



La carroza de Bolívar

EPIFANÍA DE PASTO

JUAN
CARLOS
ORREGO
ARISMENDI

Algunas novelas expresan lo que es esencial en una cultura, un país o una ciudad, y al punto de hacerse tan particulares como la entidad representada. Tomás Carrasquilla escribió *Frutos de mi tierra* (1896) para probar que “había en Antioquia materia novelable” (Carrasquilla, 1992: 18) —así lo consignó el escritor montañero en su autobiografía—, y esa historia de viandas y usureros es vista hoy en día como algo más que un libro: se la tiene por un trasunto de Antioquia, ni más ni menos. Algo muy parecido podría decirse del dibujo de una Bogotá cosmopolita y provinciana, culta y rastacuera, contenido en *Diana cazadora* (1915) de Clímaco Soto Borda, o de la Cali juvenil, musical y alucinógena descrita en *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo. Dejando a un lado las trilladas prevenciones de aquellos que ven, en la ficción, un pecado de lesa historicidad, es forzoso reconocer que hay una legítima revelación cultural en cada una de esas novelas. De hecho, si algo pueden lamentar los estudiosos de las sociedades es que cada pueblo no tenga una novela que, por antonomasia, se revele como su carta antropológica o histórica.

La novela de Pasto es, no cabe duda, *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero. Antes de su publicación, no se sabía de ningún escritor que hubiera intentado zurcir un argumento en que se integraran el drama de la condición humana —a fin de cuentas, tema obligado de cualquier novela—, la segregación burlesca que históricamente ha pesado sobre la ciudad inca de Colombia y la magnificencia de su fiesta representativa, el carnaval de Blancos y Negros. Algunos cuadros históricos, vigorosos en la novela de Rosero, habían aparecido bajo la luz mortecina de un relato embrionario al que, por la fragmentación de la narración y la imperfección de sus figuras humanas, es osado llamar novela: *La Ciudad de Rutila* (1895) de Florentino Paz, libro de mínimo formato, interesado en amontonar episodios históricos entre la fundación de Pasto en el valle indígena de Atriz y el asesinato de Antonio José de Sucre en Berruecos. Décadas más tarde, con tímido pesimismo, Alfonso Alexander Moncayo intentó bosquejar un retrato de Pasto en *Sima* (1939), pero no fue más allá de examinar la sordidez de sus bares y prostíbulos. Más ambicioso, Guillermo Edmundo Chaves hizo de *Chambú* (1947) un pretexto para viajar a lo largo y ancho de la quebrada topografía nariñense, pero no dio con ninguna clave reveladora del *ethos* pastuso que no fuera el descubrimiento de su espíritu mestizo, vibrante en los pechos de agricultores indios y ñapangas vivarachas. Otros novelistas de la capital sureña pusieron sus ojos en otros tiempos y confines: Julio Quiñónez, autor de *En el corazón de la América virgen* (1948), y Alberto Montezuma Hurtado en *El paraíso del diablo* (1966), siguieron la impronta de José Eustasio Rivera por las selvas caucheras del Putumayo. Mientras tanto, Juan Álvarez Garzón, en *Los Clavijos* (1943), se había valido de su imaginación histórica para invocar la rebelión protagonizada por los cabildos indígenas de Túquerres en 1800. Una imagen más contemporánea fue la de su segunda novela, *Gritaba la noche* (1960), interesada en la dramática correría de una mujer de cuatro en conducta por tierras de Nariño y Putumayo. Bien se ve que nada en esas novelas ofrece una imagen que pueda representar o explicar, persuasivamente, lo que hoy es Pasto para el colombiano promedio.

La carroza de Bolívar cuenta la historia de una herejía civil: la del doctor Justo Pastor Proceso López, lector devoto de José Rafael Sañudo —el mayor de los detractores de Simón Bolívar entre los historiadores pastusos y, por extensión, de Colombia—, y quien, tras convencerse de que nunca podría emular a su maestro por faltarle la constancia y el brío que hacen posibles los grandes libros, decide materializar su inquina contra el mal llamado “Libertador” en una gigantesca carroza de carnaval. Reflexiona el doctor que, al fin y al cabo, “un Sañudo no nace sino cada cien años, y que él no era ni historiador ni músico ni poeta ni loco” (Rosero, 2012: 61), y piensa además que llevar su burla al papel maché de los monigotes del carnaval de Blancos y Negros significaría divulgarla como fábula, “una fábula de verdad” (62); una en que Bolívar, forjado en medio de tropelías y deshonores, terminara mostrándose al desnudo del modo más escarnecedor y, por ello, revelador. Justo Pastor contrata a los maestros Tulio Abril y “Cangrejito” Álvarez para que construyan la carroza, sin detenerse a considerar que su patrimonio resultará dramáticamente menoscabado y que al menos la mitad oligarca de los pastusos —entre ellos alcalde y obispo— se escandalizará de semejante mofa al patriotismo, y solo a medias se enterará de que una célula de izquierdistas retrógrados lo convierte en objetivo militar. El burlador pagará cara su osadía entre el bullicio de una calle pastusa, en el clímax del carnaval, el 6 de enero de 1967, y ello porque —un poco como el desventurado Santiago Nasar de *Crónica de una muerte anunciada*— no acaba de percibir las emanaciones del caldo de su tragedia: su conciencia y su sentir se concentran en abominar a Simón Bolívar y en desear a su esposa adúltera, Primavera Pinzón, dulce enemiga de las cuatro paredes de su casa. El golpe fatal caerá sobre el doctor cuando menos lo espere.

En la que quizá sea su novela más celebrada, *Los ejércitos* (2007), Evelio Rosero había dado pruebas de un interés especial —más exactamente, *enrarecido*— por la figura del Libertador: en el epílogo de la novela, los asesinos de Geraldina preguntan a Ismael Pasos por su identidad, cuestión que lleva al protagonista a sopesar una fórmula desquiciada: “les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me

llamo Nadie” (Rosero: 2007: 203). Por lo demás, se trata de la respuesta justa de un hombre que está de salida de su propia vida, habida cuenta de que, en *La carroza de Bolívar*, al general caraqueño se le acomoda el remoquete de “Napoleón de las retiradas” (2012: 101). Asimismo, la gran novela pastusa también ilumina una particular revelación de Rosero a propósito de uno de sus libros más delirantes, *Señor que no conoce la luna* (1992), del cual dijo alguna vez que se trataba de la transformación impensada de una escena histórica que lo obsesionaba: la imagen de una carreta repleta con las manos mutiladas de los indios rebelados contra la Corona, contemplada por Agustín Agualongo cuando era niño.¹

La importancia que para Rosero reviste ese caudillo mestizo se hace evidente en *La carroza de Bolívar*. Agualongo, pastuso realista, es la némesis de Bolívar, y no solo por su filiación política sino por el coraje de guerrero de que está ungido y que José Rafael Sañudo y Justo Pastor Proceso López no reconocen en el Libertador, quien habría mostrado poca gallardía y ninguna piedad en la captura y ejecución del rebelde. De otro lado, también la rancia ciudad de Pasto —era lo más natural— había asomado con antelación en la obra de Rosero: basta mencionar que la casa de inquilinato en que se amontonan los artesanos parece ser, una vez más, la vieja casona que alberga a los pintorescos personajes de *Las muertes de fiesta* (1995). Todos esos ritornelos se integran, ahora, de un modo especial que permite detonar un sentido distinto; ese, muy antropológico, que expresa la particularidad histórica y cultural de la capital de Nariño.

Los pastusos han soportado, históricamente, la burla de un país que ya olvidó la causa de ese desprecio —la renuencia de los sureños a hacer parte del proyecto republicano por los días de la Independencia—, y han contestado a ello con el guante blanco de reírse de sí mismos, actitud consagrada ritualmente en su ruidoso carnaval de Blancos y Negros. Esa es la interpretación de la particularidad cultural de Pasto que la novelística colombiana no había conocido hasta la aparición de *La carroza de Bolívar*; una lucidez que, de hecho, tampoco es común en los tratados históricos. En el mismo abre bocas de la novela, el narrador muestra ser consciente del sentido que particulariza a la ciudad, refiriéndose a ella como “Pasto,

ciudad cuya historia se forjaba de bromas” (18). Sin embargo, la narración no se reduce al impresionismo retórico para establecer esa visión, sino que recurre al aporte moroso de las pruebas documentales, algunas de ellas —por ejemplo, las de los *Estudios sobre la vida de Bolívar* (1925) del histórico José Rafael Sañudo— transcritas con una profusión que ha hecho almar a algunos críticos, del todo desconfiados ante un gesto que se les ha antojado como de poca creatividad, acaso plagario. En efecto, la historia nefasta de la actuación de Bolívar en Pasto se cuenta con lujo de detalles historiográficos: desde las triquiñuelas de guerra sucia a que recurrió para vencer al pueblo de Pasto en 1922 —con el que chocó cuando viajaba hacia Perú— hasta la ejecución de Agustín Agualongo el 13 de julio de 1924 —ordenada por un Libertador inclemente y del todo olvidado del honor militar frente al vencido—, pasando por la venganza que Bolívar desató sobre Pasto una vez pudo ocuparla, acción en que fueron masacrados, en sus propias casas, mujeres y niños, y en que fueron arrojados muchos hombres, encadenados, al río Guáitara. Un par de líneas tomadas del libro de Sañudo, copiadas a su vez de una carta del prócer, ponen al desnudo la sevicia del general caraqueño: “Yo he dictado medidas terribles contra ese infame pueblo... las mujeres mismas son peligrosísimas... en Pasto 3.000 almas son enemigas [...], pero un alma de acero que no pliega por nada... es preciso destruirlos hasta en sus elementos” (190). Del odio feroz que, desde entonces, creció en la capital nariñense, dan cuenta las voces populares que la novela invoca en su carácter polifónico: sobre todo las de dos viejos pastusos, Belencito Jojoa y Polina Agrado, el primero mortificado por el recuerdo de una lejana parienta de trece años, violada y preñada por Bolívar, y la segunda enfática en el relato del bárbaro destino de una antepasada suya, asesinada por su propia abuela con tal de salvarla de las fauces del hambriento Libertador. Una frase aguardentosa de Jojoa expresa mejor que ninguna otra lo que puede decirse de Simón Bolívar en la ciudad que padeció sus desafueros y su cobardía: “qué carajo ese vergajo” (140).

Mientras tanto, también del carnaval de Blancos y Negros llega a conocerse alguna de sus páginas históricas: el narrador, con el foco de las lucubraciones eruditas de Justo Pastor Proceso

López, cuenta que el 6 de enero de 1854 se celebró en Pasto una fiesta popular que permitía a los negros bailar en la calle y ensuciar con carbón la cara de sus amos, y que luego, en 1926, ese “Día de Negros” se incorporó al naciente carnaval de la ciudad. Sin embargo, las imágenes que hacen ver el rito como un órgano palpitante de la vida y cultura pastusas son, sobre todo, las que se alzan frente a las narices del doctor Proceso cuando él, en el frenesí de su herética gesta personal, se pasea por las calles bulliciosas para ver pasar su propia carroza. Gentes disfrazadas de simio, avestruz, mula infernal o guaneña traidora; parejas copulando en los antejardines; cuadrillas de borrachos que rebosan de las tiendas y se desparraman en la calle; noches ruidosas y coloridas que se funden con los días; gritos y locura. El doctor Proceso y Primavera Pinzón, reconciliados en virtud de los reverses propios del tiempo carnavalesco, encarnan de modo significativo ese espíritu festivo que se toma la ciudad de cabo a rabo:

Así bailaron por muchos barrios de Pasto: los vieron en el Churo y la Panadería, en San Andrés y San Ignacio y San Felipe, en el Niño Jesús de Praga, en Maridíaz, en Palermo y Morasurco. A la altura de los Dos Puentes, cuando descansaban sentados en un muro, cabeza contra cabeza, tomados de la mano, de nuevo el carnaval vino a recogerlos en la figura de un hombre que pasaba con su perro, atado a una cabuya. (341)

La fiesta, con todos sus orgasmos y dramas, no es otra cosa que sus ejecutantes, y —dicho sea de paso— esa noción no solamente ilumina lo que sucede en *La carroza de Bolívar* sino, en general, en la obra de Rosero, donde algunos cuadros sobrenaturales y particularmente expresionistas — el conjunto de personajes fabulescos de *Señor que no conoce la luna* o los escenarios goyescos de *En el Lejero* (2003) y *Plegaria por un papa envenenado* (2014)— bien podrían interpretarse como invocaciones del proteico ambiente de carnaval, caldo de cultivo del escritor a lo largo de muchos años.

De modo que, por fuerza, una carroza como la ideada por el doctor Proceso representa la integración perfecta de los discursos cultural e histórico que bullen en la novela. El particular odio pastuso contra Bolívar se expresa en el lenguaje

ritual del carnaval de Blancos y Negros; el recelo y la burla, atributos distintivos de ese pueblo, se reúnen, con rutilancia y solemnidad de bandera o himno, en el más vistoso de los objetos públicos: la atrevida carroza que recorre la ciudad en el clímax de su fiesta. Un juego de metonimias, acomodada una dentro de otra como muñecas rusas, retiene el sentido de la historia contada: Pasto es el carnaval —el narrador apunta que salir de este “era igual que salir de Pasto” (385)—, el carnaval son sus carrozas y la carroza por antonomasia es la que escarnece a Bolívar. Esa mofa es Pasto. Y tanta conciencia tiene la narración de que se trata de una revelación cultural fundamental, que el vehículo de ella —la carroza— recibe el mismo tratamiento de los mitos: se separa de la historia para instalarse, como sugerente obsesión, en una memoria colectiva que espera una y otra vez su actualización. Un piquete de policías, defensor de los apolillados valores patrióticos, intenta confiscar la carroza a los artesanos, pero estos la recuperan y la ocultan en un *dónde* nunca localizado del que surgirá solo cuando se cumpla el ciclo ritual, tal y como lo consignan las líneas finales de la novela: “Y en ese abismo de selva, en la soledad de los páramos, los artífices la escondieron ¿en una cueva?, debajo de la tierra —dicen, a la espera del carnaval del año que viene” (389).

Justo Pastor Proceso López no logra sobrevivir al carnaval de 1967. Sin embargo, poco importa: su papel está cumplido, pues aquel “dicen” con que la novela llega a su fin insinúa que su ocurrencia bufa y valiente ha calado en la idiosincrasia del pueblo, o mejor, que ha logrado expresar su entraña. Pasto ha encontrado y consagrado su epifanía. ■

Juan Carlos Orrego Arismendi (Colombia)

Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

Referencias

- Carrasquilla Tomás (1992). *Antología de cuentos*. Medellín: Comfenalco.
 Rosero Evelio (2007). *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets.
 ——— (2012). *La carroza de Bolívar*. México: Tusquets.
 Todas las alusiones a páginas de esta novela corresponden a esta edición.

Notas

- ¹ Al respecto puede consultarse el ensayo “La creación literaria” de Evelio Rosero, publicado en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 30, N.º 33, 1993, pp. 109-120.