntimos también, de la ética.

Los protagonistas (casi siempre artistas) de las historias son, en su libertad y autenticidad, seres diferentes del común (y por lo mismo peligrosos) para quienes vivir significa crear, liberarse de las trabas que atan la imaginación, inventar otros sentidos, otro espíritu, gozar intensamente y en plenitud total cada segundo de la existencia, atentar contra la doméstica rutina y la vulgaridad de la costumbre, descubrir cualquier cosa con alegría y ternura, quebrar la monotonía y el tedio triste y romper el molde de los hábitos ordinarios.

Como crónicos cronopios o infantes eternos y nada cabreros ni cainitas, los personajes de este libro aspiran, por caminos no racionales, a vivir verdaderamente la vida. Contrarios a las convenciones del orden, a una moral chata, acartonada, en desacuerdo con la condición humana, sus vidas constituyen novelas ejemplares. Su actitud vital orientada por el inconformismo, la libertad sin límites en todos los terrenos humanos, incluso del irracionalismo, busca superar la utilización mezquina de los sentidos, limitadora del hombre. El "cuento sobre Obregón" constituye la exaltación gozosa del ser y de la vida sensorial¹⁵: "Primum vivere y endespués philosophare" (p. 12). Con los medios a su alcance, el arte de Obregón se propone llevarle la contraria a lo establecido, presentarle "sensaciones pictóricas" a la gente que "todo lo quiere en blanco y negro" porque "no saben qué hacer con los colores." (p. 11)

La ética que proponen *Los cuentos de Juana* es, pues, la del exceso que consiste en la metódica transgresión de los mandamientos católicos; la sabiduría sólo puede encarnar en una actitud de vitalismo intenso: "El que se murió se jodió" (p. 12). Este elemento de la transgresión es, a su vez, el que configura la unidad interna, profunda del libro. De ahí que la frase de la negra Eufemia, proxeneta profesional, podría también servir de epígrafe del libro: "lo bueno siempre jode: lo que no, lleva derecho al cielo" (p. 59).

Los cuentos de Juana podrían leerse y valorarse cualitativamente a partir de su relación cuantitativa de oposición contra el dogma del catolicismo. Los cuentos constituyen, punto por punto, una inversión de los mandamientos.¹⁶ Las acciones

¹⁴ Matthew Arnold, *Poesía y poetas ingleses*, Austral, Buenos Aires, 1950, pp. 17-18: "Pues, en poesía, la distinción entre excelente e inferior, sano e insano o sólo semisano, verdadero y falso o sólo semifalso, es de primordial importancia. Y es de primordial importancia debido a los altos destinos de la poesía. En la poesía, como crítica de la vida con las condiciones fijadas para tal crítica por las leyes de la verdad y de la belleza poética, hallará el espíritu de nuestra especie, con el transcurso del tiempo y a medida que nos vayan faltando otros apoyos, su consuelo y su asidero. Pero el consuelo y el asidero tendrán una fuerza proporcionada al poder de la crítica de la vida."

¹⁵ No obstante, este vivir parece privilegiar particularmente la vista y el oído, paradójicamente, sentidos considerados como intelectuales. Un inventario inmensamente incompleto nos revela esta constante a lo largo de la obra: alusiones al oído (16, 23, 30, 34, 36, 47-58) y a la vista (8, 11, 18, 21, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46-57).

¹⁶ Para evitar la engorrosa repetición de los títulos de los cuentos he optado por numerarlos del 1 al 22; al mencionarlos citaré, entre paréntesis, el número correspondiente.

1 *The road*. 2 Las muñecas. 3 Desde que compró. 4 A García Márquez. 5 Desde que comenzaron. 6 Juana tenía. 7 Como me han dicho. 8 Padre: José Dolores. 9 Por debajo de. 10 El ahogado. 11 Sabanilla. 12 Cuando a fray Bartolomé. 13 Esta es la triste historia. 14 En este pueblo. 15 María



LOS CUENTOS DE JUANA

ALVARO CEPEDA

Portada de la primera edición de *Los cuentos de Juana*, ilustrada por Alejandro Obregón, 1972.

que se dan en la obra van de la visita a los burdeles y el alcoholismo, a la profanación del texto religioso y la homosexualidad; de la pérdida de la virginidad antes del matrimonio a la prostitución y el adulterio; del asesinato como remedio contra el *spleen* dominical hasta el solitario suicidio; de las mentiras a los robos materiales o intelectuales.

Más que a Dios, sobre todas las cosas, los personajes aman el arte: (1, 8, 9, 10, 15, 17); se jura en vano o se adopta una actitud irreverente ante la divinidad (10, 12, 15, 18); se santifican las fiestas, pero de una manera profanatoria (12, 22); no se honra ni al Padre ni a la Madre (2, 18); se mata al otro como a sí mismo (1, 2, 3, 19, 20, 21); se cometen actos atentatorios contra el pudor (2, 6, 13, 14, 17, 18, 22); se roba sin piedad (4, 10, 11); se levantan falsos testimonios o se miente (por tratarse de una obra de ficción, esta transgresión se registra en todos los textos, pero especialmente en 2, 4, 7, 12, 16); se desea la pareja del prójimo (6, 19, 20) y se codician con voracidad y beneplácito los bienes ajenos (6, 10, 12).

De este modo, el elemento que otorga unidad profunda al libro es, pues, la desobediencia, la violación de la moral católica. En Cepeda (poeta que, por verdadero, milita en el bando del Demonio¹⁷), como en Blake, se ataca al cristianismo en tanto que moral negadora de la vida en el reino de este mundo, represora de los instintos, engendradora de culpas y aguas estancadas, podridas ("Espera veneno del agua estancada" nos recuerda Blake (B: 43), las cuales, a su vez, engendran huracanes mortales que arrasan con los niños curiosos y los borrachitos extraviados. (p. 41)

Como Blake, Cepeda percibe en "Juana tenía" y "Juana aprendió sus primeras letras" que los burdeles están edificados con los ladrillos de la religión (B: 39) y, por lo tanto, es diminuta la distancia que separa la catedral del burdel, la santidad de la prostitución. La distancia crítica frente a la religión aparece también representada en "Juana tenía", visión alegórica de la mentalidad metalizada de la iglesia que se enriquece con los dones naturales de los hombres, y en "Cuando a fray Bartolomé", retrato satírico revelador de los recursos retóricos de la ficción aplicados impunemente para financiar las fiestas patronales.

No obstante, este alejamiento crítico del cristianismo no constituye una abominación de la experiencia religiosa. Más bien nos muestra a un Cepeda saturado de información y formación religiosa (como el Stephan Dédalus de *Retrato del artista adolescente*) inmerso en el fenómeno de la secularización, puesto que el arte constituye también una especie de "mística". (p. 12)

Pero no se trata jamás de lecciones claras, de exposiciones teóricas desarrolladas discursivamente, sino de sugerencias: las ideas, los valores expuestos, aparecen tematizados, encarnados en las historias y en el lenguaje. A lo largo del libro asistimos a una crítica paulatina y demoledora de la educación como deformación, como instrumento represivo y torcedor del camino natural del hombre. Este examen se realiza literariamente mediante la parodia o la irrisión de los apólogos escolares y las lecturas primarias de la formación religiosa.

El ejemplo más claro se presenta en "Las muñecas que hace Juana no tienen ojos". Allí el correlato objetivo de las muñecas encarna, por un lado, el repudio a un mundo de sumisión y jerarquías, de reglamentos, prohibiciones y diarios actos mecánicos, fundado en el miedo; y, por el otro, la crítica concreta, sensorial a la vida hermética y marchita (reminiscencias de las remotas mansiones polvorientas de Emily Grierson y

Zenobia se sienta. 16 Cuando Julio Roca. 17 Juana tiene una amiga. 18 Juana aprendió sus primeras. 19 "Ven enseguida". 20 Otra vez Juana (final). 21 Después de meditarlo. 22 Barranquilla en domingo.

¹⁷ William Blake, *Matrimonio del cielo y del infierno. Los cantos de experiencia*. Visor, Madrid, 1979, p. 35. En adelante, para las citas de este libro, emplearé B: y la página correspondiente.

Rosita Coldfield, seres muertos en vida, estragados por el resentimiento y la soledad de las descendientes de *La casa grande*, habitantes amargadas de un universo clausurado que se cocina con la llama baja, sin contactos humanos profundos más allá de las telas, casi sin sensaciones —sordo y ciego—, envuelto en un silencio de sepulcro, amarrado al engaño, a la palabra al-servicio de la mentira y de la impostura, sujeto a la perpetuación del odio para conservar las prebendas del apellido y la memoria de los privilegios perdidos cuando la casa dejó de ser la grande guarida del poder.

El texto retoma los personajes innominados y crueles de *La casa grande* y el ámbito en que se mueven —la casa, la finca La Gabriela— y les otorga nombres —Martha, Regina—, en simbólica despedida, tal vez para marcar la diferencia entre ese viejo universo enfermo y rural y el que empieza a nacer en *Los cuentos de Juana*. Porque cuando en la mansión penetra el viento fecundante se derrumba el mundo de platinas y postigos, de aldabas y candados, de jaulas y gavetas, de escaparates y baúles viejos que, como una pantalla impiden el paso de la realidad. Entonces la ciega inocencia de Juana, la recia ceguera de mármol de Martha y la sumisión regia de Regina quien —aferrada al recuerdo de la madre borrada—, al final se rebela, pasan de su condición de muñecos de trapo a la de seres humanos y del mundo irreal del odio, la palabra mentirosa y la obediencia, a la libertad. La casa cesa de ser mansión de silencio y sombra y vuelve abierta ventana al mar se puebla de luz del sol, de rumores marinos y del coro de los pájaros.

EL EXCESO ESCRITURAL: LA TRADICIÓN DE JOYCE

Obra de difícil clasificación. *Los cuentos de Juana* ponen de manifiesto sorprendentes conexiones con las tendencias más radicales de la literatura hispanoamericana de su época, fenómeno asaz extraño en un país tan tradicionalista artísticamente como Colombia, capital del anacronismo. Hay una serie de planteamientos en el prólogo coincidentes con las formulaciones que por los años sesenta y setenta enunciaban Julio Cortázar, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, autores situados en la tradición de James Joyce, cuyas creaciones continúan la estela de la estética del *Ulysses*.

El signo de esta escritura es la experimentación formal, la incesante búsqueda de nuevas estructuras narrativas y lingüísticas: el lenguaje pasa al primer plano y deja de ser decoración. No hay significados sino significaciones, juegos de palabras, parodias, citas, espejo verbal, burla, reescritura. Lúdica, divertida, sin intenciones serias o didácticas, liberada de tabúes en el plano del lenguaje, la creación literaria se asume como ficción que acepta deliberada y explícitamente su carácter de ficción, de artificio verbal, invención no realista, y abandona todo intento de verosimilitud, de telurismo, de denuncia política, pero también de cómoda evasión.

Es Morelli, ese alter ego teórico de Cortázar, quien en *Rayuela* (cap. 79) formula con precisión los propósitos de esta tendencia narrativa conocida como la antinovela:

Intentar el roman comique en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible. Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista. Detención forzosa en los diversos grados de lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político. Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligado a cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos.

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelistico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, ne jamais profiter de l'élan acquis.

Resueltamente en contra [de un orden cerrado], buscar también aquí la apertura



Alejandro Obregón

*y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la imaginación al servicio de nadie.*¹⁸

Rebelión, reto contra la mimesis aristotélica, cuestionamiento de la realidad al prescindir de esquemas habituales como el principio de causalidad racionalista al apartarse de la idea de personalidad y de la noción de coherencia psicológica de los personajes, esta poética narrativa se aleja del relato hipnótico que encanta al lector pasivo y destruye el gran mito del sentido, propio del humanismo tradicional. Puesta en crisis de la racionalidad burguesa, los herederos de Joyce postulan no sólo la gratuidad de las acciones, la falta de identidad y la incongruencia, sino también el manejo desordenado del tiempo —se rompe con la cronología fluvial—: la finalidad no es narrar una historia acabada, la evolución ortodoxa del ovillo hacia un desenlace, sino presentar una imagen del devenir, abrir la puerta a nuevos mundos de misterio.

Dislocación de convenciones o modelo para armar, *Los cuentos de Juana* rompen con las coordenadas espacio-temporales y su lógica racional. Se encuentran y conviven aquí acontecimientos y personajes de distinta naturaleza situados en tiempos distantes y lugares lejanos: Fray Bartolomé de las Casas y el Barón de Humboldt, la CIA y la Gran Inquisición, García Márquez y Juana, la infancia y la edad adulta, Ciénaga y la Atlántida, Nixon, Kennedy y Pedro Yúdez, latas de avena y cuadros de Obregón, los charcos de Siape y los huracanes de La Florida, y Juana, personaje principal, hilo conductor del texto, un ser intemporal, originaria de diversos sitios (gringa, cienaguera) quien se suicida varias veces.

LA NARRATIVA QUE SE AUTOANALIZA

Regidos por una actitud crítica *Los cuentos de Juana* proponen una teoría de la literatura y una meditación sobre el lenguaje nacida de la desconfianza en las grandes palabras portadoras de la mentira, al tiempo que ponen en evidencia las convenciones de la literatura habitual, anquilosada, falsa y formularia.

¹⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, UNESCO, París, 1996, [Colección Archivos, 16] p. 325.

Los cuentos de Juana no sólo cuentan sino que reflexionan, en ocasiones a través de imágenes, acerca de la escritura, sus posibilidades, su función y sus hacedores. El libro, como hemos visto, se abre con un manifiesto literario y pictórico que sirve de fundamento teórico al diálogo de códigos que se escenifica a lo largo del espacio del texto.

Literatura autorreflexiva, el cuento de las muñecas es no sólo una indagación acerca de las razones de los cuentos mediante el juego con la etimología del verbo contar, que puede ser tanto relatar como llevar la cuenta.¹⁹ Este cuento es asimismo una metáfora de la escritura. Martha, la autoridad, preocupada por perpetuar el poder, no puede llevar la cuenta "¿para qué?" (p. 15); en cambio Regina, sometida y herida, escritora en ciernes, sí: "yo también llevo la cuenta. La he llevado todo este tiempo y la voy a seguir llevando. Aunque no sé para qué, no sé para qué." (p. 15)

En realidad Regina posee un proyecto narrativo definido que consiste en reconstruir con la materia de los recuerdos propios y con los pedazos de recuerdos de las otras personas que la conocieron, el recuerdo de la madre. Con ese fin ha estado registrando, investigando "cada gaveta, cada rincón, cada baúl, cada grieta de la casa, buscando a la madre para formar su recuerdo" (p. 22). Al final esta artista frustrada es leal con su vocación y se atreve a transgredir el orden impuesto y guía a Juana a la apertura de la ventana que da al mar por donde entra el viento purificador que borra los trazos torcidos del pasado y deja la pantalla blanca para el porvenir. Con sentido de la justicia, de la igualdad, ser capacitado para el amor, aunque sumiso, Regina colabora con la terminación del engaño a Juana para que cesen la oscuridad y el silencio.

Parábola de la autenticidad creadora y de los vínculos entre el arte y la realidad, mientras las fabricantes de muñecas se aíslan del exterior y sólo establecen contacto con él a través de mediadores (Pablo, el vicario), las muñecas les quedan fallas, sin ojos. Pero cuando se rompen los candados y la casa se abre a la influencia solar y las artesanas despiertan al mundo de los sentidos, las muñecas les salen completas.

De manera oblicua el libro es también una inquisición sobre el oficio del artista. Otro de los motivos recurrentes de la obra es el retrato de artistas que va desde el primitivo (reconocido por toda su vecindad, al que le interesan las obras, no la vida social, y trabaja con materiales elementales —cartones y pinceles—) hasta el más refinado, la escultora Feliza, quien trabaja con materiales muy costosos (automóviles nuevos que desarma para crear flores de hierro). "Juana tenía una amiga", retrato de la escultora, es una profundización en las reglas de analogía, los paralelismos formales, las variadas y extrañas formas que permiten a Feliza establecer las más remotas identidades entre la flora de hierro que Feliza crea y las piezas de carro que emplea para la recreación del mundo.

En "Cuando a fray Bartolomé" asistimos al retrato de ese ser silvestre en Colombia, el retórico —dominador de la metáfora, del idioma, de la zoología, de la habilidad para versificar, habilidades que emplea como trampolín hacia el poder— que se vale de las posibilidades poéticas de la charada como medio moral y divertido para desorientar al destinatario y recabar fondos. Significativamente en este cuento el retórico fracasa.

El equivalente del pintor primitivista en el campo de la literatura aparece de manera implacable en "María Zenobia se sienta en". Se trata del típico escritor de provincia encarnado en esta mujer dedicada a la redacción de su diario. ("En estas páginas de blancura impoluta estamparé mis más recónditos y secretos pensamientos, mis azules

¹⁹ Con esta ambigüedad se juega a lo largo del libro en el que se lleva la cuenta de los jugadores y el público que desaparece con los dardos de Juana, de los hombreritos que en vértigo borgiano se empequeñecen en la lata de avena Quaker, de las fotografías que, en el álbum de retratos, llevan la cuenta de la historia de la familia con sus matrimonios, fiestas, velorios, primeras comuniones.



alegrías y mis grises tristezas” (p. 74) y de su correspondencia y a los ejercicios de piano. Liberada de pequeños problemas domésticos. María Zenobia “con su aspecto de señorita quedada, aún después de treinta y un años de casada y de nueve hijos” (p. 73): se lanza definitivamente por los caminos de la más fantástica imaginación y poesía y, aunque no presenta variaciones muy significativas en la temática, el mundo fantasmagórico que ha logrado crear y en el que se desenvuelve su existencia, se repuebla constantemente por caracteres ya conocidos, sepultados, olvidados que resucitan inesperadamente en las más extrañas circunstancias y posiciones. Como es apenas obvio: “la obra parece que va a ser de una importancia que todavía no puede medirse” (p. 75).

Además de los retratos de artistas, en este libro se examinan las posibilidades estéticas de ciertos modelos extranjeros al confrontarlos con la temática del entorno. El texto “El ahogado” nos revela la imposibilidad de trasponer mecánicamente las técnicas del cine norteamericano a la realidad del Caribe: (Con el color del agua y lo espeso del barro qué va a hacer esa cámara en el fondo del agua? Además, ¿con qué tiburones van a hacer Blue Water, White Death? Será con babillas. [...] Cámara en el aire —grúa, helicóptero, andamio—. (Será andamio; porque helicóptero, ¿de dónde? (p. 46). Al mismo tiempo este cuento parodia ciertas convenciones del cine comercial: la importancia del elemento sensorial —el ruido, por ejemplo—, el toque localista, el sexo, el fetichismo, los símbolos subterráneos.

Del mismo modo la mayoría de los cuentos alude de manera indirecta al proceso de la creación. La actitud de Lucila Ariza, la ratera de perros, hacia su oficio marginal, está planteada en los términos de una poética: “Nunca fue un plan trazado de antemano, no obedeció a una idea preconcebida que tenía su razón y que debía desarrollarse y terminar en algo. No, nada de eso.” (p. 57) La visión que tiene Juana del Antiguo Testamento es un pequeño resumen de *Los cuentos de Juana*: “historias que van desde las más inocentes y elementales hasta las más enrevesadas y pornográficas; desde las más poéticas y líricas hasta las más realistas y minuciosas descripciones” (p. 79). En “Otra vez Juana (final)” el símbolo de la máquina de escribir encendida al momento del suicidio de Juan apunta al sentido de la escritura.

La consideración de Juana sobre las razones de llevar la cuenta de las muñecas expone una concepción hedónica de la escritura literaria que rige en gran medida *Los cuentos de Juana*: “Siempre me dio: voy a comenzar a llevar la cuenta de las muñecas que hacemos; por ninguna razón especial. ¿saben?, por curiosidad, por pensar en algo, para llevar la cuenta de algo.” (p. 15)

Es decir, que estamos ante la literatura en función no de información, sino de placer. Juego de la inteligencia, pasatiempo intelectual, vehículo que nos rescata del trabajo y su fastidio, ejercicio de lo gratuito de la imaginación creadora, se trata de una literatura que no se avergüenza de sí misma y se atreve a pronunciar su nombre y, sobre todo, que se escribe con L de libertad.

MAS ALLA DE LAS FRONTERAS DEL LENGUAJE Y DE LOS GENEROS

En *Los cuentos de Juana* se borran los límites entre ficción y realidad, entre lo serio y lo cómico, y desaparece la rivalidad entre lenguas y lenguajes. La obra literaria se constituye en un espacio dialógico idóneo para la liberación de algunas de las convenciones que han acompañado a la creación verbal a lo largo de su historia. Diversos tipos de discurso, verbales y no verbales —literario, periodístico, cinematográfico, pictórico, crítico literario y de artes plásticas—, hallan aquí una sala de encuentro y baile.

Los géneros literarios intercambian sus singularidades y se mezclan los más variados niveles de la lengua: escrito y oral, culto y popular, local y foráneo. Se parodian versos de grandes escritores —Góngora: “Las cuatro patas/ para no terrestres/ menesteres/ , contraantípodas/ proponen/ selénicas soluciones” (p. 63) y letras de boleros (¿dónde estás que no oigo tu palpitar?” (p. 46), se citan los carteles de anuncios, voces populares

(carpinteros, prostitutas, choferes). La historia se vuelve ficción, la vida, teatro; las situaciones cotidianas, cuadros, esculturas o películas.

Autobiografía cifrada, mamadera de gallo, chiste privado, mezcla de prosa y verso, parodia de la poesía barroca y de los diarios íntimos, reportajes (1, 8), guiones de cine con las respectivas instrucciones de cámara y montaje y sonido, (2, 9, 22), colección de cuentos (3, 4, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21), epístola (7), ensayo creativo de artes plásticas (16), diálogo teatral (14), en su libertad de invención absoluta, en su picaresca acumulación de episodios en torno a un héroe degradado, en su realismo risueño y rebajador, en su aire de rompecabezas, en su perspectiva múltiple y nada lineal, en su mención constante y *camp* de artículos de consumo popular, el libro de Cepeda está impregnado del espíritu que gobierna *Historia universal de la infancia*, *Historias de cronopios y de famas*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Ultimo round*, *Rayuela*, *Un oficio del siglo veinte*, *Tres tristes tigres* y *De dónde son los cantantes*.

ESCRITA EN BARRANQUILLERO

Los cuentos de Juana llevan al plano literario el lenguaje de los barranquilleros, la trama verbal del vocablo hablado son sus charadas, jerigonzas, juegos de palabras, canciones de cuna, canciones populares, lugares comunes, insultos, procacidades y léxico local. Incluso al elaborar sus comparaciones, Cepeda se apoya en un mundo de referencias currambero, caribeño: un chirrido como de checa rastrillada en cemento liso" (p. 35), "un resorte plano y entorchado como gusano de almendro" (p. 39), unos "ojos como bateas de lo grande que eran" (p. 43), algo es "azul como de pelotica de lavar" (p. 71), Juana parece "una garcipola con ese vestido tan corto y esas patas tan flacas." (p. 89).

La fuente del lenguaje no es ya la academia, sino la calle. El escritor nada en el río del lenguaje vivo y lo emplea como sistema de creación general. La cultura de la sala de redacción, el burdel y la publicidad y la universidad del cine impregnan la creación literaria cerrando el abismo entre la escritura y el habla, al tiempo que la distancian de lo que se entendía en Colombia por "escribir bien" —la retórica y la solemnidad para limpiar las palabras de la pompa y la seriedad oratoria, desinflarlas de sus pretensiones y volverlas instrumento útil y apto para la diversión y el juego.

UN LIBRO MULTIPLE

Los cuentos de Juana conforman un libro complejo y difícil de definir. A su manera esta obra —libro almanaque—, es varios libros a la vez. En principio se trata de una colección de cuentos que, así como los de *Canterbury* hallan su unidad en el espacio, aquí la consiguen en torno a Juana, principio constructivo de la obra.

Pero también puede verse como un poema lírico, evocador y crítico a la vez, de dos universos complementarios. Por un lado, la religiosa y colonial ciudad de Ciénaga, escenario de los recuerdos de infancia de Cepeda, con su librería, sus hoteles, sus caserones con cuartos tapiados habitados por albinos, su proliferación de homosexuales titulados en Bruselas, donde no canta la lechuza porque no quedan virgos, pero se recita a Campoamor, la casa grande y sus olores (a cuarto, a baúl, a sala), los discos de la vitrola; la pluma con su forro de hilos con el nombre Don J. García Correa; las finisimas hojas lechosas del álbum familiar que, miradas a contraluz, dejan leer la palabra Bremen; las pelotas de hilo "Brillant d'Alber", el sórdido Obispo de Santa Marta y su presencia amenazante; la casa de los Correa; las etiquetas de los potes de zapolín Davoe con el indio verdoso, agachado junto a una especie de lago, que sacaba agua con una concha; la lotería de animales de cartoncitos; las lecturas de las aventuras de Sandokán, o Rocambole, las fábulas de Iriarte y Samaniego, aquel pedazo de calderón que memorizaban en el colegio y el Templete que provocó el suicidio de Juana.

Por otro lado, poblada de artistas y amigos (cuyas vidas el narrador quisiera perpetuar) la fiesta móvil de Barranquilla, ámbito en trance de desaparición por el



paso implacable del tiempo, con la tertulia eterna de los amigos —Piña, Yezid, la Negra Eufemia, el negro Perea, Noè, Obregón, Feliza, Julio Roca, Quique Scopell—; sus sitios representativos —el Hotel del Prado, el barrio El Boliche, el Estadio Municipal con su campo de juego lleno de parches pelados y de pedazos de grama sucia—. Igualmente la procesión de sucesos dignos de la crónica: la viuda robaperros, la gringa asesina de futbolistas, el rescate y la sepultura marina del ahogado de la laguna, las conversaciones sobre el origen de los huracanes y el final de la Atlántida y el suicidio de una gringa cristiana, entre otros.

Podría tal vez tratarse de una autobiografía cifrada a través de las imágenes de una ciudad o de un pequeño pueblo provinciano, animales, árboles, autores, avisos de neón, bares, calles, cuerpos, deportes, frailes, lecturas, mujeres, música, nombres, objetos, obras de arte, olores, palabras, películas, ruidos, versos, vestimentas, vidas ejemplares dedicadas al arte y tiendas maravillosas.

El yo aparece aquí ficcionalizado, enmascarado en el decurso y el discurso de una vida que oscila entre la remota infancia y el mundo adulto y amistoso de Barranquilla (en la era de los Cuerpos de Paz y Kennedy y Nixon), un cosmos constreñido por las cadenas del orden, de vez en cuando salvadas mediante el ejercicio de la bohemia.

Un temple de ánimo impregna esta dimensión del libro: la nostalgia del tribal grupo de los amigos, esa familia sustituta que colma el vacío existencial. Como en *Tres tristes tigres*, ronda en esta obra la secreta intención carrolliana de ver la luz de una vela cuando está apagada. Se percibe tras la escritura de *Los cuentos de Juana* una suerte de voluntad ecológica vinculando los componentes del libro, deseosa de recuperar por los sentidos y fijar en la libertad de la palabra un mundo con reminiscencias de paraíso y a punto de desaparecer: unos modos de vestir (de kakai, de lino, de marinero, de paño azul turquí), unos objetos (jabón de pino, vitrolas, sillitas de mimbre, retratos de San Expedito y del general Herrera), unos lugares (bombas de gasolina, sitios de veraneo), una fauna (babillas, toches, mapanás, morrocayos, salamanquesas, iguanas, coemejenes, palomas de río, barraquetes, güivies, cucaracheros, jejenes) y una flora (corozos, matarratones, trupillos).

Los cuentos de Juana podrían ser también una novela de acuerdo con la definición de que Cepeda había elaborado diecisiete años antes: "La novela es en realidad una serie de cuentos unidos por uno o varios relatos". Es decir que la obra se mueve en unas ocasiones en esa "zona de realidad-irrealidad, característica del cuento" y, en otras, no es más que "la simple relación de un hecho o estado."²⁰ En todo caso no se trataría nunca de una novela en la que el decimonónico espejo stendhaliano se paseara por los charcos del camino de la vida: lo que hay aquí es cámara corrida, cine constante, recorriendo al derecho y al revés las cambiantes caras de la realidad.

LAS RAZONES DEL RECHAZO

Es posible que en esa serie de mezclas y supresiones de límites, en esa multiplicidad de géneros que se resuelve en unidad heterogénea y carga de ambigüedad al libro, radiquen algunas de las raíces y de las razones de los repetidos rechazos en reseñas y escritos críticos. Pero hay otro factor que es preciso tener en cuenta: el franco contraste (oposición casi) del libro con el contexto literario colombiano al momento de su aparición.

Cuando aparecieron *Los cuentos de Juana* la literatura colombiana vivía una vez más una época de buenas, estupendas intenciones. Estaba en su plenitud la "generación del bloqueo a Cuba", un grupo de escritores que pretendía salir del callejón sin salida que significaba la consagración universal de *Cien años de soledad* (novela que veían pesimista y reaccionaria) mediante el énfasis en el compromiso político (e incluso militar).

²⁰ Alvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard, Oveja Negra, Bogotá, 1985, p. 493.

por encima del propósito estético), las denuncias documentales, domésticas y didácticas, el chabacano chantaje moral, la exaltación de las costumbres del monte y la recalitrante retórica revolucionaria y obstinadamente optimista.

Frente al sermón político o telúrico disfrazado de monólogo, frente a la farnofelia folclórica y el inventario de los ctónicos contextos carpenterianos que pretendían disimular la disertación sociológica, frente al dominio de la infalible metodología científica que conduciría sin fallar a la transformación radical de la historia (a través del ladrillo literario), proponer una creación abierta a las lecciones de la vanguardia (ni china ni rusa) y de la localidad, preocupada por la captación de lo cotidiano e intrascendente, atenta a la actitud vital de la niñez con su constante lúdica, su carga emotiva y poética, su dialéctica mágica, su asombro, la inocencia de la mirada y la irreverencia universal del humor (no la voz engolada y sabihonda, la gravedad patética) como un modo de apertura y liberación de los barrotes verracos de la razón y los tirantes ajustadores de la lógica, no podía sino suscitar reproches rencorosos o silencio insano.

Al mismo tiempo, la conjunción de vida y memoria; la pesquisa del pasado personal y la indagación urbana, aunadas a un concepto lúdico del libro como espacio fecundo para el diálogo entre las artes y la disolución de los géneros canónicos; la visión de la literatura como búsqueda de un nuevo lenguaje fundado en la estética del fragmento, la discontinuidad y la experimentación, ajena por naturaleza a la pedantesca pretensión de las obras maestras; la cosmovisión que se rebela contra el peso de la familia, las buenas costumbres, la cursilería, la mediocridad de los horizontes, la esclerosis de las formas establecidas, los gestos gregarios, la retórica de los sentimientos y la seriedad del ciudadano; todos estos elementos contribuyeron a la conformación de esa polvorienta capa de olvido que la tercera edición de *Los cuentos de Juana* deben empezar a disipar.

UNA PUERTA DE SALIDA

Llegados a este punto de la reflexión: ¿Qué es, quién es, en últimas, Juana? ¿Cuál su origen, por qué la desaparición? ¿El cuento de nunca acabar: la literatura, la capacidad inventiva del hombre, la vida verdaderamente vivida, un clima, un estado de ánimo (la perplejidad ante la vida), el eterno misterio mitigado por la sensación, unas cortas momentáneas paradas en un viaje sin objeto? Quizá uno de los mayores aportes de este libro sean las preguntas que nos deja (como había ocurrido con *La casa grande* y *Todos estábamos a la espera*).

Desarrollo cabal del viejo proyecto cepediano de dar un nombre a la realidad barranquillera en las letras universales, esbozado en su temprano texto "Una calle"²¹, *Los cuentos de Juana* ofrecen a los nuevos narradores una alternativa válida frente al hiperbólico y paralizante impacto garciamarquiano.

Se trata, *mutatis mutandis*, de una situación similar a la que vivieron los poetas hispanoamericanos ante la obra de Neruda y de Vallejo, es decir, de dos modos diferentes de influir.²² Así como la poesía de Neruda cierra puertas (en la medida en que es casi imposible sustraerse al contagio incontenible de su poesía), mientras que la poética vallejana (en su tono menor, su humildad y su carácter experimental y provisorio) tiende puentes transitables y trampolines, abre ventanas y caminos, la narrativa de Alvaro Cepeda (al igual que la de José Félix Fuenmayor) se constituye en una oportunidad de elección válida para las nuevas promociones de escritores.

²¹ Aparecido el 22 de mayo de 1944 en una publicación estudiantil no identificada, el texto "Una calle" fue rescatado por Jacques Gilard y reproducido en Alvaro Cepeda Samudio, *Al margen de la ruta*, Oveja Negra, Bogotá, 1985, pp. 5-6.

²² Cf. Mario Benedetti, "Dos modos de influir", en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967.

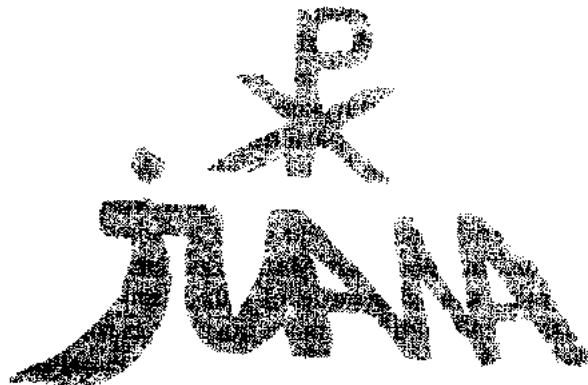
Mientras que *Cien años de soledad* y, en general, toda la obra de García Márquez, no se puede continuar sin correr el riesgo de incurrir en la repetición letal, en el pastiche percedero —de ahí que de la proliferación pestífera (y digna de telenovelas) de minúsculos y efímeros “gabitos” (los estragos de los que habló el profesor Carlos J. María²³), no quede para la historia literaria ni el recuerdo (si acaso sietemesino) de su existencia inútil—, *Los cuentos de Juana* (y la narrativa toda de Cepeda), ofrecen al escritor que empieza una poética prospectiva de amplio espectro.

Así parecen haberlo entendido los noveles narradores de los 70 cuyas obras han sostenido un continuado y fructífero diálogo con *Los cuentos de Juana* o con las otras obras de Cepeda.²⁴

De los domingos de clase media alta (o extranjera) de Juana a los mucho más populares de Charito en *Los domingos de Charito* de Julio Olaciregui; de la María Zenobia escritora y pianista a las tías de Lina Insignares en *En diciembre llegaban las brisas* y la Barranquilla carnalera y suicida de *Algo tan feo en la vida de una señora bien* de Marvel Moreno; del paisaje marino así como del clima de transgresión sexual y moral de *Los cuentos de Juana* a *El cadáver de papá* (nueva muerte del padre) de Jaime Manrique Ardila; del ambiente mágico-fantástico de Ciénaga a las fuerzas extrañas que circundan los personajes de Alvaro Medina en *Desierto en sol mayor* y algunos cuentos dispersos en suplementos de provincia —“El emperador africano”, “Las visitas”, “La función”—; de la Barranquilla *camp* de *Los cuentos de Juana* con sus burdeles, sus putas y sus artistas a la Barranquilla de Villa Bratislava de *Maracas en la ópera*, pasando por la cinefília de *Débora Krue* y el *spleen* de “No hay canciones para Osiris Maguè” de Ramón Illán Bacca; en fin, de *Los cuentos de Juana* a las obras más significativas de la narrativa del Caribe colombiano en los últimos años no se interrumpe una corriente cordial, ese intercambio continuo de motivos y formas que constituye una tradición literaria. Y quedan todavía por verse las memorias en marcha de cuando Barranquilla era una fiesta febril, anunciadas años ha por el hijo del telegrafista de Aracataca.

²³ Cf. “Los estragos del garciamarquismo” en Carlos J. María, *Feedback. Notas de crítica literaria y literatura colombiana antes y después de García Márquez*, Ibc, Barranquilla, 1997: pp. 219-233.

²⁴ Lo anterior no excluye que la influencia de Cepeda pueda también ser nefasta en escritores definitivamente torpes como lo probaría algún Premio Esso que no es más que la fallida reescritura del primer capítulo de *La casa grande*, salpicada con brochazos gordos de “El perseguidor” de Cortázar.



Juana aprendió sus primeras...

Alvaro Cepeda Samudio

Juana aprendió sus primeras letras en la Biblia. No en la cartilla de *Baquero*, ni en la *Alegría de Leer*, ni en los libros de Constancio C. Vigil. Esos vinieron después, con Billiken, El Peneca, Sandokan, Doc Savage. Pero en el comienzo fue la Biblia. La razón no es, viviendo en un pueblo tan católico como Clénaga y viviendo exactamente detrás de la casa cural, de tipo religioso, como pueda creerse equivocadamente.

Que esto de aprender a leer en la Biblia haya deformado tan monstruosamente la imagen que una niña tan de buena familia como Juana deba tener de lo que deba ser un dios, es otra cosa. Y que para Juana haya sido tan difícil, hasta el punto de que ya no piensa en eso y no se ha vuelto a ocupar del asunto, siquiera considerar la posibilidad de que Jehová, que de tan humano lo asociaba, y todavía lo asocia, con el abuelo Sóstenes, fuese el dios común y corriente, infalible, inhumano y etéreo, es comprensible si se tiene en cuenta que la Biblia en la cual ella aprendió a leer no contenía el Nuevo Testamento. Este fue agregado, como todos saben, mucho después, y es historia moderna prácticamente: filosofía, ética, apologética, religión pura, y no el montón de historias que van desde las más inocentes y elementales hasta las más enrevesadas y pornográficas; desde las más poéticas y líricas hasta las más realísticas y minuciosas descripciones de batallas, genealogías y censos demográficos, que es el Antiguo Testamento. Pero decíamos que la razón para que Juana hubiera sido enseñada a leer en la Biblia y no en los libros convencionales no fue religiosa: fue, digámoslo de una vez, circunstancial: en la casa no había otro libro distinto. La Biblia de la casa de Juana, cuyo origen se debe remontar a alguno de los primeros gringos que llegaron con la United Fruit y que la dejó olvidada en el hotel Sevilla y que seguramente fue vendida por el marica Anacreonte Hernández al dueño de la librería Danón, quien no sabiendo qué hacer con ella se la regaló al abuelo de Juana porque “hay muchas cosas en este libro que parecen vainas suyas”, debió de decirle tal vez. Juana cree que esa es la razón para que en su casa estuviera ese libro. Y es que no hay otra explicación: de Bruselas no vino porque: a) está en inglés y b) muchísimas veces oyó a su Mamá Zenobia decir, aunque sin mucho énfasis, “como esa niña siga leyendo ese libro no se va a sacar nada bueno de ella: se va a corromper”. No era tampoco que Mamá Zenobia hubiera leído, en materia religiosa, nada más avanzado que el catecismo del Padre Astete y las partituras de las misas de Vivaldi, que no es que fueran muy religiosas tampoco, sino que lo decía por pura intuición. Y además porque a Juana, ya a los siete años, le estaban creciendo mucho los senos. No se equivocó Mamá Zenobia.

Después de catorce años de leer continuamente y a toda hora la Biblia —a

los trece años dijo, por primera vez, de memoria el versículo uno del Salmo primero del rey Salomón— de haberse tomado la decisión de que ya no era posible que Juana siguiera sin usar ajustadores, puesto que al menor movimiento se saltaban afuera del corpiño unos senos inmensos y muy blancos, y de llegar a la preocupante conclusión de que el general Manuel Demetrio Morán no había encontrado ajustadores que le sirvieran a los senos de Juana, aunque con mucha acuciosidad y deleite habría recorrido todas las tiendas femeninas de Bélgica, y cuando ya el problema parecía insoluble, a menos que se resolviera mandárselos a hacer sobre medida a la querida del médico, como lo hacían todas las muchachas que no podían traer su ropa de Bruselas, y esto debía discutirse ya a más espacio, llegó la solución: un día Juana se metió a puta.

Pero no hay que apresurarse a sacar conclusiones erróneas ni darle la razón a Mamá Zenobia muy a la ligera. Se ha dicho, porque hay circunstancias a montones, que Juana aprendió a leer en el Libro de los Salmos.

Lo que causa un poco de curiosidad es que revisando la manoseada pero bien cuidada Biblia que Juana usó durante diecisiete años se puede apreciar que hay anotados y clasificados por temas 7.932 pasajes, o frases, o alusiones remotas, o simples ideas, que son definitivamente eróticos.

Esta estadística de Juana rebasa en mucho la más completa estadística que se conozca sobre los temas del Antiguo Testamento. Es algo para meditar.

**TRAMO
JA
ZSO.**

Alejandro Obregón

LEGADO DE CEPEDA SAMUDIO

Tres vientos distintos, un solo huracán verdadero*

Daniel Samper Pizano

LIBROS Y PELICULAS, SUS GRANDES AMORES

Uno de los tesoros que Alvaro Cepeda Samudio tenía en su casa grande de Barranquilla era una copia de *Casablanca* en 16 milímetros. Ahora, cuando bastan una maleta, una tarjeta de crédito y un almacén de videos para armar una cinemateca, es difícil imaginar lo que costaba hace 30 años ver una película en exhibición doméstica. Había que disponer de telón, máquina proyectora, cables, transformadores y, por supuesto, los rollos de las cintas.

Todo esto lo tenía Cepeda, para regocijo de sus amigos. Ninguno vio menos de tres veces *Casablanca*, mientras en el patio ladraban Petunia Inés y Gina Isadora, las perras de la familia, y por la sala circundaban ron y comida como si se tratara de una parranda. El telón se desplegaba sobre el trípode imitando una vela de barco, y a su espalda quedaba en silencio la biblioteca, iluminada fantasmagóricamente por las luces y las sombras súbitas de la proyección. Cuando Humphrey Bogart pedía a Sam que tocara otra vez aquella canción, no faltaban los silbidos y aplausos entusiastas de la alebrestada audiencia.

Libros y películas. Películas y libros. Este escenario era el de los grandes amores de Alvaro Cepeda. Aparte, claro está —si me perdonan la cursilería— de la vida misma.

Es imposible entender la vocación literaria y periodística de Cepeda sin darse cuenta de la influencia que tuvo en ella la mentalidad cinematográfica que llevaba atornillada Alvaro en los ojos y en la cabeza. Sabemos que la pasión por el cine, al que definió como "el gran arte de nuestro tiempo", se despertó en él cuando era hijo único y pechichón en Ciénaga, donde había nacido en 1926. Tenía menos de diez años cuando su padre, Luciano Cepeda, le trajo de Panamá una pequeña cámara Pathé Baby, que lo dejó fascinado.

Desde ese momento Alvaro iba a estar ligado emocionalmente al cine. En 1936 la familia se trasladó a Barranquilla. Cepeda empezó a estudiar por las mañanas en el Colegio Americano por las tardes trabajaba como acomodador del Teatro Roxy. Allí vio cuanto podía verse en cine en Colombia hace 60 años.

El problema de tener vocación de cineasta en un país sin industria cinematográfica es que quien siente el llamado de las cámaras termina por dedicar su vida a disertar sobre cine, a escribir sobre cine o, cuando más, a hacer cine escrito. Pero le resulta muy difícil producir cine de verdad, del que proyectaba Cepeda en la sala de su casa. Eso fue lo que les ocurrió, por ejemplo, a Cepeda Samudio y a Gabriel García Márquez. Ambos se casaron con la literatura y el periodismo, pero le montaron apartamento al cine.

Los primeros renglones firmados por Cepeda aparecieron en páginas estudiantiles. Jacques Gilard, a quien debemos una recopilación homérica de los primitivos artículos de Alvaro (1944-1955), rastrea hasta mayo de 1944 el debut de Cepeda como

**Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 12 de octubre de 1997, p. 8-9.



Foto de Luis Vicens

ACS durante la filmación de *La langosta azul*, c. 1954-1955.

comentarista. Es una estampa costumbrista sobre "Una calle", en la cual ya aparecen descripciones elaboradas con ojo de cineasta. Esta sensación se acentúa en su primera crónica de prensa, "Viaje por el litoral del Magdalena", posiblemente escrita unos pocos meses después. El próximo artículo para *El Heraldo Estudiantil* (1945) revelaba su perfil literato.

Queda claro, pues, que Cepeda empieza a recorrer su vocación caminando simultáneamente por tres caminos: el del periodismo, el del cine (en lo cual la máquina de escribir ejerce un forzoso vicariato) y el de la literatura.

Luego los tres se mezclarán y esa combinación producirá importantes consecuencias. En el periodismo, consolidará el reportaje moderno; en literatura, creará una narrativa novedosa en sus temas urbanos y que habla un idioma con acentos derivados del montaje cinematográfico; en la pantalla ofrecerá una película que emplea un lenguaje distinto al que había caracterizado a nuestro cine.

Pueden perseguirse rastros de este fenómeno en otros autores de la época y de décadas posteriores. Pero ninguna obra ofrece, como la de Alvaro Cepeda Samudio, una radiografía tan clara del huracán creativo que se desmadra al juntarse esos tres vientos que antes soplaban dispersos.

CEPEDA PERIODISTA

La actividad periodística de Cepeda es incesante. Parece contagiada de ese sentido de apremio que tuvo toda su vida, tan corta y tan frustrante, y al mismo tiempo tan productiva y tan llena de vetas aún por descubrir. En 1945 es jefe de redacción de *El Heraldo Estudiantil*; en 1947 es columnista de *El Nacional*, bajo el mando de Julián Devis, un periodista que incluye en él de manera determinante; a fines de ese año ya *El Nacional* lo anuncia como director de las páginas de cine. En 1953, Cepeda y García Márquez comparten fugazmente la jefatura de redacción del diario. El primero responde por la edición de la mañana, y el segundo por la vespertina.

El Cepeda columnista revela muchas facetas e intereses. Escribe ensayos ingeniosos, bajo la sombra lejana de Luis Tejada; publica notas de viajero, que proclaman su amor por Azorín; comenta la política internacional; recurre con frecuencia al humor; de vez en cuando comete pequeñas páginas líricas. El cine sigue siendo uno de los temas que más le atraen. Pero, más importante aún, empieza a mostrar en algunas de sus notas una clara influencia de la visión cinematográfica. El artículo "Esbozo de un cuadro para nuestro mercado", de noviembre de 1947, es cine escrito. En su obra póstuma, *Los cuentos de Juana*, volveremos a ver una muestra de este género, aunque mucho más elaborada: un cuento/pre-guion que se titula *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos*.

También se detecta una tímida influencia del ojo del cinematografista en *Tres periodistas hablan*, una conversación con los directores de tres diarios barranquilleros (mayo de 1947). Aunque aparece identificada como "crónica" y es una entrevista, ofrece ya amagos de reportaje: datos de ambiente, impresiones, pinceladas sobre los personajes.

He sostenido que el reportaje moderno nace entre nosotros como fruto de la influencia catalizadora del cine sobre la crónica. Los escritos de Cepeda constituyen un excelente terreno para comprobarlo.

CEPEDA LITERATO

En 1949, Cepeda viajó a Nueva York, donde estudió periodismo, y regresó dos años más tarde. Traía en la valija muchos de los cuentos que aparecerían en 1954 bajo el título de *Todos estábamos a la espera*. Son cuentos de gentes solitarias y bares oscuros en medio de la ciudad, que irrumpen cuando en la novela colombiana dominaba el

tema rústico y realista de La Violencia.

Después, el propio Cepeda retoma un episodio de violencia de los años 20, la matanza de las bananeras, y levanta con él una extraordinaria novela, *La casa grande*, valiéndose de múltiples recursos de escritor atrevido, entre los cuales se adivina la moviola del cine. La diferencia con la narrativa que la precede es notable: no en el tema, pero sí en el tono, la técnica y el lenguaje.

Los autores norteamericanos llegan a Colombia por primera vez en la literatura de Cepeda. La preferencia de Alvaro por el género del cuento moderno se debe más que todo a la admiración que despertó en él la literatura estadounidense del siglo XX, aunque también es cierto que su movilidad permanente, la profusión de empresas en las que estaba involucrado de modo simultáneo y la intensidad de su vida cotidiana le habrían impedido dedicarse de lleno y con sosiego a la novela. Yo le escuché hablar siempre de una idea, mitad sueño y mitad proyecto, consistente en retirarse a su casa de Sabanilla, sobre una ladera orientada hacia el Caribe, olvidarse de todo y dedicarse a escribir ficciones.

CEPEDA CINEMATOGRAFISTA

Curiosamente, ni su viuda —Teresa 'Tita' Manotas de Cepeda—, que es la memoriosa conservadora de papeles y celuloides de Alvaro, ni la fidelidad documental de su hija Patricia, ni los más perspicaces investigadores de la vida del maestro cienaguero han logrado establecer la fecha exacta en que se filmó *La langosta azul*. Se calcula que fue a fines de 1954 o durante el primer semestre de 1955, cuando Alvaro tenía 29 años. En el proyecto trabajaron muchos de sus amigos, y el propio Cepeda interpretaba el papel principal.

Este corto fue el único de índole argumental que llegó a filmar Cepeda Samudio. Su cinematografía incluye varios documentales más, entre ellos otros tres sobre el carnaval barranquillero, uno sobre una competencia de regatas en el caribe, algunos noticieros, *Un carnaval para toda la vida* (edición póstuma) y *La subienda*. Estaba rodando este último corto cuando se enfermó mortalmente el 20 de julio de 1972. Cinco meses antes, tras 11 años de trabajar en él, se había retirado de la edición del *Diario del Caribe* para dedicarse al cine y a escribir. El 12 de octubre hace ya un cuarto de siglo, murió en Nueva York. El 15 lo enterramos en Barranquilla.

El trabajo en el rodaje de *La subienda* no le había paralizado la mano de escritor. Entre los papeles que conserva 'Tita' figura un poema fechado en junio de 1972 en Honda. El texto forma parte de un cuaderno en el que Cepeda garabateaba entonces notas y versos sueltos. Se trata, sin duda, de uno de sus últimos escritos. "Es posible —dice Tita— que se tratara de borradores de canciones para *Los Teipus*". Este grupo, integrado por jóvenes amigos de Alvaro, compuso e interpretó la música para el corto.

La langosta azul, sobre la cual se han realizado foros en América y Europa, introduce un nuevo lenguaje en el cine colombiano, hasta entonces gobernado por el realismo. El corto de Cepeda traduce la factura mágica de muchos de los cuentos suyos y de García Márquez, algunos de los cuales tenían como madre común las largas bebetas de los amigos del famoso grupo de La Cueva. Despiden destellos de surrealismo, de realismo macondiano y —según algunos críticos— hasta de ciencia ficción.

* * *

Resulta difícil saber en qué actividad se sentía más a gusto Alvaro Cepeda Samudio si en el periodismo, en la literatura o en el cine. Consta que le apasionaron los tres y que los tres constituyeron obsesión de su vida desde que empezó a publicar sus escritos de estudiante a los 18 años. Fueron los tres vientos que impulsaron su carrera.

Por lo demás, aún es temprano para determinar si fue mayor su aporte como periodista o como escritor, aunque sí puede pensarse que la precaria estructura de producción cinematográfica nacional ahogaba y sigue ahogando a quienes se interesan por el cine.

De su obra literaria se han ocupado muchos críticos en lenguas varias, pues ha sido traducida a media docena de idiomas.

Como periodista, Cepeda fue un hombre de muchas teclas: columnista original, informado y ameno; editorialista guerrero; ingenioso titulador; diseñador vehemente; editor equipado con innato radar de noticias, y reportero curioso. Pero tal vez lo que más tenemos que agradecerle quienes de una manera u otra fuimos sus discípulos en este oficio, es que siempre levantó la importancia del reportero por encima de todas las demás importancias. Gracias a él y a otros que pensaban como él, el reportero pasó a ocupar en Colombia el protagonismo que antes tuvo el autor de editoriales o el columnista político.

Ahora, cuando el reportero parece haber sido desplazado una vez más —pero ya no por el comentarista ni por el ensayista, sino por el periodista convertido en empresario de prensa— uno echa de menos esa imagen de Cepeda que anduvo por mil caminos: un hombre con una carcajada en los ojos, una rebelión en el pelo, un puro en la boca y una libreta de reportero en la mano.

VIERNES 25 de Julio 1972

CON GESTOS; CON CARCA-
JADAS TON ESTRUENDO-
SAS QUE PARECEN INVEN-
TOS; CON LOS OJOS
SIEMPRE SOBRE TUS
OJOS; CON LAS MANOS
PEQUEÑAS Y CORTAS
COMO DE ENANOS SIEMPRE
EN UN INEXTRICABLE
ENTRANDE DE DEDOS Y TELA
ESTÚPIDO; Y HASTA
CON PULVERAS VAMOS
ENTRESACANDO — TE A
MÍ, YO A TÍ, TÚ Y YO
A NO SOTAS — EL FOSCO

Papá Alvaro y sus hijos

¿SABÍA USTED QUE LA LITERATURA LATINOAMERICANA
TENÍA UN PADRE, QUE LE DIO VIDA EN 1962?*

Patrick Thévenon

Versión de Alfredo Marcos**

Uno se siente un poco más afligido cada vez que, en los azares de la lectura, lo arrojan sobre una nueva prueba de esta embarazosa verdad: el acto creador sufre las mismas presiones exteriores que la actividad social y, de todas, el conformismo es el que produce los más fuertes desgastes. Puesto que el arte, por proceder de un movimiento interior y solitario, experimenta en el mejor de los casos un universo interior único, debería producir obras también diferentes las unas de las otras como lo son las huellas digitales, fuerza es constatar que se pliega al gusto del día con tanta docilidad como la moda en el vestir o las canciones callejeras. El realismo socialista no fue un incidente corriente.

Se deplora todavía más cuando surge un talento nuevo, vigoroso, como es el de Isabel Allende, y se descubre que ha sentido la necesidad de colarse en el molde ya un poco resquebrajado por un premio Nobel y media docena de muertos de ese movimiento literario bautizado "realismo mágico" por los poetas y "boom latinoamericano" por los editores.[...]

Alrededor de ellos gravitan los "propios" del género: el rico y despiadado terrateniente; las muchedumbres embrutecidas y aterrorizadas de peones; los estudiantes revoltosos; los curas comunistas; los militares sádicos. Sobre los que se injerta una ramita de técnica literaria: advierte uno, a fin de cuentas, que ese discurso, que va de rebote a la sorpresa, es conducido por dos personajes y se apropian de las notas íntimas de un tercero. Pero eso, ha debido ser leído.

¿De dónde proviene, entonces, esta ola que uno no podría ahora calificar de novedosa, y que ha sumergido a todo un continente, a excepción del Brasil? ¿Se trata de una corriente formada de aluviones de diversas procedencias o de un surgimiento espontáneo y discernible?

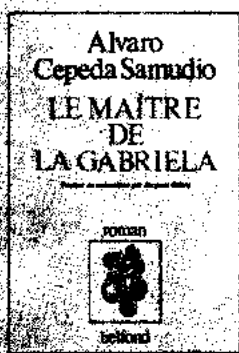
LAS BODAS DE LO REAL Y LO SOBRENATURAL

La segunda explicación sería, al parecer, la buena. El "realismo mágico" tendría un padre, el colombiano Alvaro Cepeda Samudio, una fecha de nacimiento, 1962, y un libro de familia, *La casa grande*. No es Cepeda Samudio, muerto en 1972, autor de esa sola novela corta y de dos recopilaciones de cuentos, quien lo proclama, sino aquel que fuera su amigo y que llevó el movimiento hasta el cénit del Nobel: Gabriel García Márquez. Hay algo de nobleza en reconocer así su deuda, como Joyce lo hizo con respecto a Dujardin, a propósito del monólogo interior.

Y, en efecto, todos los ingredientes que alimentan una novela tan amplia como *Cien años de soledad*, se encuentran ya, en estado condensado, en las 140 pequeñas páginas de *La casa grande*. Cada capítulo utiliza una técnica de escritura diferente. El relato corto sobre tres generaciones. El lugar en un vasto dominio agrícola. El tema, una revuelta de hambrientos reprimida con sangre por un poder vendido a un *trust* norteamericano.

*Fragmento del artículo *Papá Alvaro et ses enfants*, L'Express, N° 1709, 6 avril 1984, p. 107-109.

**Esta traducción es propiedad de su autor.



Edición francesa de *La casa grande*, traducida por Jacques Gilard, 1984.

Su traductor, Jacques Gilard, no deja de subrayar lo que le deben a *La casa grande* los títulos importantes de la novela hispanoamericana: *La muerte de Artemio Cruz*, del mexicano Carlos Fuentes; *Rayuela*, del argentino Julio Cortázar (que acaba de morir en París); *La ciudad y los perros*, del peruano Mario Vargas Llosa; *Tres tristes tigres*, del cubano Guillermo Cabrera Infante; *El tango más bello del mundo*, del argentino Manuel Puig, entre otros.

Cerca de treinta años más tarde —Cepeda Samudio publicaba fragmentos de su texto desde 1956— y mejor aún que en casa de Isabel Allende, última en fecha de sus epígonos, uno reencuentra sus bocetos intactos en *La tumba del relámpago*, última novela del peruano Manuel Scorza, desaparecido, en noviembre pasado. [...]

A propósito de *La tumba del relámpago*, casi podría decirse que calca de tal manera que —con, ¡ay!, una burdeza debida a un sermoneo ideológico que el militante Scorza no ha sabido evitar— este libro reproduce *La casa grande* en la forma y en el fondo. He aquí entonces otra vez una revuelta de campesinos contra la compañía yanqui que los espolia de sus tierras, revuelta que terminará, desde luego, en una masacre, todos acontecimientos trágicos que predecían los motivos del poncho tejido incansablemente por un indio ciego: lo real y lo sobrenatural celebran, aquí, sus bodas de plata. [...]

CEPEDA EN LAS VITRINAS DE PARÍS

Isaac Cortizar

Curiosa sorpresa para un colombiano, exiliado voluntario que vive y escribe en París desde hace unos quince años, ver en la vitrina de una librería de la ciudad, traducido por primera vez, en letras grandes y negras: Alvaro Cepeda Samudio- Le Maître de la Gabriela. Curiosa coincidencia la de volver a recordar uno de los libros que le abrieron la puerta de su propia realidad en la literatura. La revista Mito que formó y creó a tantos intelectuales en las dos generaciones que siguieron, vuelve al recuerdo de aquellos años de 1962.

La Casa Grande ha sido leída y releída por todos con el frescor y el sabor que se respira en la literatura del caribe. Con este libro Cepeda Samudio entraba en las letras colombianas al mismo tiempo que trazaba una trayectoria a la nueva narrativa de toda la América Latina.

La editorial Belfond del boulevard Saint Germain ha publicado el libro con una presentación de Gabriel García Márquez y traducido por el profesor y crítico literario francés Jacques Gilard. Un hermoso libro que mantiene aún el fresco aroma de aquellos años vividos por su autor, cuando apenas contaba cuatro años y el balcón de su casa daba sobre las vías férreas de la estación, el lugar mismo donde fue acometida la horrenda y criminal masacre de bananeros en huelga.

La novela está inspirada en un hecho histórico. De ahí su valor y su dimensión telúrica dentro del panorama de las letras colombianas. Dedicada a su amigo Alejandro Obregón, la novela quiere cerrar de cierta manera la aureola de esos tres mosqueteros junto con García Márquez, en homenaje de una solidaria costeña, pero ante todo artística.

La Casa Grande es una novela precursora por su trama y por los múltiples anexos que la van formando sin alterarla: diagramación modernista y arriesgada dentro de la literatura. Actitud positiva y de avant-garde de un escritor influenciado quizás por Joyce, entre otros. (París, primavera 1984).

IN MEMORIAM
Alvaro Cepeda

Juan García Ponce *

"El camino del exceso lleva al palacio de la sabiduría", hace repetir a Blake, Alvaro Cepeda en el prólogo de su libro *Los cuentos de Juana*, publicado este año mismo de su muerte.

Luego, en una especie de "relación de los hechos" de su amistad con el pintor Alejandro Obregón que ilustra la hermosísima edición del libro, explica:

durante más de veinte años hemos cogido juntos la vida por los cachos, y si ha sido necesario también por el rabo, y la hemos tratado de agotar a patadas y a riesgo de piel sin perder nuestro infinito afán de estar vivos...

Pero tal vez lo que pasa con la vida es que es inagotable; en esa pelea hay siempre alguien que pierde. Sólo que lo que cuenta no es ganar sino la intensidad de la pelea, en la que la vida se encuentra y se muestra.

Hay también, en el mismo prólogo, un diálogo con Obregón en el que los interlocutores se confunden, se mezclan, expresión idéntica de una misma actitud que se muestra en la oposición:

—Mano, ¿te gusta escribir?

—A mí, sí, pero no me da la gana.

—Y a ti, ¿te gusta pintar?

—A mí no, pero me da la gana.

—Ahora si vamos por donde es.

—¿Y de la vida?

—Primum Vivere y endespués filosofare.

—Pero eso no es griego; es cienaguero: el que se murió se jodió.

Sin embargo, yo no acepto tu muerte, Alvaro. Hiciste de tu vida una obra cuyo desarrollo la excluye, la hace para siempre inalcanzable, y la muerte nunca será tuya. En *La casa grande*, esa novela que quizás avanzará ahora a ocupar el lugar que tú tenías, el diálogo de "los soldaditos", como a ti te gustaba llamarlos, los hace indiferenciados, impersonales. Son la voz de la muerte que avanza sobre el río y bajo la lluvia, voz incierta, temerosa de sí misma y temerosa de su vida, cuyo rastro trata de encontrar, como si no se atreviera a cumplir su tarea, como si no se atreviera a reconocerse. A su lado están las figuras del Padre, de la Hija. Ellos tampoco tienen nombre, se han hecho también impersonales a base de encarnar una pura fuerza, una cierta intensidad. La voz de los soldaditos es un murmullo sin rumbo; la del Padre, la de la Hija, una continua afirmación. La fuerza y la verdad de la persona se pierde en la

*Escritor mexicano.

Es muy fácil Hablar de
Alvaro Cepeda -
Era un gran hombre, gran escritor
y gran amigo -
Su oficio era vivir y compartir
su gran sentido de amistad,
y con su letra, vivir después
de morir -

Facsimil de un texto de Alejandro Obregón en homenaje a ACS.

de la vida y se hace la de la vida. La identidad entra a la eternidad del mito que se muestra en el lenguaje.

En *Los cuentos de Juana*, esa Juana que se mata de un balazo en la cabeza el día de su boda porque "está rota", la complicación y la ingenuidad de la vida se hacen eco entre sí en un grupo de historias sencillas y prodigiosas, fantásticas y banales, de espaldas a toda moral, dentro de las que el resplandor de lo cotidiano, la sorpresa, la humildad, el dolor, la crueldad, la exaltación, lo común, lo increíble de lo cotidiano se constituyen en una sola imagen tan inexplicable, bella y misteriosa como la misma Juana que es, a su vez, como la vida.

Es todo. Tu "obra" es exigua. "Me gusta escribir, pero no me da la gana." Escribir es perderse en la impersonalidad del lenguaje y aceptar esa pérdida para que el lenguaje viva. Tú escogiste otra forma de impersonalidad. Rechazar escribir en nombre de la vida. No se pueden describir los gestos de los amigos, no así al menos, directamente. Recuerdo la incommensurable ternura de tu violencia, detrás estaba el infinito pudor del que busca desaparecer para que la intensidad exista. Los gritos, los insultos. El absoluto odio y el desprecio por las convenciones sociales y más aún las supercherías culturales. Tus carcajadas surgidas de la más tierna de las sonrisas. Esa rápida mirada de absoluta comprensión, apagada apenas surgida pero en la que se quedaba encerrado el secreto de la complicidad nacida del conocimiento. Todo se dejaba para los que pudieran entenderlo, verlo detrás, y todo se sacrificaba para afirmar el estruendo de la vida y hacer que la vida fuera encerrando ese todo que sólo puede existir en ella.

Te perdiste en la vida. Alvaro, conociendo el dolor y la alegría de esa pérdida de sí mismo que no conocía reposo en su voluntad de afirmación más allá de sí mismo, y en la vida estás. No hay muerte. Tú eres parte de esa vida que fue en parte tu obra y ella te guarda y te repite. (Octubre de 1972.)

RELOJ DEL TIEMPO

El hombre de la casa grande*

Daniel Samper Pizano

A Tita, y Patricia, y el chino Pablo

Nueva York, agosto 23

Muy querido Daniel: Vaya preparando Su Señoría mi nota necrológica porque yo creo que esta vaina no pasa del Memorial Hospital. Y, por favor, que no la vayan a publicar con clisé de ese Cepeda que es beisbolista en Estados Unidos. Le digo con tiempo para que después no tenga excusa. Alvaro.

Yo sé que en estos momento, ante la noticia paladeada de que Alvaro Cepeda ha muerto en Nueva York, las cosas tienden a volverse literatura. Y eso habría hecho brincar a Cepeda. Sin embargo, lo grave es que es cierto. Por eso no es una frase decir que no fue que Alvaro Cepeda se muriera, sino que terminó de vivir primero que los demás. No es una frase, porque Cepeda vivió en 46 años la cantidad de vida que otros necesitarían 90 para consumir. Vivió atropelladamente, a borbotones, como un huracán. Estuvo aquí y allá, en todos los lugares, a todas horas, haciendo toda clase de cosas. El mismo día podía hacer un viaje intercontinental, escribir un reportaje, visitar a un amigo, emborracharse a muerte, desenguayabar y estar trabajando a las ocho de la mañana en el guión de una película. Cepeda se bebió la vida en fondo blanco, de un solo jalón, y se hubiera aburrido como nunca de haber llegado a viejo.

Nueva York, agosto 28

Mi doctor Samper: Por ahora, al menos, guarda tu nota, pero de ninguna manera rompas lo que empezaste. En Colombia no es permitido enfermarse de las enfermedades que no aparecen en el Almanaque de Bristol: aftosa, cólico y enfriamiento. Y como aquí no conocen esas vainas, los aparatos que te ponen no están calibrados para medir las consecuencias de uno de mis sancochos en La Tiendecita. Dile a las sobrinas que van a tener tío para rato. Hay veces, créemelo, que esta vaina de morir se asusta. Alvaro.

Alvaro Cepeda tuvo la ventaja de no conocer los términos medios. Quería a sus amigos con pasión; cuando se emparrandaba lo hacía como si fuera la última vez; si se trataba de trabajar, podía hacerlo como un caballo: uno, tres, diez días seguidos. Por donde pasaba era una tromba. Nada quedaba igual después. La generosidad se le salía de madre todos los días: ofrecía un juguete a sus "sobrinos", que eran los hijos de sus amigos, y se aparecía cargando una bicicleta. Habría regalado la casa si lo dejan. Invitaba a un trago y acababa encimando una docena de botellas de vino. Vivió casi todos los días durante 24 horas, y hubo varios a los que alcanzó a sacarles unos minutos más.



*El Tiempo, Bogotá, oct., 1972.

Nueva York, septiembre 3

Muy querido Daniel: Otra vez la cosa tuvo color de hormiga, pero no alcanzó ni para página social. Los hospitales son jartísimos. Abrazos a todos. Alvaro.

¿Cómo fue que se vino a morir Cepeda así de pronto? Esta pregunta me la repetí mil veces desde que supe que se la estaba ganando la enfermedad a él en cuarto aséptico de un hospital. En julio volvió de San Agustín con gripa, en agosto se lo llevaron a Nueva York con pleuresía, en octubre se murió de cáncer. Todo ocurrió en una forma tan desbordada como había vivido. ¿Cómo fue que se vino a morir Cepeda así de pronto? Sólo ahora, repasando cuentos y parrandas, me vine a dar cuenta de que Alvaro sabía que estaba viviendo la vida de contado, sin cómodas cuotas mensuales, y tenía siempre enredada en el pelo la imagen de la muerte. "El que se murió se jodió", fueron las palabras más claras escritas en el último de sus libros.

Nueva York, octubre 2

Querido Daniel: La pelea acá sigue tesa, pero estamos al pie del cañón más firmes que nunca. El maestro se está portando como un valiente y hasta exige reportes diarios del estado de sus células. Quiere saberlo todo y pide explicación a los brujos estos de todo lo que hacen y por qué. Se necesitaba un costeño para ponerse esta organización de ruana. Tita.

Cepeda no habría aceptado literatura necrológica. ("Eso es pa' cachacos"). Sobre todo porque sabía que hay vainas que no son para decir sino para sentir. Pienso más bien en él como un concierto que está por terminar en gran crescendo, con todos los instrumentos resoplando notas, el piano echando chispas, el escenario trepidando en música, los intérpretes desmelenados y de golpe llega, seco, el compás final, y uno sólo se da cuenta de que se acabó cuando lo golpea el silencio como una cachetada.

LA AMISTAD DE ALVARO CEPEDA*

Alvaro Mutis

—Mira, sólo conocí y fui amigo de Álvaro Cepeda. De Álvaro Caicedo sólo tengo referencias. No lo conocí. Cronológicamente es bastante más joven que yo. Del tercer Álvaro, yo, ¿qué te puedo decir? Mejor dejemos que otros digan las verdades y las mentiras acerca del tercer Álvaro.

La amistad de Álvaro Cepeda y Gabriel García Márquez, ha sido explicada por García Márquez. Ha hablado sobre lo fecunda, útil y admirable que fue en intercambio de entusiasmos. Álvaro fue un espléndido lector. En medio de su vida desorganizada, desabrochada y llena de exterioridad y de manifestaciones de todo orden (agarraba a la vida por los cabellos todos los días), había un hombre de una gran sensibilidad, un hombre que le dio a Gabo dos o tres luces, dos o tres caminos que han sido definitivos en la obra de García Márquez, naturalmente, fuera de su amistad personal, que es para Gabo lo más importante. La compañía que él tuvo en Álvaro Cepeda fue un apoyo extraordinario y un cariño que le fue —no digamos útil— muy hermoso en su vida.

Álvaro Cepeda y yo nos conocimos a través de Gabo: hicimos muy buena amistad cuando trabajábamos en la revista *Mito*, que dirigía José Gaitán Durán, mi compañero de generación. Allí se publicaron fragmentos de *La casa grande*, la novela de Cepeda junto con *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabo, y parte de la *Reseña de los hospitales de ultramar*, un libro mío que figura en la *Summa de Magroll*.

Esta amistad espléndida se rompió con la muerte prematura de Álvaro y sigue sostenida en la relación de Gabo y yo. Esta relación fue de gran importancia, como dices. Por lo menos para nosotros; no sé para la literatura. Eso no me toca juzgarlo. Prefiero quedarme en la evocación y los hechos.

*Fragmento tomado de Dimas Livio Pitty, "Alvaro Mutis", en *Realidades y fantasmas en América Latina*, INBA, México, 1987, p. 3-13.

PARA UNA BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE ALVARO CEPEDA SAMUDIO¹

Ariel Castillo Mier*

Bibliografía de Alvaro Cepeda Samudio

LIBROS

- 1 *Todos estábamos a la espera*. Librería Mundo, Barranquilla, 1954 (cuentos).
- 2 *La casa grande*. Mito, Bogotá, 1962 (Novela).
- 3 *Los cuentos de Juana*. ACO, Barranquilla, 1972 (cuentos)
- 4 *Antología*. Selección y prólogo de Daniel Samper Pizano, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1977.
- 5 *En el margen de la ruta*. Recopilación prólogo de Jacques Gilard, Oveja Negra, Bogotá, 1985 (Periodismo).

TRADUCCIONES

Al alemán:

- 6 "Wir warten alle" ["Todos estábamos a la espera"] y "Los, wir bringen die Katzchen um!" ["Vamos a matar los gaticos"], Tr. de Peter Schultze-Kraft, en *Das duell und andere Kolumbianische Erzählungen*, Horst Erdssnassn, Tübingen und Basel, 1969: 230-237. Reimpreso en *Rudigen Muhler Lesebuch zur Weihnachtszeit*, Christophorus-Verlag, Freiburg, 1977: 30-35.
- 7 "Der Schiffbefehl", ["Los soldados"], Tr. de Peter Schultze-Kraft, Eichborn Verlag, Frankfurt M., - 1982: 75-88.
- 8 "Seit sie das Blasrohr hat, langwult Juana sich sonntags nie", ["Desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos], Tr. de Inke y Peter Schultze-Kraft, en *Josefina, bedien die Herren Geschichten von Frauen und Mannem aus Lateinaerika*, Fischer, Frankfurt M., 1982: 107-108.
- 9 "Wir müssen Regina suchen", ["Hay que buscar a Regina"], Tr. de Peter Schultze-Kraft, en *Die Wahrheitsprobe des Gran-Man Neue Erzählungen aus der Karibik*, Eichborn Verlag, Frankfurt, 1983: 36-38.
- 10 "Der Streik", [La Huelga. Adaptación radiofónica de *La casa grande*], Tr. de Inke Schultze-Kraft und Erich Hackl, WDR, 16 de junio de 1983.

Al búlgaro:

- 11 *La casa grande* Tr. de Mariana Dimitrova, Novodna Kultura, Sofia, 1977.

Al francés:

- 12 *Le maître de la Gabriela* [*La casa grande*] Tr. de Jacques Gilard, Pierre Belfond, Paris, 1984.

Al inglés:

- 13 *La casa grande* Tr. de Seymour Menton, University of Texas, Austin, 1991.

Bibliografía sobre Alvaro Cepeda Samudio

Entrevistas

- 14 Lecturas Dominicales, "La literatura latinoamericana de hoy en el banquillo. Un diálogo con Angel Rama Alvaro

¹ Reconocemos las carencias y los límites de este trabajo. Como toda bibliografía (y mucho más al tratarse de un autor del Caribe colombiano, región donde la ausencia de hemerotecas brilla), ésta tiene un carácter provisional. En varios casos los datos están incompletos: disponemos de un recorte o fotocopia sin el nombre de la publicación o la fecha o el lugar de edición o la página. No obstante, es preciso reconocer el trabajo tesonero de Tita de Cepeda, quien durante más de cuarenta años se ha dedicado a la minuciosa búsqueda, conservación y ordenamiento de cuanto texto se publique en torno de la figura de Alvaro Cepeda Samudio y de su obra literaria, periodística y cinematográfica.

*Profesor de la Universidad del Atlántico.

Acaba de aparecer:

**TODOS ESTABAMOS
A LA ESPERA**

Cuentos por **ALVARO CEPEDA SAMUDIO**
A la venta desde hoy en las librerías de la ciudad. Un tomo de Ediciones "Librería Mundo" - Valor del ejemplar: \$ 4,00.

- Cepeda Samudio", *Lecturas Dominicales*. (Bogotá), mayo 4 de 1969. pp. 2 y 6.
- 15 Moreno, José Antonio. Cepeda entrevistado: un ataque al premio "Esso", *El Heraldo dominical*. 10 de octubre de 1982. pp. 10-11 [Publicado en *El Tiempo* en 1966].

Estudios, reseñas y menciones

- 16 Abello Gómez, Claudia. "Imaginación y realidad en *La casa grande*" *El Universal dominical* Cartagena 25 de octubre de 1992: 10.
- 17 Acosta Polo, Benigno. "La casa grande. frustración de un conato novelesco", [Magazin de] *La República*. 21 de abril de 1963: 4.
- 18 Akle, Esperanza. "Lo carnalesco en *Los cuentos de Juana*", tesis de Maestría, [Director: Gilberto Gómez] Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, mayo 1991.
- 19 Alba, Laureano. "A propósito de "La casa grande". Cepeda Samudio, un caso aislado en la literatura colombiana, *Magazin Dominical de El Espectador*, sf., 8.
- 20 Albrecht, Wolf Dieter. "Narrativa colombiana en lengua alemana", *Eco*, 130 (Bogotá, 1971): 385-399.
- 21 Alvarez, Luis Alberto. "Un hermoso cine de identidad regional". *El Colombiano*, agosto de 1984.
- 22 Anónimo. "Libros del día: *Todos estábamos a la espera*", *El Espectador*, agosto de 1954.
- 23 "Noticia sobre Alvaro Cepeda", *Lecturas dominicales de El Tiempo*, 29 de octubre de 1972: 1.
- 24 Arango, Manuel Antonio. "Alvaro Cepeda Samudio. La casa grande", en *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. FCE, México. 1985: 78-90.
- 25 Assa, Alberto. "El rincón de Casandra: Alvaro", *Diario del Caribe*. 14 de octubre de 1972.
- 26 Barrameda Morán, Armando. "Conceptos sobre los últimos libros", *El Heraldo*, agosto de 1954.
- 27 Bello, Gilberto. "Bitácora de autor: Alvaro Cepeda Samudio", *Magazin Dominical de El Espectador*. 11 de mayo de 1997: 7.
- 28 Bensoussan, Albert. "L'effroyable dérive des lettres hispanoaméricains", *Magazine Littéraire*, 207, mayo de 1984: 68.
- 29 Bost, David H. "Una vista panorámica de las respuestas literarias a la huelga de las bananeras de 1928", *Revista de estudios Colombianos*, 10 (1991): 12-23.
- 30 Brungardt, Maurice P. "Mitos históricos literarios: *La casa grande*", en Pineda 1986: 63-71.
- 31 Brushwood, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. FCE, México, 1984.
- 32 "La novela colombiana en la perspectiva hispanoamericana", en Williams, Raymond, ed., *Ensayos de literatura colombiana*. Plaza y Janés, Bogotá, 1985: 167-174.
- 33 "Cultivating a "mythical essence", *The Kansas City Star*. 1 de septiembre de 1991: F-8.
- 34 Burgos Alvis, Ruber. "En el margen de la ruta", *El Universal Dominical* Cartagena 25 de octubre de 1992: 8-9.
- 35 Burgos Cantor, Roberto. "El que se vistió de payaso", *El Colombiano*, 5 de agosto de 1988.
- 36 Caballero Bonald, José Manuel. "Una ejemplar orientación de la novela colombiana", *El Espectador*, 16 de abril de 1961: 1
- 37 "La mitología del odio", *El Espectador*, 24 de febrero de 1963: 2F.
- 38 Camacho Guizado, Eduardo. *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978: 104-105. 1966.
- 39 Cano Gaviria, Ricardo. "Prontuario de la nueva narrativa colombiana". *Magazin Dominical de El Espectador*. 15 de septiembre de 1968: 8-9.
- 40 Casas Dupuy, Rosario. "Fascinación y retórica de la violencia. Las bananeras en la literatura colombiana", *Solar*, 6 Suplemento de *El periódico de Cartagena*. 16 de julio de 1995: 4-5.
- 41 Castillo Mier, Ariel. "La casa grande: una visión mítica", *Punto y Aparte*, 2 (1977): 18-22.
- 42 "La obra de Cepeda Samudio", *Revista Dominical de El Heraldo*. 30 de mayo de 1993: 14-15.
- 43 Castro Bermúdez, Alfonso. "El libro de Alvaro Cepeda Samudio", *El Nacional*, 1954.
- 44 Cepeda, Teresa de. En busca de "La langosta azul". *El Heraldo Dominical*, 12 de noviembre de 1995: 6.
- 45 Cervantes Angulo, José. "La muerte de un periodista", *El Heraldo*, 13 de octubre de 1972: 3.
- 46 Collazos, Oscar. "García Márquez y la nueva narrativa colombiana" en *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1970: 105-115.
- 47 Couffon, Claude. "Sur trois Latino-Américains disparus. Ibargüengoitia, Samudio, Conti". *Le Monde*. 18 de mayo de 1984: 28.
- 48 Crespo, Luis Alberto. "La casa grande: una novela con mala suerte". *El Nacional* (Caracas). 22 de septiembre de 1968.
- 49 De la Espriella, Ramiro. "El hombre Cepeda", *Suplemento del Caribe*. Barranquilla, 16 de octubre de 1977, p. 8.
- 50 Díaz Quintero, Jaime. "Cepeda Samudio y García Márquez: la influencia caribe en el teatro colombiano" *El Universal Dominical*. 20 de marzo de 1988, P. 4.
- 51 Donoso Pareja, Miguel. "La casa grande de Alvaro Cepeda", *Diario del Caribe*. 20 de febrero de 1973, p. 4 [Tomado de *El Día*, México, 15 de mayo de 1967].
- 52 Duque López, Alberto. "Murió Alvaro Cepeda Samudio. Semblanza del autor de *La casa grande*" *El Heraldo*. 13 de octubre de 1972: 18.
- 53 Escribano Belmonte, Antonio. "La casa grande" de Alvaro Cepeda Samudio., [Magazin de] *La República*. 21 de abril de 1966: 6.
- 54 Espinosa, Carlos. "Un crítico cubano y la casa grande", [Reproducción de "El sentido interno de la violencia"], *Revista Dominical de El Heraldo*: 5.

- 55 Fernández Renowitzky, Juan B. "Los cuentos de Alvaro Cepeda". *El Heraldito*, 1954: 3.
- 56 Ferro Bayona, Jesús. "El libro de Cepeda Samudio", *Suplemento del Caribe*, 15 de junio de 1980: 1.
- 57 Fuenmayor, Alfonso. *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978.
- 58 "El libro de Cepeda Samudio". *Suplemento del Caribe*, 15 de junio de 1980: 3.
- 59 Gaitán Villegas, Juan Carlos, "Homenaje a un precursor", *Lecturas dominicales de El Tiempo*. 12 de octubre de 1997: 6.
- 60 García, Eligio. "La casa grande", *Magazín Dominical de El Espectador*, 11 de marzo de 1985: 20.
- 61 "La nostalgia de la literatura", 28 de octubre de 1984: 15-17.
- 62 García Márquez, Gabriel. "Alvaro Cepeda Samudio", *El Heraldito*. Barranquilla, 20 de junio de 1950.
- 63 "Alvaro Cepeda Samudio", *El Espectador*, Bogotá, 15 de agosto de 1954.
- 64 "Una semblanza de Cepeda en dos textos de Gabito", *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), 12 de octubre de 1980, p. 9.
- 65 "Domador de culebras", *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 12 de octubre de 1997: 9.
- 66 García Ponce, Juan, "In memoriam. Alvaro Cepeda", en *Trazos*. UNAM, México: 210-212.
- 67 "Alvaro Cepeda, Alejandro Obregón, Marta Traba", *La casa grande*, 3 (1997): 14-18.
- 68 Gilard, Jacques, "El grupo de Barranquilla" y la renovación del cuento colombiano", *Suplemento del Caribe de Diario del Caribe*. 29 de junio de 1980: 2-7.
- 69 "Prólogo: Los cuentos de Cepeda Samudio, Alvaro, *Todos estábamos a la espera*, Plaza y Janés, Bogotá, 1980: 11-44.
- 70 "Alvaro Cepeda Samudio, el experimentador tropical", *Quimera*. 26 (1982): 63-65.
- 71 "Cepeda en *El Heraldito*" *Revista Dominical de El Heraldito*, 10 de octubre de 1982: 12-13 y 16.
- 72 "Cepeda Samudio y el mundo de la postguerra" *Intermedio. Suplemento del Caribe de Diario del Caribe*, 10 de octubre de 1982: 3-6.
- 73 "El grupo de Barranquilla", *Revista Iberoamericana*. 128-129 (1984): 905-935.
- 74 "Prólogo" en Cepeda, Alvaro, *En el margen de la ruta*. Oveja Negra, Bogotá, 1985, V-XC.
- 75 "Cepeda Samudio ante la crítica francesa" *Olas*, 6 (1986): 29-33.
- 76 "Una temprana aparición de *Bestiario* de Cortázar", *Intermedio*, Barranquilla, 15 de marzo de 1987, pp. 6-7.
- 77 Goenaga, Juan, "Mi columna", *El Heraldito*, 13 de agosto de 1954: 3.
- 78 "Sangre, sudor y muerte", *El Heraldito*. 1962: 3.
- "Alvaro Cepeda Samudio", *El Heraldito*. 14 de octubre de 1972: 3.
- 79 Gómez, Ernesto. "La narrativa de Alvaro Cepeda", *El Heraldito Dominical*. 22 de junio de 1994: 2.
- 80 "La langosta azul. El ángel cepediano en el cine", *El Heraldito Dominical*. 12 de noviembre de 1995: 7.
- 81 Gómez Ocampo, Gilberto, Historia e histeria en *La casa grande*, en Pineda 1986: 55-61.
- 82 Gómez Ordóñez, María Victoria, "Alvaro Cepeda Samudio Entre el periodismo y la literatura", Monografía en filosofía y letras, Universidad de los Andes, 1982.
- 83 Hernández, Germán, "Todos estábamos a la espera". *Cambio 16 Colombia*, 28 de julio de 1993: 56-57.
- 84 Hobo, Casimiro, "Con gafas de Carey": El cuento y la caricatura. *La Prensa*, 27 de agosto de 1954.
- 85 Hoyos, Guillermo, "Cuentos de Clénaga", *Lecturas dominicales de El Tiempo*, 29 de septiembre de 1991: 13.
- 86 Insignares, Fernando, "Cuando Alvaro Cepeda era cronista deportivo", *Diario del Caribe*, 13 de octubre de 1972.
- 87 Iriarte, Alfredo, "Releyendo *La casa grande*", *Magazín Dominical de El Espectador*, 14 de septiembre de 1969: 13.
- 88 "La tienda de catarino". *Diario del Caribe*, 24 de octubre de 1972.
- 89 Jiménez Urrutia, Roque, "Los cuentos de Juana", *Intermedio de Diario del Caribe*. 20 de noviembre de 1988: 6-7.
- 90 Madrid Malo, Néstor, "Estado actual de la novela en Colombia" *Ensayos y variaciones*, Instituto Colombiano de Cultura, 1978: 102-105.
- 91 "Breve noticia sobre el cuento en Colombia", en *Ensayos y variaciones*, Instituto Colombiano de Cultura, 1978: 122-123.
- 92 María, Carlos J., "Vamos a matar los gaticos", *Diario del Caribe*, 18 de abril de 1984: 4; reproducido en *Feedback. Notas de crítica literaria y literatura colombiana antes y después de García Márquez*, Edición y estudio preliminar de Ariel Castillo, Instituto Distrital de Cultura, Barranquilla, 1996: 84-5.
- 93 McCarty, Nancy y Seymour Mcnton. "La novelística de la costa colombiana: especulaciones históricas", *Revista de Estudios Colombianos*. 3, 1987: 35-38.
- 94 Mancini Alzamora, Filiberto, "Se rompió el molde", *Diario del Caribe*, 1977.
- 95 Mancini, Manuel M., "Se fue el mejor de Macondo. Alvaro Cepeda Samudio", *Magazín Dominical de El Espectador*, 11 de febrero de 1973: 15.
- 96 Manrique, Ramón, *Todos estábamos a la espera...* *El Heraldito*. 1954: 3.
- 97 Mena, Lucila Inés: "La casa grande: el fracaso de un orden social". *Hispanoamérica*, 2 (1972), 3-17.
- 98 Mendoza, Plinio Apuleyo, "Réquiem por un escritor", *Lecturas Dominicales*, 30 de septiembre de 1979, pp. 1-5.
- 99 Montes Díaz, Mara Elena, "Cepeda Samudio, el Nene Grande de las letras costeñas", *El Colombiano Dominical*, 5 de abril de 1992: 8-11.
- 100 Morales Benítez, Otto, "Lineamientos del fabular de Alvaro Cepeda Samudio", en Pineda 1986: 87-111.
- 101 Olaciregui, Julio, "De la Cueva sólo queda la nostalgia", *Cromos*, s.f., s.p.
- 102 Osorio Tejada, Nelson, "Reseña de Alvaro Cepeda Samudio: *La casa grande*", *Revista del pacífico*, 5 (1968): 231-233.
- 103 O. J., "Los Libros: Alvaro Cepeda Samudio. *La casa grande*", *Revista Universidad de México*, v. 17 (1), 1962: 31.
- 104 Ospina, Uriel, *La casa grande* obra de un novelista moderno", *Cromos*. 2352, 25 de agosto de 1962: 48.
- 105 Pachón Padilla, Eduardo, *Antología del cuento colombiano*. Bogotá, Ministerio de Educación nacional, 1976.

- 106 *Cuentos colombianos IV*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1974.
- 107 *El cuento colombiano. antología, estudio histórico y analítico*. T. II, Bogotá, Plaza y Janés, 1985.
- 108 Pineda Botero, Alvaro y Raymond L. Williams, eds., *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*, Tercer Mundo, Bogotá, 1989.
- 109 Porras Collantes, Ernesto. *Bibliografía de la novela colombiana*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1976: 170-172.
- 110 Porto Ariza, Melanio, "Demasiado serio", *Diario del Caribe*, 1 de noviembre de 1972.
- 111 Potdevin, Philip, "Cepeda, veinte años después" *El Universal Dominicual*, Cartagena, 25 de octubre de 1992, p. 4-5.
- 112 Rama, Angel, "Angel Rama escribe de Alvaro Cepeda", *Diario del Caribe*, 13 de mayo de 1973, pp. 5-6.
- 113 *La narrativa de García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1991: 43-47.
- 114 Rasch-Ferreyra, Rafael, "Breve nota sobre "Todos estábamos a la espera", *La Prensa*, 30 de agosto de 1954.
- 115 Restrepo Maya, Bernardo, "Oración por Alvaro Cepeda", *El Espectador*, octubre de 1972.
- 116 Ricardo, Otto, "Apuntes sobre la novelística colombiana actual", *Letras nacionales*, 9 (Bogotá, 1966): 52, 54, 55.
- 117 Roca Baena, Julio, "Alvaro Cepeda Samudio", *Diario del Caribe*, 13 de octubre de 1972: 2.
- 118 Rojas Herazo, Héctor, "Telón de fondo: Todos estábamos a la espera", *Diario de Colombia*, 19 de septiembre de 1954.
- 119 Rojas Otálora, Jorge E., "Hacia una interpretación sociológica de La casa grande" (I), *Intermedio. Suplemento del Caribe*, 17 de octubre de 1982: 3-5.
- 120 "Hacia una interpretación sociológica de La casa grande" (II), *Intermedio. Suplemento del Caribe*, 31 de octubre de 1982: 3-5.
- 121 Rufinelli, Jorge, "Alvaro Cepeda Samudio: la derrota del despotismo", en *Crítica en marcha*, Premia, México, 1976.
- 122 "Gabriel García Márquez el Grupo de Barranquilla", en *Crítica en marcha*, Premia, México, 1976:47-54.
- 123 Ruiz Jiménez, Camila, "El mito de la espera en la cuentística de Cepeda" Monografía para Diplomatura, Universidad Javeriana.
- 124 Ruiz Gómez, Darío, "Los cuentos del "Nene" Cepeda", *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 23 de abril de 1972: 7, reimpresso en *De la razón a la soledad*, Universidad Nacional, Bogotá, 1977: 23-30.
- 125 Saavedra Hernández, Rafael, "Alvaro Cepeda Samudio. Una vocación literaria diferente", Tesis de Doctorado [Director: Luis Monguió], State University of New York at Albany, 1991.
- 126 "Erotismo en los cuentos de Cepeda Samudio" *Revista UIS-Humanidades*, 22(2). (1993): 85-90.
- 127 "todos estábamos a la espera: Las fuentes de escritura", *Revista UIS-Humanidades*, 25 (2). (1996): 13-46.
- 128 Samper Pizano, Daniel, "El hombre de la casa grande", *El Tiempo*, octubre de 1972.
- 129 "Prologo", *Antología* Colcultura, Bogotá, 1977, pp. 11-30.
- 130 "Diez años sin Cepeda", *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 992: 3-5.
- 131 "Legado de Cepeda Samudio. Tres vientos distintos, un solo huracán verdadero", *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 12 de octubre de 1997: 8-9.
- 132 Santodomingo, Julio Mario, "Un grupo de jóvenes impetuosos", *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 12 de octubre de 1997: 6.
- 133 Santos Calderón, Enrique, "Elogio de la desmesura> Apartes de una conversación vivencial sobre Cepeda Samudio", *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 12 de octubre de 1997: 7.
- 134 Schultze-Kraft, Peter, "El cuento colombiano", *Eco*, 128: 151.
- 135 Sims, Robert L., *La casa grande de Alvaro Cepeda Samudio: novela, historia y multiplicidad de voces*, en *De ficciones y realidades: perspectivas sobre literatura e historia colombianas*, Bogotá/ Cartagena, Tercer Mundo y Universidad de Cartagena, 1989, p. 73-85.
- 136 Suescún, Nicolás, *Trece cuentos colombianos*, Montevideo, Arca, 1970.
- 137 Téllez, Hernando, "Los cuentos de Alvaro Cepeda", *El Tiempo*, Bogotá, 14 de septiembre de 1954.
- 138 Thomas, Lorenzo, "A Colombian Story", *The Lumberyard Book Reviews*, 19 de mayo de 1991.
- 139 Tittler, Jonathan, *Todos estábamos a la espera de Alvaro Cepeda Samudio: ¿Origen de la literatura neo-colombiana?*, *Huellas*, 40 (1994): 7-13.
- 140 Valverde, Umberto, "Un adiós para el nene Cepeda", *Vanguardia dominical de Vanguardia Liberal*, 29 de octubre de 1972: 1.
- 141 "Las cosas del nene", *La máquina*, Universidad del Valle, Cali, 1992: 65-67.
- 142 Vargas, Germán, "Prologo", en Cepeda Samudio (1954); "El grupo de Barranquilla", *Vanguardia Liberal*, Bucaramanga, 22 de enero de 1956, reimpresso en Vargas (1985).
- 143 *Sobre literatura colombiana*, Fundación Guberek, Bogotá, 1985: 117-118 y 153-169.
- 144 "Alvaro Cepeda, periodista", en *Textos*, Pijao, Bogotá, 1989: 67-70.
- 145 Alvaro Cepeda Samudio" en Pineda (1989): 113-120.
- 146 "Alvaro Cepeda Samudio" en Tittler, Jonathan, *Violencia y literatura en Colombia*, Origenes, Madrid, 1989, pp. 121-128.
- 147 Vargas Jiménez, Roberto, "Una guitarra verde: o el intento para comprender a Alvaro Cepeda Samudio", *Suplemento Libertad*, Barranquilla, 4 de octubre de 1980, pp. 1, 2 y 8.
- 148 Varón, Policarpo, "Un narrador lúcido: Alvaro Cepeda Samudio", *Encuentro liberal*, 12 de octubre de 1968: 20.
- 149 Williams, Raymond, *La novela colombiana contemporánea*, Plaza y Janés, Bogotá, 1976: 143-151.
- 150 "Los antecedentes: Alvaro Cepeda Samudio y la tradición de la novela costeaña", en Pineda B. (1989): 43-53.
- 151 Zuluaga, Conrado, "Otra vez "Los cuentos de Juana", *Revista Dominical de El Heraldo*, 7 de diciembre de 1980: 14.

