

En esas indagaciones se han ocupado estudiosos como Fernando Ortiz, quien desde 1906, con su trabajo *Los negros brujos*, empezó a referirse al diablo afroamericano en sus análisis de comportamiento del negro cubano. A él le siguieron otros, como Roger Bastide, quien en 1967 menciona muchos diablitos semejantes a los de Riosucio, en su libro sobre *Las Américas negras*. Ricardo Alegría, en 1954, los describe en su publicación *La fiesta de Santiago apóstol* en la aldea de Loíza, en Puerto Rico, dando veji-gazos como los de Riosucio, a comienzos del siglo XX. Pero también están los diablitos de Yare, en Venezuela, citados por Angelina Pollak-Eltz, en 1983, o los de Lima, en el *Son de los Diablos*, danzando el domingo después de la pascua de resurrección.

En Colombia esos diablitos han aparecido gozosos en fiestas de Corpus Christi y de carnaval en Ciénaga, Mompo, Valledupar y Barranquilla. Con todo, el libro *Cantares al Diablo* no alude a ninguna de estas tradiciones o de esos estudios. Avergonzarse de la cultura negra es, a todas luces, más corriente que avergonzarse de la cultura aborígen. Resulta más fácil actualmente aceptar la ascendencia india que la negra, especialmente en determinadas regiones del país. Ello, naturalmente, retrae los esfuerzos de afirmación cultural regional, particularmente cuando estos reclamos se basan en el realce de valores auténticos.

En el estado actual de los estudios de la cultura en América, *Cantares al Diablo* podría considerarse como una publicación fuera del tiempo, inexplicablemente desconectada de las fuentes del conocimiento contemporáneo y de cualquier corriente de explicación o de divulgación de hechos similares en Colombia. No obstante, tiene la cualidad de reunir con ingenuidad materiales que serán útiles para el análisis local de una fiesta carnavalesca y del singular proceso que en Riosucio eligió al diablo como una figura simbólica de la identidad cultural del departamento de Caldas.

Claro que los compiladores explican que, en su empeño de registro de la memoria colectiva, la metodología

empleada fue empírica, "dentro de la técnica de la historia oral". Sin embargo, aclaran que se trataba de rescatar las raíces de una celebración representativa "de lo más importante de la cultura regional caldense". Tenían entonces conciencia de la importancia de su empresa. No obstante, para rescatar raíces hay que llegar hasta ellas con algo más que patriotismo y empirismo. Dentro de ese propósito, *Cantares al Diablo* y sus compiladores se fueron apenas por las ramas.

NINA S. DE FRIEDEMANN



Cinismo y contradicción

El Divino

Gustavo Alvarez Gardeazábal
Plaza y Janés, Bogotá, 1986, 233 págs.

No creo que siempre fuera cínico el narrador vallecaucano Gustavo Alvarez Gardeazábal. Esas primeras novelas que hoy día constituyen el llamado Ciclo de Tuluá (el que arranca con *La tara del Papa*, que incluye *Cóndores no entierran todos los días*, *La boba* y *el Buda* y *Dabeiba*, y que termina con *El bazar de los idiotas*), al distar de revelar una visión del mundo ingenua, participan de un impulso reformador que lleva por lo menos un vestigio de esperanzada inocencia. No es hasta los últimos de los años setenta, en *El titiritero*, y comienzos de los ochenta, en *Los míos*, cuando presenciamos la elisión del conocido grito de protesta con una nueva nota de cansancio. Tal vez este monstruo de la corrupción individual y la petrificación institucional sea demasiado gigantesco, aun para los esfuerzos hercúleos de este escritor de energías

inagotables. En *Pepe Botellas*, un *tour de force* de autoconciencia literaria e ironía cosmopolita, Gardeazábal hace lo que nunca hizo antes: no sólo retrata el triunfo político de un demagogo de primer orden, criticando así tanto al oportunista como al crédulo pueblo que es campo fértil para tales flores de charlatanería; crea también un narrador envidioso y envilecido que mata al protagonista. Este asesinato permite luego la publicación del libro que el lector tiene entre las manos. Parece, pues, que la única solución al problema de la explotación de la ignorancia del público lector es la explotación comercial del público lector (dentro de la ficción, se entiende). La cosmovisión profundamente amargada implícita en este desenlace pone el escenario para *El Divino*.

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, del que es tanto el orgullo como el benefactor principal. Allí participa en su fiesta anual el honor de El Divino, un retrato milagroso del Ecce Homo. Apodado "Piernas de Oro" (las que se suman a tres) y el Rey Midas, cuando no "el divino Mauro" —todas alusiones a su riqueza material y a sus atributos físicos extraordinarios— Quintero vuelve a casa motivado principalmente por la nostalgia. Quiere pasarlo bien y regodearse en la gloria de su poder recién adquirido. Y tal vez desea buscar una parte de sí mismo (su libertad y la confianza de sus amigos, entre otros aspectos) que perdió al alcanzar la celebridad y el pináculo del poder ilícito. Para algunos de los tradicionalistas de Ricaurte, como la beata Brunilda Borja y el cocinero Cipriano, la aparición del *capo di mafia* homosexual precipita una grave preocupación. Representa un indiscutible decaimiento moral en la sociedad contemporánea. Los que se inclinan por otro ángulo, como el indio ecuatoriano Héctor Aquiles, la consideran un pretexto para alegrarse, ya que el mafioso trae abundantes oportunidades de provecho personal. Tanto el peluquero amanerado Eurípides como la madura pero todavía concu-

piscente Ceres Borja ven en Mauro la posibilidad de una desafortunada parranda orgiástica. 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 antagónico entre la reliquia religiosa designada en el título y su contraparte seglar, de letra minúscula.



El resultado de esta confrontación entre el viejo orden oligárquico, con su influencia comprada, su dominio de la cultura y su solemne orgullo, y esta fuerza insólita sin pedigrí ni respeto por las apariencias (pero igualmente diestra en el manejo del poder), se manifiesta en las citas siguientes: “Los valores y los principios ya no existen en este mundo sino para ser usados cuando se requieren o para ser olvidados cuando se necesita” (pág. 203); y “Nosotros estamos salvados es [sic] porque hemos aprendido a manejar y administrar la corrupción. El día que la dejemos desbocar o la suprimamos del todo, ese día nos jodemos” (pág. 220). O sea, dentro de un contexto de corrupción que ya se da por inevitable (los ejemplos que se presentan en la novela abarcan las relaciones matrimoniales y raciales, las elecciones, la policía y el ejército), no hay posibilidad de escoger entre el bien y el mal, ni siquiera en términos relativos. Lo único que queda es la ciencia maquiavélica de la supervivencia política. Escoge tu partido, hermano, y escoge bien, ya que la época de los mártires glorificados sólo queda en los panfletos religiosos. Y huelga decir que no estamos hablando de la Violencia convencio-

nal entre conservadores y liberales, donde las líneas divisorias están más o menos claras. Los equipos mafiosos no juegan según las reglas aceptadas. Infiltran, corroen y subvierten la tela de la sociedad, fomentando la guerrilla, el terror y los secuestros, minando la ética del trabajo productivo y polarizando a la población. Los cambios que promete el régimen del narcotraficante carismático —representados por el ventarrón omnipresente en el trasfondo de cada escena— incluyen un poco menos de hipocresía (no pretenden ofrecer salvación más allá de este mundo), un aprecio abierto para todas las formas de la voluptuosidad y cierta seguridad para los protegidos (pero sólo mientras se mantenga en su posición de liderazgo). Pero de reforma básica, igualitaria y democrática, nada. La incorporación de este nuevo ingrediente en la olla podrida nacional se caracteriza como una distinción que no aporta diferencia alguna.

Más que el divino Mauro mismo, el personaje que mejor encarna las contradicciones que conducen a tal estado de cinismo es Ceres Borja, la más hierática y lujuriosa de las cinco hermanas solteras. Tan orgullosa de haber probado todos los jóvenes del pueblo, desde el fin de la segunda guerra mundial, como de ser la lectora más asidua del pueblo, esta confesada bruja ni siquiera permite que su hermana la tutee. Cuando se le pregunta por qué las Borjas ocupan un lugar privilegiado en la ritualística procesión de El Divino, la respuesta constante de Ceres es que “las Borjas somos así”, como si hubiera una esencia trascendental que distinguiera esta familia oligárquica del resto de la humanidad. No es tan altanera, sin embargo, como para no entender la necesidad de cooperar con las fuerzas del rey de los traficantes; incluso participa en el encubrimiento de la naturaleza verdadera del asesinato del hijo de Cipriano. Si tiene que asimilar a los intrusos para mantenerse en su posición ventajosa, está dispuesta a hacerlo. Así ha ocurrido ya con Mauro, y vuelve a ocurrir con el cholo Héctor Aquiles delante de los ojos del lector. Ceres es, entonces, el ser nacional, la síntesis que resulta

del choque entre la herencia colonial (la Iglesia, los latifundios y la alta cultura, en liga invisible hoy día con las multinacionales) y la riqueza instantánea que amenaza desestabilizar esa estructura tradicional.

Si las intrigas sexuales y políticas de Ceres evocan la imagen de su supuesta antepasada Lucrecia Borgia, su avidez como lectora alude a otro tocayo, Jorge Luis Borges, cuyos versos figuran en el epígrafe de la novela. Tal vez más conocido como escéptico que como cínico, Borges en este caso canta que “Lo supo en aquel momento/ en que le entraba la herida/ Se dijo ‘no tuve miedo’/ cuando lo dejó la vida”. La conexión inmediata entre la valentía de la muerte en el poema y las dos muertes en la novela (las del hijo de Cipriano y de Cristo) se invalida por ser a la vez demasiado obvia e insuficientemente sobria. Más fiel al espíritu de *El Divino* es la explicación de que el que muere miedoso y el que no, muertos están. Lo que puede tomarse por una dignificación del sacrificio de un efebo contemporáneo realmente señala la vanidad del martirio en sí, por inevitable que sea.

Ante un trasfondo temático tan malsano, lo que se nos ofrece a la manera de antídoto recreativo es una elaborada técnica narrativa. Además de muchos capítulos en forma de diálogo ameno y cotidiano (lo cual no tiene antecedente alguno en la novelística del autor), Gardeazábal ha utilizado el monólogo para lograr una amplia variedad de fines. Bien sea por los soliloquios videntes que celebra Ceres ante su espejo (que a veces es un libro de apuntes), las calumniosas entregas en el diario de Brunilda, los reconcentrados cálculos biorrítmicos de Ebelina o las fervientes oraciones de Cipriano; el monólogo constantemente hace el papel doble de proporcionar una multiplicidad de perspectivas espaciales sobre un mismo fenómeno y de prestar diversidad estilística al texto. En esta conexión, el experimento con la yuxtaposición de la retórica de la beatitud con la de la concupiscencia resulta particularmente eficaz.

En conjunción íntima con la lubricidad de sus contenidos, la novela

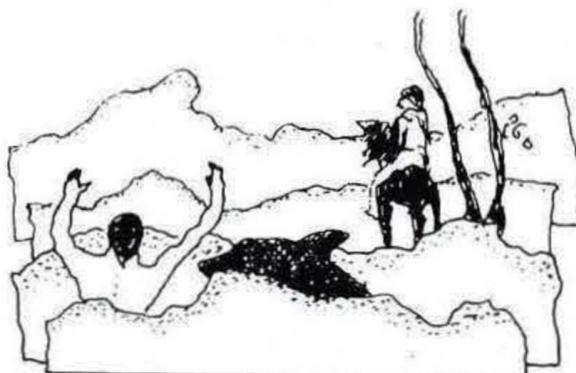
traza la estructura de una extensa danza coital. Es una *Bildungsroman* centrípeta que gira y se retuerce, succionando hacia su centro personajes de lejanos tiempos y espacios, hasta alcanzar su clímax, que es doblemente inscrito por la coincidencia de la eyaculación y el homicidio. La imposición de una forma circular se refuerza con la descripción del rostro del Ecce Homo nuevo —el asesinado hijo de Cipriano, quien tiene que beber su propia sangre/semén—. Retrato de un circuito cerrado parecido al de la eterna serpiente del mito del Uruboros, la que muerde su propia cola, este *introito* anuncia el cumplimiento/comienzo de otro ciclo de seducción y violencia.

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. Todos los personajes, en efecto, habitan una dimensión mítica en que repiten las agonías de figuras arquetípicas. La relación con el mito queda, desde luego, 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 travestismo, sufre por lo tanto una inversión carnavalesca. Un ejemplo destacado de intertextualidad se encuentra en las brisas turbulentas, *Leitmotiv* en *El Divino* que ya señalamos como los vientos del cambio inminente. Su forma de vorágine, el evocar la imagen lapidaria de la gran novela de Rivera, duplica la figura de embudo de la estructura narrativa y el movimiento general desde fuera hacia dentro de este texto. Es en muchos sentidos un texto muy refinado desde un punto de vista estrictamente estético.

Pero no ha habido cuestión sobre el virtuosismo técnico de Gardeazábal desde que lo probó con *El titiritero* y, de manera aun más espectacular, con *Pepe Botellas*. Estos recursos pueden deslumbrarnos o distraernos

de ciertos problemas existenciales que la novela evoca y luego deja pendientes. Pero cuando recuperamos nuestro aplomo todavía quedan sin resolución. Por un lado la novela pretende proyectar una visión global —los episodios en el ultramar extienden el enfoque mucho más allá de la región de la acción central— pero por otro lado la belleza superficial del divino Mauro (la cual debe encariñarlo con el lector) enmascara un imperio que se basa en la esclavitud de incontables jóvenes de los países desarrollados. La falsedad de esa “solución” al problema del estancamiento nacional y la correspondiente estrechez de visión de la obra, se ven a las claras cuando se escudriña la figura idealizada del jefe de los toxicómanos. Nadie se mantiene tan bello abusando de su cuerpo (y no me refiero aquí al sexo) como lo hace Mauro. Esta última inconsistencia —una falta fundamental de verosimilitud— con el corazón mismo de *El Divino* es lo que Gustavo Alvarez Gardeazábal no puede o, en su reciente y mal ajustado cinismo, no quiere ver.

JONATHAN TITTLER



Que el “otro” conozca al negro

Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia
Lawrence Prescott
Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1985,
228 págs.

En su estudio sobre Candelario Obeso, Lawrence Prescott parte de las generalidades tanto históricas como literarias que rodearon al autor, par-

lando el terreno hasta abordar la totalidad de la obra, para centrarse luego en los *Cantos populares de mi tierra*. Una vez instalado en el campo que analizará, procede teniendo en cuenta, en primera instancia, el contenido temático, al cual dedica dos de los cuatro capítulos en que divide el libro. Estudia la versificación, el lenguaje y el estilo de los *Cantos populares*, en el capítulo final, para concluir con una diferenciación entre el estilo de Obeso, *poesía negra*, y el estilo de los autores de *poesía negrista* posteriores a él.

Ante la inexactitud de la reimpresión de la totalidad de la obra de Obeso en 1950, Prescott adopta como fuente la edición original de 1877 (pág. 50), y antes de entrar en materia, se refiere a la dificultad en la clasificación del autor, a causa de la variedad de términos con que se designa el hecho literario que contempla la presencia del negro. Así que decide llamarla *poesía negra* porque:

“Es la expresión poética de un individuo que se ve y se identifica como miembro del grupo o pueblo negro sin dejar de mantener y afirmar en la obra su propia individualidad [. . .] Traduce la vivencia y la herencia únicas que caracterizan la identidad negra en América” (págs. 20-21)

En este punto relata, breve pero claramente, la historia de la poesía negrista, teniendo en cuenta las influencias recibidas y los diferentes nombres que le fueron asignados, hasta enumerar los rasgos primordiales de esta modalidad negra en la poesía de vanguardia, nacida en las Antillas y esparcida por el resto de América gracias a la ayuda del naciente interés europeo por las sociedades originales, es decir, aquellas que menos ha contaminado la civilización.

Prescott anota que a Candelario Obeso lo han dejado de lado en las antologías que dan testimonio del elemento negro en la poesía, y esta preocupación lo incita a desentrañar la verdadera importancia de la producción del poeta en las letras colom-