

La novela de los *nukaák*

NELSON RICARDO AMAYA ESPITIA

Comunicador con estudios de Maestría en Literatura. Investigador, poeta y ensayista.

Lo bueno de leer es lo que se consigue en el camino. No puedo sustraerme de parafrasear el epígrafe de la más reciente novela de Mariela Zuluaga, *Gente que camina*^{*}, que habla por sí solo: “Lo bueno de caminar es lo que se consigue en el camino”, dicen los *nukaák*. Y lo parafraseo a manera de epígrafe de esta reflexión sobre la novela, porque me propongo indicar varios caminos que inviten tanto a la lectura de la novela como a una inicial reflexión sobre ella.

Antes del camino, el avío: una novela es una novela.

En el caso singular de *Gente que camina*, es necesario decir que una novela es una novela. Su texto no es una crónica —aunque lo parezca—, acerca de los *nukaák*, una comunidad que era nómada y ha vivido en el departamento de Guaviare, Colombia. De entrada, es difícil decir si esta es una novela de los *nukaák*, desde los *nukaák*, sobre los *nukaák*, con los *nukaák*, a los *nukaák*, por los *nukaák*, tras los *nukaák*. Cada lector lo decidirá luego de navegar sus páginas, que se leen como un descenso suave y delicioso en canoa por un río del Guaviare. Sin embargo, propongo que *Gente que camina* es la novela de y desde los *nukaák*, porque es la primera y única novela de este pueblo nómada de las selvas de Colombia, narrada desde su perspectiva y que busca reflejar la visión *nukaák*.

Gente que camina puede ser lo que se llama una *novela de viaje* —¿acaso todas no lo son?—, pues el lector viaja con su protagonista el joven Jeenbúda’, quien regresa a su comunidad después de haberse visto impelido por fuerzas externas a introducirse en otra cultura, ajena a la de él, en la ciudad colombiana de Villavicencio. Mientras Jeenbúda’ hace este viaje de regreso a la comunidad, a su antiguo *oficio* de caminar, en una especie de *viaje a la semilla* —como en el cuento de Alejo Carpentier— somos testigos de sus vivencias en la selva, de la vida y creencias de su cultura, que nos son contadas por un testigo, un narrador omnisciente, y por el recurso del recuerdo o la reconstrucción de la memoria del protagonista. También nos enteramos de los desencuentros violentos de los *nukaák* con los blancos u occidentales; del encuentro de Jeenbúda’ con la Mona, que lo seduce y se lo lleva...; de la relación de él con sus familiares, con su pueblo y con su ambiente natural, la selva.

Diferentes verdades

Umberto Eco, en su libro *Confesiones de un joven novelista*, explica cómo funcionan las verdades de lo que llamamos *la realidad*¹ y

1 En verdad, la categoría de *realidad* tiene diverso contenido según la perspectiva científica y filosófica. Es decir, ha cambiado con el tiempo. Para Hegel, por ejemplo, y esta es una perspectiva dialéctica, la verdadera realidad es *la unidad que se manifiesta en las recíprocas relaciones de cada cosa con las demás*

* Bogotá: Orbis Traducciones, 2013.



la ficción. Resumidamente se puede ver con un par de ejemplos: primero, no tenemos la prueba verdadera y definitiva de que Hitler se haya suicidado, dice Eco; y, segundo, sí tenemos la prueba de que Gregorio Samsa, el personaje de Kafka, amaneció convertido en un monstruoso bicho. La verdad en el relato de ficción se halla en el relato mismo, que está limitado entre el título de la obra y la palabra *fin*. En cambio, lo que llamamos *realidad* es infinito y, por lo tanto, también lo es su verdad, o sus verdades, según vayamos avanzando en nuestro conocimiento; piénsese en cómo ha cambiado el concepto de átomo. Las novelas, como textos literarios, tienen la apariencia de ser verdaderas más allá del límite de sus páginas, en el lu-

.....
y en relación con el todo. En términos gruesos, las relaciones de los fenómenos y sus leyes con otros fenómenos y todo lo que existe independiente del hombre. En este sentido, es diferente de todo lo factual, aparente, imaginario o fantástico, y también de todo lo posible o probable.

gar que los teóricos del texto llaman el *contexto*. Y esta novela tiene esta característica, análogamente a las novelas históricas, que la tienen más que otro tipo de novelas.

Gente que camina pareciera ser un texto *acerca de* los *núkaák*, como lo es una crónica o un estudio de antropología; pero no lo es. Por eso la aclaración: *una novela es una novela* (incluso dejando margen para que un lector especializado cuestione acerca de su estructura novelesca); sin embargo, no puede uno sustraerse, como lector, a ver como *real* la narración ficcional. Ante esta novela, nosotros, los modernos-premodernos (híbridos e históricos), nos asomamos desde nuestra perspectiva a ese mundo extraño, prehistórico, de los hombres nómadas que aún viven, o vivían hasta hace pocos años, totalmente integrados a la naturaleza, desnudos literalmente; y es como si hiciéramos un viaje a nuestro lejano pasado. Y lo hacemos con deleite, gracias a la destreza narradora de la autora de este asombroso

relato, que nos sorprende con los choques particulares entre estos dos mundos múltiples y, al mismo tiempo, con su poética literaria.

Entre especialistas se ha discutido si los textos literarios son solo ficción; es decir, si tienen un carácter autónomo respecto de la realidad. Y entiendo que sí lo son, pero no de manera absoluta, y menos en las narraciones de tinte histórico o biográfico, como la novela de Mariela Zuluaga lo es, en un sentido histórico o antropológico. Es decir, la novela tiene dos grandes capas de lectura, una autónoma y otra extratextual. La autónoma puede incluir su relación con otras novelas o con otros textos literarios, donde prima la novela misma. La extratextual es la que relaciona la historia de la novela con *la realidad*, o las realidades, si se quiere, en este caso de los *nukaák* y de una región de Colombia.

Así pues, los toques realistas de la novela (un campo de lectura) nos ponen en contacto con lo que ha sido la vida de esta comunidad nómada (otro campo de lectura), ahora relacionada con lo que genéricamente se llama el mundo del blanco, o de Occidente; o de los arijuna, en palabras de los arahuacos; o de los *ka'wáde*, como nos llaman los *nukaák* (en general, extranjeros).

Así que la disfrutamos como una novela, pero, de alguna manera, nos asomamos al (para nosotros) extraño mundo de los *nukaák*, que, reitero, es como ir hacia nuestro remoto pasado. Apreciamos su relación con la naturaleza, sagradamente útil (se venera la sagrada tierra porque es la que provee la vida); sus relaciones sociales particulares; sus percepciones del tiempo, y sobre todo del espacio, donde no hay fronteras o cercas como en el mundo nuestro. Tal como plantea el antropólogo Mircea Eliade en libros como *Mito y realidad*, en la novela se puede apreciar la concepción sagrada del tiempo y el espacio para los

nukaák, porque para ellos son fuente de vida, simultáneamente de la comunidad y del mundo habitado por plantas y animales. Y en este sentido, apreciamos su respeto por la naturaleza, que nos puede dejar algunas lecciones, aunque no sea este un propósito de la novela.

Así mismo, llegamos a conocer por Jeenbúda', el protagonista, muchas situaciones verdaderas sobre los *nukaák*: cómo elaboran una cerbatana; las historias falsas sobre ellos, como su supuesto canibalismo, según dicen algunos. Respecto a esto, sus ancestros *nukaák* afirman que no es así, como tampoco comen danta ni tigre ni venado: “porque estos animales son las esposas de la gente espíritu que viven en el mundo de abajo y toman esa apariencia para venir al bosque en el mundo del medio, a tomar agua y a comer pepas de los árboles sagrados”.

Primer camino de la forma: el texto narrativo

Un texto es un tejido, y este tejido suele tener unas matrices sobre las que se estructuran sus texturas, sus colores, sus imágenes. En este tejido, una matriz es la narrativa novelística; otra, su poesía mítica en movimiento. Estas dos matrices están unidas por trece capítulos que arrancan con su *Génesis*, pasan por la madre, el padre, el vigor de la selva y de los tiempos, hasta llegar a *Tomachipán*, un lugar real-imaginado del cual muchos nos enteramos por la geografía de la violencia en Colombia. Y este tejido tiene forma de río, o de planta de sucesivos capítulos que se pueden llamar o se llaman *nukaák*.

El joven *nukaák*, Jeenbúda', huye de una mujer rubia, sin que en un principio sepamos exactamente por qué. Regresa a su antiguo oficio de caminar. Él ya había huido de los hombres vestidos del color de la selva que

lo perseguían con sus darditos de fuego y de los hombres vestidos de blanco que lo perseguían con sus jeringas para chuzarlo en el brazo. Busca a su familia, a su tierra sagrada donde se originaron los *nukaák* (p. 24)². Regresa a Agua Bonita y va hacia los espacios de Tomachipán: “reconocido y transitado por varias generaciones de *nukaák*, cuyo derecho y conocimiento para utilizarlo fue heredado de sus ancestros. Allá donde se siente mucha alegría porque no hace falta nada, y donde están los micos, los paujiles, los peces, los saínos, la miel, las pepas de monte, los gusanos y los senderos para trasladarse de un lugar a otro. Hablaban de cómo vivir en ese nuevo y estrecho terreno donde los blancos les habían permitido quedarse, hasta donde no llegan los darditos de fuego que se disparan entre sí los hombres del monte, pero que no tiene animales grandes para cazar, frutos para recolectar, ni caños para bañarse y pescar” (31).

En el camino de Jeenbúda’ nos enteramos de que para ellos el sol es un *nukaák* con muchas mujeres (37); también de sus rituales de pintado, de sus ceremonias de encuentro y otras particularidades de esa cultura. Y vemos, por ejemplo, como Jeenbúda’ “quería, ahora, mezclar el achiote que acababa de encontrar con el zumo de las hojas del *kéná* para producir un colorante fuerte que le sirviera para vestirse y, al mismo tiempo, para ahuyentar los insectos que le rodeaban deseosos de picar su piel untada de *ka’wáde* y de chupar su sangre” (39). Preparar esa mezcla es parte de lo que un *nukaák* aprende durante el ritual de iniciación, donde confirma su paso de *wé’ep butu* a *jin’bú*, como lo vivió él un poco antes de que “los darditos de fuego le cambiaran la vida” (38).

2 Se utiliza la primera edición en pasta dura de la novela, un libro artístico del cual se hablará más adelante.

El fervor y la admiración previos se adhieren a un texto cuando se estratifican los comentarios afirmativos y las recomendaciones de oleadas sucesivas de lectores. Podría pasarle a esta novela, que llegará a más lectores sin el estigma que le pusieron a su autor, por gaitanista o por hereje.

También existen poéticas descripciones del parto, de ceremonias de purificación, de la gente con ropa, de su dramática situación de desplazamiento: “una finca que antes se utilizaba para guardar ganado y ahora guarda desplazados”, y antes era de los aborígenes.

Vemos, igualmente, los enfrentamientos entre los colonos y los antiguos habitantes; de los uniformados entre sí, y entre estos y los colonos cultivadores de coca; vemos el encuentro con la Mona, una mujer blanca que se enamora de él, y nos enteramos del dios creador *Maúro*. El encuentro con la mujer representa la pérdida de su comunidad, dado que se narra en la novela cuando él está volviendo y se pierde momentáneamente en el camino, como si los dos hechos se conectaran.

En el trasegar de vuelta a su mundo y tras una noche de descanso, despierta con la tea que lleva a punto de apagarse, “como si fuera un muñón”; poesía, sin duda poesía. Y el narrador nos cuenta que: “El caminar y curiosear es la esencia de un *nukaák* por-

que de ello depende su vida y la de su familia. Como ha sido desde el tiempo de los *be'wun*, sus ancestros". Dichas actividades, que tanto afectan nuestra salud física y espiritual, nosotros, los civilizados, las hemos perdido en gran parte.

Entre las particularidades literarias del relato, aparte de las riquezas poéticas en las descripciones ya mencionadas y de su prosa fluida, está la utilización de varios relatos que se entrecruzan espacio-temporalmente y van dando cuenta del particular mundo de la novela. Por ejemplo, mientras se narra su regreso, se cuentan aspectos propios de la comunidad mediante el recuerdo o la ensoñación.

Así mismo, nos asomamos a los nombres que dan los *nukaák* a sus objetos, a sus experiencias, a su mundo. Nombres que están transcritos en nuestra grafía latina con el propósito de trasladar los sonidos de esa comunidad; estos "traslados" tienen su discreta traducción al español para que no nos perdamos en la lectura, y, al mismo tiempo, nos conectan con el tiempo y espacio de la comunidad *nukaák*, y nos evidencian la labor investigativa de la autora y de quienes han estudiado la lengua *nukaák*.

Segundo camino de la forma: mapas y algunos objetos *nukaák*

Desde el punto de vista de la forma, si bien la novela en el siglo XX introdujo muchas variaciones creativas —como una partitura musical en el *Ulises* de Joyce, o epigramas y un largo etcétera—, no es muy frecuente que se recurra a signos extralingüísticos (científicos o propios de otras artes). Umberto Eco, de nuevo, lo hizo en *El nombre de la rosa*, al mostrarnos al principio de su novela el plano de la abadía donde se desarrolla la historia, y lo reforzó con un prólogo

que tituló "Naturalmente, un manuscrito" y una nota además; recursos que se constituyen en una especie de puente entre *la realidad* y la ficción narrada.

Análogamente, tanto en la hermosa edición numerada de pasta dura como en la formato más pequeño, *Gente que camina* abre con un mapa y cierra con otro, que son los lugares donde ficcionalmente ocurren los caminos narrados. Esta estrategia textual tiene dos razones, a mi modo de ver. Una, ser un complemento del discurso lingüístico, un mapa del que podría prescindir el lector —como sucede con el plano de la abadía de *El nombre de la rosa*—, aunque contra esta posibilidad se planta la curiosidad del lector y, claro, la propuesta de la autora al estructurar la novela. La otra razón es que los mapas son reales; es decir, sitúan a los lectores en el espacio geográfico donde han vivido los *nukaák* en la *vida real*. Y son realistas porque tienen el *estilo* de los mapas medievales, curiosamente. Aquí la novela se entrelaza con otras expresiones artísticas.

Otro elemento adicional, tal vez insoslayable para el lector, son las fotos e ilustraciones. Estas tienen también una doble carga: una simbólica y otra realista. En efecto, son objetos que pertenecen a esa comunidad (su aspecto realista), pero transformados por el fotógrafo, el ilustrador o el diseñador del libro. Las transformaciones pasan por la fragmentación, la aplicación del color y de los tonos, la búsqueda de las texturas, entre otras. Mucho se podría agregar de esta simbología.

Tercer camino de la forma: la edición de pasta dura o el libro artístico

Comentario aparte debe hacerse a la edición y al diseño de la primera edición numerada del libro en pasta dura. Creo que es

un buen ejemplo del libro físico como objeto artístico; lo pienso a la altura de los mejores libros-objeto así elaborados en todo el mundo. Aunque no es usual referirse a este aspecto en un comentario sobre un texto literario, no puedo sustraerme de hacerlo.

La tapa del libro (portada y contraportada) impacta por su sencillez y carga simbólica. En ella se combinan una ilustración y tipografía sobrias con un profundo contenido simbólico que le hace honor a la cultura *nukaák* al recrear los diseños corporales elaborados por ella.

El color pastel del papel y su textura hace más evidente su origen vegetal y son elementos que de alguna manera refuerzan los contenidos simbólicos llenos de naturaleza de la novela. Sobre la superficie vegetal del libro deslizamos nuestros ojos e incluso nuestros dedos, y seguimos los acontecimientos del protagonista y su familia *nukaák*.

Para separar cada uno de sus trece capítulos, la novela tiene fotografías en blanco y negro y en tonos grises y ocre. Estos últimos son análogos al color del *achio-te* que utilizan los *nukaák* para pintar su cuerpo y sus objetos. Estas fotografías son fragmentos de sus objetos cotidianos, como canastos, vasijas de barro o instrumentos musicales. Constituyen, pues, algunos referentes físicos de la novela.

Por otra parte, el diseño de cada página nos proyecta hacia el espacio abierto, y si se quiere, libre, de la selva donde vive la comunidad real y la comunidad novelada, y establece un contraste fuerte con la historia de una comunidad que está condenada a desaparecer absorbida por su entorno hostil.

En esta edición de pasta dura, la novela está guardada y conservada en una caja cuidadosamente elaborada, donde también se incluye un cuadernillo con, ahora sí, una crónica de mirada antropológica sobre la comunidad *nukaák*. Además, el libro tiene su propio separador de páginas con los diseños usados en el conjunto del libro. Este *arte-facto*, sin duda, lo hace un objeto de colección para quienes gustan de conservar este tipo de libros.

Por su parte, la edición de bolsillo está a la altura de su edición en pasta dura, y al alcance de más lectores con los mapas e ilustraciones mencionados, con su belleza propia. Estoy seguro de que con el tiempo se abrirá camino paso a paso entre los lectores; y por su valor literario, que sin duda lo tiene, va a dar de qué hablar a la crítica y la historia de la literatura colombiana y mundial.

A propósito de esto último, la novela se lanza simultáneamente en inglés y francés, tarea nada fácil. Los trabajos de traducción, como es natural, fueron supervisados por la autora. De este tipo de lanzamientos multilingües simultáneos gozan pocos autores colombianos, según es sabido.

El reconocimiento de la obra de filigrana, fruto de varios años de trabajo, es para Mariela Zuluaga, su autora, en primer lugar. Y para la casa editora, encabezada por Jannette Insignares y la propia Mariela Zuluaga, y todo su equipo, entre ellos el diseñador Carlos Martín Riaño, profesor de la Universidad Nacional de Colombia. Se trata, pues, de una novela escrita y editada con mucho trabajo de investigación, talento y, por qué no decirlo, con mucho amor. ■