

gustavo álvarez gardeazábal: la búsqueda de la identidad literaria

K. E. MOSE

University of Guelph
Canadá

Gustavo Alvarez Gardeazábal es un escritor colombiano de 28 años que tiene en su patria una reputación que va cada vez en aumento y que se basa en una producción rica y sostenida. Además de sus cuentos,¹ Alvarez Gardeazábal ya tiene a su crédito cinco novelas, si se cuenta la última, aparecida en estos días¹. Estas novelas, que le han ganado algunos premios internacionales, nos revelan un escritor muy significativo². Igualmente importante, Alvarez Gardeazábal revela una búsqueda afanosa de calidad formal en la presentación de su obra³. Este artículo tiene como finalidad describir y explicar lo significativo de su producción y la búsqueda estilística, en cuanto a su intento y su éxito, y las conclusiones más amplias hacia las cuales deriva.

Si Alvarez parece significativo es porque a través de sus novelas muestra una visión abarcadora que lo lleva a crear su propio mundo narrativo colombiano en términos quintaesenciales. Al presentarnos ese mundo novelístico, Alvarez muestra no sólo una competencia de nivel superior sino rasgos de genio. Todavía no ha llegado a la plenitud de una novela grande, aun cuando esto parece ser meramente una cuestión de tiempo y de disciplina.

El mundo narrativo de Alvarez Gardeazábal se basa en su lugar de nacimiento, Tuluá, que figura con una familia Gardea-

zabal como la escena de *La tara del papa*, *La boba* y *el Buda*, y *Cóndores no entierran todos los días*. En la penúltima novela publicada, *Dabeiba*, se hallan muchos de los personajes mencionados en las otras novelas pero, sin explicación, excepto en su único caso, todos estos personajes son desplazados por cientos de kilómetros, desde Tuluá, en la provincia del Valle, al pueblo de Dabeiba, en la provincia de Antioquia.

Como todas las novelas de Alvarez aparecen dentro de un período muy limitado (tres años contando los años en que ganaron premios, aun cuando se han escrito en un lapso un poco más extenso) debe haber alguna explicación por este desplazamiento abrupto. Hasta tratar el período de la violencia colombiana en su etapa tal vez más terrible (desde 1948-1953), Tuluá es la escena de su obra. Más tarde, cuando muchos de los personajes previamente descritos están afectados por enfermedades y están al final de sus días, la escena se cambia bruscamente a Dabeiba y la mayor parte de estas personas se describen como si hubieran pasado en Dabeiba los años ya pasados en Tuluá.

Una explicación que puede sugerirse es que el gran éxodo de Tuluá en los peores momentos del período de la violencia terminó en Dabeiba. Esto tiene que rechazarse por dos razones. En primer lugar, un individuo como la matriarca política de carácter tan independiente y fuerte, Gertrúdiz Potes, rehúsa ser un número más en el éxodo de Tuluá que tiene lugar en *Cóndores*. Sin embargo, se halla en Dabeiba en la novela que lleva este nombre. También, la Potes, cuya vida formó parte de la historia de Tuluá en *La Tara del papa* y *Cóndores no entierran todos los días*, está presentada con los mismos detalles biográficos que se muestran como parte de la historia de Dabeiba. El caso es igual con muchos otros personajes.

La explicación que parece más atinada es que Alvarez desplazó sus personajes casi a través del país para demostrar que las características esenciales de la experiencia pueblerina en Colombia no obedecen a ninguna ley de localidad. Hay semejanzas marcadas en cuanto a sociabilidad y sicología popular entre su mundo, representado por los dos pueblos de Tuluá y Dabeiba en distintas regiones de Colombia y el mundo de García Márquez del área costera de Colombia, área que generalmente se considera muy distinta en la interpretación regionalista del país. Esto sugiere que en términos fundamentales de sicología popular y comportamiento humano la interpretación tradicional regionalista de la experiencia colombiana carezca de validez⁴. En un nivel más amplio, americano, y entresecando

elementos como rumores, chismes, ostracismos de iconoclastas, superstición, religiosidad, se puede hallar paralelos en la obra de muchos otros escritores de distintos países. Así Alvarez ha creado un mundo rural de rasgos que se pueden identificar fácilmente como colombianos y americanos. Sin embargo, este mundo tiene un sello personal debido a dos razones principales. Primero, su creación parte de una perspectiva definitiva que le permite crear símbolos válidos y atrayentes para expresar la significancia de su visión personal. Segundo, ha dotado a las criaturas de su fantasía de gran individualidad. La selectividad se determina por la visión y la perspectiva. En la obra de Alvarez, visión y perspectiva, ambas, son determinadas predominantemente por la historia política de Colombia. Así, en sus tres novelas iniciales, *La tara del papa*, *La boba y el Buda*, y *Cóndores no entierran todos los días*, la médula temática es incuestionablemente socio-política. Por la realidad que el novelista selecciona, tenemos su dramatización, mitificación y sus conclusiones visionarias acerca de rasgos centrales de la vida política colombiana. En la penúltima novela, *Dabeiba*, el tema es algo distinto y se pinta la vida de un pueblo chico, sus pasiones cívicas, personajes pintorescos. Representa *Dabeiba* un conato de expresar en un cuadro más extenso la historia e interreacciones de la gente que forma Dabeiba. Se ha hablado de *La tara*, *Cóndores* y *Dabeiba* como una trilogía, pero las semejanzas de tema y de forma entre *La boba y el Buda* y *La tara*, de una mano, y el parecido formal entre *Cóndores* y *Dabeiba*, de la otra, sugieren una bifurcación de la obra de Alvarez. Hay evidentemente una conexión entre todas las novelas pues el mundo narrativo es uno aun cuando se cambia el énfasis del enfoque. Examinemos lo esencial de las cuatro novelas para explicar lo significativo de la visión de Alvarez Gardeazábal y a la vez para considerar la manera que escoge el novelista para expresar esta visión.

En la primera novela de Alvarez, *La tara del papa*, el medio de expresión excede su importancia y llega a representar una dificultad excesiva para el lector. *La tara del papa* a veces llega a una densidad inalcanzable de elementos fantásticos. Esto, junto con una estructura ideológica en que las escenas están yuxtapuestas, a menudo sin conexión aparente, y en la cual algunas escenas, aunque comparten la atmósfera peculiar del libro, resisten el análisis y la comprensión, pierde a veces al lector. A veces un "yo" presenta una escena y al lector le resulta difícil saber quién es ese "yo" por la mayor parte de la escena. Hay

una mezcla de los niveles de tiempo cronológico y un cambiar constante de escena y de persona narrativa. La técnica de montaje, por la cual escenas de distintas épocas, de distintas áreas de la realidad, de distintas personas narrativas se yuxtaponen sin la ayuda de puntuación, y un simbolismo peculiar y misterioso aportan algo al mensaje del libro. Sin embargo, lo que hace perder en cuanto a la comprensión, crea un desequilibrio desfavorable. El autor, que demuestra una gran lucidez en lo que resultan sus productos, se dio cuenta de eso y depuró progresivamente en su restante obra todo lo que pudiera representar demasiada dificultad para el lector. Esto, de acuerdo con su credo de que el escritor tiene que entretener.

Con *La tara del papa* entramos en Tuluá y nuestra atención se dirige a la familia Uribe Uribe. Tenemos una perspectiva amplia de la familia y su desarrollo como conviene a la introducción de un tema. Se nos presenta el poder loco de Pedro Pablo Uribe, senador, jefe de los liberales y vicepresidente de la Nación que deja ver por su conducta su falta de disciplina y sus orígenes como arriero. Llega a ofender tanto a la Iglesia en sus paroxismos de rabia que el cura le maldice a él y su familia (Esta pugna entre Iglesia y liberales es una de las bases de la lucha tradicional entre los partidos políticos en Colombia).⁵

Presenciamos la degeneración de la familia. La locura —una hija y una nieta del Papa terminan en un asilo— y la inortodoxia sexual que no tolera el ambiente —un nieto homosexual se masturba repetidas veces ante una foto de un arzobispo bello y tiene relaciones sexuales con otro nieto del Papa— se usan como símbolos de esta degeneración. Aun el casamiento de Ramona Uribe, hija del Papa Uribe, ex-jefe de los liberales, con Tomás Lozano, hijo del líder conservador, no ayuda en nada. Su progenie resulta degenerada (Ramona proclama “Soy descendiente de una tara y la madre de dos tarados”, p. 83), la unión se disuelve y finalmente el marido se suicida. El hijo del matrimonio liberal-conservador se vuelve el centro de atención en la mitad de la novela como representación de una nueva generación. Desea ir contra la corriente y lo expresa: “El enfrentamiento con el enemigo grande me daba la posición de niño molesto que rompe la tranquilidad... En fin, la tendencia inmemorial de mi herencia a enfrentarme con la corriente, me puso frente a la posibilidad de volverme un político y empezar en Tuluá” (p. 100-101). Va en contra de los partidos Libertal y Conservador y se ofrece como candidato en una contienda electoral que pierde. Además, va en contra de la tradición supersticiosa que proclama que nada se

puede hacer contra las fuerzas de la naturaleza. Así trata de controlar el desborde del río pero pierde otra vez y muere cuando las vallas que construye no aguantan las aguas tumultuosas. Todo esto no es nada más que una afirmación de la inmutabilidad de las cosas, que se proclama por todo el libro en trozos que muchas veces resuenan con el tono fatídico de un mandato bíblico, párrafos dichos a veces por el Papa Uribe, cuya sombra planea sobre el libro entero: "Nuevamente te repito. Nadie puede romper el orden impuesto. El río seguirá su curso. Nadie lo ha detenido en siglos y aunque de tu estirpe salga el atrevimiento, nadie lo podrá detener... Nadie puede, nadie debe. El río es milenario, el río es eterno, nuestras vidas son limitadas, nuestras vidas están sujetas a sus designios" (p. 75).

Así, el tema tradicional de la naturaleza se hace presente, pero encasillado en un conflicto de tradición y de cambio donde resulta triunfadora la inmutabilidad de las normas establecidas.

Ya hablé del simbolismo misterioso del libro. Hay otros rasgos de estilo que llenan el libro de una atmósfera peculiar con un tono de juicio implacable y pre-establecido y los ritos de una familia con tradiciones establecidas. El quemar constante del incienso y las poses ceremoniales de los Uribe, como alrededor de un trono, en varias escenas, el coronar repetido del Papa Uribe con una inolvidable "tiara de serpientes, arañas, sapos, ratas y cucarachas, delante de un coro de grillos que peleaban con los gansos y los patos chilenos que rodeaban una mula repartidora de votos" (p. 166), la rosa roja que hace su aparición como un emblema de la muerte, los pronunciamientos fatídicos, a veces en boca de muertos, un elemento de superstición aliado con la astrología, las voces desordenadas de los locos, el constante golpear de ollas o tablas de madera por las Uribe locas, las ceremonias con participantes de ultratumba: todo esto da al libro un sabor único pero a veces aumenta la incompreensión.

Esta incompreensión se aminora en la segunda novela, *La boba y el Buda*. En ésta estamos en Tuluá y nuestra atención está centrada en la familia Uribe Uribe. El mismo nombre Uribe Uribe es el índice de la degeneración de la familia que se ilustra por la novela. Varias generaciones de la familia se casan entre sí lo que da lugar a la *tara* de la familia. Es la ya conocida familia de locos, excéntricos, obsesionados e idiotas. Lo que Alvarez nos presenta por segunda vez es el deterioro de la familia. Al comenzar la novela, "Pedro Pablo Uribe, senador, jefe único del liberalismo nacional, presidente del con-

sejo municipal, benefactor insigne de cuanta obra de empeño el pueblo sacó adelante, había muerto", (p. 8). De aquí en adelante la familia va en descenso. Mamá Uribe, su esposa, célebre además por su arrogancia y sus modales exagerados (por ejemplo, camina por el pueblo con sus mastines de una mano y de la otra sus gansos con cabestres de plata, decreta el luto por la muerte de su ganso favorito y quema incienso que recibe de un embajador hindú) trata de mantener la influencia que poseía.

Pero como se olvida cada vez más al Papa Uribe, el pueblo ridiculiza la familia, a lo cual contribuye en gran medida el comportamiento ofensivo de la hija mongoloide, Ramona. Mamá Uribe se hace "la bruja feudal que manejaba vidas y conciencias en un poblado del Valle del Cauca en la lejana Colombia", (p. 36) y un Presidente de la República proclama finalmente que su estado mental es insatisfactorio. El decaimiento progresivo de esta familia, sometida por Mamá Uribe a intervalos largos de cuarentena, aunque al comenzar el último intervalo su hijo tiene 22 años, se caracteriza por toda una cadena de hechos. El hijo homosexual se suicida, el pueblo se burla abiertamente de la mamá y de su hija idiota Ramona, un arzobispo los excomulga a ella y a sus descendientes, y los dos partidos tradicionales de Tuluá, el Liberal y el Conservador, se juntan por primera vez en 150 años para el solo hecho de condenarla. Al final, el pueblo aísla lo que queda de la familia y Ramona muere de hambre, mientras que la casa se empapa de mugre, polvo y vómito.

Hay cierta trascendencia en todo eso que indica que, como el gallo de *El coronel no tiene quién le escriba*, esta realidad tiene que interpretarse en otro nivel. Por ejemplo, el hijo Uribe quien, ya muerto, es el narrador en primera persona de la novela, hace repetidas referencias a la muerte de Ramona como el fin de un ciclo. Y cuando tomó él su decisión de suicidarse, indicā claramente que representa un escape del mundo rívido y autoritario en que su madre lo domina totalmente. "Para mí, dice, la muerte fue la última salida que mamá dejaba", (p. 47). Las implicaciones en el nivel nacional son evidentes. Hay incesto político en la manera de detentar el poder. Esto produce la degeneración. Es demasiado restrictivo y da lugar a extravagancias arrogantes o a la autodestrucción, como una manera de escapar de sus tentáculos tradicionales.

En *La boba y el Buda*, el propósito de Alvarez es crítico, su método es torcer la realidad, exagerándola, lo que desemboca en la caricatura y en detalles exóticos, pintorescos y fantásticos. El punto de enfoque central, la familia Uribe Uribe,

es una percha válida en que colgar las excentricidades que se combinan en acreciones simbólicas que ayudan a condenar mientras fascinan. El medio es hasta un grado muy alto el mensaje, pero las dos cosas se combinan de un modo que promete mucho. Con *Cóndores no entierran todos los días*, Alvarez, en ese deseo de mayor complicidad con su lector evidenciado ya en la mayor claridad de *La boba y el Buda*, cambia drásticamente su manera de presentación y el libro resulta de una diafanidad total.

Hablamos antes de continuidad en la obra de Alvarez y si la manera en *Cóndores* forma un contraste con la de *La tara del papa*, el germen de *Cóndores* está ya en *La tara*, donde algunas de las escenas más alcanzables y llamativas eran las escenas de violencia. Estas escenas de violencia ocurrieron más hacia el final del libro donde la masacre mutua de liberales y conservadores y la avalancha de destrucción que acompañó la muerte de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 se pintan con colores fuertes en escenas intermitentes. Desde el comienzo de *La tara del papa*, sin embargo, Alvarez Gardeazábal había iluminado la violencia como rasgo del desarrollo histórico de Tuluá y de Colombia. Una de las escenas más tempranas de *La tara* se coloca en los comienzos de la época de la independencia y muestra la violencia cruel que surge de diferencias políticas, violencia que desde ya está envenenando la atmósfera. Se sigue el desarrollo de esta violencia ligada a la política hasta las masacres muy conocidas de Riofrío y Ceilán que recurrirán en *Cóndores*. La emergencia de León María Lozano, el caudillo de la banda de asesinos conocidos con el nombre de los *pájaros* se ve al fin de *La tara* cuando el hijo de Tomás Lozano y Ramona Uribe prefiere desviar los ojos y cuidar sus tierra y no se esfuerza mucho en convencer a León María para que ponga fin a la violencia.

Es precisamente la historia de este León María Lozano que constituye la base de *Cóndores*. El tema de la violencia se ha hecho una preocupación básica de Alvarez quien vivió sus años más formativos bajo la sombra de la sangre. Como dice el autor en una entrevista que prologa *La tara*: "Trato el tema de la violencia; no lo prefiero: considero que el fenómeno de la violencia no ha sido elevado a una categoría estética que lo haga perdurable. Es obvio. Yo estoy haciendo el intento", (p. 12, *La tara*). En efecto, *Cóndores* encierra los refinamientos más inhumanos, sádicos y crueles que se perpetraron en la época de la violencia en Colombia. Más importante, el libro da un pro-

ceso, demostrando cómo las circunstancias y el fanatismo político pueden transformar un tipo mediano, de cualidades buenas y malas como cualquiera, en un asesino perverso.

León María Lozano, conservador y católico, hizo frente a las hordas liberales cuando, apasionadas por el asesinato de Gaitán, querían quemar un convento. Desde ese momento sintió “una noción de poder que nunca más la volvió a perder”, (p. 9). Se cambia su vida, y cuando los caudillos del Partido Conservador necesitan un jefe para su liga de defensa contra los liberales asesinos, escogen a León María quien, viendo la posibilidad de ejercer el poder conservador en Tuluá, la abraza. Hay muchas ironías en el desarrollo de León María como jefe de una banda de asesinos conservadores. Fueron liberales los que le dieron sus primeros puestos. Nunca deja de asistir a la misa de las seis de la mañana. Este conservador fue influenciado por la liberal Gertrúdiz Potes, para que falsificara la información como manera de conseguir su segundo empleo. León María, “el más católico y correcto de sus ciudadanos”, (p. 61), es padre de dos hijos ilegítimos y entre sus confesiones figura una de bestialidad con una mula. Finalmente, aunque dirige los asesinatos, él mismo nunca mató ni llevó armas.

Sin embargo, en la lealtad fanática a la iglesia, al partido y a las hijas, y en la manera neurótica de celar a su esposa están los gérmenes del futuro caudillo perverso. Alvarez, quien indica la base psicológica de su personaje por su conducta más bien que por análisis discursivo, dice al hablar de sus celos: “él desde esa época formó unos espectáculos que hoy seguramente mucha gente antigua debe estar recordando, tratando de aclararle a este Tuluá lo que realmente le ha sucedido en los últimos años”, (*Cóndores*, p. 47). Su fanatismo político se muestra por el hecho de que sólo lee *El Siglo*, el diario conservador, con la comprensión dificultosa de su semialfabetismo, y por el hecho de que sólo escucha *La Voz Católica* en la radio.

La estructura más importante de *Cóndores* es la modelación de esta figura de caudillo cuyo apogeo y eclipse son indicados con tanto cuidado como su ascenso al poder. La estructura de su apogeo se basa en las muertes innumerables que ocurren con cualquier provocación, como la de ser anti-católico, anticonservador, o anti-León María. A veces reacciona de tal manera ante un asesinato que resulta difícil decidir si es un hipócrita de los mejores o manda matar porque no puede evitárselo. Por eso los tulueños llevan tres meses en darse cuenta de que es él quien maneja los asesinatos. Llega al punto de controlar

todo el pueblo con todos sus organismos gubernamentales, revocando mandatos ministeriales del Gobierno central.

Alvarez recrea el silencio, el terror mórbido de un pueblo que sabe que hablar es también morir. Además, muestra lo enfermizo de un poder que no se enfrenta con ninguna oposición. A León María casi le envenenan un día y Tuluá se regocija como en un carnaval. León María se recupera y por doce días hay tal carnicería que cualquier conato de protesta se silencia. Hay una corrupción total de la autoridad y una carta de protesta dirigida por nueve liberales valientes y exasperados a *El Tiempo* de Bogotá es su certificado de defunción.

La estatura de León María se hace tan aterradora que la gente sólo se atreve a saludarle a grandes distancias. Se mata ahora en pleno sol. Las cosas se empeoran y las mujeres y los niños que quedaban fuera del círculo siniestro por mandato directo de León María, *el cóndor*, comienzan a caer asesinados también. Esto significa el comienzo del fin de León María. No puede hallar a los responsables de los excesos y "León María Lozano fue dándose cuenta que su poder había menguado y que lo que inicialmente manejaba desde la mesa del Happy Bar ya no estaba sino nominalmente bajo su dominio", (p. 123). Como se mengua su poder decide vengarse en los que mandaron la carta a *El Tiempo*. El pueblo comienza a mostrar que está harto, pero los asesinatos siguen y finalmente tiene lugar un éxodo que deja un pueblo fantasma. Alvarez, insistiendo en la mentalidad trastornada de León María, pinta este resultado como el cumplimiento de sus deseos de venganza en el pueblo.

Finalmente es un cambio de Gobierno el que hace salir a los directores de la violencia, y León María a su turno muere asesinado por el hijo de una de sus primeras víctimas.

La evolución de León María Lozano, *el cóndor*, como ya queda dicho, es la estructura central de la novela. Pero Alvarez indica sin lugar a dudas que la culpa de la situación reside en los partidos políticos. Los pobres anónimos y sin número "los de la ruana, pobres campesinos que no encontraron otro ideal en la vida que vivir a su partido liberal o a su partido conservador", pgs. 115-116) son los que sufren las consecuencias de las rivalidades de arriba. El odio político es lo que crea tipos como León María y una iglesia que manda mudar a los sacerdotes que quieran poner fin al sangrar, tampoco puede lavar la sangre de sus manos. La manera de resolver el problema da lugar a pesimismo porque vemos a los responsables de la vio-

lencia gozando del poder y a sus agentes logrando puestos importantes en distintas oficinas gubernamentales.

En las tres novelas ya consideradas, Alvarez revela una gran preocupación por la estructura. La estructura de cada novela está conectada con el desarrollo de su ideología, pero hay igual cuidado de captar y mantener el interés del lector con una estructura de suspenso. En la entrevista que prologa *La tara*, Alvarez dice: "El escritor no deja de ser el entretenedor de la burguesía. Aprovechar este oficio que muchas veces parece insulso para hacer ver las injusticias y la realidad grosera del mundo actual, debe ser el papel del escritor". (*La tara*, pgs. 12-13). Su procedimiento es sencillo: al comienzo mismo de la novela se excitan nuestras sospechas por algo que crece poco a poco hasta revelarse plenamente en un clímax bien logrado. Por ejemplo, en *La boba y el Buda* las sospechas del lector se provocan por el ruido de un altercado que percibe el hijo del Papa Uribe en una pieza contigua poco antes de que su mamá comience a pedir ayuda para un Papa moribundo.

En puntos estratégicos de la novela se nos sugiere que la muerte del Papa encerraba algún misterio y que mamá Uribe no hizo todo lo posible para hallar un médico para su marido moribundo. Sólo unas líneas antes del final de la novela, se soluciona el misterio con una descripción de cómo mató ella a Papa Uribe. Y dentro de este elemento más importante del suspenso hay también motivos menores. Y es lo mismo en *La tara* y *Cóndores*, excepción hecha de la menor fluidez rítmica de *La tara*.

Es en *Dabeiba*, la penúltima novela que vamos a considerar, donde más se ponen en evidencia la habilidad y la preocupación del escritor con la estructura. Manipula con gran destreza un mecanismo muy sencillo para poner ante nuestros ojos un despliegue fascinante de personajes pueblerinos. Hay varios movimientos muy definitivos en la novela, cada movimiento indicando un paso adelante en la espera angustiosa de un suceso extraordinario, cataclísmico, que nunca llega a pasar finalmente, pero que sirve para mostrar los valores y las relaciones entre los habitantes de Dabeiba bajo la tensión de la espera.

Se nos presentan diversos personajes en el primer movimiento cuando una enfermera sorda, Mélida Cruz, a quien ya conocimos en *Cóndores*, da la vuelta al pueblo poniendo inyecciones a sus pacientes. Al llegar ella a cada casa, el autor da detalles de la vida del cliente que la habita y de lo que representa para el pueblo. Es en esta primera sección donde, por las predicciones

de algunos de los profetas pueblerinos y debido a una lluvia interminable, tenemos una iniciación de algún suceso terrible que va a pasar en Dabeiba.

El segundo movimiento tiene lugar a las cuatro de la madrugada del día siguiente. Pasamos de casa en casa mirando las vicisitudes de todos los personajes principales y aprendiendo múltiples detalles de aspectos diversos de sus vidas, detalles que nos llevan a su situación actual (y algunas veces muy divertida) a las cuatro de la madrugada cuando tiene lugar un terrible *bataclán*. Además, al describir lo que los personajes están haciendo en el preciso momento de producirse el bataclán, el autor nos da un resumen breve de lo que los previos personajes hacían y que ya ha sido descrito. Este resumen mantiene constante la tensión y la magnitud del efecto del ruido tremendo que se produjo. Esta técnica del resumen, ya usada de una manera más restringida en *La tara del papa*, aumenta la expectativa.

En el tercer movimiento vemos los resultados del bataclán: el río está seco mientras que el agua de las lluvias torrenciales corre por las calles. Además, todos los personajes que habían sido paralizados en su actividad particular por el novelista cuando se produjo el bataclán, se sueltan sucesivamente; ahora para mostrar sus reacciones distintas después del bataclán. Hay mucho pánico y predicciones supersticiosas hasta conocer que un derrumbe ha cortado el río y bloqueado el camino. Visto el peligro en Dabeiba, los habitantes deben evacuarse a la colina de La Cruz. En este movimiento el recurso del resumen se evidencia otra vez cuando las distintas personas dan sus explicaciones del ruido y estas explicaciones se repiten a intervalos. La técnica se usa otra vez con mucha eficacia para exteriorizar el pánico colectivo de la gente cuando los personajes están presentados, cada uno mirando los ojos del otro, presos de terror, para terminar con el golpe rotundo de la frase: "Dabeiba miraba a Dabeiba en la oscuridad de una noche lluviosa" (p. 172).

Dabeiba es una novela bien estructurada con un ritmo tenso lleno de suspenso, pero la estructura parece ser nada más que un pretexto que sirve para mostrarnos la vida pululante, el hervidero de pasiones que es un pueblo chico, con su dependencia de la superstición, del rumor, y del poder de la iglesia. Habíamos visto el pueblecito en las otras novelas más bien como colectividad que reacciona frente al foco céntrico de la familia Uribe

o ante la figura del *cóndor*, León María Lozano, y sus secuaces. Ahora la colectividad se disgrega en una multiplicidad de individuos que se nos presentan viviendo su propia vida, sus propios quehaceres y reaccionando el uno frente al otro. Estos personajes de pueblo chico (que suele decir pueblo muerto) atraen por la riqueza de su mundo de pequeñeces. Algunos son sensacionales por ser exóticos, como Don Gumersindo Rentería, el pisaverde que mantenía un prostíbulo en la región del Vaupés y que tiene una reputación de mezclarse con personalidades mundialmente conocidas, o como Don Aníbal Lozano, el homosexual rico que era pintor en Roma y que se provoca el odio de las viejas hermanas Gardeazábal porque es la causa del suicidio de su amante, Ernesto Gardeazábal. Hay quienes interesan por su extravagancia como la cincuentona hipócrita María Luisa, encerrada por su tío en la casa cural para alejarla del mundo pecaminoso, que termina seduciendo a tres muchachos para que la violen. Las hermanas Gardeazábal mantienen en su encerrona una manía de limpieza que las conduce a bañar cotidianamente sus gallinas y Don Baltazar, con sus ritos fantásticos de sexualidad fatigante, asusta a las prostitutas que importa de Medellín.

Es una tela riquísima que ejemplifica la fantasía exuberante de Alvarez Gardeazábal. La atmósfera de pueblo chico está bien lograda, aun cuando hay algunas concesiones hacia la caricatura.

En esta presentación introductoria de la obra deben mencionarse una vez más ciertos rasgos sobresalientes de su estilo: la tendencia a la exageración y a la caricatura para expresar su visión de las cosas, la tendencia a atraer la atención del lector mediante detalles sensacionalistas y fantásticos. Estos rasgos se manifiestan especialmente en las dos primeras novelas, muchas veces elevados al nivel del símbolo y del mito. Se manifiestan de una manera más realista o naturalista para subrayar la violencia horrible en *Cóndores* y para pintar la mentalidad pueblerina de Dabeiba. Otro rasgo especialmente notable del estilo del novelista es la frase extensa y compleja en que un detalle sirve como una detonación de la cual brotan muchos pormenores subsiguientes. Esto se explica por la exhuberancia de detalles con que el novelista busca concretizar su mundo. La utilidad de este tipo de frase larga se ve más fácilmente cuando el escritor nos impresiona en *Dabeiba* con la interminable palabrería de Lucía Delgado, una muchacha que simbólicamente gana una prueba de durabilidad vocal entre unos loros. La voluntad de estilo de Alvarez también participa en el rasgo muy ameri-

cano de incorporar la expresión popular conscientemente en el estilo narrativo. Está, por ejemplo, el uso repetido de expresiones como "dizque", "cada que" ("cada vez que"), de palabras como "loquería" (forma intensiva de locura) y "la pajaramenta de León María" (forma abstracta de "los pájaros de León María"). Hay frases expresivas también. Por ejemplo, cuando la gente se viste traje de domingo para el entierro del Papa Uribe, la expresión que se usa es "Fueron viniendo uno a uno con su baúl a cuestras", *La boba*, p. 9).

El talento de Alvarez Gardeazábal es un talento mayor todavía en el proceso de experimentación. El autor mismo explica la variedad de estructura y de acercamiento a sus temas cuando dice: "No se puede decir que para escribir novelas haya que seguir unas reglas fijas. La estructura la da la realidad que se quiera lograr estéticamente", (*La tara*, p. 12). Resulta evidente que las innovaciones en estructura y estilo de la ficción hispanoamericana, que han tenido su éxito más notable en estos últimos treinta años, han brindado posibilidades más amplias de selección a un joven escritor como Alvarez. El narrador muerto de *La boba* y el Buda moviéndose por los pasillos de su casa ancestral como una corriente omnisciente de aire, nos hace recordar a *Pedro Páramo*. Detalles extravagantes elevados al nivel del mito sugieren una comparación con *Cien años de soledad*. La estructura de *La tara del papa* trae a mente *La casa verde* de Vargas Llosa.

También resulta evidente, y en esto participa hasta cierto punto también en la tradición evolutiva de la prosa hispanoamericana, que Alvarez se pide calidad artística ante todo. Uno se pregunta acerca del ritmo acelerado de su producción cuando ocurren contradicciones menores, y son muy pocas, como un Alberto Acosta muerto en *Cóndores* que reaparece más tarde vivo en *Dabeiba*, o Agobardo, el sacristán, que muere encarcelado en *Cóndores* y que sufre una segunda muerte por un tren misterioso en *Dabeiba*.

Después de una consideración global de la producción de Alvarez se queda con la impresión de que el autor tiene una fantasía tan rica como cualquiera y un control extraordinariamente firme de la estructura y del distanciamiento objetivo de una realidad que siente con pasión. Sin embargo, será cuando combine los símbolos y mitos muy originales de las dos primeras novelas con la fluidez transparente de las dos últimas, y cuando aplique el resultado a una visión totalizadora de un aspecto de la vida colombiana, que creará su obra más trascendental.

1. Las cuatro novelas en el orden en que fueron escritas son: *La tara del Papa*, (Buenos Aires: Cía General Fabril Editora, 1972). *La boba y el Buda*, (Bogotá, Inst. de Cultura Colombiana, 1972). *Cóndores no entierran todos los días*, (Barcelona: Ed. Destino, Col. Ancora y Delfín, 1ª ed., junio de 1972, 2ª ed., octubre de 1972). *Dabeiba*, (Barcelona: Ed. Destino, Col. Ancora y Delfín, diciembre de 1972).
Todas las citas son de estas ediciones. Citas de *Cóndores* de la 2ª edición. La quinta novela, *El bazar de los idiotas*, acaba de aparecer en la editorial Plaza y Janes. Editada en América, luego de ser prohibida su edición en España.
2. Alvarez Gardeazábal ha ganado estos premios: Ciudad de Salamanca, 1970, para *La boba y el Buda*; Premio Manacor de París, siendo jurado Miguel Angel Asturias, 1971, para *Cóndores no entierran todos los días*. *Dabeiba* era "proxime accessit" del Premio Nadal de 1972. También ganó el premio de cuento Ramón Lull, en 1969.
3. Esto que es evidente en su trayectoria literaria se revela también por la actitud seria del escritor quien, en una intervención en el Congreso de la Asociación Canadiense de Estudios Latinoamericanos en Quito, en junio de 1974, donde se leyó este trabajo, dijo que iba a reducir su cuota semanal de escribir para dejar madurar más deliberadamente su obra.
4. El escritor-antropólogo colombiano, Manuel Zapata Olivella, en el Congreso mencionado discrepó a su turno con este nivel de interpretación indicando que lo regional es un fundamento importantísimo en cualquier apreciación del pueblo colombiano.
Debemos recordar que el *maestro* Tomás Carrasquilla, a quien acusaron de extremo regionalismo, no vio ninguna oposición necesaria entre un regionalismo profundo y la universalidad. Antonio Curcio Altamar, *Evolución de la novela en Colombia*, (Bogotá: Inst. Caro y Cuervo, 1957), p. 156, escribe: "Al proclamar sus conceptos sobre la calidad estética de lo regional entrañable... los defendió tomando como base el valor universal de lo humano: 'Bajo accidentes regionales, provinciales, domésticos, puede encerrarse el universo; que toda nota humana que dé el artista, tendrá que ser épica y sintética, toda vez que el animal con espíritu es, de Adán acá, el mismo Adán con diferentes modificaciones' (Homilía, númro I, *Obras completas*, p. 1970)".
5. Por ejemplo en W. O. Galbraith, *Colombia: A general Survey*, 2nd ed., (London: Oxford Univ. Press, 1966), pgs. 47-48: "The Church's identification with the Conservatives and its involment in the political struggles of the nineteenth century have already been noted... Anti-clericalism is historically a fundamental part of Liberal ideology... During the presidency of Laureano Gómez from 1950 to 1953, the Church was probably as influential as in any other Roman Catholic country in the world... The President himself considered Church and State inseparable, and he openly equated Protestants, Liberals, Communist, and the Anti-Christ".