

La mirada antropológica de un novelista

Juan Carlos Orrego Arismendi

A Manuel Zapata Olivella, como a José María Arguedas, se le ha llamado *antropólogo*, sin que ninguna universidad del mundo le haya dado ese título, pero sin que nadie encuentre excesivo el reconocimiento. La razón no deja de ser obvia, tanto en el caso del colombiano como en el del peruano: mientras este es considerado en su país como el escritor por antonomasia de la realidad indígena, el otro es, en Colombia, el gran narrador de la afrodescendencia.

Al aludir a la virtual entraña científica de Zapata Olivella no se pretende encomiar una obra desde una perspectiva distante y exotista, sino de caracterizar, con exactitud, una empresa literaria en que la figura del negro colombiano se levanta con el vigor que solo permiten una profunda investigación, una lúcida reflexión y una sentida experiencia. En esa apuesta los méritos no son menores, pues se puede ser un gran escritor y se puede elegir como tema la vida negra, y aun así pueden escribirse páginas falaces: ocurrió con Tomás Carrasquilla cuando, a despecho de los negros vivarachos de sus novelas mineras, inventó para criado, en su *nouvelle Salve, Regina* (1903), a un mozalbeta negro que pretende representar a sus pares étnicos por medio de una mentalidad obtusa —por no decir bestial— y el carácter servil con que se prosterna a los pies de su amo blanco.

Con todo, el prestigio de Zapata Olivella como novelista de los asuntos negros tiene como corolario que, en medio de un pensamiento cotidiano muy dado a las clasificaciones monocordes y férreas, no sea asociado a ningún otro tema. Así, poco visibles resultan ahora personajes suyos que son mendigos ciudadanos, curas en trance de exorcismos o poetas revo-

lucionarios. Pero en esos personajes y en los contextos en que su autor los sitúa —a un par de cuadras del Palacio de Nariño o en la aldea arrocera en que se prepara un inusitado cisma— se expresa el mismo vigor antropológico que, insuflado al asunto negro, justificó la entronización del escritor de Lorica en el mismo nicho ocupado por Candelario Obeso, Jorge Artel, Carlos Arturo Truque y Arnoldo Palacios. Esto puede entenderse mejor con la revisión somera de dos obras de Zapata Olivella previas a su pleno reconocimiento como novelista de las culturas y gentes negras.

Cuando, en 1962, la Casa de las Américas celebró con laureles a *Chambacú, corral de negros* —en cierto modo el bautizo continental de Zapata Olivella como autor afroamericano—, el autor ya había escrito otras novelas de resonancia; obras como *La calle 10* (1960) y *En Chimá nace un santo* (publicada en España en 1964, aunque ya había sido presentada al Premio de Novela Esso en 1961), las cuales fueron su carta de presentación en la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954-1985) de Enrique Anderson Imbert. Este crítico escribió:

Manuel Zapata Olivella (1920), novelista, cuentista, protesta contra la injusticia y sobre todo manifiesta su comprensión por el sufrimiento de negros y mulatos. Su temática social, aunque tratada con realismo, suele iluminarse con las luces fantásticas de la farsa, la pesadilla y el delirio. En *La calle 10* (1960), hilvanó escenas sueltas relacionadas con el asesinato del político Gaitán. En *Chimá nace un santo* es novela de procedimientos tradicionales sobre el tema del fanatismo tanto en una ciudad ortodoxa como en una ciudad heterodoxa.¹

Sin detenernos en el hecho de que en *La calle 10* no aparece Gaitán ni en que es discutible aquello del convencionalismo narrativo de *En Chimá nace un santo*, llama la atención que Anderson Imbert, conocedor del sesgo hacia lo negro del escritor colombiano, haya preferido aludir a dos obras de las que no puede decirse, propiamente, que han sido arrancadas de ese filón. Ahora bien, si la intención del crítico era ilustrar la genuina vena antropológica del autor (genuina y antropológica, justamente, por desplegarse más allá del casual o motivado arribo a un tema particular), las dos novelas sugeridas resultan indiscutibles en sí mismas.

En *La calle 10*, el asesinato de un ex boxeador dedicado al periodismo revolucionario desata una asonada popular de dimensiones mayúsculas, comparable, por la correspondencia del escenario, el volumen de la revuelta y su macabro desenlace, con los hechos ocurridos en Bogotá el 9 de abril de 1948; pero ahora, como se bien ve, el pandemonio se origina, no en la muerte de algún celebrado caudillo liberal, sino en la de un editor clandestino, el negro Mamatoco, personaje que representa, en todo caso, a otro protagonista de la turbulenta historia política colombiana. En la novela se produce una deliberada cabriola para enredar la historia con la ficción, al mejor estilo de la nueva novela histórica latinoamericana estudiada por Seymour Menton (1993):² un asesinato de 1943 desencadena la reacción de 1948. Por supuesto, tal procedimiento, que aparentemente poco se conmueve ante la necesidad de salvaguardar la memoria histórica, puede parecer de pocos escrúpulos antropológicos; ocurre, sin embargo, que ese vanguardismo de creer más en el discurso que en aquello que lo inspira (la rosa que florece en el poema antes que la pasiva rosa que lo provocó, en palabras de Huidobro) es su propia salvación.

La novela no reconoce un personaje central que no sea la humilde comunidad de aquel recoveco urbano que enmarca los hechos, y aunque el narrador muestra predilección por algunas

partículas de esa masa — el policía Rengifo, los buscavidas Parmenio y el “Pelúo” y, por supuesto, Mamatoco, cuya muerte es la semilla de la gesta popular —, la improvisada revolución de los aplazados se impone como una entidad, de un modo similar, tal vez, a como Jorge Icaza hizo de una comunidad andina el protagonista múltiple de *Huasipungo* (1934). Sin embargo, a diferencia del clásico ecuatoriano, la multitud de *La calle 10* no deja sentir su fuerza por la suma de voces anónimas, pues el novelista de Lorica — como si hubiese tomado lecciones de funcionalismo psicólogo en la obra del antropólogo Malinowski — sabe que la sociedad no puede ser otra cosa que la reunión de los individuos definidos; y los suyos, por más pequeños e insignificantes que resulten, son de un intenso realismo: son los menudos pero corajudos átomos de una molécula poco menos que indestructible. Sin duda, Zapata Olivella ha emulado en alguna medida la técnica narrativa usada por Camilo José Cela en *La colmena* (1951), esa historia de un tejido urbano que sólo puede ser contada intercalando pequeños dramas en evolución.

¿Hay cubismo en Cela y por ende en Zapata Olivella? Lo hay, si se acepta que ese proyecto artístico entendía la realidad como una figura compuesta por múltiples caras que, al ser descubiertos sus contornos, podían ser desdobladas y, así, visualizadas de un modo íntegro: por más que esté de perfil, la *Mujer llorando* (1937) de Picasso deja ver sus dos ojos. Pero a un paso de calificar como desmesura imaginativa ese recurso, es inevitable la sospecha de que, por el contrario, quizá no haya un procedimiento más agudo que ese para plasmar la realidad, la cual, sin rincones para esconderse, no puede evitar la exhibición de su desnudez. Registrar la inédita realidad de lo absurdo fue un propósito de las vanguardias, y por eso Fernando Charry Lara (1992),³ al intentar comprender el demente *Trilce* (1922) de César Vallejo, discurre que lo único que hay en él es un fiel registro del pensar íntimo, algo así como



Fabio Melecio Palacios. Proyecto Bamba 45. Instalación (15 machetes, 15 protectores de rodilla, 15 limas, 15 pares de guantes, 15 cubiertas de machete y 15 uniformes). 2008. Gran formato. 41 Salón Nacional de Artistas, Urgente Ciudad. Colegio La Sagrada Familia. Cali.

una fotografía en palabras de las evoluciones de la conciencia.

El Zapata Olivella de *La calle 10*, antes que emular el lenguaje cinematográfico —según han sugerido varios críticos—, parece obrar como como un etnógrafo obsesionado con el registro de la cotidianidad total, e inclusive puede ser también el historiador riguroso que ha descubierto que solo desde la perspectiva cubista es posible plasmar el Bogotazo —o cualquier otra revuelta— en la literatura. Como quiera que sea, la titulación *honoris causa* del escritor como científico social no obedece a una sugestionable hipersensibilidad a la hora de interpretar, pues lo que ya parece riguroso en la técnica se ratifica en la gravedad de un tema que, inevitablemente, llega a reflexio-

nes hondas. El novelista, por ejemplo, sabe que, a pesar de la tangible identidad que sugiere la miseria compartida, la gran asonada tenía que fracasar como proyecto colectivo porque “cada hombre era un mundo en revolución y las revoluciones se entrechocaban y repelían”,⁴ y se resigna al comprender que la destrucción y muerte de la carne en rebelión es la mejor garantía de la continuidad del gesto reivindicatorio: “La tormenta había pasado, derribando vidas, derramando la sangre como espesa resina de álamos destronchados, pero no dejaba desolación, sino un compacto sedimento de substancia nutricia que se comunicaba a los hombres”.⁵

Ese mismo descubrimiento anida en la cabeza del cura Berrocal de *En Chimá nace un santo*: él,

que lucha contra un inopinado brote de idolatría aldeana, comprende demasiado tarde que la violencia con que ha querido desterrar el mal de su parroquia ha sido la vía más expedita para alentarlo. En Chimá, el paralítico Domingo Vidal ha sobrevivido a un incendio, y por esto se cree que lo envuelve un olor de santidad digno de consagración; ni su muerte ni el transitorio descrédito de Jeremías —el más vociferante de los profetas de este nuevo culto—, y mucho menos la asustadiza reacción de los soldados del catolicismo ortodoxo, son suficientes para ahogar el afán mesiánico de un pueblo que descubre milagros allí donde, antes, apenas veía manifestaciones profanas.

La vida simple en una aldea arrocera no podría resultar más adecuada para las indagaciones del novelista antropólogo, ahora interesado por otra modalidad de fenómeno colectivo: el mesianismo. La caída de un rayo incendiario es el punto de partida de esta especie de novela-laboratorio, interesada en registrar una precipitación social: al evento natural sucede el hecho sobrenatural de que un tullido sea sacado ileso de una casa en llamas, lo que define sobre él un aura de incipiente santidad; luego, la conciencia popular se esfuerza por ver como milagrosos todos los gestos que se ejecutan a su alrededor, y nada será tan sugeridor como la temprana muerte del enclenque: a partir de ella será verdad que en Chimá ha nacido un santo, pues los requisitos mínimos se han cumplido. De por medio hay un profeta que reemplaza en vida al elegido que ahora mora en la eternidad, y hay también reliquias, nuevos sucesos portentosos, oposición férrea del oficialismo eclesial y voluntad colectiva de prosternarse ante la nueva fe, garantía última de que —y esto, con toda fruición, lo habría avalado Emile Durkheim— la sociedad chimalera se ha ajustado como un cuerpo indestructible. El narrador, en los estertores de la última página, sabe muy bien lo que emblematiza su santo improvisado: “el pueblo tiene necesidad de un pretexto para luchar y con aquellos machetes y escopetas se-

rían capaces de realizar mayores portentos que todos los atribuidos a Domingo Vidal”.⁶

Si esta lucidez para adentrarse en la entraña social del mundo religioso no basta como prueba a favor de la sagacidad antropológica de Zapata Olivella, y si tampoco fuera suficiente su propensión a escenificar los choques entre tradición y modernidad o entre superstición tropical y dogma romano, toda duda puede ser ultimada con solo considerar su técnica narrativa. Y no sólo porque en *En Chimá nace un santo*, así como en *La calle 10*, la historia pueda contarse gracias a la suma de lo que al principio solo fueron pequeñas historias individuales —aquel italiano que precisaba de un milagro para adecentar a sus hijas, aquella ciega, aquella mujer con el vientre seco...—, sino porque, ante la necesidad de adentrar al lector en la atmósfera fantástica donde la fe mueve montañas, se recurre a una focalización desde cada creyente que viene a ser algo así como el equivalente en literatura de lo que en la descripción etnográfica se conoce como la perspectiva *emic*, intimista y comprometida con una visión desde los sujetos estudiados.

Pocos lectores de *En Chimá nace un santo* podrán negar que, al menos durante el primer tercio de la novela, esta parece ser un representativo producto del mítico *boom* de los años sesenta —esa consagración publicitaria del “realismo mágico”—, porque, si no, ¿cómo entender que un cadáver no se pudra y que aumente de peso, y que por su influjo vean los ciegos, caigan las lluvias y mueran quienes negaron su santidad? Sin embargo, cuando se está a punto de otorgar la categoría de “fantástica” a la novela, el Zapata Olivella que había debutado como escritor social con *Tierra mojada* deja sentir una vez más la agudeza de una mirada cuya capacidad analítica se ha acrecentado con los años, como bola de nieve: ahora ha llegado a la región sutil de lo psicológico y sabe que lo único que hay en Chimá es sugestión y trance ante un nuevo traje de emperador que todos necesitan ver. El na-

rrador acaba por verificar que el orden cotidiano jamás había perdido la compostura que han querido escamotearle los devotos: “Aunque perciben el hedor y observan la faz horripilantemente momificada, se engañan a sí mismos y repiten mecánicamente lo que oyen y cuentan al salir lo que no han visto”.⁷ Ahora el etnógrafo de la multitud ha vuelto a su perspectiva externa, receloso de que el impresionismo de tanta verdad individual termine, al relativizar todo hasta el exceso, echando por tierra las finas pretensiones realistas de la novela.

No se piense que hay ambigüedad en ese Zapata Olivella que acepta el milagro para luego denunciarlo como cosa falaz, que ve desde los ojos de sus personajes y más tarde los abandona para mirar desde la altura; él, al articular dos valoraciones opuestas, lo que logra finalmente es azuzar la liebre de la verdad: cuando se ha descrito el mundo de la devoción fácil y popular como si se tratara de la conducta más coherente, y cuando se ha hecho chocar ese gesto contra el igualmente sistemático celo ortodoxo, el lector logra entender que la dimensión mística de un hombre no podría carecer de ninguna de ambas aspiraciones. El novelista de Loricá sabe que el célebre Sir James George Frazer erró de cabo a rabo cuando vio en el pensamiento mágico un desliz del raciocinio primitivo, y por eso prefiere alinearse bajo la idea de que “La superstición y la religiosidad son dos mundos contradictorios que se complementan”.⁸ Y como el concepto antropológico no agota lo que hay en estas novelas, lo que en ellas es propiamente artístico — la palabra, el símbolo, la imagen — no deja de nutrirse de esa conciliación de lo opuesto, y se fragua para el lector en formas que son tan creíbles como delirantes, tan bellas como horribles o tan desesperanzadoras como optimistas.

Es necesario advertir que la incursión profunda de Zapata Olivella en los temas de afrodescendencia se dio posteriormente a la consolidación de su perspectiva de novelista antropológico. Como no sea en *Chambacú, corral de negros*

(1963), las novelas publicadas entre 1947 y 1964 sitúan sus acciones bien sea entre comunidades de la llanura del Caribe cuya definición étnica no es muy precisa — a lo sumo se las podría reconocer como mestizas —, o bien en grandes urbes, con la complejidad social que ello implica. Será tardíamente cuando *Changó, el gran putas* (1983) explore, desde sus raíces mitológicas, la migración africana hacia América; o cuando, como en *El fusilamiento del diablo*, se defina como objeto literario la movilización reivindicatoria de un líder negro (1986); o cuando, como en *Hemingway, cazador de la muerte* (1993), se proponga una reconstrucción ficcional de la evolución humana en la cuna de África. A modo de conclusión, resulta legítimo decir que el valor de estas obras de auscultación étnica y cultural quizá deba más a la perspicacia antropológica del autor que al color de su piel, un rasgo — este último — casi siempre sobrevalorado desde las posiciones más esencialistas.

Referencias bibliográficas

- 1 Anderson Imbert, E. (1993). *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 350, 351.
- 2 Charry Lara, F. (1992). “La poesía de César Vallejo”, en: Vallejo, C. *Sombrero, abrigo, guantes y otros poemas*, Bogotá, Norma, pp. 9-32.
- 3 Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica.
- 4 Zapata Olivella, M. (2003). *La calle 10*, Bogotá, El Tiempo, pp. 119.
- 5 *Ibid.*, p. 174.
- 6 -----(1964). *En Chimá nace un santo*, Barcelona, Seix Barral, p. 160.
- 7 *Ibid.*, p. 105.
- 8 *Ibid.*, p. 58.

Juan Carlos Orrego Arismendi es profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia. El presente texto es la versión modificada de una ponencia leída en Bogotá en noviembre de 2005, en un evento organizado por la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas a propósito del primer aniversario de la muerte de Manuel Zapata Olivella.