
El Divino de Alvarez Gardeazábal: horizontes en expansión

JONATHAN TITLER*

La metáfora propuesta en el título, dicho sin rodeos, indica una discusión de lo que es viejo y lo que es nuevo en *El Divino* del colombiano Gustavo Alvarez Gardeazábal, en su última novela. La figura de horizontes en expansión evoca movimiento, el acercarse a un límite que, una vez alcanzado o agotado, se abandona por otro objetivo, quizás de mayor trascendencia. La búsqueda que emprende el autor se localiza por consiguiente dentro de lo que Octavio Paz denomina en *Corriente alterna* el contexto de la modernidad. Es una circunstancia que privilegia la ruptura por encima de la continuidad y la innovación sobre la tradición. Al mismo tiempo, sin embargo, se reconoce lo impracticable de una obra de arte absolutamente diferente, "original" (la que invente su propio léxico o gramática, por ejemplo), pues quién podría captar el sentido de una creatividad tan radical? (Las parodias que hacen Borges y Bioy Caseres de la originalidad en *Crónicas de H. Bustos Domecq* son pertinentes al respecto). Es más, la diferencia inevitablemente desemboca en la mismidad. No cuesta mucho trabajo identificar una "tradición de la innovación" a la que todo artista vanguardista aspira o pertenece en alguna medida u otra. Por inventivos que sean nuestros artistas, es inevitable que haya constantes o repeticiones al pasar de un movimiento cultural a otro. Lo mismo puede decirse de la trayectoria de la obra de un mismo autor. Los rasgos duraderos (las "obsesiones") de un escritor en efecto

* Literato, escritor, profesor de la Cornell University.

no necesariamente deben despreciarse. Lo que interesa en un caso dado es determinar cuáles elementos varían y cuáles permanecen constantes. Sólo tras un escrutinio minucioso de los componentes estáticos y dinámicos estamos capacitados para teorizar sobre el sentido de su forma. Casi nunca hay, claro está un simple desarrollo lineal a lo largo de la carrera de un autor. Los adelantos en un frente (la fiel representación de la historia o el uso del tiempo verbal del futuro, por ejemplo) bien pueden causar, o por lo menos suelen acompañar, retrocesos en otro frente. Aunque no sea *in toto* la novela más trascendental de Alvarez Gardeazábal, *El Divino* sí incorpora muchos rasgos fundamentales sin precedente en su ficción. Es el signo inequívoco de una conciencia artística inquieta, siempre ansiosa de superarse.

El Divino es la historia de un encuentro. Relata el regreso de Mauricio Quintero, una figura poderosa en el inframundo de las drogas, a su pueblo natal de Ricaurte. Allí participa en su fiesta anual en honor al Divino, un retrato milagroso del Ecce Homo. Apodado "Piernas de Oro" (que se suman a tres) cuando no "el divino Mauro" —ambas alusiones a su riqueza y sus atributos físicos extraordinarios— Quintero vuelve a casa principalmente para pasarlo bien, para regodearse en la gloria de su poder recién adquirido. Y tal vez para buscar una parte de sí mismo que perdió al alcanzar la celebridad. Para algunos de los tradicionalistas de Ricaurte, la beata Brunilda Borja entre ellos, la aparición del *capo di mafia* homosexual precipita una grave preocupación por representar un indiscutible decaimiento moral en la sociedad contemporánea. Los que se inclinan por otro ángulo, como el indio Héctor Aquiles, lo consideran un pretexto para alegrarse, ya que trae abundantes oportunidades de provecho personal. Tanto el peluquero marica Eurípides como la madura pero todavía lujuriosa Ceres Borja ven en Mauro la posibilidad de una parranda orgiástica y desafortada. Y para el desgraciado hijo de Cipriano su presencia significa el rechazo, la depresión y, últimamente, la muerte. Aunque está poblada de numerosos personajes secundarios y terciarios que constituyen una intrincada telaraña de alianzas y resentimientos parroquiales, la obra en esencia representa el encuentro antagonístico entre la reliquia religiosa designada en el título y su contraparte secular, de letra minúscula.

Frecuentemente denigrado como novelista provinciano —etiqueta que intentó invalidar con *Los míos* (1981) y *Pepe Botellas* (1984)—, Alvarez Gardeazábal sí parece haber vuelto a refugiarse

en el cómodo nido de su Valle del Cauca natal, un lugar que había abandonado, ficticiamente hablando, después de *El titiritero* (1977). En este caso, por supuesto, hay incontables detalles diferentes, pero el cuadro de una sociedad estancada y chismosa compuesta de masas obedientes que se empeñan en mitificar sus líderes ya es conocido. También lo son los personajes femeninos, achacosos y maniáticos, cuyo prototipo es la oligárquica viuda Uribe en *La tara del Papa* (1971). Idem de los treinta y dos habitantes retardados del pueblo, un eco tanto de *La boba y el Buda* (1972) como de *El bazar de los idiotas* (1974). Los inexplicables poderes milagrosos del par de anormales hallados en ésta, además, reemergen encarnados aquí en la imagen del Divino Ecce Homo y en las proféticas incantaciones de la bruja Circe Borja. La ambición, la ingratitud, la violencia y la culpa son otros temas que Alvarez Gardeazábal ha resucitado de su repertorio ya consagrado. Lo mismo puede decirse de las formas excéntricas de la sexualidad, tal vez el hilo temático más constante de su heterogéneo tapiz ficcional.

Estos motivos característicos no deben equivalerse, sin embargo, a una mecánica repetición. En *El Divino* una gran parte de ellos aparece en una forma tan alterada que merece considerarse novedosa y distinta. En ninguna otra parte de la novelística gardeazabalina, por ejemplo, se ha retratado el juego homoerótico con tal intensidad o con igual insistencia. Lujuria, pasión, voluptuosidad y concupiscencia, en efecto, constituyen las corrientes unificadoras entre la mayoría de los personajes principales. Aun los que se oponen al libertinaje desabrido se encuentran en complicidad temática al respecto. Otro ejemplo de lo no nuevo pero sí lo renovado tiene que ver con la mitificación. Si por un lado José María Valladares ("Pepe Botellas"), León María Lozano ("El Condor") y los milagrosos idiotas de Tuluá llegan a ser legendarios durante su propia vida, la totalidad del universo ficticio evocado en *El Divino* habita una dimensión mítica. La relación al mito desde luego queda atenuada, ya que estos personajes homónimos de dioses clásicos y figuras históricas participan muy poco de lo celestial o de lo heroico. Grandilocuencia y majestad épicas aquí se supeditan a habladurías de tertulia sobre quién mancha las sábanas de quién más. El subtexto mítico, como objeto de parodia y travestí, sufre por lo tanto una inversión carnavalesca. Torcer un mito, se sobrentiende, no deja de constituir el modo posmoderno de pagarle homenaje, de indicar la relación que, por bien o mal, mantenemos con la Cultura dominante.

La lucha por el poder descrita entre las fuerzas sagradas de El Divino y el imperio profano del Rey Midas de Ricaurte es de una clase distinta a la del carnicero Lozano o del demagógico y locuaz caleño, Pepe Valladares. Por primera vez el poder se encuentra divorciado de la política convencional. La hegemonía de Mauro ataja tanto la burocracia gubernamental colombiana como las perennes escaramuzas entre liberales y conservadores. Quintero no es, por cierto, ni militar ni eclesiástico. Su influencia carismática depende exclusivamente de la belleza de su cuerpo y de una abundancia de narcodólares, punto y aparte. Su réplica al martirio sublime de El Divino, coronado de espinas, es una inspiración profundamente indiferente de "polvo de angel". Un nuevo orden, enteramente independiente, con su propia tecnología y un idioma correspondiente, emerge para desafiar las instituciones ya harto asediadas de Colombia. Admitidamente corrupta en su origen, esta estructura prefiere lo tangible y temporalmente inmediato a lo espiritual o eterno. La solución que ofrece Alvarez Gardeazábal al problema de los abusos del neofeudalismo católico es una mezcla curiosa de hedonismo frenético y pragmatismo reaganesco.

Algunos otros temas de la novela no son sólo extensivamente renovados sino absolutamente sin precedente alguno en la ficción del autor. Con el contacto recientemente aumentado entre Colombia y los Estados Unidos —sea para traficar substancias controladas, buscar asilo político o perseguir un diploma— la cuestión de una identidad nacional colombiana surge a la superficie. Como hacen Octavio Paz y Carlos Fuentes para México, y Luis Cardoza y Aragón para Guatemala (ver *Guatemala: Las líneas de su mano*, 1965), Alvarez Gardeazábal gesticula al problema de definir y mantener un sentimiento de "colombianidad", desde luego sin intentar clausurar la discusión. A mi entender, el autor desarrolló el tema por primera vez en *Los míos*, cuya narradora exiliada reconstruye su problemática historia familiar desde la atalaya de Key Biscayne, Florida. En esa novela, como en otras, las relaciones consanguíneas no sirven para más que perpetuar taras heredadas, envidias y amargura. *El Divino*, en contraste, permite que los lazos familiares sean una fuerza de cohesión y solidaridad -y no en el cínico sentido de la *Cosa Nostra*. Quizás lo más refrescante de todo en la novela es la abierta confesión, aunque no necesariamente el triunfo, de la felicidad, la amistad y el amor. En general, Alvarez Gardeazábal es severo con sus creaciones. Tiende a tratarlas de manera indiferente, cuando no con una truculencia reminiscente del inglés Roald Dahl. La simpatía que manifiesta el novelista vallecaucano por al-

gunos personajes en *El Divino* puede señalar cierta suavidad inherente en la madurez (inició su quinta década el octubre pasado). El interés que demuestra por Ceres y Mauro, dos símbolos del sexo ya entrados en sus cincuenta, al menos parece apoyar esta hipótesis. Preocupaciones humanísticas— la identidad personal y nacional, la confianza y el respaldo mutuos entre familiares, la alegría y la tristeza, y una confrontación con el inexorable proceso de envejecer—dominan ésta, que es a veces la más tierna de las novelas de Alvarez Gardeazábal.

Pepe Botellas es una *tour de force* técnica, y posiblemente constituye la demostración más deslumbrante de virtuosismo en la autoconciencia literaria que dará Alvarez Gardeazábal jamás en su carrera de escritor. En comparación, desafortunadamente, *El Divino* se nos presenta, por lo menos al principio, como algo pálido y manso. Como se ha dicho acerca de su escenario provinciano, la disposición cronológica de los segmentos narrativos (*La tara del Papa*, *Cóndores no entierran todos los días*, etc.), la tendencia a relatar cada detalle minucioso en *tempo lento* (*Dabeiba*, 1973), y su comienzo y conclusión explosivos (*El bazar de los idiotas*) son rasgos que ya llevan el imprimatur de Alvarez Gardeazábal. Estas continuidades van acompañadas, no obstante, de algunos aportes originales. El más notable para el lector persistente que conozca toda la ficción de GAG es la interpolación sistemática de pasajes dialogados, cuya ausencia anteriormente ha servido para identificar a su obra. El autor ha insistido en por lo menos una entrevista que en sus novelas no le interesa mostrar cómo hablan sus personajes sino relatar cómo actúan. Sin embargo, en *El Divino* por fin les ha otorgado suficiente autonomía para que hablen en su propia voz. El significado que los críticos han atribuido a la incomunicación habitual entre los personajes gardezabalinos—el enajenamiento, la soledad, la desesperación— así se comprueba por otro medio más. Solamente los fuertes (Mauro, Ceres, y afines), los que no participan en los amenos coloquios populares, siguen sufriendo de esa angustia existencial. Los espectadores inocentes que atestiguan y comentan el choque entre los semidioses olímpicos comparten una comprensión y simpatía colectivas que, valga la repetición, no tienen antecedente alguno en la novelística de Alvarez Gardeazábal.

En adición al uso novedoso del diálogo, el monólogo asume en *El Divino* una variedad de formas y una importancia que previamente ha gozado sólo en *El titiritero*. Bien sea por las conversaciones vi-

dentes que celebra Ceres con su espejo, las calumniosas cartas de Ebelina, las fervientes oraciones de Brunilda, o los numerosos otros flujos de conciencia, el monólogo hace el papel doble de proporcionar una multiplicidad de perspectivas espaciales sobre un fenómeno y de prestar diversidad estilística al texto. En esta conexión, el experimento con la retórica de la beatitud resulta particularmente eficaz. El desarrollo lento e irresistible del argumento, que resulta del sistemático desplazamiento espacial de las voces narrativas (primero vemos a Mauro, entonces oímos hablar de sus hazañas, luego nos enteramos por medio de otros de sus maquinaciones, etc.), modifica apreciablemente el procedimiento lineal mencionado arriba.

En conjunción íntima con la lubricidad de sus contenidos, la novela revela la estructura de una extensa danza coital. Es una *bildungsroman* que gira y se retuerce hasta alcanzar su clímax, que es inscrito por la coincidencia de la eyaculación y el homicidio. La imposición de una forma circular sobre la de una línea (fállica?) se refuerza con la repetición de la primera página al final de la novela, reiteración que sugiere el comienzo de un nuevo ciclo de seducción y violencia. Y la página repetida, una descripción del rostro del Ecce Homo nuevo —el asesinado hijo de Cipriano, quien tiene que beber su propia sangre—, en sí retrata un circuito cerrado parecido al de la eterna serpiente del mito del Uruboros, la que muerde su propia cola.

La repetición y el desdoblamiento, una vez admitidos, abundan en muchos niveles textuales. Si Mauro provee la respuesta contemporánea al retrato venerado, Ceres es una contestación hembra y heterosexual al mismo Mauro. El pronunciamiento de ella que “sólo el gozo y la ambición pueden redimir el mundo” representa con entereza la postura del estatuesco traficante. Las brisas turbulentas, leitmotiv estrenado en *El Divino*, bien pueden ser los vientos del cambio para un país por Alvarez Gardeazábal como institucionalmente petrificado. Su forma de vorágine, al evocar la imagen lapidaria de la gran novela de José Eustasio Rivera, duplica la figura de embudo de la estructura narrativa general. Aunque sin duda menos espectacular que su predecesora inmediata, *El Divino* dista mucho de ser una narración ingenua o simple.

Las probabilidades de que *El Divino* resulte una novela exitosa dentro de Colombia son excelentes. Además del bien merecido prestigio del autor, hay dos fuerzas principales que la favorecen.

La cuestión de las drogas y su ascendente papel en la sociedad colombiana no puede ser más actual o fundamental. Y la compenetración de este tema con representaciones explícitas de comportamiento tabú —las relaciones homosexuales— no puede menos de crear el tipo de escándalo que Alvarez Gardeazábal maneja con asombrosa destreza. Todos sabemos, no obstante, que agotar ediciones enteras es una cosa y asegurar una plaza en el panteón de la historia literaria de Latinoamérica es muy otra. Mientras *Pepe Botellas* está escrita con un ojo perspicaz puesto en el teatro hemisférico, *El Divino* se distingue como la obra gardezabalina concebida con más pasión. Pero, como ocurre con *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, padece por lo tanto de estrechez de ámbito. Puesto que Alvarez Gardeazábal hace mucho ha conquistado la atención y el apoyo (cuando no la indignación) de los lectores en su región natal, uno se pregunta por qué habrá regresado a terreno tan seguro en esta etapa de su carrera. Siempre un escritor desafiante y necesitado de un lector tolerante, ahora Alvarez Gardeazábal parece achicar su red y dirigirla a un sector de partidarios ya convencidos: la comunidad homosexual que, directa o indirectamente, se asocia con la industria narcotraficante. Los que no pertenecen al círculo selecto, por cierto, quedan invitados a observar. Pero deben hacerlo a riesgo de salir de la experiencia salpicados de una mezcla caliente de sangre y semen. El desengañado Mauro se manifiesta consciente del hecho de que los horizontes que se expanden en un plano (su poder inmenso, por ejemplo) fácilmente se encogen en otro nivel (aun en casa, de quién puede fiarse?). Me apena decir que no todos nuestros adelantos significan progreso auténtico. La fecunda veta de cuestionamiento metafísico y humor cosmopolita que Alvarez Gardeazábal supo explotar en *Pepe Botellas* pacientemente espera su regreso a la mina.