

UTOPIÁS Y REVOLUCIÓN EN *LA CALLE 10* DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA

MARLON ANDRÉS TORO ORTIZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESTUDIOS LITERARIOS  
MEDELLÍN  
2023

UTOPIÁS Y REVOLUCIÓN EN *LA CALLE 10* DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA

MARLON ANDRÉS TORO ORTIZ

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesora

LUZ ADRIANA SÁNCHEZ SEGURA

Doctora en Estudios de Traducción

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESTUDIOS LITERARIOS  
MEDELLÍN  
2023

**22 de junio de 2023**

**Marlon Andrés Toro Ortiz**

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquiera otra universidad”.

Art. 92, parágrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma del autor (es)

Marlon Andrés Toro Ortiz

---

## CONTENIDO

RESUMEN .....	6
INTRODUCCIÓN .....	7
CAPÍTULO UNO .....	10
1. <i>La Calle 10</i> en la obra de Manuel Zapata Olivella .....	10
1.1. Primeras novelas: novelas de corte social y de denuncia .....	10
1.2. Tendencias ideológicas en Manuel Zapata Olivella .....	23
1.3. Novela, revolución y figura del intelectual .....	30
1.4. <i>La Calle 10</i> ante la crítica literaria .....	34
1.4.1. Zapata Olivella y el agitado contexto latinoamericano de los 70 .....	37
1.4.2. Impresiones y categorías en torno a <i>La Calle 10</i> .....	42
1.4.3. Novela de revolución, novela histórica y novela de la violencia .....	44
CAPÍTULO DOS .....	59
2. Revolución y utopía en <i>La Calle 10</i> .....	59
2.1 Periferia: marginalidad, ilegalidad y anonimato .....	59
2.2. Utopías y revolución .....	68
2.3. De la Semilla de la utopía .....	72
2.3.1. El “Pelúo”: la búsqueda de un ataúd para Saturnina .....	72

2.3.2. Laboriel y la “Pecosa”: Centro y periferia, adentro y afuera.....	74
2.3.3. Epaminondas y el caos urbano .....	78
2.3.4. El Artista y el “Oso”: una lucha violenta por dinero.....	79
2.3.5. Rengifo, un policía desertor.....	85
2.3.6. Parmenio: del hambre a la revolución .....	87
2.4. De la Cosecha de la revolución .....	90
2.4.1. El poeta Tamayo y “Mamatoco”, los guías de la revolución .....	90
2.4.2. Cosecha entre la espontaneidad y el anonimato .....	93
2.4.2.1. Estallido.....	94
2.4.2.2. Desilusión .....	100
2.4.2.3. Renacer .....	105
2.5. Apunte final: Zapata Olivella y el arte práctico .....	108
CONCLUSIONES.....	111
BIBLIOGRAFÍA .....	114

## RESUMEN

Este trabajo se concentra en las problemáticas sociopolíticas presentes en *La Calle 10* de Manuel Zapata Olivella, abordándolas desde la obra misma y su forma. Para ello, el análisis tiene como eje los conceptos de utopía y revolución que se analizan siempre uno en relación con otro para comprender la forma en cómo operan los personajes dentro de la novela y cómo se desarrolla la trama, la cual parte desde la exposición de las complejas vivencias de los personajes que habitan la periferia, donde se exponen las utopías de cada uno que los llevará a la búsqueda de un ideal revolucionario, producto de la revuelta y violencia que se desata dentro de la novela. Publicada en 1960, parte de la crítica la ha relacionado con el Bogotazo y el género de violencia, razón por la cual nos remitimos a un recorrido por la crítica literaria y los enfoques investigativos a través de los cuales se ha considerado a Zapata Olivella, con el fin de problematizar las categorías en torno a las que se ha clasificado esta novela y comprenderla mejor dentro de su obra y del siglo XX en el contexto Latinoamericano con las particularidades que dicho escenario representa. Además, a partir de esto, factores como el papel del intelectual y la preocupación de Zapata Olivella por la transformación social surgen como cuestiones importantes para comprender mejor *La Calle 10* y los intereses intelectuales e ideológicos de su autor, pues se advierte una marcada posición crítica con los espacios y discursos intelectuales, puesto que en su obra decanta por sujetos históricamente olvidados.

**Palabras clave:** Novela colombiana; Novela de violencia; Literatura latinoamericana; Análisis literario; Manuel Zapata Olivella

## INTRODUCCIÓN

La obra de Manuel Zapata Olivella está atravesada por un fuerte tono de denuncia y por la preocupación por los individuos históricamente olvidados; entre sus protagonistas es común encontrar a la diáspora africana, al campesinado y a los obreros. Este trabajo se concentra en el problema de clase representado en su novela *La Calle 10*, publicada en 1960, que se enfoca en individuos que habitan la periferia, particularmente la calle, a través de los que expone diversas problemáticas sociopolíticas asociadas a la clase, al poder, a la ideología y a la violencia.

Nuestra lectura se enmarca en la relación utopía-revolución –conceptos claves para comprender el desarrollo de la trama de esta novela– y procura analizar el modo en que las utopías e ideales permiten construir la representación de una realidad política en la novela. Proponemos que la vivencia individual de las utopías impulsa de manera particular a cada personaje hacia la revolución, a través de sus acciones y pensamientos, y que, posteriormente, tales vivencias acaban por encontrarse en un mismo ideal revolucionario.

Con la intención de examinar las estructuras sociopolíticas y sus manifestaciones en el entorno marginal representado en la novela, optamos por categorizar las aspiraciones y utopías que moldean, de manera individual, las perspectivas y acciones de los personajes, y por analizar las manifestaciones de la violencia en el espacio de la calle y en las relaciones que se tejen entre los personajes. Tales consideraciones supondrán un diálogo con la fortuna crítica sobre *La Calle 10*, que nos permita situarla en el conjunto de obras del autor, indagar sobre los modos en que ha sido valorada en ese conjunto e identificar los criterios

de valor que han caracterizado el reconocimiento de Zapata Olivella en la literatura y la crítica latinoamericana.

Rastrear el recorrido intelectual de Zapata Olivella y las distintas perspectivas desde las que su obra ha sido estudiada –entre las que cabe destacar el enfoque cultural, los nexos con la novela histórica y la proyección de su vida en su obra– nos permitirá problematizar algunas de las categorizaciones más frecuentes de la novela que nos ocupa. Asimismo, nos detendremos en ciertas cuestiones formales y temáticas asociadas a las tipologías de novela con las que su obra ha sido más relacionada, particularmente la novela de la violencia, la novela urbana, la novela de la revolución y el testimonio.

Estudiamos, además, el entrelazamiento de discursos ideológicos y políticos en *La Calle 10*, expresados por los propios personajes e implícitos en el montaje de la novela y en la voz narradora. Nuestras consideraciones sobre tal entrelazamiento suponen el análisis de las relaciones entre los personajes, sus discursos y sus acciones en el marco socioespacial que constituye la calle, es decir, a la luz de las complejidades que supone la ciudad como espacio literario e ideológico dentro de la novela. De esta manera, nos proponemos analizar el desarrollo y desenlace de la revuelta desde el nacimiento de las utopías en los personajes hasta los escenarios revolucionarios cargados de imágenes hostiles y violentas.

Bajo la premisa de que la narrativa de Zapata Olivella tiene un fuerte tono de denuncia, indagamos sobre las particularidades de su formación como intelectual y sus implicaciones en la novela que aquí tratamos. Hacemos énfasis en la fuerza revolucionaria de *La calle 10*, pues lo que se nos revela imperativo en esta novela es la capacidad de

movilización de la población. por encima de los efectos de denuncia que puedan asociarse a las imágenes cargadas de violencia e injusticia social que parecen documentar la realidad de la capital colombiana de mediados del siglo XX.

Nuestra propuesta de lectura supone, por tanto, la consideración de las implicaciones políticas en el ejercicio de escritura de *La calle 10*. Es decir, considerarla como una obra que invita a la práctica política y pone sobre la mesa la problemática de una ciudad escindida, cuyo cambio solo es posible a través de la transformación social liderada por los sujetos oprimidos y relegados al margen.

## CAPÍTULO UNO

### 1. *La Calle 10* en la obra de Manuel Zapata Olivella

*La Calle 10* pertenece a un conjunto de obras en que Manuel Zapata Olivella se esfuerza por representar realidades marginales, marcado por un tono de denuncia y, en algunos casos, un trasfondo autobiográfico. Atendemos, por tanto, a la primera etapa del escritor a partir de cuestiones como su pensamiento político e ideológico, que moldearían su preocupación por el compromiso social, así como a la opinión de la crítica sobre sus primeras producciones, para comprender qué lugar ocupa *La Calle 10* en su universo literario. En estas páginas iniciales nos concentraremos en los trabajos de la primera etapa de Zapata Olivella como escritor; además de *La Calle 10*, consideraremos *Tierra mojada* (1947), *Pasión vagabunda* (1949), *He visto la noche* (1953) y *Hotel de vagabundos* (1955), con relación a elementos recurrentes de su obra.

#### 1.1. *Primeras novelas: novelas de corte social y de denuncia*

La preocupación por la denuncia y las problemáticas sociales en Manuel Zapata Olivella es una constante, por eso consideramos importante tratar *La Calle 10* en relación con otros de sus trabajos que giran en torno a esa cuestión. Una lectura que parta de esas apreciaciones nos ayuda a realizar un análisis más complejo y significativo sobre *La Calle 10*, puesto que nos permite entenderla articulada a un proyecto literario de la primera etapa del autor,

haciendo posible dilucidar una evolución de las ideas y posturas ideológicas en su obra, así como de las distintas formas de representación de lo marginal, lo social y la violencia.

Díaz Granados propone una división por etapas en la narrativa de Zapata Olivella que supone una mejoría o evolución en su uso del lenguaje, asociada a su paso por el Instituto Caro y Cuervo y a la tutoría del profesor Rafael Torres Quintero en 1960, poco tiempo después de haber publicado *La Calle 10* (31). Según Díaz Granados, las novelas previas a ese momento de su vida, es decir: *Tierra mojada*, *Pasión vagabunda*, *Hotel de vagabundos*, *He visto la noche*, *China 6,a.m.* (1955) y *La Calle 10*:

... plasmaban la proyección de un mundo en descomposición frente a un horizonte de esperanzas. El interés primordial de su autor era el de denunciar el sufrimiento del ser humano a causa de fenómenos de la naturaleza, el hambre y la explotación de los trabajadores en Centroamérica, la discriminación racial en los Estados Unidos... es decir, era el testimonio de un aprendiz de escritor que buceaba a través del relato social en busca de un universo propio que a veces lo evadía de la literatura como tal (31-32).

Tras detallar ese carácter autobiográfico y testimonial de Zapata Olivella que lo alejaba de factores literarios, Díaz Granados centra su atención sobre categorías como el relato social, el testimonio y la denuncia, aunque subordina estas obras a trabajos de “un aprendiz de escritor” que apenas comenzaba a trazar caminos en la complejidad literaria. Este tipo de clasificaciones pueden ser contraproducentes, puesto que ubican *La Calle 10* y las primeras novelas en una esfera de menor calidad y, por ende, de menor mérito o importancia. Así mismo, Alejandra Rengifo reconoce el compromiso social de Zapata Olivella cuando dice: “Sus textos narran la búsqueda de un espacio, de una voz por parte de toda una comunidad

relegada a la sombra por factores raciales, sociales y económicos... sus textos fundacionales donde su temática es una más social, contestataria y de denuncia” (35). Rengifo también identifica un fuerte factor social latente en los primeros trabajos de Zapata Olivella, pese a que más adelante catalogue estos como parte de una etapa tímida y de temáticas cercanas a su diario vivir, en comparación con *Changó, el gran putas* (1983), obra que aglutinará esas temáticas con maestría (45), con lo cual cae en demeritar la calidad literaria de estas obras.

Vemos, entonces, una insistencia en la crítica por tomar todas las novelas anteriores a *Changó, el gran putas* como ensayos o fases preparativas, lo cual termina en una gran exaltación sobre *Changó...* a costa de una desvalorización sus obras anteriores. Si bien corresponden con una primera etapa de Zapata Olivella y los estudiosos le han otorgado diversas críticas, no por ello carecen de importancia, pues en ellas podemos apreciar diversas temáticas como la segregación racial en los Estados Unidos, la problemática por la tierra en Colombia, la representación de la opresión sobre los trabajadores y el encuentro con culturas de otros países, como demostraremos más adelante.

En estas primeras narraciones está presente esa denuncia y compromiso social mencionados anteriormente, aunque cada una se apropie de esto a su manera. Nuestro análisis seguirá el orden de publicación de las novelas. En primera instancia nos encontramos con *Tierra mojada*, primera novela publicada en 1947, que narra la historia del despojo de tierras a los campesinos por parte del terrateniente Espitia, quien alega por medio de marañas judiciales el derecho que tiene como propietario de las tierras campesinas de Lorica. Debido a esto, serán varias las familias de campesinos que se verán afectadas y obligadas a trasladar sus viviendas a las orillas del río, donde sobrevivirán

gracias al cultivo de arroz, teniendo que lidiar aún con inconvenientes que dificultarán el desarrollo de sus vidas en Los Secos —nombre con el que bautizan el sitio al que se trasladan—, tales como las condiciones naturales contraproducentes para la producción del arroz en aquella zona, altercados con figuras poderosas y el sabotaje de Espitia. Sin embargo, en la novela habrá un punto de sublevación frente al desplazamiento y la expropiación de tierras.

Cabe anotar que, a pesar de ser el trabajo más antiguo de Zapata Olivella, es también uno de los menos estudiados, lo que se evidencia por la escasez de artículos y tesis que lo aborden, a diferencia de las demás obras de este período y, claro está, las de su madurez. El mismo Zapata Olivella, según Garcés González, era consciente de que la novela era susceptible de varias críticas, pues reconocía "... algunos arcaísmos en el lenguaje, [y] que quizá hay excesiva fe en la capacidad de lucha y de redención del pueblo, que hay personajes demasiado esquemáticos, que hay momentos poco verosímiles..., que ciertos cabos quedaron sueltos en la estructura del texto" (16).

Garcés González, no obstante, reconoce a *Tierra mojada* como el germen de "su compromiso con los desheredados de la sociedad contemporánea" (16), siendo este relato el que expone por primera vez una serie de preocupaciones y temáticas que podremos apreciar en posteriores trabajos, tales como *La Calle 10*, en que también ocurre una insurrección por parte de los oprimidos.

Por otro lado, encontramos dos libros de corte autobiográfico: *Pasión vagabunda* y *He visto la noche*, publicados en 1947 y 1949 respectivamente. El primero es una recopilación de relatos que funcionan como partes de una misma historia, que da cuenta de

un viaje que Zapata Olivella hizo por tierras colombianas tras suspender sus estudios de Medicina, en que siguió la ruta de Arturo Cova, protagonista de *La Vorágine*; el segundo, también de carácter autobiográfico, cuenta su tránsito desde Centroamérica hasta llegar a los Estados Unidos, donde viviría en carne propia las injusticias de las políticas de segregación racial en los años anteriores a la lucha de Martin Luther King, Rosa Parks y otros.

Lo primero que despierta nuestra atención es el motivo del viaje y del exilio, trabajado a través de su recorrido por distintas zonas de Colombia y de los Estados Unidos, en que el autor da cuenta de las numerosas peripecias que atraviesa, los individuos que conoce y las estrategias que inventa para poder seguir viajando a la sombra de la ilegalidad y con la angustia por la falta de dinero. Algunos de los lectores de estas novelas las han catalogado dentro del género del viaje (Germán Espinosa 16); mientras otros están en contra de esta clasificación típica (Ola Arbeláez “Un vagabundo en los Estados Unidos...”). Arbeláez justifica su postura argumentando que la perspectiva del yo narrador está situada desde la margen, además de que el relato de viaje surge y se sitúa dentro de una tradición y perspectiva eurocentristas (16), por esta razón, prefiere el término “autoetnografías”, donde “el sujeto que ve, es decir, el sujeto que enuncia, pertenece al grupo y al entorno que observa y escribe” (16), pues en los relatos europeos el Otro siempre se representa a sí mismo a partir de representaciones emitidas por la metrópoli.

Tanto en *Pasión vagabunda* como en *He visto la noche* el yo narrador se ve imbuido e identificado con el Otro, aunque con ciertas particularidades. En *Pasión vagabunda* se da un acercamiento a los fenómenos desde una postura más contemplativa, descriptiva, cual

periodista que busca solo describir los hechos, mientras que el yo narrador de *He visto la noche* es mucho más introspectivo y sentimental: rememora, se aflige y comparte el dolor del Otro sin guardarse sus emociones y subjetividades en ningún momento, como nos deja ver cuando recorre las calles de Chicago: “Pensaba en todo ese pasado de renunciadas y de sacrificios que había sido mi vida, al ver los ojos sin fiebre de los dos niños norteamericanos... Por mis ojos lloraba la infancia endurecida de millones de niños campesinos que jamás pudieron explicarse qué era un aeroplano” (90-91).

Además, debido a su convivencia con varios afroamericanos, nacerá en el escritor, poco a poco, una sed de lucha por sujetos al margen, producto de la opresión y discriminación social e institucional. Se identifica con ellos a partir del dolor y la injusticia: “La lucha por redimir al hombre oprimido, privado de anhelos, vejado por el color de su piel o convertido en esclavo de por vida de los plantíos y fábricas, se había convertido, desde la noche de la Anderson, en un ideal que con los días enraizaba más en mi consciencia” (*He visto la noche* 151). Nos enfrentamos, entonces, al germen de la lucha y al compromiso de Zapata Olivella, que explotará más adelante en *La Calle 10*, pues, si bien en *He visto la noche* hay una evolución del yo narrador evidente en el modo en que a medida que avanza toma mayor consciencia y vehemencia por su lucha, al sentirse identificado en las adversidades del otro, es aún una voz que se dedica a retratar escenarios marginales, además de exponer espacios de transformación social, en lugar de darse un hecho más activo y transformador por medio de la acción. Vemos una convivencia solidaria pero pasiva, en lugar de la toma de consciencia acompañada de la acción violenta de los habitantes de *La Calle 10*, quienes, indignados, se lanzan a una transformación y

solidaridad activa que va más allá de los sentimientos de empatía y compasión que desarrolló Zapata Olivella en su exilio

Desde *Pasión vagabunda* podemos apreciar en Zapata Olivella un afán por retratar a los oprimidos, teniendo a la realidad y la experiencia como simientes: “Quiero conocer la vida de los pobres porque deseo escribir su dolor” (100). Cuando nos referimos a la realidad y la experiencia como puntos de partida para la creación de Zapata Olivella queremos hacer énfasis en que sus obras se ven profundamente influenciadas por un factor vivencial, atravesado por cuestiones ideológicas, junto con una preocupación por rescatar hechos fundamentales de su experiencia de manera muy marcada: su paso por las calles de los negros estadounidenses, su interacción con trabajadores sometidos a condiciones laborales deplorables, la época en la que vivió en la calle 10 de Bogotá y vio un escenario paupérrimo y conflictivo, etc. Todo esto se materializa en la creación de personajes oprimidos a los que sitúa en el centro de sus trabajos.

Acción semejante se ve en *Hotel de vagabundos*, obra de teatro escrita en 1954, en que Zapata Olivella reúne una serie de personajes a partir de su experiencia en Estados Unidos, tales como inmigrantes, vagabundos, negros, guerrilleros exiliados, víctimas de la Guerra Mundial, entre otros. Ya no nos encontramos con una narrativa en primera persona, sino con una obra de teatro, lo que potencializa la honda polifonía presente en el desarrollo de los hechos, hasta tal punto que resulta difícil fijar a un personaje como protagonista, pues la colectividad se impone antes que el individuo. Por primera vez, previamente a *La Calle 10*, nos topamos con la colectividad como ente esencial en escenarios marginales:

Ante el acecho inminente del abandono, el hambre y la muerte, los vagabundos son arrojados a enfrentar situaciones violentas que les generan desequilibrio y rupturas de comportamiento. En la misma medida, las nociones de colectividad se potencializan creando una cadena de solidaridad en la que el pan y la bebida son siempre compartidos (Virgüez 18).

En esta obra de teatro descubrimos características semejantes a las de *La Calle 10*, como anotaremos a continuación. Hay un alto grado de semejanza en lo que se refiere a las situaciones violentas a las que los personajes son arrojados, que derivan en una solidaridad impulsadora para la construcción de una comunidad que funciona como un comunismo primitivo. Además de la violencia horizontal que se presenta entre los mismos vagabundos y un breve episodio de insurrección<sup>1</sup>.

A partir de estas apreciaciones podemos descubrir cualidades formales y temáticas que terminan por situar estos escritos en un corpus con ciertas constantes. *Pasión vagabunda*, *He visto la noche* y *Hotel de vagabundos* coinciden primordialmente en su carácter autobiográfico y en su relación de dependencia con la realidad y la experiencia vital del autor como puntos de partida, que suponen el rescate de momentos específicos y la problematización de cuestiones sociales. Salvo por *Tierra mojada*, son de un carácter autobiográfico explícito, a raíz de las vivencias del autor por Colombia, Centroamérica y Estados Unidos. Cabe agregar que, debido al afán por retratar la vida de individuos al margen durante dicha travesía, algunos autores han resaltado el carácter testimonial de tales

---

<sup>1</sup> Los habitantes del hotel, en determinado punto, se declaran en huelga y se reúsan a abandonar el edificio, como protesta por la libertad del compañero Tijeras, acusado de matar a un blanco. Debido a esto, la policía los rodea hasta inundar las instalaciones con gases e ingresar, dejándose ver al final la derrota de los vagabundos en sus esfuerzos por resistir.

obras (Alzate, Sandra L.; Pérez Correa, Diana). Aunque la compasión y la empatía ante las injusticias sociales son una constante desde el principio, el desarrollo de estos motivos no se expone de la misma manera en todas sus obras. Más bien, hay una evolución dentro de Zapata Olivella y el yo narrativo ficcional en sus relatos de corte autobiográfico. Esto es posible por una identificación del yo narrativo con el otro en medio de su miseria, es decir que: “... la lucha común agudiza los procesos de identificación entre los marginados” (130), como reconoce Alejandro Alzate. La lucha y el compromiso por los marginados se dan gracias a una identificación con estos, como ocurre en *Pasión vagabunda* y *He visto la noche* cuando el yo narrador se aflige con el otro. Esta lucha al principio tendrá un carácter racial, como se le suele estudiar a Zapata Olivella, debido a su preocupación por la opresión e invisibilización de los negros, pero tal concepción adquirirá un sentido más crítico y radical posteriormente, en *He visto la noche*, cuando uno de los personajes le haga darse cuenta al yo narrador de que el problema racial es también de clase:

Eugenio me enseñó a mirar con claridad el dilema del negro en Norteamérica.

—No se trata de un problema racial sino de clase. Ahí está la solución (124).

El otro transforma al yo narrador —en este caso, Eugenio, a pesar de la poca participación del personaje en el relato— contribuyendo a agudizar su consciencia. Este aspecto es fundamental, puesto que nos ayuda a ver que en Zapata Olivella hay una preocupación no solo por lo racial, sino también por la clase, como lo veremos más adelante en el análisis con *La Calle 10*. Así mismo, en *Hotel de vagabundos*, libro publicado después de *Pasión vagabunda* y *He visto la noche*, se expone la problemática racial al lado de la clase, por medio de las diversas artimañas que deben hacer los personajes para poder comer, tales

como el robo y el engaño, producto de sus condiciones de vida paupérrimas y la falta de oportunidades.

En esta última obra, de hecho, se expone con mayor detalle la preocupación de Zapata Olivella por representar figuras afectadas por la estructura social en entornos hostiles, debido a la naturaleza y procedencia marginal de los más de cincuenta personajes de la historia. *Hotel de vagabundos* es un “concierto polifónico de voces” (16), en términos de Carolina Virgüez<sup>2</sup>, en que la colectividad resalta por encima del individuo. La colectividad, entonces, tan importante en *La Calle 10*, está ya presente en esta primera etapa, así como en *Tierra mojada*, donde la insurrección de los campesinos es un hecho vital para comprender la novela a la luz de una lectura que privilegia elementos como la lucha de los oprimidos. Dicho fenómeno, aunque surge de la reacción espontánea por parte de los personajes a causa de la indignación acumulada, necesita también de un dirigente, aspecto importante para comprender el desarrollo de la revuelta, no solo en *Tierra mojada*, sino también en *La Calle 10*. Sobre este detalle apunta con acierto Thomas E. Kooreman:

El sindicato de los arroceros de Tierra mojada y el motín armado de los pobres en La calle 10 son ejemplos de maneras de protestar la injusticia. Tales campañas necesitan un dirigente, que en estos casos es la gente intelectual dispuesta a sacrificarse por el bien de los demás... Otra figura que se destaca en las novelas de Zapata Olivella como fuente de apoyo y dirección para los pobres es el poeta Tamayo de La calle 10, quien aconseja el camino de la revolución (214-215).

---

<sup>2</sup> En su estudio, Virgüez problematiza cómo apreciar *Hotel de vagabundos*, cuando dice: “¿Estamos ante un drama social? ¡Una autoficción? ¿Ambas? ¿O un concierto polifónico de voces en el cual no hay protagonistas?” (16).

De esta manera, apreciamos características que se repiten en estas primeras obras de Zapata Olivella, las cuales enfatizan en la problemática vida de sujetos al margen que se se enfrentan a la discriminación, valiéndose de la unión y la solidaridad, que en algunos casos termina en revuelta, así como personajes que dirigen a las masas durante su insurrección, valiéndose de sus condiciones de letrados con respecto a los otros y la exaltación a sujetos como el negro y el campesino.

Debido al énfasis que se hace en la deplorable condición de estos individuos y de las violencias sistemáticas, raciales o institucionales de que son víctimas, podemos catalogar estas obras como novelas de corte social o “novelas de denuncia”. La denuncia se convierte en algo que marcará esta primera etapa del autor, quien aborda constantemente problemas como la opresión, la violencia y discriminación sobre grupos desfavorecidos por el olvido estatal, así como la resistencia de los individuos ante las condiciones marginales que permean sus vidas, que supone la reflexión sobre la libertad y su búsqueda por medio de la acción<sup>3</sup>.

En esta primera etapa de la narrativa de Zapata Olivella, así como en sus textos de reflexión, resalta la presencia de dos grupos sociales minoritarios: la población negra y el campesinado. Consideramos *La Calle 10* un caso particular ya que, si bien se pueden apreciar personajes asociados a esos dos grupos sociales, la categoría racial parece reducirse ante la de clase que unifica a todos los sujetos como pobres, menesterosos y

---

<sup>3</sup> En Zapata Olivella encontramos a los campesinos arroceros que se revelan ante las expropiaciones (*Tierra mojada*), los negros que resisten ante la policía en el hotel de vagabundos y los habitantes de La Calle 10 que se rebelan encolerizados contra el mal gobierno.

desposeídos, víctimas del olvido estatal, en otras palabras, como *el pueblo*<sup>4</sup>. Esta categoría de pueblo se desarrolla en un contexto urbano que se suele asociar al de Bogotá, debido al nombre de la calle donde se desenvuelve la historia y las coincidencias con el Bogotazo, estallido desatado por el asesinato de Gaitán, plasmado en la muerte del personaje Mamatoco. Sobre esto, Palomo Zurique resalta el esfuerzo estético del escritor por retratar un entorno urbano, en un género que apenas estaba siendo explorado, como el de la novela urbana, con fines de denuncia: “En *La calle 10* se expresa de una manera impactante el drama humano de la descomposición moral imperante en los espacios urbanos, con una clara intención de denuncia social” (81).

La denuncia en *La Calle 10* pasa a tener un carácter urbano y, sobre todo, de clase, donde la masa no diferencia entre colores ni procedencias, pues todos son atravesados con gran hincapié por la misma marginalidad económica, en consecuencia de la incompetencia del Estado para resolver las necesidades del pueblo: “—¡Todos los hijos del pueblo tenemos una misma madre: la miseria!” (*La Calle 10* 177). A partir de la categoría *pueblo*, Malvina Guaraglia (2011) estudia siete novelas de denuncia social a la luz de los fundamentos del populismo político latinoamericano y justifica la importancia de esa categoría para entender mejor ese tipo de novelas; dentro de las obras que analiza se encuentra *Chambacú, corral de negros*, del propio Zapata Olivella. Estas consideraciones de Guaraglia, como ella misma señala, pueden ser aplicadas también a otras novelas de denuncia social (264), como, por ejemplo, *La Calle 10*. Guaraglia detalla que los personajes de este tipo de

---

<sup>4</sup> No se nos confunda aquí con un reduccionismo de clase o economicismos, olvidándose o dando por sentado las diversas intersecciones como la raza, el género y demás, sino que, debido al contexto urbano de la novela, la violencia de clase pasa a ser la más marcada, por las condiciones de la ciudad y el mal gobierno.

novelas suelen ser personajes colectivos, comunidades identificables por rasgos étnicos, sociales, culturales o por otro tipo de características que los unan como grupo reconocible.

La crítica para el momento, como apunta Guaraglia, solía encerrar dicha colectividad desde las categorías de “negro”, “indígena” y “campesino”. Sin embargo, “El campo de significados propio de «pueblo» es ciertamente más amplio que el que corresponde al de «negro», «indígena» o «campesino» y, en cierto sentido, los engloba a los tres” ( 264). Además, para la época —segunda mitad del siglo XX—, el *pueblo* se había convertido en un sujeto colectivo, una categoría unificadora sobre la que recaían expectativas de cambios y transformaciones nacionales por medio de las revoluciones (265). Estaba llamado reparar la nación en crisis y la totalidad resquebrajada por las injusticias de los gobernantes, unificando de nuevo esa totalidad escindida (268), pues en la colectividad se sienten separados por la profunda insatisfacción que los aleja de esa nación, como indica el populismo. Así, la categoría *pueblo*, entendida desde su profunda fuerza política como ente encargado de la transformación y reconstrucción de la totalidad o nación, nos ayudará a comprender mejor el papel de la colectividad en *La Calle 10*.

El interés por la denuncia en Zapata Olivella, como hemos apuntado anteriormente, suele estar asociado a un factor vivencial, por lo tanto, el pueblo que él retrata es un pueblo con el que se identifica y del que hace parte, como descubrimos con *He visto la noche y Pasión vagabunda*. Su exposición del negro, del campesino y del trabajador oprimido no hacen más que retratar una problemática cotidiana relacionada con su propia experiencia, la cual es la fuente de inspiración de sus denuncias, como señala Sandoval Correa al abordar el mestizaje triétnico de Zapata Olivella y su repercusión en su obra literaria y ensayística:

Su posición no sólo surge de rememorar la esclavitud, sino del padecimiento diario en la difícil realidad colombiana. La posición militante, como la concepción del mestizaje triétnico, no nace de un pensamiento abstracto e ideológico, proviene de las experiencias vitales y la toma de posición estética, étnica y ética frente a las trágicas realidades latinoamericanas (93).

Así pues, tenemos a un escritor que se apropia de su experiencia vivencial atravesada por dilemas morales, injusticias, problemas sociales, discusiones ideológicas y un sinfín de cuestiones que terminan afectando a individuos olvidados o reducidos al margen, con los cuales se identifica. Producto de ese reconocimiento, tiene lugar una toma de consciencia que se ve plasmada en sus trabajos literarios —al menos durante esta primera etapa—, por medio de los cuales también se intensifica un despertar de consciencia mediante personajes que se enfrentan a figuras de poder, ya sea de manera pasiva o de manera activa con acciones violentas. Con ello, como indicamos anteriormente, es posible detectar en Zapata Olivella rasgos propios de la denuncia social que pasan por diversos procesos y artificios literarios, que analizaremos con mayor detenimiento en el segundo capítulo de este trabajo.

### *1.2. Tendencias ideológicas en Manuel Zapata Olivella*

Analizar lo vivencial en la obra de Zapata Olivella implica considerar sus posturas ideológicas, pues son constitutivas de su acción intelectual y creativa. La empresa que asume Zapata Olivella de rastrear los orígenes de los negros y el mestizaje en Latinoamérica, que implica la denuncia de la opresión y la marginalización que han sufrido

tales comunidades por culpa de las herencias coloniales, así como su insistencia en rescatar lo nacional, han propiciado su asociación con discursos de descolonización<sup>5</sup>.

En la narrativa de Zapata Olivella hay una preocupación memorística por rescatar lo nacional y la herencia de la diáspora africana; ese uso de la memoria la convierte en una herramienta de resistencia ante la alienación del yo marginalizado que intentan ignorar o borrar los discursos y sistemas coloniales, como señala Gonzalez de Allen: “Memory assures that an ‘I’ exists even when this existence is denied. This ability to re-assert the self has contributed to the survival of Afro-Diasporic peoples under captivity, enslavement, and neo-colonialism. For this reason, memory is subversive” (2). La recurrencia de paisajes y personajes negros, campesinos o mestizos, en escenarios donde se dan relaciones de explotación, deja ver un interés por exponer la violencia colonial, pues el autor de *Chambacú...* se vale de la memoria para denunciar todo tipo de opresión y violencia heredada del colonialismo. Por tanto, no resulta extraña la cantidad de abordajes existentes sobre *La Calle 10* desde el testimonio y la memoria enmarcados en el contexto de la violencia colombiana.

Un rasgo que consideramos muy importante de esta narrativa de denuncia consiste en que en ella “... no hay mediación, no es la voz del blanco, del europeo que traduce al afrocolombiano, es el mismo afrocolombiano quien habla, quien coloca su voz en ‘el

---

<sup>5</sup> Véase: Cruz Rodríguez, Edwin. “Diversidad, alteridad e identidad en la obra de Manuel Zapata Olivella: acerca de la teoría del mestizaje en *La rebelión de los genes*”. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, vol. 35, no. 110, 2014, pp. 103-126.

Palomo Zurique, José H. "Aportes de Manuel Zapata Olivella en desarrollo de la novela como género literario y metarrelato educativo". *Poligramas*, no. 37, 2013, pp. 75-87.

Rengifo, Alejandra. “Manuel Zapata Olivella y la narrativa de las negritudes colombianas”. *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura (CIEHL)*, vol. 23, 2016, pp. 33-44.

concierto universal de las voces’, desnudando sus valores, su sentir y su cosmovisión” (Valencia Angulo 144). Por esta razón, la obra de Zapata Olivella se enmarca en una perspectiva decolonial, y desemboca en una postura antiimperialista y nacionalista. Convencido de la necesidad de una independencia cultural para dejar de juzgar el arte local desde estéticas europeas, su pensamiento, además de decolonial, se enmarca en lo que él mismo llamaría nacionalismo literario, como explica en el primer número de *Letras nacionales* (9-15). Su preocupación por lo propio, la cual no se debe confundir con chauvinismo, sino interpretarla como una crítica a los intelectuales colonizados, clasistas y eurocentristas, lo llevó a la búsqueda de una nación inclusiva, no como aquella que critica en *La Calle 10* atravesada por la desigualdad.

Alfonso Múnera, quien ve en la producción temprana de Zapata Olivella una crítica “contra la colonialidad del poder y por la defensa del arte y la cultura colombianos” (22), apunta:

... es quizás el único de nuestros pensadores que a mediados del siglo XX piensa a la nación como un todo, integrada por fuerzas creativas heterogéneas, en las que afros y nativos juegan papel central, que reconoce la extraordinaria diversidad de su cultura, y que denuncia de manera brillante los mecanismos de imposición de una historia y unos valores culturales colonialistas (23-24).

El reclamo nacionalista de Zapata Olivella desemboca en una exaltación del mestizaje que le permite resaltar el carácter heterogéneo de nuestra identidad latinoamericana, rescatando los aportes indígenas y africanos en protesta contra el colonialismo cultural e intelectual. De esta manera, podemos sintetizar que el pensamiento de Zapata Olivella suele ubicarse

en el margen, en la periferia, para dar cuenta de distintos tipos de opresión, a partir de la perspectiva de los propios individuos afectados por el poder. Por lo general, suelen ser campesinos, trabajadores o —en la mayoría de los casos— negros, con el fin de hacer una crítica a la violencia colonial. De esta forma, además, resalta lo nacional y la herencia mestiza y heterogénea, así como la historia de la diáspora africana.

Aunque los abordajes críticos sobre Zapata Olivella consideren que se posiciona fundamentalmente en la problemática racial, no cabe descuidar su postura frente a la cuestión de clase, pues revela su estrecho vínculo con los discursos marxistas preponderantes en el siglo XX. Después de todo, el autor de *Changó...* no se limita a la violencia racial, sino que comprende el dolor universal del hombre, sin limitarse a colores de piel, géneros o posiciones sociales. Por ello, algunos estudiosos como William Mina Aragón suelen referirse a Zapata Olivella como humanista,, quien, en “Manuel Zapata Olivella: escritor y humanista”, señala:

... lo que le interesa es la “etnia humana” y su dignidad, su resistencia y lucha contra el hambre, la pobreza, la miseria. Más allá de los problemas de un grupo étnico singular, está la complejidad de los problemas ambientales, planetarios, de la humanidad, a los que el pensamiento de Zapata Olivella responde. Con altura desde la novela social y desde la antropología cultural en búsqueda y proyección de una sociedad justa, equitativa y multicultural. He allí su humanismo (30).

*La Calle 10* es una de las novelas en que más se enfocan esas cuestiones sociales. En ella nos encontramos con personajes que destacan por ser figuras intelectuales o artistas cuyos oficios están atravesados por posturas ideológicas, como periodistas y poetas, mientras

reproducen discursos críticos hacia su público. Tales ideas tienen un vehemente tono de rechazo y denuncia hacia el poder y la fuerza pública. Más adelante, este rechazo e insatisfacción hacia la situación social contagiará a todo el pueblo y servirá como motivador de revueltas. Ejemplo de ello es el discurso crítico del personaje Tamayo al referirse a la postura que debe tomar el periódico del pueblo: “—¿Qué importan esas acusaciones a las ratas politiqueras? ¿Para qué continuar diciendo que el Gobernador es un asesino? ¿Qué ganaremos con afirmar que la policía es una guarida de salteadores? ¿Desde ahora la “Voz del Pueblo” denunciará la prostitución del capitalismo!” (53). Con esto, se suscita una revolución, ideal defendido por diversos intelectuales de izquierda para la época, debido al contexto de revoluciones y conflictos que se vivía en el Siglo XX. La miseria, el hambre, el alto costo de la vida y la precariedad laboral impulsarán a los personajes a la violencia y toma de armas, como forma de justificación para la rebelión.

Como señala George Palacios Palacios, esos elementos están “encapsulados en la lucha de clases avanzada por la perspectiva marxista, marcan[do] el derrotero del pensamiento de Zapata Olivella a partir de la época [del Bogotazo]” (125). Zapata Olivella deja clara su postura ideológica afín al marxismo y la izquierda, quizás menos explícita en *La Calle 10*, pero sí en otros escritos que exponen un pensamiento semejante al de esta novela, como lo es su artículo para el semanario *Sábado*, titulado “El nueve de abril. Interpretación comunista” (1949). Allí, hace una lectura del fenómeno desatado aquel día a raíz del asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán desde los postulados del marxismo. Con este texto deja ver un conocimiento y manejo de las premisas marxista, evocando argumentos de Marx y Lenin.

Además de ello, muestra simpatía por el Partido Comunista de Colombia y ve en el nueve de abril un momento de clímax revolucionario desatado por el hambre, la miseria y los asesinatos de líderes políticos, semejante al que tiene lugar en *La Calle 10*. Zapata Olivella ve la necesidad de que el Partido Comunista cimiente “... la conciencia de clase que se ha despertado en los contingentes de trabajadores más avanzados y lleve como nafta incendiaria al campesinado pobre el papel revolucionario que le depara la actual etapa histórica” (12), confirmando así sus hondos vínculos con el marxismo y la fe en la revolución como mecanismo de transformación social.

Esta toma de posición sobre el pueblo y los acontecimientos sociales desde el comunismo, sin embargo, no se dio de la noche a la mañana. El artículo sobre el Bogotazo es de 1949, mientras que, entre 1943 y 1947, durante los primeros años de su exilio, Manuel Zapata Olivella era reticente del comunismo, como deja ver el siguiente diálogo entre él y su hermano recogido en *Pasión vagabunda*:

—¿Qué hubo del comunismo? [—le pregunta su hermano].

—Continúo creyéndolo una utopía como te lo he escrito tantas veces.

Mi hermano me miró fijamente para decir:

—Aunque no lo creas, tiene que ver mucho con tu resolución de trabajar como simple peón. Es el llamado de tu clase.

—Tonterías. Quiero conocer la vida de los pobres porque deseo escribir su dolor. Idealismo dirás tú (100).

El marxismo terminará calando en la preocupación de Zapata Olivella por una escritura que aborde la pobreza y las desigualdades sociales, razón por la que explora no solo la vida cotidiana del trabajador, sino también proponiendo escenarios de insurrección y búsqueda de libertad que parten desde una toma de consciencia y una postura activa para la transformación de la sociedad que los oprime. Hay, por lo tanto, una evolución ideológica en el autor de *Changó, el gran putas* a consecuencia de sus viajes e interacciones con personas y contextos que le revelarían diversas formas de apreciar el mundo y moldearían su consciencia social, como vimos en el análisis de sus primeras obras. Los vínculos con el marxismo y el comunismo en Zapata Olivella son fruto, además, del auge de estas corrientes durante la época, ya que estas ideologías brindaban herramientas de análisis para los activistas y pensadores de izquierda a la hora de reflexionar sobre la sociedad, mientras añoraban un cambio en el continente y el mundo, como señala Rengifo:

Esos trazos marxistas en la obra de Zapata Olivella se dan durante una época en la que todo aquel que tuviera un poco de consciencia social, que estuviera en contra de un sistema que privilegiaba a los poderosos, al culto a lo privado e individual, estaban hermanados por el inconformismo con la situación y de alguna manera querían expresarlo. El marxismo con su instigación por una revolución social se convierte entonces en el credo que mejor apoya un pensamiento igualitario y justo (172).

Contagiado del espíritu revolucionario de la época, en un marco de crisis social y agudización de movimientos de izquierda, Zapata Olivella desarrolla una consciencia social que determinará el rumbo de sus primeros trabajos como novelas de denuncia social. En ellas se apreciarán temas y cualidades que se repetirán hasta desembocar de manera

particular en *La Calle 10*, en un contexto y unas formas diferentes a los de sus textos precedentes. Podemos describir, entonces, las tendencias ideológicas de Zapata Olivella como tendencias cercanas a la izquierda, en las que resalta la crítica al poder y la búsqueda de una nación y un mundo que vincule a sujetos al margen como el negro, el campesino y el trabajador, valiéndose de discursos marxistas, del carácter triétnico –como resumía él la herencia europea, indígena y negra del individuo latinoamericano–, además de los discursos decoloniales bajo los que la crítica suele estudiar a Zapata Olivella.

La opresión y marginalización que llevará a los individuos a levantarse en insurrección como pueblo unido contra el poder injusto enmarcará *La Calle 10* en un contexto revolucionario y de arte comprometido, razón por la cual es importante considerarla a partir de tales categorías desde el contexto latinoamericano, en donde se gestó con intensidad ese tipo de narrativas durante la época. Por ello, en el siguiente apartado nos concentraremos en esas cuestiones, junto con otras como el papel del intelectual.

### *1.3. Novela, revolución y figura del intelectual*

Tras el recorrido ideológico de Zapata Olivella que hemos registrado hasta ahora, podemos aceptar la premisa de que su obra literaria tiene claros nexos con las condiciones sociales en las que fue producida, respondiendo a problemáticas socioculturales que enmarcan fenómenos como la discriminación, la explotación, la injusticia, la miseria, entre otros. “Toda literatura denuncia siempre, de una manera deliberada o inconsciente, la posición de las clases y de las generaciones en la lucha social” (11), son las palabras con las que José

Antonio Portuondo inicia su texto *El contenido social de la literatura cubana*, en que se esfuerza por demostrar los vínculos entre la literatura y la realidad instantánea en la que se ve rodeada, factor especialmente latente en la literatura iberoamericana, tal y como nos proponemos exponer también en este apartado.

Zapata Olivella es hijo de un contexto vertiginoso, movido por la incertidumbre de la violencia colombiana del periodo comprendido entre la “época de la violencia” y el Frente Nacional. En ese período, muchas figuras que mostraron afinidad a ideas de izquierda sufrieron la persecución y el exilio, y fueron juzgadas por las autoridades, tal como lo dejan ver sus relatos de viaje *China 6 a. m.*, *He visto la noche* y *Pasión vagabunda* – los dos últimos considerados al comienzo de esta investigación. Los intelectuales de izquierda, por tanto, tuvieron dificultades para expresar su pensamiento social con libertad. Como reconoce Ángel Soto, el siglo XX estuvo rodeado de utopías a raíz de distintos procesos revolucionarios que lo marcaron: “La construcción de sociedades que deseaban borrar el pasado y ser refundadas en forma permanente mediante revoluciones o procesos constituyentes” (160). No resulta incoherente, entonces, concebir el Siglo XX a la luz de procesos revolucionarios y transformaciones sociales, que inspirarían diversas obras artísticas cuya esperanza estaba depositada en la revolución o, por lo menos, se dedicaban a representarla, dejando ver una fuerte fe en un porvenir que tuviese al pueblo –la colectividad, la masa– como ente encargado de un cambio social radical, tal y como lo señala Malvina Guaraglia al recurrir a las cualidades del populismo para analizar novelas de denuncia.

*La Calle 10* es hija de este ambiente revolucionario, sin importar que a Colombia no hubiese llegado dicho fenómeno de la misma manera que a otros países, como Cuba, donde se consolidó el triunfo de la revolución socialista. En Colombia nos topamos con un contexto socialmente tenso, debido a la violencia del bipartidismo y a las problemáticas que desató el Bogotazo, atmósfera y evento que, como ya hemos anotado, se ven evocados en *La Calle 10*, por medio del asesinato del personaje Mamatoco, en cuya muerte y caos posterior se refleja el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Cabe anotar que ese acontecimiento, en la novela, alcanza a desarrollar una gran revuelta llena de aires revolucionarios en la cual, a diferencia de la mayoría de las novelas producidas en la misma época, las distinciones entre liberales y conservadores no ocupan el eje del enfrentamiento, sino que el conflicto se reduce al levantamiento del pueblo oprimido contra las fuerzas armadas del gobierno impedido y despótico.

Antônio Cândido, al estudiar la relación entre subdesarrollo y literatura durante la segunda mitad del siglo XX, explica que el subdesarrollo en nuestras regiones provoca condiciones de analfabetismo y carencias culturales, como, por ejemplo, la falta de un público formado para el consumo de la literatura local y su distribución. Esos factores terminan, según el crítico, afectando no solo al territorio, sino al intelectual mismo y la producción literaria. Explica, además, que, ante la consciencia del subdesarrollo, se da una concepción agónica que lleva al intelectual a una postura comprometida, en que cala hondo su inspiración revolucionaria y que lo impulsa a luchar y procurar reformulaciones de carácter político (311-312). Debido a esa consciencia de la crisis, se enfatiza cierto empeño político y un aprovechamiento de cierto tipo de regionalismo artístico que, si bien en

determinado punto fue abandonado por los escritores, funciona como herramienta o impulso para que el intelectual retrate las problemáticas del subdesarrollo en su región, como fue el caso de algunas literaturas de las décadas de los 60, 70, y de autores como Zapata Olivella. En este tipo de obras, como señala Cândido, "... se comprueba una especie de selección de áreas temáticas, una atracción por ciertas regiones remotas, en las cuales se localizan los grupos marcados por el subdesarrollo... por lo general coinciden con las áreas problemáticas, lo que es significativo e importante en literaturas tan *comprometidas* como las nuestras" (315).

Vemos pues, gracias a Cândido, que el espacio del subdesarrollo permite el desarrollo de una escritura comprometida en ciertos escritores que se preocupan por dedicar sus obras a ciertos problemas sociales característicos de su determinado contexto material. Como podemos apreciar, hay decisiones específicas sobre el escenario en el que se desarrollan los hechos de la novela que aquí estudiamos: una calle, pero no una calle elegida al azar, sino una donde pulula la miseria, el olvido estatal, la marginalidad y la violencia. Zapata Olivella, por lo tanto, dirige su mirada hacia la periferia, demostrando una actitud comprometida con los problemas del complejo contexto sociocultural en el que se encuentra su obra.

De esta manera, vemos en Zapata Olivella encarnada la figura del intelectual latinoamericano cuya obra y activismo es atravesado por cuestiones políticas. William Mina Aragón define la figura del intelectual, en su artículo "Manuel Zapata Olivella: intelectual afrodiaspórico", de la siguiente manera: "... ser intelectual es tener una posición política pública frente a determinada problemática social cuando tú eres una subjetividad

que piensa, dice, opina, cuestiona lo que aquel estado hace o deja de hacer, o lo que aquel dirigente político omite o hace guiado por esta o aquella ideología” (66). Hablar de política, reflexionar sobre el poder, es un factor en el pensamiento y obra de Zapata Olivella, lo cual se demuestra con *La Calle 10*, en que se exponen posturas críticas frente al capitalismo, la mercantilización del mundo y el imperialismo. Estas posturas políticas pueden verse expuestas en los personajes el poeta Tamayo y Mamatoco, quienes, por su condición de letrados, representan al intelectual encargado de criticar al poder por medio de sus medios comunicativos eruditos, como lo son el arte y el periodismo. Así pues, dentro de la misma novela, se hace énfasis explícito en la función social de la literatura y la labor del intelectual o el artista comprometido. Esto se puede apreciar en las palabras que profiere el “Artista” a Mamatoco y el poeta Tamayo: “—Aquí vienen nuestros defensores. ¡He aquí al gran ‘Mamatoco’ que denuncia desde su periódico todos los atropellos de que somos objeto los de abajo. Unos aplausos para él y para el poeta Tamayo que sabe inspirarse en nuestra miseria!” (62). De esta manera advertimos que *La Calle 10* funciona como una novela que expone, por medio de sucesos violentos y de un abanico de personajes diversos, problemáticas asociadas al papel del intelectual dentro de la sociedad y la transformación de esta.

#### *1.4. La Calle 10 ante la crítica literaria*

Zapata Olivella se ha hecho un espacio dentro de la academia y la crítica muchos años después de sus primeras publicaciones, en las que predominaban novelas de corte social. Aunque en su momento algunas de sus obras fueron reconocidas a través de concursos

literarios –junto a las de escritores que la tradición latinoamericana acogió con más facilidad–, prevaleció un silencio notable sobre su reconocimiento como escritor. El mejor ejemplo de esto es el Premio Biblioteca Breve de 1963, en el que su novela *En Chimá nace un santo* (1963) quedó en segundo lugar; recordemos que en el certamen anterior la novela ganadora del primer lugar fue *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa superado solo por *La mala hora* de Gabriel García Márquez y, dos de los principales exponentes del Boom Latinoamericano, movimiento al cual Zapata Olivella nunca fue adscrito, mas ya vemos que en términos de mérito literario no estaba muy distante<sup>6</sup>.

Mina Aragón comenta a propósito: “Si miramos retrospectiva y prospectivamente la obra de Zapata Olivella y la comparamos con la de estos dos titanes de la “América mestiza” [García Márquez y Vargas Llosa], Zapata Olivella nada tiene que envidiarle en envergadura a la de ellos, pero... ¿por qué siempre segundo? Que den la respuesta los críticos” (Mina Aragón 26). Encontramos, así pues, que Zapata Olivella comenzaba a hacerse un hueco de las instituciones literarias a través de diversos certámenes, aunque sin que por ello terminara de despegar o consolidarse a través de los reconocimientos otorgados por las instituciones literarias y culturales.

Además de ese segundo lugar, Zapata Olivella conseguiría ganar otros concursos literarios entre los que se destacan: el Premio Espiral (1954) por *Hotel de vagabundos*,

---

<sup>6</sup> Es cierto, como menciona Díaz Granados en *Manuel Zapata Olivella: su vida y su obra*, que la etapa más experimental de Zapata Olivella coincide con su paso por el Instituto Caro y Cuervo y sus obras publicadas después de 1960 (31-32), aunque, como reconocimos al comienzo, desde un principio ya había a nivel temático la preocupación por lo social, la historia y conflictos políticos del contexto latinoamericano que lo acercaría a los autores de su época en el continente, entre ellos, por supuesto, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.

publicado antes que *La Calle 10*; el Premio Esso (1962) por *Detrás del rostro*, junto con una mención en el Premio Casa de las Américas (1963) gracias a *Chambacú...*, y, claro está, el Premio Francisco Mattarazzo Sobrinho (1985) por *Changó...* De esta información podemos inferir que *La Calle 10* se sitúa junto a otras obras reconocidas, aunque careciendo de distinciones formales o reconocimientos institucionales, y, que fue a partir de la etapa posterior a *La Calle 10* y especialmente de la publicación de *Detrás del rostro*, que Zapata Olivella comenzó a calar en redes intelectuales e instituciones distinguidas (como Casa de las Américas), con obras en que resalta en especial lo racial y lo testimonial<sup>7</sup>. Sobre este segundo aspecto profundizaremos más adelante.

Además de las instituciones y organizaciones artísticas, las academias universitarias tardaron en apreciar la obra de Zapata Olivella. George Palacios Palacios dice que el estudio sistemático sobre Zapata Olivella no comienza sino hasta la década de los setenta, principalmente en universidades de Estados Unidos (118). Más adelante, Palacios Palacios resalta que:

... no es hasta las décadas de 1990 y 2000 que aumentan considerablemente las disertaciones doctorales, artículos críticos y libros sobre algún aspecto de la obra de Zapata Olivella. En estos estudios se da especial atención a la que es considerada su obra maestra: *Changó, el gran putas*. Otras de sus obras que en este período centran la mayor atención crítica son: *Chambacú*, *corral de negros*, *En Chimá nace un santo*, *El fusilamiento del diablo* y *¡Levántate Mulato!* Los temas que resaltan en los distintos análisis son el mestizaje

---

<sup>7</sup> Los galardones en honor al trabajo de Zapata Olivella no se limitan a las obras aquí mencionadas, pero nuestro estudio sí, razón por la cual no hacemos alusión al resto de su extensa obra.

cultural-racial, los mecanismos de la construcción de identidad etnoracial, la representación del sujeto cultural afrodescendiente, la autobiografía, la raza y la nación, entre otros” (118).

La academia y la crítica literaria comienza, entonces, a rescatar a Zapata Olivella por la vía de los estudios relacionados con la problemática racial, cultural y la escritura autobiográfica. Aunque esas no sean las únicas temáticas y cualidades presentes en Zapata Olivella, sí son las que hasta el día de hoy prevalecen en los abordajes críticos. El auge de Zapata Olivella a partir de esas perspectivas, junto con la emergencia de analizar su obra en la academia no son simples casualidades que surgiesen un día por simple despertar de los críticos, sino que responde a un contexto determinado tanto académico, como social, que examinaremos a continuación.

#### *1.4.1. Zapata Olivella y el agitado contexto latinoamericano de los 70*

En este punto debemos tener presentes dos elementos: primero, el contexto social latinoamericano del siglo XX, en especial posterior a la década de los sesenta, y, segundo, el surgimiento de los estudios culturales, junto con las tendencias teóricas del momento y las condiciones sociopolíticas en las que aparecen. El sociólogo Stuart Hall expone en *Sin garantías* cómo los Estudios Culturales nacieron en un contexto turbulento debido a las consecuencias de la postguerra –los 70–, caracterizado por numerosas rupturas en la cultura, fuertes conflictos por nacionalismos que creaban políticas de rechazo a los “otros” –que no encajaban en la noción de identidad nacional– y por el intenso impacto de la sociedad de consumo y el rechazo de los análisis críticos y políticos sobre la cultura (18-19). Tales condiciones provocaron una crisis en las escuelas de Humanidades que llevó a

varios intelectuales (muchos de los cuales, en principio, no eran sociólogos) a estudiar esos procesos de rupturas culturales enfrentándose al rechazo institucional, pues abogaban por un enfoque comprometido y concentrado en los sujetos de la periferia o marginalizados. El rechazo extendido sobre los EECC, sin embargo, garantizó cierta autonomía a los especialistas para asumir una postura comprometida con los cambios sociales de la realidad política y virar su mirada hacia problemáticas poco apreciadas para la época:

La vocación de los estudios culturales ha sido la de permitir a las personas entender lo que está sucediendo, y especialmente proporcionar maneras de pensamiento, estrategias de sobrevivencia, y recursos para la resistencia a todos los que son ahora excluidos en términos económicos, políticos y culturales, de algo que podría llamarse acceso a la cultura nacional de la comunidad nacional: en este sentido, los estudios culturales tienen hoy una profunda vocación histórica, como la tuvieron en la década de los sesenta y setenta (27).

A través de este recorrido apreciamos un contexto agitado producto de la postguerra en que, poco a poco, se fue creando un espacio para las voces marginadas y los problemas culturales, un espacio perfecto para narrativas como las de Zapata Olivella que se preocupan por exponer las voces de aquellos “otros” que han sido ignorados por la Historia, junto con problemáticas de corte social, histórico y cultural. De esta manera, cobra sentido el hecho de que Zapata Olivella no fuera apreciado sino hasta la década de los setenta; sin embargo, es preciso anotar que su auge no se limita a la consolidación de los estudios culturales, sino a la emergencia en la academia –tanto en los países latinoamericanos, como

en el exterior– de los estudios de área y a la actuación de diferentes movimientos sociales que reforzaba el interés por los “otros” olvidados<sup>8</sup>.

Es en ese contexto en que vemos una fuerte inclinación de la teoría hacia sujetos de la periferia, así como un gran interés en la creación literaria –en especial, latinoamericana– por representar a los subalternos –emergido de preocupaciones historiográficas y revisionistas del discurso histórico tradicional –heredado de Europa– que supone un auge de géneros como el testimonio, la novela histórica, la Nueva Novela Histórica, etc. Esto, sin embargo, no puede pensarse al margen del escenario social revolucionario del período en el cual nos situamos. Dicho afán historicista, social y cultural de la literatura en el que se ve una toma de consciencia de los artistas latinoamericanos por el lugar de los individuos y de la región a través de las letras –que conlleva un cuestionamiento de la historia lineal occidental contada por el discurso hegemónico– es una consecuencia de los procesos revolucionarios, como indica Sklodowska cuando analiza la Nueva Novela Histórica:

Lo que ha de tenerse en cuenta es que el fenómeno de la toma de conciencia de la historia hispanoamericana –proceso gestado ya con los movimientos de liberación, pero paulatino y limitado a ciertos grupos sociales– ha sido poderosamente estimulado en el siglo XX por dos acontecimientos: la revolución mexicana y la revolución cubana.” (28).

---

<sup>8</sup> Tras los estudios culturales de Reino Unido, comenzarían en Estados Unidos y más adelante en Latinoamérica diversos estudios de área y subalternos. Como expone Beverley, con la tensión social del siglo XX que termina por influir los estudios teóricos de las instituciones, emergieron distintas prácticas de carácter académico que bien podrían denominarse “estudios”, ya sean Estudios Culturales, Postcoloniales, Subalternos, de la mujer, Queer, latinoamericanos, africanos, orientales, etc. (197).

Con la consolidación de la Revolución Cubana, el “espectro de la revolución popular”, en términos de Lienhard (788), se expandió por el continente, contagiando los entornos artísticos y culturales, por lo que las literaturas de testimonio y de corte historiográfico comenzaron a tomar vital importancia; gracias a esto, por ejemplo, se creó la categoría “Testimonio” en el Premio Casa de las Américas. Ese cisma revolucionario se expandió por gran parte del continente y se manifestó en el interés de muchos autores por temáticas sociales, históricas y críticas al poder. Entre ellos cabe considerar a Manuel Zapata Olivella cuya producción literaria se adscribe al testimonio y la denuncia.

Skłodowska señala, además, que con el fenómeno cubano se hizo patente la desconfianza sobre la historia hispanoamericana impuesta a manos del discurso europeo colonial (31), lo que provocó una necesidad de cuestionar y revisar el pasado a partir de la propia experiencia latinoamericana, con literaturas atravesadas por la autobiografía, el testimonio, el revisionismo, la decolonialidad y la historiografía.

En este escenario de subalternidad, revisionismo histórico, clima revolucionario y rupturas culturales, nos encontramos, pues, con una marcada inquietud por la identidad latinoamericana. Aparecen, por lo tanto, distintas perspectivas y metáforas de diferentes teóricos a la hora de pensar la identidad del continente: conceptos como aculturación, transculturación, mestizaje, hibridez, etc. Cada uno de ellos –más allá de todas las revisiones y críticas que se les han hecho, en busca de la inacabable pregunta por la identidad– rescatan, en esencia, la pluralidad y la complejidad de Latinoamérica como producto de la profunda contradicción y diversidad que subyace en la historia y desarrollo de un continente que se ha enfrentado a numerosos choques culturales. Por ejemplo, sobre

la hibridez, Mabel Moraña dice que esta anunció “en la narrativa cultural del continente el protagonismo de un personaje colectivo largamente elaborado, desde todos los frentes culturales y políticos: la masa, el pueblo, la ciudadanía, el subalterno” (2).

Moraña habla de la posibilidad de la creación de un personaje colectivo gracias a la aparición de la *hibridez*, a pesar de que también critica este concepto; dicho personaje colectivo se ve en *La Calle 10*, recuperando la imagen del pueblo y el subalterno. De hecho, como explica Cruz Rodríguez, el mismo Zapata Olivella participa de esta reflexión en torno a la identidad latinoamericana mediante su concepto de la triétnicidad, que consiste en la exaltación de la idiosincrasia latinoamericana en tanto se reconocen las herencias indígenas, africanas y europeas que componen dicha triada (177), con el fin de destacar lo valioso de la multiculturalidad en contraposición de la discriminación o menosprecio de esta. El propósito de esto, lejos de anular o reducir la diversidad, es una toma de consciencia de los orígenes e idiosincrasia latinoamericana que ha sido velada por el colonialismo, postulándose como un proyecto desalienador y descolonizador (178).

Así pues, desde el mismo Zapata Olivella hay un interés por la cuestión de la identidad, mediante una perspectiva decolonial que se ve reflejada en sus novelas, así, por medio de personajes colectivos y subalternos, se rescata el legado histórico de grupos africanos, indígenas y mestizos –reducidos a condiciones marginales–, atendiendo siempre a un tono denunciador que incita a un cambio social a través de la toma de consciencia y actitudes revolucionarias.

La consideración de las particularidades del contexto que hemos esbozado hasta aquí, revela diversos factores que han suscitado el interés de la crítica sobre la obra de

Zapata Olivella, entre los cuales se destacan los procesos revolucionarios que terminaron por influir en la creación literaria, junto con la emergencia de los estudios culturales, subalternos y de área.

#### *1.4.2. Impresiones y categorías en torno a La Calle 10*

*La Calle 10* hace parte de aquellos textos previos al período de reconocimientos y exaltación de Zapata Olivella. Hay consenso entre los críticos sobre su estilo sencillo, sus vínculos con la problemática social, su correspondencia con el Bogotazo, así como sobre su relación con la novela de la violencia, el testimonio y el realismo. Cecilia Hernández Mendoza, en su reseña sobre *La Calle 10*, comprende su estilo modesto, libre de artificios como producto de una supeditación de la literatura al testimonio y la lucha social que convierte a Zapata Olivella en “... un novelista neonaturalista que busca lo monstruoso dentro del organismo social” (372).

Recordemos que José Luis Díaz Granados define a *La Calle 10* y sus predecesoras como obras que “... plasmaban la proyección de un mundo en descomposición frente a un horizonte de esperanzas” (31). Bajo esta línea, al igual que Hernández Mendoza, Díaz Granados rescata el afán de la denuncia, a partir de la experiencia del propio escritor, por lo que a veces en Zapata Olivella se resaltaba más lo testimonial que lo literario (32).

Asimismo, Juan Carlos Orrego Arismendi analiza el carácter social y de denuncia en *La Calle 10* y *En Chimá nace un santo* (1964), a la luz de la antropología, destacando la importancia de los personajes en comunidad y el anonimato que rodea a las voces de la revolución, con el fin de ejemplificar cómo Zapata Olivella se concentra, no en el

individuo, sino en la comunidad; las voces son anónimas porque la sociedad es la suma de individuos, por lo que considera que "... la improvisada revolución de los aplazados se impone como una entidad (10).

Propone, además, un paralelo entre el estallido que desencadenan las revueltas e ideales revolucionarios en *La Calle 10* y el Bogotazo, al identificar en la muerte del personaje "Mamatoco" una referencia al asesinato del líder político Jorge Eliecer Gaitán (10-11). Cabe anotar que Orrego Arismendi no es el único crítico que intuye esa relación, que, como más adelante veremos, se convirtió en un motivo para caracterizar *La Calle 10* como novela histórica.

Otros estudios como el de José Palomo Zurique subraya el carácter decolonial y pedagógico para la construcción de la identidad cultural que se puede apreciar en *Chambacú corral de negros, Tierra mojada y La Calle 10*, aunque esta última, asegura, fue invisibilizada dentro de los estudios de novelas urbanas colombianas (83). Y, por otro lado, Steven Curtis Clark, un poco más desligado del factor histórico y desde una postura más intrínseca en la propia obra, en su tesis *A Framework for Resistance: Violence, Hope, and Rebellion in the Novels of Manuel Zapata Olivella*, estudia *La Calle 10* desde la violencia, la esperanza y la rebelión, como un círculo donde esos tres aspectos están relacionados entre sí, de tal manera que son los elementos esenciales que permiten los procesos subversivos de transformación social de la novela y guían el desarrollo de los acontecimientos (5), atendiendo a personajes concretos. Sobre su trabajo llama la atención que, a diferencia de la mayoría, no recurre al término revolución, sino que, en su lugar, habla de rebelión, viéndola como un acto que nace en la colectividad pero se nutre de la

experiencia particular de cada personaje: cada uno, alentado por sus esperanzas, toma acciones violentas contra el poder y contra otros individuos. Tales acciones persiguen la obtención de un mundo mejor según los deseos particulares de cada uno, con lo cual se desemboca en una rebelión que se enfrenta a la represión estatal.

En la fortuna crítica de *La Calle 10* además de las constantes que hemos anotado a propósito de la relación entre realidad y ficción, percibimos un movimiento de clasificación recurrente bajo categorías como novela de revolución, novela de la violencia, testimonio y el realismo al que intentaremos acercarnos a continuación.

#### *1.4.3. Novela de revolución, novela histórica y novela de la violencia*

Obras que giran alrededor del fenómeno de la revolución, narrándolo o problematizando las circunstancias que rodean el proceso revolucionario, su desarrollo e impacto en el contexto social han sido catalogadas como novelas de la revolución. Cabe anotar que la conceptualización de la categoría se pone en cuestión ante las posibilidades de representación de revoluciones sin referentes reales específicos, planteando interrogantes a propósito de si la novela de revolución debe hablar únicamente de revoluciones reales, realizadas y tangibles que hayan suscitado un verdadero impacto en la sociedad o si también puede evocar revoluciones utópicas, imaginarias, netamente ficticias. Más allá de la libertad creadora de cada escritor, estas cuestiones se tornan significativas debido al inherente factor ideológico y social que hay al relacionar la literatura con un hecho sociopolítico, económico y cultural como la revolución.

Si atendemos a la relación entre la literatura y el contexto sociohistórico en que es producida, no resulta extraño notar que en zonas donde más se respiran aires de revolución e insatisfacción frente a la represión, la miseria y la desigualdad, haya una tendencia en los escritores por hacer de tales aspectos una fuente de inspiración para sus creaciones. Sobre ello, recordemos cómo Candido, al hablar de la relación entre la literatura y el subdesarrollo como motor de obras literarias vinculadas a problemáticas sociales, afirma que el escritor que se desenvuelve en un contexto como el latinoamericano durante el siglo XX tomará conciencia sobre el subdesarrollo y enfocará su arte en tales temáticas.

Para concentrarnos en la relación entre literatura y revolución es pertinente tornar la mirada hacia México y Cuba, países donde se dieron las dos revoluciones más influyentes en el continente durante el siglo pasado. De hecho, Óscar Mata apunta que es a partir de la revolución mexicana que se comienza a hablar en términos teóricos de la novela de revolución, puesto que muchas obras de aquel entonces expusieron los sucesos coetáneos y posteriores a la revolución (27). Mata resalta la relación que hay entre novela de la revolución y el hecho fáctico y real de la revolución en Cuba y México, argumentando que servía para retratar el conflicto y el desarrollo de la revolución en ambos países, en algunos casos para una profunda exaltación y defensa, y, en otros, para retratarlos con los defectos y desviaciones que fueron desvirtuando el movimiento (27).

En la mayoría de las obras que parten de una revolución real suele predominar la exaltación o exposición de los hechos que dieron lugar al estallido –en ocasiones casi como método de justificación o difusión. Así, el lugar de enunciación del sujeto narrador suele localizarse en un tiempo aislado a los hechos acontecidos en la realidad; característica sobre

la que Fernández Retamar subraya: “El testimonio, la teorización, con más aún la elaboración de la ficción literaria [de la revolución] tienen que venir después [de la revolución]” (115). Retamar hace tal afirmación por su convicción de que la literatura de revolución debe partir desde una revolución fáctica, por eso también insistirá en que el arte de una revolución determinada no puede ser juzgado sobre la base de otra revolución diferente (116). Además, al hablar de la literatura de la revolución, Retamar considera al testimonio, el documento, la teoría, las obras de ficción, el ensayo y la crítica literaria.

De una forma semejante, Alejo Carpentier cuestiona las literaturas que hablan de una revolución imaginaria, utópica o en términos de mera posibilidad, pues son incapaces de reflejar procesos revolucionarios reales y aterrizados (Carpentier en Retamar 116). Las literaturas enfocadas en esa temática están ligadas a factores ideológicos, políticos y sociales, pues van más allá de la simple intención de representación o narración, con lo que se enfrentan a la exposición de discursos y análisis de situaciones socioeconómicas que trascienden la letra escrita, justificación del disgusto de Carpentier por una literatura que se basa sobre meros imaginarios.

El consenso que hay entre los autores citados sobre la existencia de un referente de revolución real como rasgo necesario para reconocer una obra como novela de revolución, nos lleva a preguntarnos si es posible incluir *La Calle 10* en esa categoría, pues si bien expone un estallido social impregnado por aires y discursos revolucionarios, contagiado por el sismo y espectro revolucionario continental de su época, adscribiéndose, además, a ideologías de corte marxistas e izquierdistas, su revuelta no se basa en una revolución fáctica como tal.

A propósito de esto, cabe señalar dos rasgos sobre *La Calle 10*: 1) la novela parte, de cierta forma, desde un acontecimiento real e histórico como El Bogotazo, debido a la emulación de este a través de la muerte del personaje “Mamatoco”, como vimos anteriormente que rescatan algunos críticos y 2) Zapata Olivella no enuncia bajo una postura ingenua o idealista con respecto a la escritura de una literatura relacionada con el fenómeno revolucionario y los vínculos históricos, culturales y socioeconómicos que esta acarrea, puesto que es consciente de que escribe desde un contexto que no ha llegado a sintetizarse en una revolución fáctica, como la cubana o la mexicana. Podríamos afirmar que *La Calle 10* es utópica en los términos de Carpentier, pues no parte de una revolución acontecida; no obstante, como ya apuntamos, esta ficción no se construye sobre las nubes, sino que es heredera de un contexto social turbulento, agitado por procesos revolucionarios, en que hay una evidente preocupación por la identidad latinoamericana, por los “otros”, por las comunidades marginalizadas, así como una fe puesta sobre el pueblo como personaje colectivo llamado a la transformación social. Sobre el factor utópico volveremos en el segundo capítulo, desde una perspectiva que permita considerar su fuerza denunciadora, en lugar de verlo como un rasgo restrictivo para la novela de revolución.

Por otro lado, en concordancia con esta relación entre literatura y hechos fácticos, consideramos prudente atender también a la categoría de novela histórica. Distintos críticos suelen reconocer en *La Calle 10* un hecho histórico nacional muy significativo, se trata de El Bogotazo. Semejante a la novela de revolución, la categoría de novela histórica nos invita a considerar el modo en que *La Calle 10* podría participar en ella, evaluando no solo la referencia al Bogotazo sino otros aspectos de la ficción.

Empezaremos por anotar que no hay una última palabra entre los teóricos y críticos a la hora de establecer un concepto sobre la novela histórica o sobre en qué consiste lo histórico en una novela. María Cristina Pons, en su estudio sobre la novela histórica, recopila distintas ideas y apreciaciones de numerosos teóricos en torno a esta categoría, de las cuales nos valdremos aquí para aproximarnos a ella. Revisemos primero el argumento que propone Márquez Rodríguez, rescatado por Pons, para definir qué es la novela histórica: “Lo que le da un carácter histórico a una novela es la presencia de personajes y episodios históricos, tratado de un modo tal que sufran un proceso de ficcionamiento” (Márquez Rodríguez en María Cristina Pons 52). Tenemos, por lo tanto, que se articulan figuras y escenarios históricos dentro de la ficción para considerarla como novela histórica bajo esta conceptualización, aunque otros autores van más allá de esto.

Por otro lado, se considera el vínculo de la obra literaria con un hecho fáctico que aconteció previo al momento en que el escritor decide tomar pluma para plasmarlo mediante el artificio de la ficcionalización. Si atendemos a una conceptualización más canónica, Lukács dice que la novela histórica debe permitirse reexperimentar las tendencias sociales y las fuerzas envueltas en dichos eventos históricos (Lukács en Pons 49); es decir, más que solo plasmar el pasado, debe servir como fuerza de análisis y toma de consciencia sobre los sujetos y el entorno social en que participaron, con el fin de pensar en el futuro y la transformación de la historia que es, no estática y definida, sino, todo lo contrario, dinámica y en constante evolución. De esta manera, la novela histórica pasa a tomar postura frente a la historia misma y ve en los acontecimientos que recoge para su ficcionalización una posibilidad de reflexión y construcción del porvenir histórico.

En este punto debemos tomar distancia con las posturas que consideran *La Calle 10* una novela histórica, ya que si bien es posible encontrar sus vínculos con el Bogotazo, así como una preocupación por reexperimentar la historia –en tanto se concentra en sujetos olvidados por la nación– y por reflexionar sobre las fuerzas sociales involucradas en dicho acontecimiento –fundamentalmente el pueblo–, Zapata Olivella aboga más por la exaltación del pueblo como sujeto transformador y dicha exaltación no está atada a la identificación específica con el evento histórico del Bogotazo. Así, más que retratar un hecho histórico, la novela retoma imágenes que si bien se relacionan con hechos reales procuran tornarse herramienta de reflexión sobre el papel del pueblo y la rebelión dentro de la posibilidad de la transformación social.

Por aquellos años del Bogotazo, a lo largo de la época del bipartidismo político y el Frente Nacional en Colombia, se produjeron una serie de obras que expusieron los conflictos sociales del periodo y sus afectaciones a la población conocidas como literatura de la violencia. Las novelas de la violencia suelen hacer énfasis en las consecuencias de la lucha entre el Partido Conservador y el Partido Liberal, así como tener un fuerte tono de testimonio y documental. Por su fecha de publicación (1960) y por su nexo indirecto con el Bogotazo y la muerte del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, *La Calle 10* puede considerarse cercana a ese tipo de literaturas.

George Palacios Palacios considera a Zapata Olivella uno de los autores que intentaron explicar el fenómeno de la violencia, haciéndolo desde la postura de un intelectual que pensaba siempre desde la periferia y se enfocaba en los individuos a los que

más afectó el conflicto, independientemente de la postura que ellos tomaran en términos de partido y, por tanto, no adjudicada a un extremo específico (conservador o liberal):

Sería así como Zapata Olivella se insertaría en la polémica social y cultural que trataba de explicar La Violencia, no desde la fatalidad histórica ya antes aludida en la perspectiva de Arias Trujillo (2011), sino más bien a través de una producción intelectual que pasaba por la escritura periodística y los relatos, y desde las perspectivas de unos sujetos y entornos sociales concretos como los campesinos, los obreros, los migrantes, los estudiantes; en suma, los llamados despectivamente “chusma” e “indiada” por las élites locales en esa época. (123-124).

En este sentido, es posible decir que Zapata Olivella intenta explorar también las consecuencias de la violencia sobre los individuos desposeídos y relegados a la pobreza, tomando distancia de las categorías “conservador” y “liberal” para describir el conflicto, y aproximándose al problema social a partir del reconocimiento de las condiciones materiales de los no privilegiados. La miseria, el hambre, el olvido estatal, la rebelión y la organización del pueblo son los verdaderos pilares de la violencia narrada en *La Calle 10*, a pesar de que en algunos momentos se llegue a hacer alusión a los respectivos partidos políticos colombianos. Su análisis es radical, va más allá del bipartidismo y se enfoca en las condiciones sistemáticas, estructurales e institucionales que marginan a los individuos.

Bajo una óptica semejante, Mina Aragón reconoce a los desposeídos de *La Calle 10* como reflejo de los afectados por la violencia entre liberales y conservadores de la sociedad colombiana. Él mismo dice que “*La Calle 10* no sólo es la calle 10 de Bogotá, sino todas las calles de las urbes planetarias, donde la ‘muchedumbre solitaria’ padece el hambre, la

miseria, el abandono del régimen social” (34). Es por esta razón que el crítico afirma que Zapata Olivella no solo es un escritor para afros, como pensaban varios intelectuales (26), puesto que su preocupación son los problemas que afectan al hombre independientemente de sus diversas cualidades identitarias (sea de nación, género, raza, etc.), desde que exista la desigualdad: el hambre, la represión, la miseria, la pobreza, etc. Bajo esta misma línea, podemos decir que Zapata Olivella no solo es un escritor de la violencia colombiana, sino de diversas problemáticas sociales, así como *La Calle 10* no solo es una novela de la violencia, sino que en ella se retratan numerosas temáticas que, aunque relacionadas, no se limitan al bipartidismo colombiano del siglo XX.

En la crítica extranjera, Zapata Olivella también ha solido ocupar un lugar dentro de la literatura de la violencia. Por ejemplo, el crítico Guansu Sohn también inscribe su obra dentro de la novela de la violencia dado el contexto en el que vivió y el modo en que sus novelas se relacionan con el turbio entorno sociopolítico marcado por la violencia bipartidista. Sohn, tras estudiar *Tierra mojada*, afirma:

Este incidente [la muerte de Gaitán] altera no solo el rumbo literario sino también el carácter nacional. El resultado de esta guerra civil no declarada de 1948-1957 fue la producción de más de cuarenta novelas de la violencia, que documentan la época como testimonios, al estilo de la novela de la Revolución Mexicana de 1910. Esta novela de la violencia se destaca por la abundancia de invectivas y escasez de literatura (156)

En medio de ese conflicto social que supuso cambios significativos para el país, descubrimos un espectro ya no solo revolucionario sino también de violencia, que rodea la obra de Zapata Olivella y la vincula –sin encasillarla– a tipologías como la novela de la

violencia. Es importante aclarar que en ningún momento el autor describe explícitamente las consecuencias de la disputa bipartidista colombiana y que, en su lugar, opta por denunciar la opresión del campesino, el negro y el proletariado desde un enfoque crítico sobre el sistema económico, el colonialismo, las instituciones de poder y la lucha de clases –de manera singular en cada una de sus obras .

Además de las tipologías antes observadas, consideramos necesario analizar la relación de *La Calle 10* con el testimonio. A propósito, Diana Lucía Pérez Correa, ya en la introducción de su trabajo final de maestría titulado *La Calle 10: lo testimonial y lo autobiográfico como acto de resistencia al olvido*, afirma que en la novela “el elemento testimonial es el que jalona lo autobiográfico” (x). Y, más adelante, en el segundo capítulo, señala:

En este segundo capítulo que he llamado Estudio analítico, propongo que la novela *La Calle 10* (1960) del escritor colombiano MZO, debe ser reconsiderada en su clasificación de novela de la Violencia en Colombia. Si bien, dentro de la inmanencia de la novela, la violencia está presente, estoy planteando elementos que podrían llamar la atención de analizarla a la luz de dos elementos polémicos como son: lo testimonial y lo autobiográfico. (79).

Pérez Correa se concentra por completo en *La Calle 10* a lo largo de su investigación, reflexiona en torno a la categoría de novela de la violencia para reconsiderar esta clasificación y analizarla a la luz de lo testimonial y lo autobiográfico (79). Así mismo, Sandra L. Alzate en su trabajo de grado titulado *La evolución literaria de Manuel Zapata Olivella: testimonio, autobiografía y novela*, enfatiza en la labor sociopolítica del

testimonio, para afirmar que existen características de ese género presentes en *La Calle 10* y otras obras del mismo autor, tales como *Pasión vagabunda*, *He visto la noche*, *Detrás del rostro*, entre otras.

Las obras que suelen llamarse de testimonio son producciones que se desenvuelven entre lo literario y, hasta cierto punto, lo documental, puesto que parten desde la necesidad de comunicar un relato en el que el sujeto principal se encuentra atravesado por una determinada experiencia significativa atravesada por cuestiones sociales. John Beverley, en “Anatomía del testimonio”, lo define de la siguiente manera:

Un testimonio es una narración –usualmente, pero no obligatoriamente del tamaño de una novela corta– contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha” (9).

A esto sumemos la fuerte carga colectiva del testimonio. El eje del testimonio no es tanto el héroe problemático, característica central de la novela moderna, sino “una situación social problemática” (11) que el narrador experimenta con los otros. A partir de aquí podemos empezar a establecer vínculos concisos entre *La Calle 10* y este género, debido a la urgencia de la novela por narrar un relato marcado por una mirada crítica sobre una situación social que afecta a numerosos individuos. Sin embargo, pese a la postura crítica evidente en *La Calle 10*, factores como la presencia de un narrador omnisciente en lugar de

uno en primera persona que diese la sensación de una narración más atravesada por una vivencia concreta, podrían alejarla del testimonio. Consideramos, sin embargo, que la voz del narrador omnisciente permite profundizar en los problemas sociales que afectan a los personajes y, además, nos acerca más a esas problemáticas con especial énfasis en la colectividad.

Traemos a colación el género testimonial no con el fin de hacer paralelos entre sus cualidades y categorizar *La Calle 10* como una novela testimonial, sino fundamentalmente para destacar un rasgo importante de la novela y, en general, de la narrativa de Zapata Olivella: el lugar de enunciación del autor. Este es uno de los principales temas alrededor de la crítica sobre el género, pues si bien a través del testimonio se busca escuchar las voces de aquellos históricamente ignorados, de aquellos carentes de voz en la tradición dada su subalternización, ¿hasta qué punto se habla de una auténtica voz? ¿Hasta qué punto esos mecanismos otorgan, en verdad, representación a las voces ignoradas, debido a las mediaciones académicas y de poder que hay en el proceso de narración?

Beverly detalla que la forma de producción de un testimonio suele incluir grabaciones, transcripciones y la redacción de un narrador oral, del “dueño” del testimonio en términos de experiencia (9); esas transcripciones y grabaciones son realizadas por un periodista, etnógrafo o escritor profesional que ejerce una función compiladora. De esta manera, las voces siguen estando mediadas por la misma tradición hegemónica; Zapata Olivella, después de todo, es un escritor que tuvo acceso a academias e instituciones, así como condiciones suficientes para hacer parte de las dinámicas culturales y editoriales necesarias para publicar las obras en las que se enfoca sobre los individuos ignorados como

el negro, el campesino y el trabajador. ¿Cómo entender entonces esa aparente contradicción y qué conclusiones podemos extraer para nutrir nuestra investigación sobre Zapata Olivella y su obra?

Lienhard describe cómo, en el siglo XX, se asistió a una “reanonización” de expresiones que habían quedado relegadas al olvido (788), por lo que el testimonio funcionó como revelación de voces populares “auténticas”, gracias a sus cualidades. No obstante, para Lienhard esto no garantiza “autenticidad”, ya que hay un mediador que inscribe el relato según los intereses de la ciudad letrada: “la voz marginal recreada por el editor-autor se integra, pues, a un discurso que trasciende forzosamente –y quizás tergiversa– los propósitos del informante y termina sirviendo, de alguna manera, los del sector hegemónico” (789).

Con el término de “ciudad letrada” Lienhard evoca a Ángel Rama. En *La ciudad letrada*, Rama dice que las instituciones literarias y la misma literatura participan de las élites coloniales, pues luego de los procesos de independencia en Latinoamérica, la producción intelectual estaba al servicio de la protección y reproducción del poder colonial:

En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia (32).

El poder se consolida a partir de ciertas instituciones, dentro de las cuales están también inscritas las instituciones culturales, artísticas, literarias, periodísticas, etc., que, lejos de ser organismos independientes, funcionan para la reproducción del poder y las dinámicas coloniales; así, la letra y el poder terminan por estar relacionados. Ahora bien, Manuel Zapata Olivella, como escritor e intelectual participa de las instituciones, pero participa desde el margen por sus intereses críticos y decoloniales, su condición racial, su experiencia vivencial, su público lector y su enfoque temático en un contexto sociointelectual caracterizado por la violencia sistemática, subalternización y el racismo. Zapata Olivella no se regodea en la reproducción del poder colonial, sino que escribe sobre los pobres, los negros, los indígenas, los campesinos, pues comparte su experiencia con ellos, con los condenados a la periferia, sin caer en el *voyerismo* social o en la subalternización, pues su escritura no es una enunciación patética, sino más una que incita a la transformación social y revolucionaria.

Carlos Monsiváis indica que la invención de la Nación, posterior a los procesos de independencia en Latinoamérica, a manos del ideal liberal, se concentraba en la formación enciclopédica y jurídico-periodística, y estaba asociada a la fundación de universidades y escuelas. Así, el proyecto educativo laico se basaba en los parámetros del ideal ilustrado occidentalista (17-18); había, por tanto, un proyecto de hacer la Patria, una Nación que los intelectuales, además, se encargaban de conceptualizar a través de sus obras. De esta manera vemos cómo la escritura de los intelectuales estuvo vinculada desde temprano con el poder y la reproducción de su hegemonía e ideología. Zapata Olivella se desliga de esa nación ideal excluyente, puesto que es una nación mestiza que aleja a los individuos

marginales, a los negros, a los campesinos, a los indígenas, a los pobres, entre otros, y reproduce el discurso eurocentrista e ilustrado; por tanto, prefiere virar hacia una nación incluyente a través de la escritura de obras donde se cuestione el poder, el cientificismo occidental y donde se refleje una patria en crisis por la explotación, la miseria y la desigualdad social.

En lugar de ser la letra al servicio del poder, es la letra que transcribe la violencia y la toma de consciencia del pueblo contra el poder; es la letra que considera esta rebelión como la única manera de dar un giro al problema, como se ve en *La Calle 10*, obra que está lejos de inscribirse en la ciudad letrada, pues esa calle 10 es la periferia por excelencia.

Vemos pues, que siempre hay un poder discursivo que interfiere en la producción literaria; por poder discursivo entendemos aquel que consiste en el control de la emisión, la difusión y la interpretación de los mensajes públicos, como aprecia Lienhard (789-790). Aun así, Zapata Olivella, aunque no puede huir de los alcances de la involucración de las instituciones literarias, se aprovecha de su acceso a ellas para, en su escritura, concentrarse en escenarios y sujetos olvidados por la ciudad letrada y el poder discursivo. Sería un error afirmar ingenuamente que Zapata Olivella se desvincula por completo de las dinámicas institucionales, pues irremediamente estas interfieren dentro de los procesos de difusión literaria. Lo destacable es cómo el autor se vale del acceso a dichas instituciones para tomar una postura desde la margen, para acercarse a los discursos e individuos relegados por dichas instituciones, siendo un autor consciente de su lugar de enunciación y de las implicaciones que tiene su experiencia vivencial atravesada por lo racial, lo colonial, lo social y lo económico. El autor de *Changó...*, se vale de su lugar de intelectual para

cuestionar el poder y atacar a la ciudad letrada, intentando disgregarla desde su interior. Pensemos en su activismo, su papel investigativo y de difusión sobre la historia de la diáspora africana, su participación como fundador de *Letras Nacionales* y del Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas. Esto, mientras, paradójicamente, es reconocido por instituciones, editoriales y concursos, demostrando que no puede evitar ser juzgado y legitimado por el poder discursivo. Sin embargo, recordemos que estos reconocimientos no llegaron sino con el auge de los estudios culturales y de literaturas de testimonio que comenzaron a cuestionar dicho poder discursivo.

A raíz del fuerte tono denunciador de *La Calle 10* podemos decir que es una obra que participa de distintas tipologías literarias en las que destaca el interés por lo social. Esto le permite mostrar una perspectiva revolucionaria en la que el hombre marginalizado está llamado a tomar consciencia de su condición social y rebelarse contra el poder creador de tales condiciones, en una incitación a la transformación social. En el siguiente capítulo se procederá a estudiar, entonces, cómo las relaciones entre los personajes y su desarrollo terminan por crear un discurso en el que se problematizan este tipo de temas asociados al poder y la revolución.

## CAPÍTULO DOS

### 2. Revolución y utopía en *La Calle 10*

*La Calle 10* se inscribe en un contexto latinoamericano marcado por fuertes tensiones socioculturales, tal como vimos en el capítulo anterior. A continuación, y teniendo como punto de partida el análisis que hicimos de la novela en relación con algunas de las tipologías textuales predominantes en la época, estudiaremos elementos narrativos como el espacio, los personajes y su construcción estilística, así como cuestiones relacionadas con lo político y lo utópico.

#### 2.1 Periferia: marginalidad, ilegalidad y anonimato

Para comenzar, atendamos a una de las principales particularidades de *La Calle 10*: su contexto urbano. La obra de Manuel Zapata Olivella se caracteriza por situarse en escenarios rurales, espacios a las afueras de las ciudades, y por la presencia de comunidades en las que se representan ritos y dinámicas tradicionales de la diáspora africana. Sin embargo, *La Calle 10* se desarrolla en un contexto urbano, en una calle de una gran ciudad rodeada por el caos; los hechos se concentran en la calle donde conviven todos los personajes, una zona en la cual se aglutinan diversas problemáticas que dejan ver una nación fragmentada y desigual. Para entender mejor estos aspectos, debemos verlos no como fenómenos aislados sino en consonancia con el contexto de la modernidad. Díaz-Salazar describe la relación entre ciudad y modernidad en su artículo “Más allá de la ciudad letrada...”, en que se remite a Sarmiento para detallar las implicaciones ilustradas del proyecto moderno durante la construcción de las ciudades en nuestro continente: “El rol

que Sarmiento, entre otros intelectuales, otorgará a la ciudad en la construcción de la nación, su alegato acerca de la función modernizadora de esta, se podría decir que nos conduce ‘to the old Mediterranean notion that the city (*civitas*) is one with 'civilization'” (276). Como vemos en el pensamiento de Sarmiento, fruto del afán ilustrado que influyó en la construcción de las ciudades latinoamericanas, la edificación de estas representa también una función modernizadora; no solo se urbaniza el territorio, sino que se cumple con una pretensión de sumarse a un proyecto moderno.

Esta función modernizadora de la ciudad implica que ella encarne las mismas dificultades de la modernidad e integre su fragmentariedad, contradicción y caos característico. Estas cualidades de la modernidad provocan el surgimiento de contextos desiguales y marginales, en contraposición de los ideales optimistas del proyecto modernizador.

Luz Mary Giraldo, acerca del vínculo entre marginalidad y ciudad, en su libro *Ciudades escritas: Literatura y ciudad en la narrativa colombiana* estudia la representación y desarrollo de las ciudades desde la literatura colombiana. Allí elucida que, tras la construcción de las ciudades latinoamericanas, posterior a los procesos de independencia, los intelectuales tenían la pretensión de concebir la “Arcadia Latinoamericana”, la evocación de una ciudad mítica, una Arcadia perdida y usurpada, reproduciendo mediante estos ideales ciertas nociones europeas coloniales (7). En contraposición a ese ideal mitificador, las novelas del siglo XX responden con una representación de la ciudad, ya no en términos idílicos, sino desde una visión de la ciudad como un universo caracterizado por infortunios, desórdenes, deformaciones y caos (30). La

ciudad en *La Calle 10* no debe verse como simple escenario donde se desarrolla una trama caótica, pues este puede ser un espacio más complejo caracterizado por diversos símbolos y problemáticas. Para entender mejor esto, atendamos a la definición de *novela urbana* que plantea Mejía Correa, en contraposición del término “novela de ciudad”:

... al referirnos a la novela de ciudad hablamos de novelas en las que ésta aparece como escenario de la trama, incluso como tópico de la narración. En cuanto la concepción de la ciudad es superada como simple tópico, en cuanto la ciudad deja de ser escenario y se convierte en proveedora de la estructura ideológica que permite construir el mundo imaginado, podemos hablar de una novela urbana. (71)

El contexto urbano en que pasan los hechos de *La Calle 10* se carga de diversos elementos y símbolos de corte ideológico, social y político. En primer lugar, atendamos, pues, al de la *periferia*. Entendamos aquí periferia no de una manera estrictamente geográfica, sino como una división del entorno que se caracteriza por la marginalidad y el olvido, en contraposición del Centro<sup>9</sup>, donde se concentran hechos menos turbulentos, en los que se ignoran factores como la desigualdad, la miseria, la violencia, entre otros, puesto que, al tener una categoría central, esos problemas se deslizan hacia los sitios que no gozan de dicha centralidad y estabilidad, es decir, la periferia. Así lo apunta Marc Augé:

De esta manera, situamos en la «periferia» todos los problemas de la ciudad: pobreza, paro, deterioro del entorno, delincuencia o violencia.

---

<sup>9</sup> A partir de aquí usaremos “Centro” con inicial mayúscula como diferenciador, indicando que nos referimos al término como concepto de espacio social e ideológico opuesto a la “periferia”.

Sin embargo, las palabras nunca se emplean de un modo inocente, por lo que es necesario prestarles atención. La palabra *periferia* sólo puede tener sentido por estar relacionada con el «centro». Así pues, solemos asociar este término con las imágenes de miseria y de dificultades de las ciudades (27).

La atención y los personajes de *La Calle 10* tienen su procedencia y lugar de enunciación en la periferia (salvo por el policía Rengifo y el estudiante de medicina Laboriel), con lo cual se evidencia la preocupación artística e ideológica de Zapata Olivella por la periferia y su intención de escribir desde la margen. Ejemplo de ello es el mismo comienzo de la novela, en que se describe cómo un hombre, de quien aún no sabemos su nombre, carga en sus hombros el cadáver de su mujer:

—¡Saturnina! ¡Saturnina!

Había perdido la serenidad. Sus ojos, nublados por las lágrimas, no alcanzaban a ver los primeros rayos de luz diluidos en la madrugada. Debía darse prisa para llevarla al cementerio. Si llegaban a descubrir allí el cadáver de su mujer, lo conducirían al *anfiteatro*. Esta idea lo horrorizaba más que la misma muerte de su compañera. Le habría gustado dejarla allí tirada para que vieran cómo la habían dejado morir. Rápidamente abandonó este pensamiento. Para ellos nada significaban “los demás”. Estaban solos en el mundo (9).

El autor enfatiza en “los demás”, por medio de las comillas, dejando ver que atendemos a sujetos excluidos del Centro, condenados a ser *los demás*, los otros, los relegados a la periferia, donde ni siquiera el derecho a una muerte digna se tiene, ni la oportunidad de un entierro. Además, el personaje que carga el cadáver teme que lo atrapen y se lleven a la difunta al “anfiteatro”, se refiere al anfiteatro de la Facultad de Medicina de la universidad,

adonde trasladarían el cuerpo de la fallecida para investigaciones y autopsias, y lo separarían definitivamente de él. Se advierte, entonces, que “los demás” solo sirven en tanto sus cuerpos pueden ser cosificados con fines prácticos por aquellos localizados en el Centro.

Asimismo, desde el comienzo la tensión se concentra en espacios públicos, exponiendo a plena luz del día las tragedias de los individuos. El hecho de que la trama se desarrolle en la calle beneficia la exposición, que no es un detalle simple si lo contrastamos con otras formas narrativas de distintas novelas urbanas. María Mercedes Andrade, en su libro *La ciudad fragmentada*, estudia cuatro novelas a partir del Bogotazo y la muerte de Gaitán: *El 9 de abril*, *El día del odio*, *Los elegidos* y *La Calle 10*. Andrade precisa que en la mayoría de los casos, en esas obras, los eventos ocurren en sectores privados a los que no puede acceder cualquier ciudadano, predominando así “... la imagen de una ciudad amurallada desde su propio interior, donde las demarcaciones y límites están claramente trazados” (26), y acentuándose el antagonismo entre los distintos sectores sociales de la ciudad. Aquí se descubre la preponderancia de las periferias sociales, aunque, en el caso de *La Calle 10*, si bien hay una ciudad amurallada, el foco no se concentra en los espacios cerrados sino en los sectores públicos. Zapata Olivella no expresa los privilegios desde el espacio privado, sino que enfatiza la desigualdad desde lo público y la periferia.

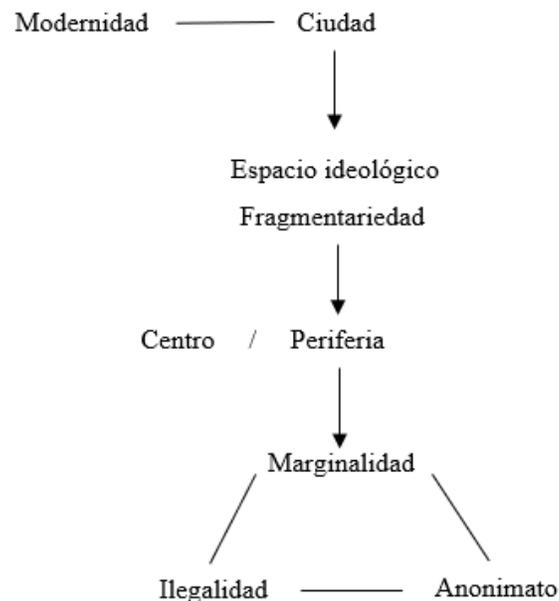
Debido a la preferencia de los sectores públicos sobre los privados, es posible extraer nuestras dos primeras afirmaciones: 1) que la periferia es aquel lugar donde se concentran mayormente los problemas sociopolíticos como la desigualdad y la miseria relativos al contexto urbano moderno y 2) que la ciudad, o más concretamente, la calle, es

el cronotopo central de esta novela. Mijaíl Bajtin define el cronotopo como “(...) la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (237). La calle 10 es el sitio central, en términos temporales y espaciales, donde acontecen todas las tensiones y contradicciones sociopolíticas expuestas en la novela. La consideración de este concepto nos será de ayuda para comprender mejor el desarrollo de los hechos, puesto que, a pesar de ser un espacio reducido en apariencia, en él se desenvuelve la complejidad de una ciudad *fragmentada y masificada*. Sumémosle al concepto de periferia estas dos particularidades de la ciudad.

La masificación es, además de un fenómeno social, también un proceso histórico dado en Latinoamérica desde el siglo XX, puesto que, como indica José Luis Romero, las ciudades latinoamericanas durante tal período atravesaron un proceso de crecimiento que trajo como consecuencia el surgimiento de la masa: “La masa fue ese conjunto heterogéneo, marginalmente situado al lado de una sociedad normalizada, frente a la cual se presentaba como un conjunto anómico (...). Así se presentó el conjunto de la sociedad urbana como una sociedad escindida, una nueva y reverdecida sociedad barroca” (336). Las ciudades que se enfrentaban a dicha expansión, aun con tal crecimiento, suponían el establecimiento de un Centro y de una periferia, debido a las contradicciones internas inherentes al proceso modernizador. El Centro acaparaba ciertos privilegios sociales y económicos, que implican el descuido sobre la periferia y, en consecuencia, una crisis que orilla a los individuos de tal sector a sobrevivir mediante actos ilícitos, dinámicas informales o no avaladas por las instituciones de poder. Sobre esto, más adelante, el mismo Romero especifica: “Y hubo los que aceptaron su destino de marginales y cayeron en

formas abyectas del abandono, acaso lindando con el delito: el tráfico ilegal, la prostitución, el robo o el juego robustecieron sus posiciones en las ciudades en las que el crecimiento de la población acrecentaba posibilidades de anonimato” (338).

Gracias a esto, se entabla una relación directa entre periferia, marginalidad, ilegalidad y anonimato. Los individuos periféricos (y, a la par, marginalizados) se ven orillados a acciones consideradas ilegales por las normas establecidas desde el Centro, valiéndose del anonimato que les otorga el olvido estatal, la categoría de “los demás”. Los personajes de *La Calle 10*, como aquel hombre que carga el cadáver de su compañera, al igual que las prostitutas y los vagabundos ejemplifican esta relación, como pretendemos exponer en este análisis. Sinteticemos las relaciones aquí establecidas por medio del siguiente esquema:



La calle es el cronotopo central donde converge el espacio y el tiempo de la novela. Se trata de un cronotopo en que lo diverso tiene lugar pues la calle 10 no se concibe desde una perspectiva determinista y homogeneizante y, por tanto, no engloba todas las experiencias de los personajes de manera generalizada. Es decir, si bien todos los hechos se desenvuelven en la calle, a lo largo de la novela se nos van revelando diversos personajes en situaciones particularidades, exponiendo la fragmentariedad de la ciudad. Atendemos a una fragmentación que está marcada por el anonimato y la marginalidad, en la que distintas realidades subalternizadas, marginalizadas por el Centro, coexisten en un mismo espacio. Después de todo, el mismo Bajtin deja claro que un cronotopo puede incluir ilimitados cronotopos más pequeños y el autor puede incorporar unos a otros o hacerlos coexistir al tiempo. Un ejemplo de ello está en el siguiente pasaje, que comienza presentando al personaje de Epaminondas y un poco más adelante introduce a otro personaje, Parmenio:

A los pocos minutos [Epaminondas] estuvo encima de su carreta, listo a recibir las cargas en la Plaza de Mercado. Envuelto en su ruana, solo al aire la mano que sujetaba las riendas, sacó la carreta por el portón hacia la pendiente de la Calle 10. Al oír su traqueteo, Parmenio abrió los ojos y tuvo la impresión de que había dormido demasiado. La calle parecía un túnel. Todo se aquietaba dentro de esa masa gris que hacía perder la noción del tiempo, que aproximaba y alejaba las cosas (13).

Epaminondas, un carretero que vive en la calle cuya única compañía es su perro y un mulo, sirve como vía narrativa para introducir a Parmenio, quien despierta al escuchar los ruidos que provoca la carreta. Este choque surge gracias al caos y el flujo de la ciudad, pues se describe la calle como un túnel, seguido de la comparación con una masa gris desordenada

que afecta la continuidad del tiempo. La ciudad, y en específico, la calle, sirve como un punto caótico de encuentro, un espacio fragmentario en que se entrelazan distintas experiencias de lo marginal y lo excluido. También se integrarán, páginas más adelante, personajes como Teolinda, una mujer que se presenta a través del hambre y la maternidad en condiciones paupérrimas: “Teolinda se enderezó y sintió un hambre atroz, la de ella y la del hijo que llevaba en el vientre, próximo a nacer” (15). De manera hiperbólica el autor resalta el hambre al introducir a Teolinda, con lo que, una vez más, enfatiza en la marginalidad que se despliega por la calle 10. Luego, aparecen el “Artista” y el “Oso”:

El “Artista” despabiló asombrado al ver la proeza del carretero. A falta de otro espectáculo interesante, se puso a observar los saltitos que daba el “Oso” para llamar la atención de los choferes de buses. Su deformidad despertaba conmiseración, pero no tanto como para que lo prefirieran a alguien que pagara su pasaje. Viendo la cara de horror, pero también de curiosidad de quienes observaban su fea contractura, el “Artista”, hábil manipulador de ideas prácticas, tuvo de repente una inspiración (37).

Los personajes son insertados en el relato a través de escenarios y cualidades que remiten a la marginalidad, como el hambre de Teolinda o la mendicidad del “Oso”. El “Artista” se aprovecha de este último por su particular condición física, haciéndolo objeto de entretenimiento para los conductores y transeúntes; de ese modo, se establecen entre ellos unas dinámicas de poder en las que el primero ejerce violencia horizontal sobre el lisiado. Notamos así cómo, al exponer diferentes formas de violencia entre los propios marginados, se pone en evidencia que la violencia institucional y estructural ejercida por quienes ostentan el poder político no es la única forma de violencia patente en la novela (Kahut

199), y que, pese a su diversidad, todas esas formas están atravesadas por el común denominador de la precariedad heredada del olvido estatal, la marginalización y la violencia sistemática.

Como enunciamos en el primer capítulo de este trabajo, la novela de Manuel Zapata Olivella se concentra en la condición de clase como la principal problemática que atraviesa a los personajes, al enfatizar en aspectos como la pobreza, el hambre y la exclusión. Cada experiencia está marcada por unos actos y unos anhelos particulares, que terminan por agruparse en un mismo ideal revolucionario cuando explota la ira del pueblo en la segunda parte del libro titulada “Cosecha”. A continuación, expondremos cómo esa serie de anhelos particulares de los personajes configuran las experiencias fragmentadas de la ciudad e impulsan a los personajes a la toma de acciones violentas bajo ideales revolucionarios, para tanto, nos referiremos a esos anhelos en los términos de *utopías*..

## 2.2. *Utopías y revolución*

La fragmentariedad que se percibe en el espacio urbano de la novela impregna la cotidianidad de los personajes, encarnando ellos mismos las condiciones turbulentas y contradictorias de su entorno, tal y como lo indica Marshall Berman cuando habla de cómo la modernidad atraviesa todas las fronteras, tanto geográficas, culturales, sociales y económicas (6). Si concordamos en que la modernidad penetra las sociedades de manera estructural, es decir, hasta la médula de cada individuo, es posible hacer una lectura de la novela en que la marginalidad y la fragmentariedad puedan ser analizadas tanto en los habitantes como en la propia calle 10. Berman indica, además, que es propio del ser

moderno estar expuesto a una constante contradicción de progreso y amenaza, como una inacabable lucha de reinención y desintegración (6), por tanto, a continuación, consideraremos cómo hay un impulso hacia esa lucha contradictoria en la que el ideal de reinención (en términos de transformación social) está asociado al afán destructor o violento contra el sistema socioeconómico y las instituciones del poder.

Comenzaremos afirmando que en *La Calle 10* esa condición contradictoria tiene su auge en el ideal y acto revolucionario, y que, a través de su consideración, se hace posible dilucidar el pensamiento revolucionario de Zapata Olivella. Nuestra tesis principal es que la utopía es el primer factor que potencia la revolución o revuelta dentro de *La Calle 10*, puesto que es a partir de las utopías de los personajes que ellos se lanzan a la acción violenta de la revuelta.

Como vimos en el primer capítulo, Zapata Olivella tuvo claros nexos con el pensamiento de izquierda y marxista del siglo XX. Sin embargo, desde este tipo de corrientes se ha cuestionado el concepto de utopía. A lo largo de nuestro análisis exponemos un claro interés por la justificación o reivindicación de este concepto, pues, como veremos, aunque es posible hallar un acentuado rechazo por el concepto de utopía dentro del pensamiento revolucionario de diversos intelectuales y teóricos, no es el caso de Zapata Olivella. Como un ejemplo rápido, desde las mismas bases del marxismo se evidencia tal reticencia<sup>10</sup>, como expone Luis Vargas:

---

<sup>10</sup> Adicionalmente a lo que señala Vargas, rescatemos que, para Marx, el problema de los utopistas es su incapacidad de desarrollar una teoría sólida que solucione los problemas de la sociedad capitalista de manera radical, sin advertir el potencial revolucionario de la clase desfavorecida por el capital: “En tanto que busquen la ciencia y no hagan más que sistemas, en tanto que estén al comienzo de la lucha, en la miseria no ven más que la miseria, sin ver el lado revolucionario, subversivo, que trastocará la vieja sociedad” (133). Por

Pero, en la Miseria de la Filosofía, el propio Marx opina sobre el tema y dice que las utopías surgen cuando las posibilidades revolucionarias no se perciben, entonces, se trata de corregir en teoría lo que no se ve modo de corregir prácticamente. Para que no se caiga en espejismos, Marx sugiere que se consulte la realidad, en busca de las fuerzas capaces de producir los cambios.

... Evidentemente, consideraba que las cualidades de la sociedad nueva no podían prefigurarse intelectualmente, ni por un individuo; que ello sería el resultado de la práctica y de una práctica social (136).

Sin embargo, como veremos aquí, cuando nos referimos a las utopías de los personajes, estas no se quedan en simples idealizaciones de una sociedad mejor, como indica Vargas que sugiere Marx; incluso, los personajes ni siquiera llegan a pensar en un mundo idealizado, sino que se limitan al deseo de una sociedad donde no pasen por aquellas desgracias económicas y sociales que los marcan. Los personajes tienen los pies sobre la tierra y no se conforman con imaginar un mundo donde “¡Muera el mal gobierno!” (70) como pregonan una y otra vez, junto con el grito de “¡Abajo la opresión!” (70), ya que sus

---

utopistas designa, en este contexto, a “la escuela *filantrópica*”, como los nombra él, economistas cuya visión de la realidad es más endeble con el capitalismo: “Niega[n] la necesidad del antagonismo [de clases]; quiere[n] hacer burgueses de todos los hombres; quiere[n] realizar la teoría en tanto que se distingue de la práctica y no entraña antagonismo” (132). La crítica de Marx a estos teóricos y su visión utopista, por lo tanto, recae en la incapacidad de apreciar la potencia revolucionaria del antagonismo de clases, ignorando las condiciones materiales de los obreros y su capacidad de transformación social. Como veremos en nuestra investigación, no ocurre así cuando hablamos de utopía en *La Calle 10*, pues esta parte desde una clara consciencia del antagonismo de clase.

Friedrich Engel, al igual que su colega Marx, considera a Owen y los utopistas franceses Saint-Simón y Fourier, también, hombres que pretenden “emancipar... de golpe, a toda la humanidad” (33), sin tener una lectura acertada de la realidad y sus condiciones sociales, o, bajo los conceptos de ellos, sin una lectura basada en el materialismo dialéctico y, por ende, idealista.

gritos son proferidos mientras pasan a la acción violenta como medio para imponerse contra el gobierno que provoca esas condiciones marginales.

No debemos, por tanto, subestimar el potencial del ideal utópico en este caso. Después de todo, como señala Ángel Soto, las utopías tuvieron una gran influencia en nuestro continente durante el siglo XX, con los estallidos revolucionarios de países como Cuba: “El siglo XX tuvo estas utopías. La construcción de sociedades que deseaban borrar el pasado y ser refundadas en forma permanente mediante revoluciones o procesos constituyentes” (160). Gracias a esto, establecemos una íntima relación entre ideal utópico e ideal revolucionario.

Desde los primeros atisbos del concepto –con Moro– hasta día de hoy, entendemos la utopía como un “no lugar”, un lugar idílico en tanto está más allá de un tiempo o un espacio terrenal concreto, como señala Celentano (97-98). Como antes anotamos, la izquierda ha relegado el concepto de utopía por concebirla como un movimiento idealizador que ignora las condiciones materiales de la sociedad, que, por lo tanto, no puede producir un modelo de sociedad basado en el reconocimiento de las condiciones socioeconómicas, que permita la transformación social. Sin embargo, aquí entenderemos la utopía en consonancia con la posibilidad de una transformación, puesto que es ella la que impulsa a los personajes a buscar tal cambio.

Así, entendemos por utopía los deseos y anhelos de los personajes que los llevan a desear una utopía, un mundo diferente en que no padezcan condiciones tan abyectas como aquellas a las que los arroja el sistema en el que viven. Esos deseos son los que los llevan a actuar y revelarse de forma violenta contra el gobierno y las fuerzas policiales, ya sea por

un ideal solidario, egoísta o impulsos pasionales sin una previa reflexión intensa, contagiados por la atmósfera revolucionaria, pues, al fin y al cabo, siempre hay unos anhelos de transformación que expresan un malestar social presentes en sus acciones.

### *2.3. De la Semilla de la utopía*

#### *2.3.1. El “Pelúo”: la búsqueda de un ataúd para Saturnina*

El primer capítulo de la novela lleva por título “Semilla”, en él se presenta a cada uno de los personajes sobre los cuales se concentrará la obra. Las primeras líneas abren con un paisaje fuerte y cruel: un hombre cargando el cadáver de su esposa, acompañado de su hijo. Esa es solo una de las tantas imágenes de ese tipo que hallaremos, que constituyen un recurso de Zapata Olivella para hacer hincapié en las condiciones paupérrimas de los personajes y provocar al lector para que concentre la atención sobre ese tipo de eventos en que la miseria y la desgracia están muy latentes. Otros ejemplos de este tipo de imágenes terribles y hostiles son el retrato de un bebé chupando leche del seno vacío de su madre, en medio de la calle (9), el fallecimiento de un niño tras ser decapitado por el azadón de una volqueta que chocó con un tranvía (24)<sup>11</sup> o la descripción de toda una familia aguantando hambre en conjunto (78). Todos esos eventos ocurren en el primer capítulo y, como

---

<sup>11</sup> La escena es descrita con detalle, en el cual resulta el caótico ambiente del desorden vehicular y las descripciones de una situación tan cruda y oscura como la muerte de un niño dada de esta manera: “El tranvía delantero logró recuperar los rieles y el conductor tuvo deseos incontenibles de dejarlo correr por la pendiente de la calle. Los pasajeros que abarrotaban los estribos comenzaron a respirar mejor en su apretujamiento. De repente se oyó un grito ronco, urgido y escalofriante. El conductor apretó los frenos y los hombres se apilonaron en el interior del carro. Se acrecentó el rumor confuso de voces, interjecciones y gritos. En mitad de la calle había quedado el cuerpo de un niño decapitado. El filo de un azadón que emergía de un volquete había servido de guillotina imprevista. Un hombre subió al carro y sujetó la cabeza por el mechón de pelo rojo. / – ¡Gabriel! ¡Gabriel!” (24)

mostraremos más adelante, no están dispuestos en tal sección por azar. En “Semilla”, Zapata Olivella expone con énfasis las condiciones materiales (sociales y económicas) de la vida de los personajes y, con ello, sus sufrimientos, temperamento y deseos, recurriendo, como ya hemos mencionado, a imágenes crudas que sensibilizan al lector sobre el caos que se vive en la periferia.

Al comienzo se describe el camino de un hombre misterioso que carga un cadáver consigo, sin que se nos revele su nombre. Lo único que sabemos es que tiene también un niño, mientras leemos su lamento por no poder enterrar a su mujer y por no tener dinero para un entierro digno o siquiera un ataúd. Pero, sobre todo, se nos narra su terca decisión de no dejar que se lleven a la difunta al anfiteatro de la Facultad de Medicina, pues si lo descubrieran con ella en sus brazos, se la arrebatarían y le impedirían volverla a ver, además, harían experimentos con su cuerpo inerte: “Nunca había sentido tanto pavor en su vida. Saturnina, la que quiso mucho, la buena compañera, había ido a parar al anfiteatro. No se resignó a su suerte y se dispuso a reclamarla. Su mujercita debía ser sepultada. No estaba sola en el mundo. Lo tenía a él y a su hijo. ¿Por qué la iban a descuartizar en el anfiteatro?” (28).

Saturnina, como se llamaba la difunta, sirve para exponer la pobreza en la que vivió por años junto al “Pelúo”, su marido, quien la carga en sus hombros después de muerta. Asimismo, enfatiza en la enorme brecha económica que hay entre ellos y “esa gente”, como se le dice a la parte privilegiada de la sociedad, remarcando la distancia y fronteras entre el Centro y “los demás”: “(...) personas ricas, a esa “gente” a la que acudió muchas veces para que le salvaran a su buena compañera.” (10). Dicho término remite a las clases

privilegiadas y a aquellas personas alejadas de la periferia para quienes el “Pelúo”, Saturnina y su hijo no existen: “Para ellos [–“esa gente” –] nada significaban “los demás”. Estaban solos en el mundo” (9). A través de estas escenas, entonces, se dejan ver las primeras imágenes de pobreza y desigualdad, pues, como indica el narrador, el “Pelúo” y Saturnina estaban solos en el mundo sin ayuda alguna, y, en especial, sin ayuda económica.

Gracias al amor del “Pelúo” por Saturnina, en medio de tal contexto desdichado, descubrimos cuáles son los anhelos que mueven su accionar a lo largo de la obra. Como pretendemos sustentar, cada personaje tiene unos anhelos y deseos específicos que lo llevan a actuar en pro de la revolución mediante la acción violenta con el fin de crear mejores condiciones de vida, ya sea por un interés común o, en algunos casos, guiados por una pasión algo más egoísta. En el caso del “Pelúo”, el deseo es el afán de enterrar con dignidad a Saturnina, así como el amor por su hijo: “Había caminado sin saber qué buscaba y ahora lo comprendía. Necesitaba un cajón para enterrar a su Saturnina. Ni siquiera pensó en comprarlo, había perdido el hábito de usar dinero.” (17). Vemos cómo la búsqueda de un ataúd será el motivo que impulsará siempre al “Pelúo”; algo tan simple y a la vez elemental, como un ataúd, que resulta un privilegio inalcanzable para alguien como el “Pelúo”.

### *2.3.2. Laboriel y la “Pecosa”: Centro y periferia, adentro y afuera*

Como hemos señalado, la mayoría de acontecimientos se desarrollan en el espacio público y con esto tenemos acceso a las dinámicas de los personajes marginales que habitan la periferia. Es decir, hay una constante preocupación en la obra por construir la trama a partir

de lo público y lo marginal. En concordancia con esto, Pimentel, al definir el concepto de trama, establece que esta se va urdiendo entre los actos perspectivados de los personajes y las estrategias de organización y perspectiva del narrador, es decir que está influenciada tanto por los actos y discursos de los personajes, como por las intenciones del narrador, sea este un actante más o un narrador omnisciente (70). El narrador orienta el relato de acuerdo con sus fines ideológicos o temáticos, según las intenciones que tenga, sea para convencer al lector de algo o para despertar unas emociones por encima de otras, a partir de la información que nos ofrece o que omite (70-71). Si tenemos presente este discernimiento en relación con *La Calle 10* podremos apuntar diversas cosas en torno a los personajes y sus cualidades.

Primero, notemos que casi toda la novela se desarrolla en la calle 10, o sea, desde la periferia. Al contrario de las novelas analizadas por María Mercedes Andrade, escritas a propósito del Bogotazo, que se desarrollaban, como antes anotamos, en espacios privados que exponían la decadencia de la clase alta colombiana, la novela de Zapata Olivella se localiza en la calle, en el espacio público, a plena luz del día, donde todos pueden apreciar la pobreza y desigualdad a la que están expuestas las clases bajas, los “demás”, los excluidos del Centro. La narración se concentra sobre la periferia y los oprimidos, con lo que hay mayor oportunidad de exponer la violencia, la opresión y el hambre que sufren los individuos de la calle 10. Al darse toda la tensión aquí, además, en medio de imágenes caóticas y hostiles, el narrador pretende agudizar la empatía sobre sus personajes y la crítica a la desigualdad socioeconómica, desde la postura revolucionaria que caracteriza a Zapata Olivella.

A pesar de que todos los acontecimientos relevantes suceden en la calle, la narración recurre a un personaje perteneciente al Centro para hacer un contraste con la periferia y exponer, de manera paralela, las fronteras sociales y el modo en que privilegian a unos mientras condenan a otros. Se trata de Laboriel, un estudiante de medicina que a veces pasa por los alrededores de la calle 10 para contratar los servicios sexuales de las prostitutas. Laboriel habita mayormente espacios letrados, como la universidad y la biblioteca en la que estudia arduamente y lee muchos libros; vive en un lugar que cuenta con los servicios de una trabajadora que se encarga del aseo de su habitación y las de los demás estudiantes, quien se refiere a él como “doctor” (64) –al igual que la patrona que le arrienda (63)–. Por medio de este apelativo se enfatiza su posición social privilegiada, no solo en términos del capital económico sino también del simbólico que supone ser estudiante de medicina. Veamos un ejemplo del contraste entre Centro y periferia desde la perspectiva de Laboriel:

Sus pasos [los de Laboriel] resonaron por los vacíos corredores de la Facultad hasta salir a la Calle 10. Siempre que cruzaba el portal de la Facultad y se enfrentaba al tumulto de la calle, sentía la impresión de descender a los abismos. Todos sus sueños de médico, de pulcro profesor y de brillantes triunfos que le inspiraban los retratos de los maestros en las paredes de la Biblioteca, huían ante los grupos de rameras invitándolo a la concupiscencia. Aun cuando había vivido varios años entre sus tugurios, nunca se acostumbró a mirarlas. (62-63).

Mientras que los interiores de la universidad son concebidos como una zona tranquila y distinguida, donde se concentran de manera pulcra y digna la docencia y la medicina, la calle 10 no es más que el recinto de la lujuria, de las prostitutas, del caos y la perdición. A

partir de la experiencia de Laboriel en esos dos espacios, el narrador establece un parangón entre la academia y la calle, lo privado y lo público, el adentro y el afuera: entre la pulcritud del Centro educado (el adentro) –una educación marcada por el privilegio socioeconómico– y la decadencia y la marginalidad de las calles (el afuera).

A pesar de tener esa percepción sobre la calle, Laboriel, impulsado por sus deseos carnales, la recorre para buscar una muchacha con la cual pueda satisfacer sus pasiones culposas. Para esto elige a la “Pecosa”, una chica joven acostumbrada a recibir clientes con poco dinero, que muestra reticencia y hasta repudio ante el estudiante acomodado, al menos al principio. Laboriel le demuestra galantería y la trata de “señorita” (82-89), con lo que no hace más que despertarle ira e impaciencia. Una vez que acepta ir con él, Laboriel no permanece en la calle con ella, sino que se la lleva en su automóvil hasta la casa. Debido a la vergüenza que él siente por permanecer en aquella calle decadente, la “Pecosa” tiene la oportunidad de conocer el Centro, salir por unos instantes de la periferia y ver las cosas desde ese otro lugar. Mientras ella mira por la ventana del automóvil: “Las calles tomaban un aspecto fantástico vistas a través de los cristales del automóvil. La “Pecosa” jamás las había mirado desde el interior de un coche y a pesar del temor que le producía aquella cita, se maravillaba de lo hermoso que se veían las luces y los árboles” (83).

La vista de la “Pecosa” desde el interior del automóvil representa su contemplación de las cosas desde el Centro. Su conexión con el lujo y la perspectiva que le da el vehículo se da a partir del miedo y, al mismo tiempo, desde el asombro. Aun con toda la desconfianza y rechazo que le provoca el estudiante, la “Pecosa” comienza a tener también deseos por las cosas materiales y así le permite al lector conocer las diferencias que hay

entre la periferia y el Centro, tanto desde el recorrido en el carro como en su visita a la casa de Laboriel. Vemos que gracias a estos dos personajes, Zapata Olivella plantea un paralelo entre el Centro y la periferia en que la educación se torna un aspecto diferenciador: las academias son representadas como un entorno privilegiado opuesto a las calles periféricas que son condenadas desde las academias, por considerarlas como perdición y decadencia, aunque, a la vez, como vemos con Laboriel, esta marginalidad que se repudia despierta también un deseo fetichista y culposo.

### *2.3.3. Epaminondas y el caos urbano*

Además del estudiante de medicina, hay otro personaje que ayuda a enfatizar temáticas como la marginalidad, la desigualdad y el caos, pues es quien sirve como punto de conexión entre todos los personajes a partir del caos y la contradicción que caracteriza a la ciudad moderna. Se trata de Epaminondas, un carretero que tiene por únicos compañeros a un perro y un mulo. A través de él se expone el caos que envuelve a la ciudad previo al desenfreno revolucionario.

Cada vez que Epaminondas entra a participar de la trama, es antecedido por el ruido de su carreta que suena siempre que pasa. Ejemplo de ello son los primeros renglones de la novela donde se le presenta, tras narrarnos el dolor del “Pelúo”, quien “En su vida de cargador jamás un bulto le había pesado tanto [como el de Saturninar]” (19). Tras la tristeza del “Pelúo”, se describe la calle y es ahí cuando aparece Epaminondas: “En los cristales mojados de sus ojos se reflejaban la calle sembrada de sombras escurridizas. Creyó escuchar pasos que coreaban los suyos (...). Avanzó y de nuevo percibió el rechinar de

unos cascos, de un coche mortuorio (...). Afortunadamente subía Epaminondas” (19). En este pasaje podemos apreciar cómo las calles son descritas con apelativos lúgubres, debido a la muerte de la mujer del “Pelúo” y, con lo cual, se enmarca la calle y la ciudad como un espacio hostil, oscuro y caótico, caracterizado por el ruido, como el rechinar de la carreta de Epaminondas que atraviesa cada sector de la ciudad.

Otra ocasión en que aparece Epaminondas es cuando está a punto de chocar con un camión y el chófer le grita: “La carretera marchó adelante entre gritos y el aspaviento del perro que no cesaba desde lo alto de la carga” (37). El ruido y el caos rodean siempre a Epaminondas: cada uno de sus pasos carga consigo el estruendo incontrolable de la ciudad.

#### *2.3.4. El Artista y el “Oso”: una lucha violenta por dinero*

El “Artista” y el “Oso” son dos personajes cuyo análisis resulta más enriquecedor si se toman conjuntamente por la relación de poder que caracteriza su interacción y que provoca que casi siempre entren en escena al tiempo. El “Artista” recibe su apodo debido a su oficio, el cual le permite presumir haber visitado diversos lugares, como academias de la India (40), gracias a su pasado artístico. La malicia y el egoísmo son característicos de su intelecto, pues cuando ve al “Oso” tratando de llamar la atención de los choferes de buses, de inmediato se le ocurre cómo aprovecharse de él para ganar dinero. Se dice, al comienzo, sobre el “Oso” que “Su deformidad despertaba conmiseración, pero no tanta como para que lo prefirieran a alguien que pagara su pasaje” (37). Vemos en la desgracia del “Oso” una exclusión por parte de los demás, reducido a la limosna y la pobreza, por no encajar en la sociedad, entre los demás que sí poseen dinero para pagar el pasaje. El “Oso”, pues, es

víctima de un sistema que aísla a aquellos incapaces de pagar, semejante a como vimos con el Pelúo y la incapacidad de enterrar a su mujer de manera digna.

Sobre este tipo de problemáticas, George Lukács, en *Historia y consciencia de clase*, retomando a Marx, expone que, producto de la fetichización de la mercancía y la expansión de las dinámicas mercantiles del capitalismo, las relaciones entre los hombres pasan a esconder la esencia mercantil de la sociedad (8). Es decir, las formas de relacionamiento entre las personas se ven atravesadas por la mercantilización y, con esto, se da una mercantilización del mundo que impacta todos los factores subjetivos y vivenciales de los seres humanos (8). Todas las actividades vitales y cuestiones metafísicas son opacadas por el cálculo y el mercado; la mercancía pasa a ser una categoría universal y, por lo tanto, si algo no es cuantificable o útil para el sistema económico, carece de importancia, desde actividades y cosas hasta las propias personas: "... esta mercantilización racional penetra hasta el «alma» del trabajador: hasta sus cualidades psicológicas se separan de su personalidad total, se objetivan frente a él, con objeto de insertarlas en sistemas racionales especializados y reducirlos al concepto calculístico" (13). De esta manera, todo es reducido a objeto mercantizable y aquello que no se acomode dentro de la lógica mercantil y racional del capitalismo y la modernidad, es relegado al olvido. Como vemos con el "Oso", al no tener dinero, su único camino es la mendicidad, pues los conductores prefieren a quienes sí tienen con qué pagar su pasaje.

El "Oso" es excluido de la sociedad y se desenvuelve dentro de la marginalidad, producto de la pobreza y de su malformación fisiológica –que motiva al "Artista" a apodarse "Oso", por el parecido que tiene con dicho animal. Cuando el "Artista" se lo

encuentra en la calle, llamando la atención de los choferes de buses con ademanes torpes, lo interpela y le promete que juntos ganarán mucho dinero, seguido de bautizarlo como oso (37-38). Debido a su anhelo por el dinero, el “Oso” acepta la propuesta emocionado, sin saber qué deberá hacer. Con esto, se establece una relación de poder entre ambos, donde el “Artista” tendrá el papel de amo, pues es él quien le dice qué hacer, cómo actuar y cuándo puede hacer cualquier cosa. El “Artista” hace el papel de domador, mientras intentan ganar dinero en la calle, mientras que el “Oso” es el animal, el “Hombre-Oso” (45), al cual amaestra y da órdenes ante las personas. El “Artista lleva a cabo dichas acciones con notable soberbia y despotismo mediante el cual reafirma su postura de poder frente al “Oso”:

[El “Oso”] Permanecía inmóvil con sus dos brazos encogidos, como perrito esperando las caricias de su amo... [el “Artista] Asumió la actitud amenazadora de un domador y zumbando la varilla sobre el hombro del infeliz, amenazó:

—¡Saltas o te rompo la cabeza!

Se le trabaron los dientes al idiota, bufó con rabia y hasta asomaron espumarajos en su boca. Temió por un instante que fuera a saltar como perro rabioso sobre su cuello, pero al verle asomar lágrimas en los ojos, comprendió que estaba acobardado; sus resoplidos sólo denotaban sumisión y se sintió triunfador (42-43).

Mediante las metáforas y adjetivos que se usan en la narración advertimos la dinámica de poder que caracteriza la relación de los dos personajes, tales como “perrito”, “amo”, “domador”, “idiota” y la descripción del llanto del “Oso”, acobardado ante las amenazas del “Artista” que se mostraba ufano por la sumisión del que concebía como inferior. De

esta manera, el “Artista” y el “Oso” representan lo que Dorfman llama “violencia horizontal”. Sobre esto, Karl Kohut afirma que “Dorfman define la violencia política como vertical y social, mientras que la privada sería horizontal e individual” (200). Así pues, advertimos cómo en *La Calle 10* se exponen distintos tipos de violencia, ya sea en términos políticos (vertical), así como entre los propios individuos de la periferia que se ejercen hostilidad unos sobre otros (violencia horizontal). Más adelante veremos que la principal forma de violencia en la novela es la vertical, la cual puede darse de arriba hacia abajo o viceversa, entre las fuerzas policiales que respaldan al gobierno y el pueblo, pues “... la violencia [vertical] desde arriba se identifica con dictadura y opresión, mientras que la de abajo con resistencia y libertad” (200). Dicha violencia ocurre de forma estructural y sistemática, en medio de la revuelta en la que se enfrentan las fuerzas policiales y el pueblo.

Como vemos, el “Artista” y el “Oso” son personajes alejados del Centro, que habitan a la par la periferia, solo que su experiencia es distinta. Como indica Spivak, las formas de violencia y de opresión se pueden dar de diferentes maneras para cada individuo subalterno, dependiendo del contexto en el que estos se inscriban y de acuerdo a ello se verán atravesados por sus condiciones de género, clase, raza, etc. (27-28). En este caso, aunque los dos habitan la periferia, el “Artista” se aprovecha de la condición del “Oso” para establecer una dinámica de poder con él y ejercer violencia horizontal. El mismo “Artista” es consciente de eso y se encarga de recordarle al “Oso” su posición inferior dentro de las dinámicas que le impuso: “Vives de mí, comes de mí. Tú no eres más que un parásito” (73), le grita el “Artista” al “Oso” cuando intenta agacharse a recoger unas cuantas monedas que el público arrojó al piso.

El “Artista” se roba todo el crédito ante los espectadores, presumiendo la supuesta dedicación que tuvo con el “Oso” para enseñarle cada truco. Mientras lo obliga a saltar y realizar sus movimientos, en el discurso del Artista podemos apreciar un énfasis en la cualidad de *útil* que adquirió el “Oso” gracias a su nueva actividad. Con esto, pasa de ser un “monstruo inservible” (66) a alguien capaz de generar dinero y, por lo tanto, ser alguien para el sistema y su lógica mercantil, pues el “Oso” solo existe y vale en tanto resulta útil, en este caso, por medio del entretenimiento deshumanizador:

–Ahora verán [dice el “Artista”] cómo a pesar de que sus piernas están retorcidas, de que sus manos apenas se mueven, es capaz de danzar al compás de la pandereta y la flauta, gracias, claro está, a la paciencia y tenacidad que este servidor de ustedes tuvo durante veinte años para hacer de un *monstruo inservible*, un hombre *útil a la sociedad*, un trabajador infatigable como ustedes mismos pueden apreciarlo con sus propios ojos.

... Pero antes de que el “Hombre-Oso” se disponga a demostrarles a ustedes sus conocimientos de bailarín, espero se sirvan contribuir no con una limosna, pues el “Hombre-Oso” *trabajará para ustedes, los divertirá* con su arte, sino con el valor que tiene todo trabajo y el oficio de danzarín es más honesto que el de pordiosero.” (66-67; énfasis nuestro).

Hay, pues, una deshumanización del personaje del “Oso” por parte del “Artista” y del público que lo contempla y aplaude, por reducirlo a la categoría de animal por entretenimiento. Esa es la única forma que tiene el personaje de generar atención y algo de dinero, sin lo cual no es nadie. Pasa de ser solo un monstruo inservible a transformarse en un hombre útil; su utilidad es producto de someterse a la deshumanización. Aun así, sigue sin

ser nadie más que un “hombre-animal” o un pobre hombre deshumanizado, debido a la sumisión a la que es obligado por parte del domador.

Estos dos personajes, el “Artista” y el “Oso”, nos permiten detallar tres cosas para nuestro estudio: 1) los personajes en condiciones marginales como el “Oso”, se ven fuertemente afectados por la mercantilización del mundo, que los excluye por no encajar dentro de las demandas de utilidad y mercantilización; 2) el Artista demuestra cómo dentro de los propios oprimidos se puede dar también cierto tipo de violencia, como la violencia horizontal y 3) lo utópico en ambos personajes consiste en el anhelo del dinero, un ansia de progreso, de encajar en las dinámicas económicas, impulsados por la mercantilización de la sociedad. Por esta razón, el “Oso” se resigna a participar en las escenas deshumanizantes y, por su parte, el “Artista” asume tal postura opresora frente a su compañero.

En el caso concreto de ambos personajes, sus utopías no trascienden del interés personal y por tanto no se comprometen demasiado con la revuelta cuando estalla, a diferencia de los demás personajes. Lo destacable de la utopía de ambos es que se centra en el deseo de tener dinero, provocado por la mercantilización del mundo. Dicha utopía caracterizada por el deseo material es un común denominador de diversos habitantes de la calle 10, como hemos visto, pues todos están atravesados por la pobreza como condición reiterativa de la marginalización.

### 2.3.5. *Rengifo, un policía desertor*

Otro personaje que tiene ciertas cercanías con sectores ajenos a la periferia, semejante al estudiante Laboriel, es Rengifo, un oficial que deserta de su cargo cuando explota la revuelta. En la novela las fuerzas policiales son representadas como la fuerza represora encargada de defender el poder y sus intereses. De igual manera la ve Rengifo, pues le confiesa a Chava, su pareja, que siente vergüenza de llevar el uniforme policial (76). Además, Rengifo, quien alguna vez prestó servicio para el ejército en la selva, cuando va a la ciudad toma consciencia de la desigualdad que atañe al pueblo, así como del papel represor de las fuerzas policiales: “Pero el hambre de la ciudad era tan terrible o más que el paludismo [de la selva]. Desde que vistió de nuevo de civil, su estómago se arrugó como bolsa de papel mojado” (76). Tomar consciencia de su oficio lo hace autocrítico consigo mismo, le permite reconocer que, a pesar de identificarse con el pueblo, hace parte de la policía. Así se percibe en su discurso cuando analiza la represión policial sobre el pueblo: “—Es muy sencillo. Hay mucha miseria. El pueblo no puede resistir más hambre. Entonces aumentan la policía para no dejarlo protestar. Es una vaina que siendo uno pobre se preste para este negocio” (77)

La indignación de Rengifo con la policía y consigo mismo por hacer parte de ella explota con la revuelta. Luego de contemplar el alzamiento de las personas en armas contra los policías, alentado por el aire subversivo que todos expresan, Rengifo abraza su reconocimiento con el pueblo y se une a la rebelión:

—¡Viva el pueblo! —clamó Rengifo.

Apenas si comprendía que aquel grito era la identificación de sus pensamientos con la ira popular. La voz de su propia consciencia que no había podido venderse por un sueldo. “Yo soy de acá”. Luchaba contra el mudo reclamo que le hacía su uniforme. Reventó los botones para deshacerse de la guerrera y en mangas de camisa, con el fusil empuñado, siguió a los descamisados en plan de guerra (121).

El instante en que Rengifo destroza su uniforme es un símbolo del momento en que toma consciencia de clase y se despide de la institución de la que hizo parte, para unirse al otro lado, al de los oprimidos, con el cual se identifica realmente. Para entender el concepto de consciencia de clase recurriremos a Lukács y su obra *Historia y consciencia de clase*, antes citada.

Lukács indica que la consciencia de clase es indispensable para la revolución, pues con ella el proletariado conseguirá la transformación social y la culminación de la historia en un mundo sin clase. El concepto remite a la capacidad del proletariado de reconocerse como actor protagonista de la lucha de clases, considerando su papel dentro de la historia y de esa lucha (132), pues, analizar su situación económica, histórica y social, le permite descubrir que la sociedad es una totalidad susceptible de transformación y que él participa en ella como agente. Sin tal consciencia, no habrá más remedio para el proletariado que ser una clase dominada y sumisa (133). Debido a esto, Lukács apunta que, tras la crisis del capitalismo provocada por su contradicción interna y las desigualdades que provoca, “*el destino de la revolución (y con él, el de la humanidad) depende de la madurez ideológica del proletariado, de su consciencia de clase*” (154; cursiva en el original). Es decir, solo los

individuos que reconozcan la categoría de clase, en comunidad, pasarán a la acción para conseguir la transformación radical de la sociedad.

Nótese cómo Rengifo se identifica como uno más del pueblo y se une a la lucha contra las autoridades y cómo se resalta en él no solo el empoderamiento y reconocimiento de su condición social como un pobre más oprimido por la policía, sino también la fuerza vitalista y emocional, el impulso pasional, que lo lleva a apegarse al desenfreno ferviente del pueblo. Vemos que tanto la utopía como la consciencia de clase se ven motivadas por el despertar de las emociones fervientes de los personajes, contagiados por el calor del tropel. Apuntemos, entonces, que la utopía de Rengifo es ese deseo por unirse al pueblo y participar de la revuelta, movido, además, por la culpa o rencor despertado por sus nexos con la policía. Su utopía es quizás una de las más atravesadas por la pasión optimista de la revolución y el afán por participar de ella activamente, en respuesta al repudio que siente por la fuerza policial. Algo parecido pasa con otro personaje, Parmenio, que analizaremos a continuación.

### *2.3.6. Parmenio: del hambre a la revolución*

Parmenio es otro más de los habitantes de la calle 10, allí duerme con su mujer y sus hijos. Uno de ellos muere degollado por el azadón de una volqueta que casi choca con el tranvía, en una escena descrita con crudeza. Gracias a Parmenio podemos apreciar numerosas críticas a las instituciones y al poder; por ejemplo, después de ver muerto a su hijo, se describe cómo Parmenio intenta abrirse paso entre la multitud, pero esta lo asfixia, mientras Teolinda, su pareja, está a punto de dar a luz sobre el pavimento de la calle (25). A pesar de

la presión, Parmenio no permite que lleven a Teolinda a parir al hospital debido al mismo miedo que siente el “Pelúo” frente a la posibilidad de que los de la Facultad de Medicina se apropien del cadáver de Saturnina, su compañera. Cuando alguien pretende calmar a Parmenio, diciéndole que se llevarán a Teolinda al centro de salud, responde de inmediato: “—No, es mejor que la dejen aquí. ¡No quiero que la maten!” (25). Las instituciones de salud, sitios privados o limitados para la población del Centro, son representadas como espacios de tortura para las personas de la calle 10, ya que por sus condiciones socioeconómicas, no recibirán en ellas un trato digno y, al contrario, estarán expuestas a que sus cuerpos sean objeto de experimentación. De esta manera, se expone la perspectiva atemorizada y recelosa que tienen los individuos de la calle 10 con respecto a los espacios del Centro.

Segundos después, Rengifo le pide a Parmenio que lo acompañe a las oficinas policiales para declarar. En el recorrido, el narrador, mediante discurso indirecto libre, nos revela la visión que tiene Parmenio sobre los policías: “Tenía conciencia de que quienes no lo dejaban alimentarse, esos cazadores uniformados que bufaban hasta por verlo recoger una naranja de la basura, eran los asesinos de su hijo” (25-26). El odio de Parmenio por las autoridades es claro y profundo. Este sentimiento de desprecio, debido a su experiencia desde la represión y el hambre, es el que alimenta su potencial revolucionario e impulsos violentos: “Se sentía al borde de la rebelión. A él también le sobraban fuerzas para destruir” (26). Vemos que, de manera semejante a personajes como Rengifo, en Parmenio la represión y la desigualdad despiertan su pasión e impulso revolucionario, el *pathos*

revolucionario –en términos de Mariátegui (23)–: el deseo por desahogar su ira tras la muerte del hijo, que lo moverá a participar de la rebelión popular.

Más adelante, los oficiales atienden a Parmenio en sus oficinas. Una vez allí, el desdichado rememora viejas ocasiones en las que estuvo dentro:

Penetraron a la oficina de policía, en las mediaciones de La Plaza de Mercado. Otras veces Parmenio había entrado allí, sumiso, parsimonioso, para responder a las autoridades por algún robo. Ahora, con sus dos hijos en los brazos, se sentía acusador. Les diría cuanto callaba desde mucho tiempo atrás. Reclamaría por su hijo muerto, por sus pequeñas criaturas hambrientas, por su mujer y su hija. ¿A nombre de qué principio los condenaban al hambre y a la miseria? ¿Por qué mataban a sus hijos? Todo, todo lo que sufrían en la vida iría a gritárselo a la cara” (26-27).

La ira y la pasión es lo que llevan a Parmenio a sentirse esta vez acusador, empoderado por la cólera que lo lleva a reconocerse víctima de las fuerzas represoras del Estado. La utopía de Parmenio, análoga a la del “Pelúo”, parte del sufrimiento por sus familiares y el anhelo de justicia ante los crímenes y problemáticas de las que han sido víctimas a lo largo de sus vidas, del hambre, la represión y la exclusión. Descubrimos en Parmenio el despertar del malestar social de la periferia, producto de una opresión sistemática por parte del poder y sus fuerzas represoras. Ese malestar que consume a los habitantes de la calle 10 es lo que desatará la revuelta, por ser no una pasión individual aislada sino una problemática conjunta. Por último, antes del estallido revolucionario, tenemos dos personajes más, quienes se encargarán de direccionar las emociones del pueblo junto con sus utopías hacia la toma de acción violenta, ellos son el poeta Tamayo y “Mamatoco”.

## 2.4. De la Cosecha de la revolución

### 2.4.1. El poeta Tamayo y “Mamatoco”, los guías de la revolución

A lo largo de la novela, Tamayo y “Mamatoco” son los personajes que más destacan entre la masa de habitantes de la calle 10 por su condición de (pseudo) letrados e intelectuales<sup>12</sup>, uno es poeta y el otro boxeador. Ambos dirigen un periódico titulado “La Voz del Pueblo”, el cual, como describe Sánchez Ángel, “incitaba a la oposición, la protesta contra el gobierno y los capitalistas” (19), con el objetivo de exponer la crisis en la que viven y conseguir despertar consciencia en sus lectores. Así lo expone el propio Tamayo ante el pueblo:

—¿Qué importan esas acusaciones a las ratas politiqueras? ¿Para qué continuar diciendo que el Gobernador es un asesino? ¿Qué ganaremos con afirmar que la policía es una guarida de salteadores? Desde ahora la “Voz del Pueblo” denunciará la prostitución del capitalismo. ¡Las madres que lanzan sus hijas al lenocinio, son apenas las víctimas de los ricos que les imponen su dictadura de hambre! (53).

Estas palabras dejan ver una clara preocupación por la condición social en la que viven, así como una acusación nominal de los responsables de tales problemas, culpando a las estructuras de poder capitalistas que los condenan a la marginalidad. Sin embargo, más abajo se muestra que no todos reaccionan con entusiasmo, como ellos esperaban: “El

---

<sup>12</sup> Al ser personajes que habitan la periferia y se expresan desde tal lugar, carecen de relaciones con las instituciones y acceso a cierto capital cultural o económico que les permita hablar desde un lugar privilegiado cercano al poder y las instituciones culturales o literarias, así como suele ser en el caso típico del intelectual y el letrado, razón por la cual se podría problematizar dicha categoría de letrados y considerarlos como “pseudo-letrados”.

“Artista” que se llenaba los carrillos con bocados de papa en un rincón de la fonda, cerró los ojos en señal de incredulidad [ante las palabras del poeta Tamayo]. Se le oyó una risita de chivo. Era su crítica mordaz al discurso” (53).

Podemos apreciar que, si bien hay una crítica al capitalismo y la desigualdad, pronunciada por los intelectuales, hay quienes demuestran reticencia al discurso animador del poeta, en este caso, expresada por el “Artista” quien, en medio de su pesimismo, manifiesta su falta de fe en las palabras de los intelectuales que animan a la rebelión. Por otro lado, esto también podría interpretarse como la indiferencia o reticencia de los artistas ante los proyectos revolucionarios, como deja ver la risa incrédula del “Artista”. Esta escena, asimismo, nos permite ver el compromiso de Tamayo con la revolución y su espíritu subversivo que intenta contagiar a los demás.

Tamayo tiene decidido ser aquel que les infunda a sus compañeros de la calle la consciencia de clase que les hace falta para hacer algo frente a la marginalidad en la que viven. Esta labor la comienza con su colega “Mamatoco”, encargándose de empujarlo hacia los lugares abandonados por el Estado, para reforzar en él la empatía con los oprimidos. En una ocasión, cuando investigan un caso de prostitución para publicarlo en el periódico, Tamayo envía a su amigo al lugar que funcionaba como prostíbulo, mientras le guía desde lejos:

En la esquina Tamayo gesticulaba, quería cuanto antes que su compañero, que diligenciaba el dinero del periódico, pidiendo aquí y allá, tomara conciencia de los oprobios de la sociedad. Cierta que “Mamatoco” llevaba en su cuerpo abundantes cicatrices que le había

tatuado esa corrupción. Eso quería el poeta, que descubriera el porqué de sus propias magulladuras, que naciera en él la necesidad de apoyar la revolución social. (55).

Tamayo insiste en hacerle ver a “Mamatoco” el lado infortunado de la sociedad, con el fin de que esto despierte en él una pasión y preocupación por los marginados a tal grado que lo incite a la revolución. Tamayo es la muestra de cómo los deseos y pasiones personales nutren las utopías que moverán a los individuos de la calle 10 a colaborar con la revolución, pues es cuando se despierta en ellos la sed de subversión y la consciencia de clase que toman acción violenta contra las autoridades.

La revuelta promovida por todos personajes hasta aquí mencionados, movilizados por su experiencia particular del *pathos* revolucionario y sus respectivas utopías, sucede gracias a “Mamatoco”, en una primera instancia, y después, por la unión desenfrenada del pueblo contra las fuerzas policiales. Hacia el final del primer capítulo los habitantes de la calle 10 descubren el cuerpo de “Mamatoco” tirado en el piso, asesinado tras recibir veintiséis puñaladas (111). Las verduleras de la calle, indignadas por el crimen, cuando los policías intentan disolverlas y alejarlas de la escena, gritan: “—¡Como no podían matar a todo el pueblo, han cortado su lengua!” (111). Con esto, ellas mismas confirman ante las fuerzas policiales todo lo que representa “Mamatoco”: la encarnación misma del pueblo y sus ideales, pues era el líder con el que se sentían identificadas.

Además de las verduleras, Tamayo, que reconoce la imagen que tiene el pueblo de ellos, aprovecha para gritar, sumándose a la indignación: “—Éste es un crimen político. Los de arriba han querido silenciar su voz, la voz del pueblo, pero sólo hacen que su grito sea

más potente. Este crimen llevará su acusación más allá de la calle 10. *Aquí no se ha matado a un hombre, se ha herido de muerte a un pueblo...*” (113; énfasis nuestro).

Tras estas palabras los policías se afanan por llevarse el cadáver y callar a la multitud, pero sus esfuerzos son en vano, pues las verduleras comienzan a arrojar tomates sobre ellos (114). Los policías responden con balas. La primera de ellas atraviesa el abdomen de Tomasa, una ventera que patrocinaba “la Voz del Pueblo”. A esto le sigue la reacción de la multitud, que le arrebató las bayonetas a los policías y comienza a golpearlos con ellas mismas. En medio de la exasperación, el poeta Tamayo exclama: “-¡Yo juro solemnemente, ante vuestra ira, que el periódico continuará denunciando los crímenes del Gobierno, aun cuando me cueste la vida... / El poeta no advertía que ya se estaba gestando la insurrección” (115). Aquí, entre el caos naciente, el poeta se pone al servicio del pueblo. Por lo tanto, asume un papel activo y comprometido con la revuelta que germinaba, pues, como indica el último renglón con el cual termina el capítulo “Semilla”, la insurrección empezaba a gestarse.

#### *2.4.2. Cosecha entre la espontaneidad y el anonimato*

En este apartado estudiaremos la revuelta desatada en la novela, expuesta en el segundo capítulo titulado “Cosecha”. Nuestra lectura abarcará tres momentos del suceso que nombraremos: 1) el estallido, 2) la desilusión y 3) el renacer. A lo largo de esas tres etapas de la revuelta, veremos que destacarán cualidades como el anonimato y la espontaneidad; todo esto lo relacionaremos, a la par, con nuestra tesis principal: las utopías como motor de la revuelta.

#### *2.4.2.1. Estallido*

La insurrección se da a un ritmo súbito y veloz: el pueblo, indignado por la repentina muerte de su líder, se entrega a la ira y el hastío por las injusticias, desahogándose contra la fuerza policial, que representa el poder que los ha orillado a la periferia y se encargará de reprimirlos.

El pueblo ya no se siente parte de la nación en tanto totalidad, se reconoce escindido y se rebela contra un gobierno que ignora su malestar social y no se da a la tarea de repararlo. La revuelta supone un movimiento restaurador de la unidad, siendo paradójicamente una respuesta colectiva y violenta. Guaraglia, a propósito de las novelas de denuncia del siglo XX, señala:

La experiencia de la falta, que corresponde a la percepción extendida y agudizada de situaciones de injusticia, ha producido el quiebre de la totalidad y, con él, la imperiosa necesidad de que esta vuelva a ser constituida como símbolo de lo social. Dadas las condiciones, sin embargo, existe solo un sujeto [el pueblo] capaz de llevar a cabo dicha misión (268).

El hastío y la emoción son, como lo hemos visto, los detonantes de la revuelta, pues los personajes, en un acto espontáneo de rebeldía, comienzan a arrojar tomates y esto va escalando hasta una desenfrenada turba que arrebató bayonetas, hurta machetes de las ferreterías y saquea suministros de los almacenes. Al calor del tropel, los personajes tienen muy poco tiempo para teorizar o reflexionar sobre el acontecimiento; no obstante, siempre está presente la idea de la necesidad de la organización en la lucha revolucionaria. Es

Tamayo quien les dice a todos, en el primer capítulo: “—La revolución no es cosa de dame un fusil y empuja allá; hay que aprender a realizarla: ¡leer libros, calcular nuestra fuerza, señalar el objetivo!” (73). Sin embargo, al poeta le quedará grande la revolución, pues cuando explota y están en busca de un líder, no sabe qué hacer:

—¡Es necesario un jefe!

—¡Ante todo acabar con el mal gobierno!

En el estrecho espacio de la chichería, el poeta Tamayo se afanaba en organizar la revolución, pero él que tantas veces había hablado de ella, de capitanear las masas, en aquel momento decisivo no tenía nada organizado que ofrecer al gran pueblo dispuesto a seguirlo. Se retorció las barbas, se metía las manos en los cabellos y se quedaba mirando el cadáver de la ventera, de su querida Tomasa. (134-135).

El pueblo mismo adquiere consciencia de que necesita organizarse para proceder victoriosamente, aunque tal estrategia se quedará frustrada y la revuelta se verá condenada a apagarse poco a poco, con la misma espontaneidad con que comenzó. Luego de las reflexiones de los personajes, se narra cómo Parmenio se acerca a Tamayo para pedirle indicaciones, pues siempre vieron en él a ese guía que los conduciría a una mejor sociedad, pero este solo le responde con palabras que no dan un plan concreto de actuación:

Parmenio se le acercó con un fusil entre los brazos, fatigado de haber estado disparando al cielo inútilmente.

—¡Díganos qué debemos hacer!

El poeta dejó de mirar el cadáver y se enfrentó a los ojos fulgurantes, exaltados por el delirio de la acción. Agitó las manos como queriendo asirse al vacío, y luego, impulsado por lecturas aprendidas de memoria, dijo en voz alta:

—¡Revolución que no avanza, retrocede! ¡Hay que pasar de la defensiva a la ofensiva! (135).

Parmenio, el primero en increpar al poeta por un plan de acción, termina siendo uno de los hombres más activos durante la revuelta. Su compromiso ya venía advertido por su actitud pasional cuando es llevado a las oficinas policiales tras la muerte de su hijo. Parmenio expone desde el principio las emociones que lo empujan a ver a los policías y a las autoridades como los responsables de su miseria y la de su familia, ya que representan a las instituciones que provocan las condiciones en las que se encuentran. Gracias a esto, Parmenio se hace consciente de sus condiciones materiales y eso lo lleva a convertirse en una voz motivadora para el pueblo, a quien alienta con ahínco: “—¡Adelante pueblo! ¡Hoy hay más hambre que ayer! / ... —¡Hay comida para todos! ¡Barriles de harina! ¡Sacos de arroz! ¡Cajas de jamón!” (139). Notamos cómo el sufrimiento que comparte con los demás asociado al hambre y la injusticia social delinean su utopía, que consiste en la erradicación de las condiciones que perpetúan la miseria y que, posteriormente, lo lleva a participar activamente de la revuelta que se gesta entre los habitantes de la calle 10.

Otro personaje que asume una postura comprometida con la revuelta y se empodera con el ideal revolucionario es el carretero Epaminondas. Ese hombre que representa el caos de la ciudad por medio del rechinar de su carreta en cada paso, es de los primeros en incitar a la toma de armas para revelarse contra la policía:

—¡En la ferretería hay machetes!

En aquel trance de indecisiones, Epaminondas se perfiló con la visión clara del cabecilla y su grito, más práctico que el de la “Capitana”, fue seguido por una poderosa reacción de asentimiento. Los puños y los hombros hicieron saltar las cortinas de hierro con increíble violencia.

—¡Aquí están los machetes!

... Nuevamente Epaminondas encauzó la ansiedad:

—¡Ármense con picos y azadones! ¡Que nadie salga sin armas en sus manos! (120).

La persona que menos había manifestado el más mínimo destello de consciencia sobre la desigualdad o alguna forma de compromiso social se encarga de armar al pueblo y, además, pasa a sentirse parte de la multitud enardecida. Epaminondas pasa de ser un carretero aislado de los demás –cuyo mayor sufrimiento en la novela está asociado a la muerte de su perro– a ser un líder revolucionario. Antes, su llanto solo manifestaba odio contra el asesino de su perro, sin cuestionarse su lugar en la sociedad o las estructuras de poder que producían las condiciones materiales que lo rodeaban a él y a los animales que lo acompañaban. En medio de la turba, incluso se olvida de su pena y se encarama sobre un tanque dirigido por otro hombre del pueblo, desde el cual da órdenes de avanzada hacia el Palacio (122-123). Tras esto, su sobrino, su único familiar, lo ve y le saluda asombrado:

—¡Tío! ¡Tío! —llamó una voz conocida en la portezuela del tanque.

—¡Sobrino!

El carretero caminó sobre la concha metálica para alcanzar la mano que le tendían. Se estrecharon con fuerte abrazo y por vez primera en la vida, sintió que no estaba solo, que allí tenía la presencia de su propia sangre convertida en soldado triunfante.

—¡Mira, sobrino, estoy comandando toda esa gente con machetes! (123).

Epaminondas, un hombre frío, huraño, que “no aceptaba ni siquiera caricias femeninas” (12), por primera vez se siente acompañado, tras identificarse con su sobrino entre el calor revolucionario que los abriga a ambos. El hombre distante, que representa como ningún otro al sujeto que se siente olvidado por la nación que está escindida por culpa de la desigualdad, alejado de su realidad social, ahora ve en la revolución un sitio donde no está solo, razón por la cual actúa con tanto compromiso y pasión.

Relacionado a esta cuestión, el peruano Mariátegui, en su obra *Defensa del marxismo*, dedica una parte a criticar la indiferencia del proletariado con respecto a los factores sociopolíticos como la desigualdad y explotación creadas por el orden de producción capitalista. Debido a esa indiferencia, el proletariado adopta una actitud de conformidad, o más bien indiferencia con respecto a su realidad socioeconómica que lo lleva a aislarse de una comprensión ética de la realidad desigual, o, en palabras suyas, de una ética socialista (60). Los personajes de *La Calle 10*, como Epaminondas, en un principio tienen esta postura apática con respecto a la realidad socioeconómica que habitan, aunque más adelante, como vimos, con ánimo y energía, guiados por sus utopías producto de la insatisfacción, se lanzan hacia la revolución. Quizás son Rengifo y Parmenio quienes más apelados se sienten ante la desigualdad, pero es claro que Epaminondas también termina contagiándose del descontento frente al poder y empatiza con el interés

revolucionario que inunda la calle 10, yendo más allá de la apatía social en la que ignoraba la desigualdad y la explotación. .

Mariátegui apunta: “El trabajador, indiferente a la lucha de clases, contento con su tenor de vida, satisfecho de su bienestar material, podrá llegar a una mediocre moral burguesa, pero no alcanzará jamás a elevarse a una ética socialista” (60). El trabajador imbuido en su zona de confort, carente de utopías, desarrolla una visión apática del mundo, como es el caso de Epaminondas en un primer momento. Por ello, tendrá en un comienzo lo que Mariátegui nombra una moral burguesa, en lugar de una ética socialista que empatice con el sufrimiento que les atañe a los obreros por las condiciones desiguales del capitalismo. Una vez que Epaminondas y los demás se dejan llevar por el ideal revolucionario, alcanzan una ética socialista, en los términos de Mariátegui. Así, obtienen una visión más crítica del mundo y sus circunstancias materiales, como queremos resaltar aquí. En la lucha revolucionaria de estos personajes hay, entonces, una preocupación social y ética, en tanto toman consciencia de su tediosa vida y de las condiciones que los oprimen a ellos y a los demás, con lo que buscan la transformación social.

Caso igual al de Epaminondas es el del policía desertor, Rengifo, quien grita “— ¡Viva el pueblo!” (121) cuando ve a la gente armarse con picos, azadones y machetes que adquieren gracias al carretero. Rengifo, en el instante en que destruye su uniforme, “comprendía que aquel grito era la identificación de su pensamiento con la ira popular” (121). Rengifo se ve reflejado en la cólera del pueblo y en su rebelión, razón por la cual se dice a sí mismo “Yo soy de acá” (121). La revuelta, impulsada por la ira y la pasión, une a estos hombres tan diferentes en una misma causa política y ética. Pero este fervor

provocado por el impulso espontáneo de la rebelión no perdurará y, como veremos en el siguiente apartado, decaerá a medida que avanza la lucha, trayendo consigo consecuencias para los individuos de la calle 10.

#### 2.4.2.2. *Desilusión*

Los personajes de la calle 10 poseen características disímiles, aunque los une una misma condición: la pobreza. El ideal revolucionario aglutina a diversos individuos cuya experiencia vital se ve atravesada por distintas particularidades por las que los han oprimido: como ser hombres habitantes de calle o mujeres que deben cargar la responsabilidad de parir y criar a sus hijos, así como muchachas que dependen del trabajo sexual e, incluso, otros mejor posicionados socialmente, como artistas y periodistas que representan a los intelectuales involucrados en la lucha social.

En consonancia con lo anterior, Manuel Agustín Aguirre, a partir del pensamiento del Che Guevara, precisa el carácter heterogéneo de la clase latinoamericana encargada de llevar a cabo la revolución, pues habla de “[la] *interacción entre todas estas fuerzas que van madurando* y enseñando la eficacia de la insurrección armada, la fuerza que adquiere el hombre cuando tiene un arma en la mano para defenderse de sus enemigos y una decisión de triunfo en las pupilas” (45; énfasis nuestro). Los conflictos sociales y de clase en nuestro continente, como bien apunta Aguirre, han estado marcados por una profunda heterogeneidad y diversidad, debido a las distintas características de los sujetos que se han enfrentado a luchas por la transformación social, sean a nivel cultural, racial, de género, etc.; de igual manera, en *La Calle 10*, la heterogeneidad de los personajes varía desde

vagabundos y prostitutas hasta periodistas y poetas o, incluso, un policía revelado contra el gobierno, mas el ánimo insurrecto es el mismo en sus pupilas.

Todos estos personajes, pese a su diversidad, conforman una masa anónima, un conjunto guiado por una misma idea, un mismo sueño: el de la revolución. Producto de este ideal el pueblo pasa a ser una masa anónima, un grupo unificado por el mismo hastío social y la misma experiencia periférica en medio de la fragmentariedad de la ciudad que los envuelve. Como antes vimos, el anonimato y la marginalidad aparecen en las ciudades modernas después de los procesos de masificación, como indica José Luis Romero (338). Esta masa que surge por la modernización y recoge a los marginales, se irgue contra el poder y es un mismo grito que clama rebelión, como descubrimos en las arengas de los habitantes de la calle 10 en plena revuelta:

—¡Abajo el mal gobierno!

El grito se abrió en cientos de bocas:

—¡Muera el mal gobierno!

... —¡Viva la libertad!” (119).

Esos gritos se repiten a lo largo de la revuelta, en forma de estribillo que enuncia el ideal de la masa, sin que se distingan las voces. No importa quién lo dice específicamente, porque la causa es la misma y es, en realidad, una oración dicha por todos al mismo tiempo, aunque cada uno esté ocupado haciendo lo suyo mientras se enfrentan a las autoridades. De hecho, las palabras que claman por la muerte del mal gobierno, son dichas de forma similar unas páginas atrás: “—¡Abajo los asesinos!” (115). Esto es pronunciado al poco tiempo de la

muerte de "Mamatoco", líneas antes de acabar "Semilla". Con estas arengas el autor conecta las ideas del final del primer capítulo con el comienzo del segundo, rememorando el enojo del pueblo y dándonos a entender que ya la "cosecha" (o la revuelta) ya había comenzado. Con la repetición de este tipo de exclamaciones el pueblo reitera sus deseos y pretensiones subversivas:

La "Capitana" sacó un viejo pendón rojo de entre sus cajones y lo soltó al viento.

—¡Viva la libertad, carajo!

No la escuchaban, cada hombre era un mundo en revolución y las revoluciones se entrechocaban y repelían." (119)

El grito de la "Capitana" se pierde entre la multitud y nadie la escucha porque cada uno está concentrado en la revolución. Este pasaje deja ver la cualidad fragmentaria propia de la calle, incrementada cuando se desata la revuelta, pues la lucha es un encuentro de heterogeneidades, un caos y un espacio tan fragmentado como lo es la revuelta. Este espacio fragmentado, aun así, se ve articulado en la revolución, pues en ella convergen todos los hombres, en consorcio por un mismo fin, aunque no lo parezca. Cada hombre, como advertimos al comienzo de este capítulo, es un cronotopo aparte, un espacio propio que representa deseos diferentes pero con el mismo objetivo, una visión de mundo particular unida al tropel de la revuelta. He aquí la paradoja: un caos heterogéneo que es a la vez una masa anónima; en esta masa cada uno choca contra otro, por ser un mundo en revolución y, sin embargo, es allí donde todas estas voces se unen. Después de todo, a pesar de conformar una masa anónima, eso no significa que cada personaje no represente un mundo particular con sus respectivas cualidades, como indica Pimental cuando explica la

capacidad de un personaje para dejar ver la presencia de distintas ideologías y factores complejos a través de su propio discurso:

Ahora bien, la perspectiva del personaje también se observa dinámicamente en su propio discurso –discurso directo–, en el que el lector puede detectar la presencia de otros discursos (sociales, familiares, de clase, de época, etcétera), porque todo relato verbal está configurado a partir de una pluralidad de discursos, pluralidad en la que quedan incorporadas las formas básicas de las que hemos venido hablando. Como diría Bajtín, la novela es polifónica y en ella se deja oír toda suerte –de discursos sociales, profesionales, idiosincrásicos (73).

Como indica Pimentel, cada personaje está atravesado por distintas perspectivas, interseccionalidades o aspectos sociales, y es en su discurso donde advertimos los otros discursos que reposan tras su voz. Pero aquí, sin necesidad de distinguir entre las voces reconocemos la pluralidad de voces que hay detrás de esta lucha y que todos representan un discurso revolucionario que demuestra hastío e insatisfacción. Lo que permite un fin compartido como lo es la revolución y la rebelión contra el gobierno, como venimos insistiendo, es el tipo de opresión que comparte cada uno de los habitantes de la calle 10, estamos hablando de la opresión basada en la clase y las condiciones económicas<sup>13</sup>: “–Lo hizo usted bien, hermano [le dice Parmenio a Rengifo], y yo que creía que era un miserable policía como hay tantos que no se sienten hijos de quien los parió. / Rengifo le sonrió

---

<sup>13</sup> Recordemos que Zapata Olivella, en sus primeros escritos, ya concebía que problemáticas como la racial, estaba asociada también a cuestiones de clase: “Eugenio me enseñó a mirar con claridad el dilema del negro en Norteamérica. / —No se trata de un problema racial sino de clase. Ahí está la solución” (*He visto la noche* 124).

sobreponiéndose a su inquietud. De sus labios saltaron palabras de solidaria amargura: / –  
¡Todos los hijos del pueblo tenemos una misma madre: la miseria!” (177).

Todos son oprimidos por el gobierno y, de una u otra forma, todos aspiran a un mundo donde la desigualdad económica no exista, ya que, como señala Rengifo, todos los hijos del pueblo tienen como madre la miseria. Pero la ilusión no es eterna y la revuelta, tras el sacrificio y desgaste de la masa, decae poco a poco, pues las fuerzas del gobierno aumentan, mientras los otros son asesinados. Esto lleva a una creciente desilusión y cierto aire agorero que se percibe por los alrededores de la calle 10. El primero en sentir el desencantamiento de la revolución es el propio poeta Tamayo, quien tras verse incapaz de dirigir al grupo revolucionario, una vez ve que los otros están dispuestos a asesinar a los del bando contrario y a los traidores de la revolución, comprende que no estaba preparado para sobrellevar la praxis violenta que implicaba la revuelta que tanto alentó:

Ebrios de libertinaje, sueltos por vez primera todos sus instintos, olvidados del sacrificio que acababan de rendir con su sangre, indiferentes al peligro todavía mayor que los amenazaba, atropelladamente salieron al pillaje. Empujado y pisoteado por el tumulto, dando traspiés, el poeta comprendió en aquella tremenda desorientación, que había vivido en la utopía. (138).

Asimismo, hacia el final de la novela, cuando las tropas del gobierno han avanzado, los gritos que antes eran repetidos a forma de estribillo ya no cargan el optimismo y radiante motivación que tuvieron cuando comenzó la revuelta. En su lugar, son un ruido hueco, un cuento contado por algún borracho disparatado que nada significa: “De vez en cuando se oía el grito trasnochado de algún borracho: / –¡Abajo el Gobierno! / Ya nadie se

preocupaba por responder con otro grito afiebrado. Se tenía conciencia que aquello era una frase hueca, sin significado alguno” (174). La revuelta y el ideal revolucionario se van estancando cuando el libro va llegando a su fin, pero esto no representa la conclusión de las utopías, ni mucho menos del ideal revolucionario. No significa que el relato de Zapata Olivella tenga un trasfondo pesimista, sino que, en su lugar, la desilusión es una faceta más de la revolución, mas no su epílogo. En el siguiente apartado analizaremos la última dimensión de la lucha revolucionaria de la novela, bajo una categoría que aquí proponemos: renacer.

#### 2.4.2.3. *Renacer*

“Descubrí el gusto de la muerte; y la muerte sabe amarga porque es nacimiento, porque es miedo e incertidumbre ante una aterradora renovación”

Herman Hesse, *Demian*.

A lo largo de este trabajo hemos hecho énfasis en el lado utópico de la revolución. Con esto no hacemos uso de la utopía como un adjetivo puesto a la revolución que la catalogue como una acción idílica, ni al discurso de la novela como pesimista. En su lugar, vimos por medio de nuestro análisis cómo cada personaje posee ciertos anhelos, metas y deseos producto de sus condiciones materiales periféricas, aglutinadas en lo que aquí conceptualizamos como utopías. De esta manera, afirmamos que la utopía, en *La Calle 10*, es el preámbulo de la revolución y es el elemento que dinamita la revuelta en la que los personajes expresan su hastío incontrolable y su repudio por el “mal gobierno”, como nombran ellos. A pesar de sus esfuerzos, como vimos, las fuerzas represoras del Estado se imponen y poco a poco la

resistencia se va apagando. Esto es algo que podemos constatar por el paisaje una vez pasado el clímax de la revuelta:

Por el suelo rodaban las cajas de sardinas y manteca, entremezcladas con cadáveres y troncos humeantes. Y todo cuanto se miraba tenía la apariencia de ser lo habitual, de que siempre la Calle 10 había sido así, sembrada de porcelanas rotas y piezas de tela chamuscada, de gente sin hambre y con machetes al hombro. De vez en cuando se oía el grito trasnochado de algún borracho:

—¡Abajo el Gobierno!

Ya nadie se preocupaba por responder con otro grito afiebrado. Se tenía conciencia que aquello era una frase hueca, sin significado alguno (174).

Pasado el éxtasis de la revolución, la calle se divisa lúgubre y llena de ruinas. Esta imagen retrata la pérdida de fe en la revolución, puesto que, tras gritarse el estribillo, nadie responde. Da la impresión de que la calle 10 siempre hubiera sido así: un lugar lleno de escombros. Lo cierto es que antes del estallido revolucionario, la calle 10 ya encerraba caos y fragmentariedad, solo que esta vez es un caos que carga los restos de un ruido claudicado por el fin de la revuelta. Sin embargo, esta descripción, por más pesimista y hostil que parezca, no reduce la revolución al fracaso. Todo lo contrario: la revuelta se acabó y da la impresión de que nada hubiese cambiado, pero ese es, en realidad, el primer paso.

La calle 10 siempre ha sido caótica y sobre ella se han esparcido escombros, como la pobreza y sufrimiento de los mendigos y hambrientos que en ella viven. Es en ese paisaje donde está la *semilla* de la revolución. Una revolución que no ha concluido, porque no ha culminado en el triunfo del pueblo sobre las fuerzas opresoras, sino que apenas comenzó.

Así lo deja ver el pasaje que antecede a la descripción citada arriba: “Se presentía *la fuerza de la vida emanando por todos los rincones* con ese aliento de los surcos recién sembrados.” (173; énfasis nuestro), pues, a pesar de la desazón, la fuerza de la vida emana, en medio del paisaje desolador, como deja ver la imagen de los “surcos recién sembrados”.

Ese escenario donde reposan los restos de la revuelta es la verdadera *semilla* de la transformación social, pues es el testimonio del nacimiento de la consciencia de clase de los habitantes de la calle 10 que se levantaron contra el gobierno que los condenaba a la marginalidad. Aunque el ambiente es desolador y evoca muerte, revela un proceso, no de finitud, sino de *renacimiento*. Prueba de ello es Teolinda, quien, en medio de los escombros y los cadáveres, da a luz a su hijo. Con esto, Zapata Olivella presenta una metáfora del parto de la mujer como el parto del cambio social para un pueblo que tuvo el valor de alzarse contra sus represores por primera vez: “Para la mayoría la fiesta había concluido y ni siquiera tenían aliento para hacer el balance de la revuelta. Se alimentaba un escondido deseo de recomenzar la vida. En verdad que empezaba un nuevo día aunque todo presagiara la misma órbita para los descamisados.” (175). El parto es, además, una simbología de la revolución, pues, aún en la devastación, se hace evidente la fuerza de la concepción y del recomienzo:

—¡Mira, hija, es un varón y tiene el cabello negro como tu madre!

Ruperta se lo quedó mirando asombrada. Ahora tenía un hermano sin la cara blanca y sin cabellos rojos.

—¡Es igualito a mi mamá!

—A este sí no me lo descabezarán esos malditos tranvías.

Parmenio respiraba fuerzas y optimismo que jamás conoció. El poderío demostrado por el pueblo lo contagió de una confianza ilímite en sus propias fuerzas. Se sabía capaz de destrozar los barrotos de cualquier bodega, de manejar con habilidad un fusil y hasta de comandar las turbas. Su hijo también sería aguerrido y por eso en vez de llamarse Gabriel como deseaba su mujer, le daría el nombre de “Mamatoco”. (176)

Con el parto de Teolinda se da paso a la vida, así como la revuelta dio paso a la posibilidad de una nueva forma de existir. En esto consiste la fuerza del discurso revolucionario de Zapata Olivella: su capacidad de ser autocrítico con las perspectivas revolucionarias, sin caer en resignados pesimismo o patetismos, sino que se vale de símbolos y metáforas para exponer su concepción sobre la transformación social. La *cosecha* de la novela no solo es la revuelta desatada por el malestar social y la desigualdad, sino también el *porvenir* que se vislumbra a través del parto de Teolinda. A pesar de que muchos hayan perdido la fe, la obra expresa un optimismo por el porvenir que se ve reflejado en el parto de Teolinda: aún hay deseos y anhelos, pues ha nacido una nueva utopía para la revolución con el hijo de Teolinda y Parmenio.

### 2.5. *Apunte final: Zapata Olivella y el arte práctico*

Como pudimos ver con la última imagen del parto de Teolinda, *La Calle 10* es una obra que transmite un discurso crítico que expresa fe en la revolución y la transformación social, aunque a la vez expone sus limitaciones. Si bien es posible rastrear influencias revolucionarias, marxistas y de izquierda en el pensamiento político de Manuel Zapata

Olivella, no significa que este use su obra como panfleto en el que redacte al pie de la letra sus opiniones. En su lugar, como vimos aquí, construye una obra compleja donde, apoyado por el artificio de la ficción, las metáforas y sus personajes, logra expresar problemáticas sociopolíticas donde se deja ver una preocupación por inculcar en el lector una perspectiva crítica sobre la sociedad y un llamado a la transformación social. En lugar de fabricar una literatura cuya única preocupación sea el goce estético subjetivo, su obra se ve enmarcada por el compromiso y la denuncia.

En relación con lo anterior, vale la pena evocar parte del pensamiento de Walter Benjamin. En el contexto del siglo XX atiborrado por la Guerra Fría, el filósofo alemán cuestiona la actitud solipsista de la humanidad despreocupada de la realidad histórica y política, así como al arte enajenador que, para él, ha convertido a la humanidad en “... objeto de contemplación para sí misma” (98-99). Benjamin considera que el arte tiene un fuerte fundamento político, pues es creación humana y, por lo tanto, es un fenómeno histórico, político, económico y social. Por ello, Benjamin cree en la capacidad del arte para transformar el mundo y alentar a las masas a la transformación social. En protesta de ese arte que no incita a la transformación social, sino que individualiza al hombre, Benjamin dice: “De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte” (99). En lugar de estetizar la política, como Benjamin creía que hacía el fascismo, él considera apropiado politizar el arte. Por esto no se debe interpretar un llamado a usar el arte como divulgador de ideologías y partidos políticos específicos, sino, ver en el arte la posibilidad de una incitación a la rebeldía y la transformación del mundo.

Zapata Olivella se vale de esta politización del arte, desarrollando, al menos, en *La calle 10*, un *arte práctico*. Permítasenos usar este concepto como reemplazante de la tarea que Benjamin le otorga al comunismo sobre el arte, para tener en cuenta las salvedades históricas que separan a nuestro contexto del de Benjamin. Entendamos el *arte práctico* como un arte que incita a la práctica, a la *praxis* política, capaz de estimular la transformación social, tal y como sugería Walter Benjamin. Así lo podemos apreciar en las críticas que Zapata Olivella hace a los artistas e intelectuales cuando, pese a toda la teoría leída, el artista no sabe qué hacer cuando debe dirigir la revolución y comprende que había vivido en la utopía, por no estar preparado para la práctica (134-135, 138).

Por último, la novela culmina con un llamado a la *praxis* política, tras narrar el parto de Teolinda. Cuando todos están buscando a los suyos entre los escombros, el poeta Tamayo se cruza con el policía Rengifo. Al este mostrarse frustrado por ver terminada la revuelta, con cierta desesperanza, aquel le aconsejará: “Rengifo descolgó su fusil de su hombro y trató de romperlo contra el suelo, pero el poeta se lo impidió con ambas manos. / —¡Guárdalo, hermano, mañana, muy pronto, lo necesitaremos!” (182). Resulta muy significativo que sea el poeta quien le diga esto, pues fue el que más alentó y, pese a su decepción, no deja de pensar en la revolución y el futuro. Son esas líneas las que cierran la novela, ellas parecen afirmar que la revolución no ha culminado y reclamar la práctica política.

## CONCLUSIONES

La revisión de la fortuna crítica de Manuel Zapata Olivella nos permitió advertir una constante reivindicación de su obra a partir de ciertas categorías relativas al testimonio, así como el predominio de interpretaciones con perspectivas culturales y enfocadas en asuntos como la identidad y lo autobiográfico. Además, nos permitió localizar a Manuel Zapata Olivella en el contexto del siglo XX y, particularmente, su posicionamiento intelectual frente a diversos procesos sociales revolucionarios y de revisión histórica.

Intentamos aproximarnos al quehacer intelectual de Zapata Olivella, al modo en que se articuló al mundo intelectual y participó como agente de diferentes instituciones, convencidos de que sus prácticas críticas y creativas excedieron la mediación y representación de sujetos subalternizados. Vimos de qué manera, con obras como *La Calle 10*, toma distancia de esos espacios de mediación letrada, a través de la creación de universos literarios en que las acciones y los discursos de individuos que habitan la periferia tienen una potencia transformadora. Así, se escinde de las formas más explícitas de la denuncia de las desigualdades propias de ciertos contextos sociopolíticos, caracterizadas por el determinismo social y, por tanto, por la reproducción de discursos de poder a través de sus estrategias narrativas.

Notamos su compromiso intelectual por virar hacia formas literarias cercanas al realismo y al testimonio y hacia tópicos relacionados con culturas y grupos marginalizados por el poder y las visiones de mundo colonialistas. A partir de ese reconocimiento, pudimos comprender mejor *La Calle 10* en relación con los conceptos de utopía y revolución,

estudiándola desde la singularidad de sus formas y, así, tratando de subvertir la caracterización crítica de la novela como una obra exenta de artificios.

Las utopías, como apuntamos, son el móvil de las acciones de los personajes que se lanzan a la revolución. Y la revolución, por su parte, comprende para la novela un conflicto en que se exponen diversas problemáticas sociopolíticas que invitan al lector a cuestionar las estructuras socioeconómicas, a través de distintos artificios literarios, tales como: a) el uso de imágenes impactantes u hostiles que refuerzan la idea de marginalidad; b) la representación de distintos tipos de violencias y distintas perspectivas de vida; c) el uso de frases como estribillos que algunos personajes gritan durante la revuelta; y, d) la creación de personajes que representan individuos asociados al poder y a figuras letradas.

A partir de los hallazgos revelados a través del análisis de algunos aspectos narrativos de la novela, consideramos la importancia de promover un diálogo intenso con la fortuna crítica de la obra de Zapata Olivella, que permita la actualización de ciertas tendencias de lectura. Creemos que puede ser muy fértil conmover los lugares en que tanto el autor como sus obras han sido localizados por la crítica, tanto en el ámbito de la literatura colombiana como en el contexto internacional.

Notamos, con cierta sorpresa, cómo la crítica le ha dado a *Changó, el gran putas* un lugar central en la obra de Zapata Olivella, excluyendo, al mismo tiempo, otros escritos previos por considerarlos de calidad inferior o pertenecientes a una fase de preparación literaria. Sin embargo, tras el análisis que hemos desarrollado a lo largo de estas páginas, consideramos que es de suma importancia dirigir la mirada hacia los textos que hasta ahora

la crítica ha dejado al margen, tanto para el ámbito de los estudios literarios como para el de las ciencias sociales.

Hemos visto que *La Calle 10* tiene mucho por decirnos aún hoy, después de más de sesenta años de su publicación. Tal vez pueda ayudarnos a comprender la permanencia de ciertas problemáticas sociales en Latinoamérica, de las que son manifestación los estallidos sociales desatados en Chile y Ecuador en 2019, las masivas protestas nacionales en Colombia en el mismo año y las ocurridas en el marco del Paro Nacional Colombiano en 2021.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Manuel Agustín. “El “Che” Guevara. Aspectos políticos y económicos de su pensamiento”. *La transformación social y revolucionaria de América Latina*. Ediciones La Tierra, 2018, pp. 29-79. Digital.

Alzate, Alejandro. “Entre la identidad y el compromiso: un acercamiento biopolítico a *He visto la noche*, de Manuel Zapata Olivella”. *Revista CS*, no. 30, enero-abril 2020, pp. 123-140. <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3189>

Alzate, Sandra L. “La evolución literaria de Manuel Zapata Olivella: testimonio, autobiografía y novela”. University of Cincinnati. Department of Romance Languages and Literatures of the College of Arts and Sciences. [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=ucin1213903246&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1213903246&disposition=inline). Consultado 15 septiembre 2022.

Andrade, María Mercedes. *La ciudad fragmentada: una lectura de las novelas del Bogotazo*. Ediciones INTI, 2002. Impreso.

Arbeláez, Olga. “Un vagabundo en los Estados Unidos: desplazamiento y exilio en *He visto la noche* y *Hotel de Vagabundos* de Manuel Zapata Olivella”. *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 18, enero-junio 2006, pp. 13-37. Consultado 06 septiembre 2021. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498357117002>.

Augé, Marc. *Por una antropología de la movilidad*. Editorial Gedisa, 2007. Digital.

Bajtin, Mijaíl. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989, pp. 237-410. Digital.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca, 2003. Impreso.

Berman, Marshall. “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana”. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo veintiuno Editores, 1989, pp. 1-80. Impreso.

Beverley, John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 25, 1987, pp. 7-16. <https://doi.org/10.2307/4530303>

---. “El evento del latinoamericanismo: un mapa político-conceptual”. *Revista Iberoamericana*, vol. 20, núm. 2, 2009, pp. 191-222. DOI:10.22927/snuibe.2009.20.2.191

Cândido, António. “Literatura y subdesarrollo”. *Formación de la literatura brasileña*, 1970.

Celentano, Adrián. “Utopía: Historia, concepto y política”. *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, no. 31, 2005, pp. 93-114. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/201614>

Cruz Rodríguez, Edwin. “Diversidad, alteridad e identidad en la obra de Manuel Zapata Olivella: acerca de la teoría del mestizaje en *La rebelión de los genes*”.

*Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, vol. 35, no. 110, 2014, pp. 171-191.

<https://doi.org/10.15332/s0120-8462.2014.0110.07>

Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Instituto Caro y Cuervo, 2017. Digital.

Curtis Clark, Steven. “A Framework for Resistance: Violence, Hope, and Rebellion in the Novels of Manuel Zapata Olivella”. Tesis, Brigham Young University, 2010.

Díaz Granados, José Luis. *Manuel Zapata Olivella, su vida y su obra*, 2003. Extraído de [manuelzapataolivella.co](http://manuelzapataolivella.co). Revisado 25 diciembre 2022.

Díaz-Salazar, Victoria Orella. “Más allá de la ciudad letrada. El intelectual, la ciudad y la nación en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo”. *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, no. 31, 2008, pp. 275-292. <http://hdl.handle.net/11441/30940>

Engels, Friedrich. *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Editorial Progreso, 1971. Impreso.

Espinosa, Germán. Prólogo. *Pasión vagabunda*, por Manuel Zapata Olivella. Universidad del Valle, 2020, pp. 15-25. Digital.

Garcés González, José Luis. Prólogo. *Tierra mojada*, por Manuel Zapata Olivella, Universidad del Valle, 2020. 15-23. Digital.

Giraldo, Luz Mary. *Ciudades escritas: Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Convenio Andrés Bello, 2000. Digital.

González de Allen, Gertrude James. "Enrique Dussel and Manuel Zapata Olivella: An Exploration of De-colonial, Diasporic, and Trans-modern Selves and the Politics of Recognition". *Worlds & Knowledges Otherwise*, vol. 1, núm. 3, 2006, pp. 1-12.

Guaraglia, Malvina. "Los fundamentos ideológicos de las novelas de denuncia social y el populismo político en Latinoamérica (1940-1975)". *Boletín De La Biblioteca De Menéndez Pelayo (BBMP)*, enero-diciembre 2011, pp. 263-278.  
<https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/los-fundamentos-ideologicos-de-las-novelas-de-denuncia-social-y-el-populismo-politico-en-latinoamerica-1940-1975-976078/>

Hall, Stuart. "Primera parte. Sobre los estudios culturales". *Sin garantías*, Universidad Andina Simón Bolívar, 2013, pp. 15-72.

Hozven, Roberto. "Oír su voz: ¿novela social o realismo translúcido?". *Anales de literatura chilena*, núm. 1, diciembre 2000, pp. 149-165.

Kohut, Karl. "Política, violencia y literatura". *Anuario de estudios americanos*, vol. 59, n. 1, 2002, pp. 193-222.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=282145>

Kooreman, Thomas E. De la obra y del autor. “Pasión vagabunda, comienzo de una creación ficcional”. *Pasión vagabunda*, por Zapata Olivella. Universidad del Valle, 2020, pp. 209-215. Digital.

*Letras Nacionales*. no. 1 (1965). Digitalizada.

Lienhard, Martín. “Voces marginadas y poder discursivo en América Latina”. *Revista Iberoamericana*, vol. 66, núm. 193, octubre-diciembre 2000, 785-798.  
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5816>

Lukács, George. *Historia y consciencia de clase*. Sarpe, 1984. 2vols.

Mariátegui, José Carlos. *Defensa del marxismo. Polémica revolucionaria*. Biblioteca Amauta, extraído de [www.archivochile.com](http://www.archivochile.com). Consultado 28 diciembre 2022.

Marx, Karl. *La miseria de la filosofía*. Sarpe, 1984. Impreso.

Mata, Oscar. *La novela de la revolución*, s. f., 27-32.  
[https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/37\\_iv\\_nov\\_2010/casa\\_del\\_tiem po\\_eIV\\_num37\\_27\\_32.pdf](https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/37_iv_nov_2010/casa_del_tiem po_eIV_num37_27_32.pdf). Consultado 20 diciembre 2022.

Mejía Correa, Clara Victoria. “La novela urbana en Colombia: reflexiones alrededor de su denominación”. *Lingüística y literatura*, no. 57, 2010, pp.63-77.  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548926006>

Mina Aragón, William. "Manuel Zapata Olivella: Escritor y Humanista." *Afro-Hispanic Review*, no. 1, vol. 25, 2006, pp. 25–38, <http://www.jstor.org/stable/23054701>.

---. "Manuel Zapata Olivella: intelectual afrodiaspórico". *Revista Communitas*, vol. 5, n. 10, abril-junio 2021, pp. 63-78.

Monsiváis, Carlos. "De los intelectuales en América Latina". *América Latina Hoy*, vol. 47, diciembre 2007, pp. 15-38. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30804702>. Consultado 10 octubre 2022.

Moraña, Mabel. "El boom del subalterno". *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, coordinado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, Miguel Ángel Porrúa, 1998, 233-244.

Múnera, Alfonso. "Manuel Zapata y la Nación inclusiva". *Poligramas*, núm. 35, 2011, pp. 20-42.

Orrego Arismendi, Juan Carlos. "La mirada antropológica de un novelista". *Agenda Cultural Alma Máter*, núm. 274, 2020, pp. 9-13.

Palacios, palacios, George. "De rebeldías y revoluciones: perspectivas críticas desde abajo y desde Oriente en el pensamiento de Manuel Zapata Olivella". *Estudios*

*de literatura colombiana*, núm. 42, enero-junio 2018, pp. 117-138.

<https://doi.org/10.17533/udea.elc.n42a07>

Palomo Zurique, José H. “Aportes de Manuel Zapata Olivella en desarrollo de la novela como género literario y metarrelato educativo”. *Poligramas*, no. 37, 2013, pp. 75-87.

Pérez Correa, Diana Lucía. “*La Calle 10: lo testimonial y lo autobiográfico como acto de resistencia al olvido*”. Tesis, Universidad Pontificia Bolivariana, 2016. Digital. <http://hdl.handle.net/20.500.11912/2695>. Consultado 15 octubre 2022.

Pimentel, Luz Aurora. “Perspectiva narrativa: visión, interpretación y construcción de mundos”: *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 59-98. Impreso.

Pons, María Cristina. “1. La novela histórica: aproximaciones hacia su conceptualización y dinámica de cambio”. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo Veintiuno Editores, 1996.

Portuondo, José Antonio. “1 El contenido social de la literatura iberoamericana”. *El contenido social de la literatura cubana*, vol. 21, Colegio de Mexico, 1944, pp. 11–14, <https://doi.org/10.2307/j.ctv8bt340.3>.

Rengifo, Alejandra. “La transversalidad de la obra de Manuel Zapata Olivella en el currículum de la Cátedra de Estudios Afrocolombianos”. *Visitas al Patio*, vol. 14, núm.1, 2020, pp. 166-179.

---. “Manuel Zapata Olivella y la narrativa de las negritudes colombianas”. *CIEHL*, vol. 23, 2016, pp. 35-46.  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5785489.pdf>

---. “Manuel Zapata Olivella y la narrativa de las negritudes colombianas”.  
*Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura (CIEHL)*, vol. 23, 2016, pp. 33-44.

Retamar, Roberto Fernández. “Apuntes sobre revolución y literatura en Cuba.”  
*Reflexión*, vol. 2, núm. 2/4, 1973, pp. 113–122. JSTOR,  
<http://www.jstor.org/stable/20801683>. Consultado 25 diciembre 2023.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo veintiuno editores, 2001. Digital.

Sánchez Ángel, Ricardo. Prólogo. *La Calle 10*, por Manuel Zapata Olivella.  
Universidad del Valle, 2020, pp. 15-23. Digital.

Sandoval Correa, Sergio Andrés. “Regiones, etnicidad y literatura en Colombia: lecturas abiertas de Manuel Zapata Olivella”. *Lingüística y Literatura*, no. 61, julio 2012, pp. 89-106.  
<https://www.redalyc.org/pdf/4765/476549333007.pdf>

Skłodowska, Elzbieta. “2. La novela histórica revisitada: parodia y reescritura”. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamins Publishing Company, 1991, pp. 25-61.

Sohn, Guansu. “La novela colombiana de protesta social: 1924-1948”. University of Oklahoma. Graduate Faculty. 1976. Digital.

<https://search.proquest.com/openview/5b9db035c6e3777f6ac420578b2adac2/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

Soto, Ángel. “Utopía y utopías en Latinoamérica: ayer, hoy, ¿siempre?”. *Cuadernos de extensión jurídica (U. de los Andes)*, n. 29, 2017, pp. 157-163.

Spivak, Gayatri Chakravort. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius*, año 3, no. 6, 1998, pp. 175-235. <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/>

Zapata Olivella, Manuel. “El nueve de abril. Interpretación comunista”. *Sábado*. 09 abril 1949. 1: 5-12. Digital.

---. *He visto la noche*. Universidad del Valle, 2020. Digital.

---. *Hotel de vagabundos*. Universidad del Valle, 2020. Digital.

---. *La Calle 10*. Casa Editorial El Tiempo, 2003. Impreso.

---. *La Calle 10*. Rev. Hernández de Mendoza, Cecilia.

---. *Pasión vagabunda*. Universidad del Valle, 2020. Digital.

Valencia Angulo, Luis Ernesto. “Racismo y reconocimiento en una novela de Manuel Zapata Olivella”. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, no. 16, abril 2021, pp. 139-159. DOI: 10.5354/0719-4862.61360.

Vargas, Luis. “El Carácter antiutópico del Marxismo”. *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, no. 1, 1996, pp. 135-137. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/585406>

Villanueva Prieto, Darío. “Revisión de la novela social”. *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 10, 1987, pp. 361-374.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58622>. Consultado 30 octubre 2022.

Virgüez, Carolina. Prólogo. *Hotel de vagabundos*, por Manuel Zapata Olivella. Universidad del Valle, 2020, pp. 15-20. Digital.