

LA PALABRA COMO TESTIMONIO
SOLEMNE EN LA LITERATURA
AFROLATINOAMERICANA: MEMORIA,
VIAJE Y ALTERIDAD EN *CHANGÓ, EL
GRAN PUTAS* DE MANUEL ZAPATA
OLIVELLA

THE WORD AS SOLEMN TESTIMONY IN AFRO-
LATIN AMERICAN LITERATURE: MEMORY, TRAVEL
AND OTHERNESS IN *CHANGÓ, EL GRAN PUTAS* BY
MANUEL ZAPATA OLIVELLA

MIRIAM MERCHÁN BARROS¹

Recepción: 26 de enero de 2022
Aceptación: 17 de marzo de 2022

¹ Profesora Principal de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Candidata a Doctora del Programa de Doctorado Ph. D. en Literatura latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. mmerchan@puce.edu.ec



Departamento de Ciencias Geográficas, 1992



LA PALABRA COMO TESTIMONIO
SOLEMNE EN LA LITERATURA
AFROLATINOAMERICANA: MEMORIA,
VIAJE Y ALTERIDAD EN *CHANGÓ, EL
GRAN PUTAS* DE MANUEL ZAPATA
OLIVELLA

THE WORD AS SOLEMN TESTIMONY IN AFRO-
LATIN AMERICAN LITERATURE: MEMORY, TRAVEL
AND OTHERNESS IN *CHANGÓ, EL GRAN PUTAS* BY
MANUEL ZAPATA OLIVELLA

Miriam Merchán Barros

*La literatura entonces se convierte en algo más que un simple
ajeteo creador, Literario, de convertir la realidad en sueños, en
mitos y en páginas escritas. Cada acto creador debe conducir a
un acto liberador.*

Manuel Zapata Olivella (Ortiz, 1997)

Palabras clave: Literatura afrolatinoamericana, Manuel Zapata Olivella, memoria, viaje, alteridad, *Changó, el gran putas*, mitología afrolatinoamericana, estrategias lectoras, *braconnage*

Keywords: Afro-latinamerican Literature, Manuel Zapata Olivella, memory, knowledge, otherness, *Changó, El Gran Putas*, Afro-latinamerican mythology, reading's strategies, *braconnage*

RESUMEN

El propósito de este artículo es realizar una lectura atenta y respetuosa del poema inicial de la novela de Manuel Zapata Olivella *Changó, el gran putas*; esta lectura propone la relación entre los motivos de la memoria, el conocimiento y la alteridad que permita la construcción de estrategias lectoras, como las concibe Michel De Certeau desde el método del *braconnage*. Se propone contribuir a la

difusión de la obra de este gran escritor afrolatinoamericano y a la vez concitar el interés respecto a la cosmogonía y la teogonía, asumidas desde una visión de mundo y una cosmovivencia específicas de un afrolatinoamericano, con el fin de reflejar el tratamiento de la alteridad y la construcción de sus imágenes —imago-tipos— e imaginarios sociales desde la palabra como testimonio vivencial.

ABSTRACT

The purpose of this article is to make a careful and respectful reading of the initial poem from the novel *Changó, El Gran Putas*, by Manuel Zapata Olivella; a reading that try to find the relationship between the motives of memory, knowledge and otherness by the construction of reader's strategies, as Michel De Certeau conceives them as a method of *braconnage*. The article seeks to reval-

ue and diffuse the work of this great Afro-Latinamerican writer, arouse the interest regarding cosmogony and theogony used to explain, from a *Weltanschauung* and a specific cosmo-experience of an Afro-Latinamerican, the treatment of otherness and the construction of his images —imagotypes— and social imaginaries from the word as an experiential testimony.



INTRODUCCIÓN

Manuel Zapata Olivella (Colombia, 1920-2004) es uno de los representantes más señeros de la literatura afrolatinoamericana, desgraciadamente poco conocido en nuestro medio. Su formación abarcó múltiples ámbitos de conocimiento, fue médico, viajero, antropólogo, poeta; reivindicó su condición de mestizo gracias a la “miscegenación”, por lo que su obra nos presenta una amplia visión epistémica desde la multidisciplinarietà y nos permite entender el mundo, situarnos en él e invitarnos a concebirlo desde su propuesta literaria específica.

Ha desarrollado su obra en el ámbito de la Literatura como espacio donde confluyen y se resignifican sus intereses y sus competencias de formación: desde su vocación de médico observa minuciosamente los signos externos e internos de la vida humana, reflexiona y recuerda lo aprendido, lo intuido para to-

mar decisiones acertadas que aseguren el cuidado, la cura, la salud; como ávido viajero busca respuestas a sus preguntas fundamentales que harán posible el testimonio de sus experiencias como caminante siempre atento a lo nuevo que descubre su conocimiento minucioso de lo ancestral, el deslumbramiento respetuoso de sus orígenes afrolatinoamericanos; como antropólogo hurga la razón de las costumbres, los ritos, el *ethos* que impregnan las acciones, los saberes que encierran en sí los mitos, las leyendas, las tradiciones de los pueblos, con principal énfasis en lo afrolatinoamericano; como poeta se asoma al mundo para re-construirlo con palabras que acarician o desgarran y que se contraponen al olvido, que testimonian las miserias y las fortalezas de nuestra humanidad, que permiten reconocernos en toda nuestra magnitud como defensores de lo bello —*homo aestheticus*—.

ANÁLISIS DEL POEMA INICIAL DE LA NOVELA DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA *CHANGÓ, EL GRAN PUTAS*

Zapata Olivella asume la necesidad de testimoniar la belleza como el elemento que da sentido a nuestras vidas, y por lo tanto, la reivindicación de la bondad-dignidad que sería insepa-

rable de la belleza —*kalós kai agathós, bello y bueno*— (cfr. Aristóteles, *Ética* a Nicómaco).

Como mestizo, fruto de la *miscegenación* más compleja que ha sido posible

gracias al encuentro étnico y cultural de indios, blancos y negros en Nuestra América, se cuestiona qué lengua reivindicar, en qué lenguaje escribir sus descubrimientos, sus pasiones, sus sueños; qué palabras elegir para contar los avatares del pueblo negro, indio, blanco y mestizo; esto lo llevaría a encontrar su propia voz y conseguir que la escuchen, que resuene y se convierta en un legado para incorporarla en su poética como una opción deliberada que acredite sus propuestas para aprehender el mundo:

[la] palabra yunque conferida a mi padre. Los refranes de mi madre codificadores de la tradición indígena y nutridos por más de tres mil familias de lenguas descuajadas como un árbol viejo por el hacha del conquistador.

La voz de mis ancestros peninsulares recobró el eco vivificante del moro que permaneció ocho siglos en España, pero que ya guardaba en su lengua la acumulada sabiduría de los tartesios, caldeos, asirios y semitas; del visigodo que fundió sus mitos de guerrero con el celtíbero, el griego y el romano por más de cuatrocientos años.

¿Cuál de tantas palabras debía escoger para iniciar el relato? ¿Con qué acento, ritmo y dolor? ¿Desde

qué ojo que no contemplara el mundo del “otro” al revés?

Además, el lenguaje sin orillas de los difuntos donde el presente es un eco del pasado; el futuro la experiencia vivida y en el cual, la palabra tiene el impalpable sonido del pensamiento, la intuición y las premoniciones (Zapata Olivella, 2005, pág. 345).

Para escribir su novela *Changó, el gran putas*, Zapata Olivella emprendió un proceso de investigación que duró veinte años, tiempo requerido para alcanzar la madurez necesaria, la información — diferencia que marca una diferencia (cfr. Bateson)— que le permitiera emprender una misión a la que se sentía llamado constantemente y en forma apremiante, que le demandaría mucho esfuerzo y haría posible recordar lo que ha significado la migración “obligatoria” de los africanos hacia América y la importancia de rememorar las voces del pasado que han sido fundamentales en la construcción incesante del presente y del futuro para lograr construir una posición epistémica alternativa cuyo *telos* constituía el fortalecimiento y la difusión de una concepción del mundo diferente a la establecida, responsable de estereotipos que construyen imágenes de pueblos y culturas desde la discriminación y los prejuicios:



Me atuve más a la memoria, en cuyo fondo había quedado lo útil, el humor de los muertos y los vivos. [...] comencé a escribir la novela –un total de veinte años contados los días, las noches, los insomnios, las hambres, dolores y alegrías– atento al dictado de Elegúa, que lentamente, en lenguaje de los orichas y difuntos, me fue descubriendo los símbolos grabados en las Tablas de Ifá y que guardaba celosamente Orunla.

Me dejé llevar por las voces de los analfabetos de la tradición que en primera y última instancia fueron y son los reales autores de mi novela.

El largo parto de Changó, el gran putas me permitió cerrar el ciclo vital al revelarme el misterio de mí mismo, de mi cultura y de mi etnia.

Otro, José Vasconcelos, puso el subtítulo a estas memorias: "Por mi Raza Hablará el Espíritu" (Ibíd. pág. 349. Los subrayados son míos).

La misión vital, poética —creadora de mundos— a la que se sentía llamado, implicaba un cuestionamiento epistémico: ¿no había sido suficiente conocer el fenómeno denominado "esclavitud" en América gracias a todos los libros de Historia que se habían escrito hasta 1963, cuando decide iniciar su investigación sistemática? No, la voz poé-

tica debía trascender los datos, las cifras que convierten la insensatez y la locura humanas en un detalle que cobra dimensiones exactas en nuestra mente, en nuestra consciencia, y por lo tanto, que hacen posible imaginar y controlar la crueldad de lo inimaginable, con el resultado de dejar en la impunidad, disolver la realidad en el olvido de una estadística manipulable.

La palabra poética, en cambio, devolvería la condición de humanidad a todo el padecimiento, pero también comunicaría la grandeza de esta experiencia que cuestiona y revela las características de los seres humanos: sus limitaciones, sus fortalezas, sus miserias y su capacidad para superar el odio, la venganza, el horror que produce la deshumanización forzada de una etnia en la que por muchos siglos se vio únicamente la posibilidad de medrar para conseguir beneficios económicos; unos "beneficios" supuestamente "inocuos", que negando la humanidad de los esclavos africanos, sirvieran para satisfacer desde los más bajos instintos hasta el supuesto bienestar de quienes podían comerciar, adquirir prestigio social —y de quienes en algunas ocasiones intentaban acompañar y paliar el dolor, aunque no suprimirlo—, y resolver problemas cotidianos con su esfuerzo, sus habilidades, sus ultrajes, su sacrificio, su negación ontológica radical.

También debemos considerar que la palabra poética concede la oportunidad de conmoción desde la belleza, pues el poeta devuelve la posibilidad de asumir toda esta miseria y contemplarla en forma holística, desde todo nuestro ser; y por lo tanto, asumir una posición frente a ella, pues... *En cuanto objetos indirectos del discurso, los lectores son susceptibles de una suerte de reeducación sentimental que podría desembocar en un cambio de opinión política* (Sommer, 2005, pág. 34). La literatura nos convoca a releer el mundo, a interpretarlo y a reinterpretarlo desde el *locus* de la creación, pero también desde el *locus* de su lectura para entenderlo, y por lo tanto, conocerlo, apreciarlo en su totalidad desde varias aproximaciones epistémicas que permitan apreciar la *multiversidad* de la realidad y comprometernos con ella:

Se lleva a la escena la definición misma de la literatura. Y si no está representado ahí, el hombre ordinario ofrece en representación el texto mismo, en el texto y por medio del texto, y se acredita además el carácter universal del lugar particular donde se contiene el discurso demencial de una sensatez sabia (De Certeau, 2000, pág. 6).

Desde la antigüedad clásica, los poetas se han propuesto testimoniar el

mundo, su creación, su desarrollo, la explicación de sus acciones en la interacción de los seres humanos, asumiendo sus relaciones de alteridad en la construcción del *logos fictus*; Homero, desde la invocación y la ayuda de la Musa, canta y asegura fijar en la memoria la trascendencia y las consecuencias del *pólemos* entre los pueblos; Hesíodo, desde la elección que hicieran las Musas Heliconiadas para que cambiara su profesión de pastor —“tan solo vientre”— por la condición de poeta, creador, puente entre los dioses y los hombres que les entregará historias que hablen de su origen y de su posible trascendencia; y Ovidio, el más cercano en su temporalidad a nuestra actualidad, seguro de escribir la historia del mundo desde sus inicios hasta los *katasterismos* de Julio César y Augusto con el fin de dotar de dimensiones humanas al mundo que habitamos. Todos ellos han prestado su voz para entregarnos la historia del mundo mediante sus teogonías, cosmogonías y antropogonías para conseguir que el ser humano se encontrara como en casa —mediante la *schöne sittlichkeit* que caracterizaba el mundo clásico (cfr. Hegel y Gadamer)— y devolver la condición humana al mundo externo que servía de contexto.

Zapata Olivella participa también de esta decisión de reconfigurar el mundo desde la palabra poética; así escribe



su novela-epopeya *Changó, el gran putas* y decide iniciarla desde “*Los Orígenes*”, poema épico que reivindica la oralidad, la solemnidad del verso, su ritualidad para anunciar todo lo que ha elegido testimoniar, desde el mito etiológico y con gran calidad estética, que explicará cómo se inicia el exilio no buscado del Muntu:

La acción ritual se efectúa antes de toda acción civil o militar porque está destinada a *crear* el *campo* necesario para las actividades políticas o guerreras. Así pues, también es una *repetitio rerum*; a la vez una *reanudación* y repetición de actos fundadores originarios, una *recitación* y cita de las genealogías susceptibles de legitimar la nueva empresa, y una *predicción* y promesa de éxito al inicio de los combates, contratos o conquistas (De Certeau, 2000, pp. 136-137).

Nos introduce, entonces, en su poema épico al que titula “**Tierra de los ancestros/ Los Orichas/ Deja que cante la Kora**”, título y subtítulos que nos comunican, advirtiéndonos que se tratará de la memoria, de la palabra cantada-acompañada de un instrumento originario, como los Ancestros y sus conocimientos, como los Ancestros y su pasado-presente que ya conocían el futuro y que han sido convocados nuevamente como entes que acreditan es-

tos testimonios: el poeta cuenta con su anuencia, se constituye en el puente entre los testimonios de los Ancestros que han trascendido el tiempo, el espacio, el silencio, la muerte... y quienes escuchan—leyendo este poema, a quienes pide atención al dirigirles un apóstrofe enfático: “¡Oídos del Muntu, oíd! / ¡Oíd! ¡Oíd! ¡Oíd! / ¡Oídos del Muntu, oíd!” De esta forma compromete nuestra lectura, pues recordando la propuesta de estrategias lectoras de Doris Sommer, cabría afirmar que ... “Podríamos ir más lejos y decir que el interés por las lecturas creativas se pregunta cómo los textos involucran a los lectores a través de una educación seductora; es decir, cómo interviene la escritura en el mundo” (2005, pág. 52).

La sinécdoque inicial nos invita a participar a todos quienes leamos el poema, a asumirnos como parte del Muntu —sustantivo en singular que implica pluralidad, trascendencia, todos los tiempos reunidos en uno, que convoca todo lo existente, que aún en sí la vida y la muerte—, y por lo tanto establece las condiciones necesarias para un diálogo que nos llegue a todos, sin excepción, desde el testimonio con palabras en el que confluyen la oralidad originaria y la escritura actual.

Se dará inicio al Relato, a la reconsideración de la Historia desde el mito etiológico que explica el exilio del Muntu desde el África hasta América, una infor-

mación que nos permitirá tener acceso al conocimiento, al viaje, a convocar la memoria social, a considerar los imaginarios de la alteridad en la interacción entre los protagonistas de esta explicación mítica, y a fijarla como legado testimonial desde la escritura poética que permita superar estereotipos y prejuicios:

La práctica escrituraria ha asumido un valor mítico estos últimos cuatro siglos al reorganizar poco a poco todos los dominios donde se extendía la ambición occidental de hacer su historia y, así, hacer la historia. Entiendo por mito un discurso fragmentado que se articula con base en las prácticas heterogéneas de una sociedad y que las articula simbólicamente. En el Occidente moderno, ya no es un discurso recibido el que desempeña este papel, sino un andar que sustituye una práctica: escribir. El origen ya no es lo que se cuenta, sino la actividad multiforme y murmurante de producir el texto y de producir la sociedad como texto (De Certeau, 2000, pág. 147).

Inmediatamente, el narrador *intradiegético* propone una focalización que se detiene en el instrumento del poeta, lo hace mediante una prosopopeya —acompañada de signos tipográficos

especiales, paréntesis y cursivas— que introduce el objetivo final del canto que escucharemos: “*el trágico viaje del Muntu / al continente exilio de Changó*”. La voz poética se identifica, hace posible nuestro acercamiento desde el conocimiento de su esencia, solicita la ayuda paterna, invocación que le dará la posibilidad de contar—cantar, pues necesita su ayuda para establecer su voz, convocar la memoria y así aplacar su dolor: “Soy Ngafúa, hijo de Kissi-Kama / Dame, padre, tu voz creadora de imágenes / Aquí te invoco esta noche, / junta a mi voz tus sabias historias. / ¡Mi dolor es grande!” Resuena en nosotros la importancia de la narración para los seres humanos afectos a los relatos y a la necesidad de encontrar trascendencia:

El relato tiene para empezar una función de autorización o, más exactamente, de *fundación*. ... “Un tiempo, un lugar se califican como *fasti* o *nefasti* (fastos o nefastos) según que den o no den paso a la acción humana este necesario asiento” [George Dumézil, *Idées romaines*, citado por (De Certeau, 2000, pág. 136)].

La voz poética dará inicio a su testimonio fasto, el origen de los dioses, seguido por el nefasto exilio del Muntu. La voz poética se asume como Nagó, el navegante —por lo tanto viajero—, que



implica dominio de una técnica, *ars* específica; esta voz nos conducirá hábilmente por el mar de la memoria mediante palabras que trascienden espacio, tiempo, que superen esencialmente el olvido, para permitirnos así compartir su conocimiento —elemento importante en el proceso de emprender nuestro autococonocimiento—; impreca a su padre para que despierte, no solo del silencio en el cual se encuentra, lo invita a re-conocerlo y confiarle sus palabras para despertar conciencias mediante el relato que aúne la historia, la memoria y la sabiduría, palabras que proponen conocer cómo combatir al “dolor que cierra los ojos / cuando el sol se apaga en pleno día”, palabras que testimonien su valor en todos los tiempos y que se manifiesten en el espacio privilegiado de la literatura esencial, palabras que permiten reconocernos humanos:

Yo considero que entonces la literatura se tiene que replantear el papel que juega como un ideal que es un viejo ideal, por eso el término replantear, reevaluar, no creo que sea el más acertado, sino que tiene que asumir, tiene que continuar siendo lo que fue en sus orígenes: arte liberadora del ser humano, en la filosofía, en el canto, en el baile, en el lenguaje, y no simple instrumento ciego, alienado, al servicio de la publicidad, al servicio de un

pago oneroso de esos servicios que se puedan prestar (Ortiz, 1997, pág. 61).

La voz poética continúa en “**Sombras de mis mayores**” invocando a sus ancestros para que den vida a sus palabras que han hecho posible departir con lo sagrado, con el mundo trascendente de los Orichas: “sombras que tenéis la suerte de conversar con los Orichas / acompañadme con vuestras voces tambores, / quiero dar vida a mis palabras”. Les solicita su canto, su danza, su inspiración y su llanto para que caractericen las palabras que se conmutarán en vida desde la memoria, el conocimiento y la identidad encontrada desde las relaciones de alteridad.

La voz poética asume que su canto, fiel eco de la voz de sus ancestros, estará acompañado y será acreditado para conseguir el renacimiento del Muntu americano, para que “*sepa reír en la angustia / tornar en fuego las cenizas / en chispa-sol las cadenas de Changó*”. La voz poética tiene consciencia de la importancia y del efecto que producirán sus palabras, por lo tanto, necesita acreditarlas desde lo sagrado, desde la trascendencia; convertir la oralidad en escrito que estremezca por su contundencia, lo que logra conseguir compartiendo con los lectores sus experiencias forjadas desde la investigación, las emociones,

la vocación implícita para reivindicar los mitos ancestrales:

[...] de golpe comprendí, –fue el momento del imponderable hantu– que todo ese peregrinaje, sufrimientos y asombros estaban escritos en las tablas de Ifá desde millones de años antes de nacer para que yo sirviera de escriba a la palabra analfabeta del pueblo negro (Zapata Olivella, 2005, pág. 344).

La voz poética convoca la participación, anhela que ningún Ancestro se ausente a este acontecimiento sustancial, pues es necesario todo su conocimiento y su sabiduría para que sembrada la semilla sagrada se pudra *“en el ombligo de la madre África / para que muera /... y renazca en la sangre de América”*.

Estas palabras poéticas nos invitan también a nosotros como lectores —tampoco podríamos permitirnos estar-quedar-devenir ausentes sin posibilidad de asombro—, pues...“las lecciones de estar atentos a las sorpresas y hacer una pausa antes de que éstas sean neutralizadas, así como el entrenamiento para ensanchar nuestras expectativas de diferencia y resistir a la tentación de dominar sirven, en general, para leer mejor” (Sommer, 2005, pág. 15); por lo que somos invitados a participar —“a sentir y gustar”— de esta acción ritual germi-

nal asumida desde el respeto, desde la interpretación de los silencios, desde la relectura sigilosa de las palabras que se develan para compartirse:

Es por la posibilidad que ofrecen de embodegar ricos silencios y de entrojar historias sin palabras, o más bien por su capacidad de crear por todos los lados bodegas y graneros, como las leyendas locales (*legenda*: lo que debe leerse, pero también lo que uno puede leer) permiten salidas, medios para salir y volver a entrar, y por lo tanto, espacios de habitabilidad (De Certeau, 2000, pág. 119).

Esta habitabilidad garantiza la memoria —por lo que la voz poética continúa asumiendo su palabra-testimonio—, nos lleva a conocer-entender-interpretar esta Historia para permitir el reconocimiento de la identidad en **“Ngafúa rememora el irrompible nudo de los vivos con los muertos”**, de lo efímero de nuestra condición con la trascendencia de lo *metaterreno*; aquí se evidencia la necesidad de ampararse contra el olvido, pues el Muntu que ha olvidado debe recordar lo sagrado de su creación, cuando los Orichas habitaban entre los hijos para iluminar imágenes sin palabras e inventar cauces a los ríos, a las mañanas y a los vientos.



La voz poética utiliza tres tiempos del indicativo, uno diferente en cada uno de los tres versos: pretérito imperfecto “vivían entre sus hijos”; pretérito indefinido, “y sin palabras iluminaron las imágenes”; y concluye con el presente, “inventan caminos a los ríos / y mañanas a los vientos”. Este manejo temporal le permite iniciar una reflexión sobre el tiempo y su relatividad en la cosmogonía que nos presenta: “En la primera hora... -viejo el instante/ el fuego que arde en cenizas convertido—” y que lo llevará a afirmar que sus palabras le permitirán contar el futuro pasado que aún no ha sido, el presente futuro que se encuentra en las tablas de Ifá, el pasado presente a lo largo de toda su intervención que tomará múltiples apariencias, múltiples voces a lo largo de su novela, pues propone una visión sistémica del mundo:

Todas las aguas reunidas en un solo río... El relato salta de una voz a la otra, de la geografía de la vida al plano de la muerte; de la experiencia de los abuelos al canto de los niños; del relato histórico a la fábula de la vida; del lenguaje mítico que se crea al andar y en los sueños; de los viajes hacia el vientre de las piedras, los árboles y las estrellas.

No habría otra forma de recoger en cada gota la lluvia total (Zapata Olive-lla, 2005, pág. 346).

Se da inicio entonces a la *antropogonía* ejecutada por el Padre Olofi, quien regula con justicia el mundo de los vivos y establece la trascendencia de los muertos: “A los hombres hace perecederos / y a los difuntos, amos de la vida/ por siempre declaró inmortales”. La voz poética especifica la trascendencia de su canto, su sacralidad —su no pertenencia a los vivos— por asimilación, evitaría el carácter efímero a sus palabras cantadas y contadas: “No canto a los vivos / solo para vosotros / poderosos Orichas / ojos, oídos, lengua / piel desnuda / párpado abierto/ profunda mirada de los tiempos / poseedores de las sombras sin cuerpos / poseedores de la luz cuando el sol duerme”. En estas advocaciones utiliza sinestesias: “Mi oído vea vuestras voces / en la caída de las hojas /... en la luz que no se moja”.

Inicia su teogonía nombrando en orden jerárquico a los dioses autóctonos africanos para que nos familiaricemos con ellos. Curiosamente, los dioses iniciales conforman una trinidad, Odumare Nzame, Olofi y Baba Nkwa: “Los tres separados / los tres unidos / los tres espíritus inmortales”. Obatalá, moldeado por Olofi es “inventor de la palabra, / del fuego, la casa, / de las flechas y los arcos”. Olofi también ha creado a la primera mujer Odudúa, “para que en la amplia / y deshabitada mansión / fuera amante de su hijo / su sombra en el día

/ su luna en la noche / por siempre / su
única compañera”.

Los mitos incluidos en la palabra poética nos permiten una *cognitio sensitiva* (cfr. Baumgarden), nos involucran en una episteme que sobrepasa la mera racionalidad, pues conjuga la creatividad, la imaginación, la belleza en la explicación racional desde la palabra que permite aprehender el mundo, ya que “...lo amoroso del mito es, por decirlo así, amoroso de la sabiduría, pues el mito está compuesto de asombros” [Aristóteles, *Metafísica*, citado en (De Certeau, 2000)].

El poema continúa en su afán de testimoniar la relativización del tiempo, de este tiempo mítico: “Más tarde.../ años, siglos, días / un instante.../ para recordar la violencia del hijo sobre Yemayá, su huida, su muerte, su resurrección después de siete días, alumbra a los catorce Orichas, y la voz poética confiere a sus versos la fluidez del elemento que caracteriza a la diosa: “¡Oyeme / dolida / solitaria /huérfana Yemayá! / Guardaré el ritmo –agua que diste a la voz / el tono a la lluvia que cae / el brillo a las estrellas que mojan nuestros ojos”.

La voz poética contrapone así al agua, el fuego, figuración del estro con el que nutre sus palabras; Yemayá trasciende su condición líquida —lo ha sugerido ya al referirse al brillo de las estrellas, pero ahora es fuego—: “Mi palabra será canto encendido / fuego que crepita / melodía

que despierte vuestro oído”. El poeta conoce la importancia de su trabajo, revisa y recoge los intentos anteriores que construyeron las epopeyas occidentales, asume el complejo reto de resignificar la historia del pueblo africano desde sus palabras, por lo que deben fluir, crepitar, increpar, interpelar, comunicar, resonar en sus lectores estableciendo diferencias que marquen la Diferencia de su canto y logren reivindicar las manifestaciones culturales ancestrales que forjarán su *autoimago* tipo e incidirán en el cambio del *heteroimago* tipo que se ha construido sobre sus pueblos originarios:

[...] sólo fui la aguja de los ancestros para enhebrar la trama con las vidas y las muertes de cien millones o más de africanos removidos de su tierra, cazados y unidos por cadenas, para ser transplantados a la América.

¿No era acaso mucho más humana y dramática esta epopeya que la de los Griegos diseminando su semilla por el mar Egeo contada por Homero?

¡Más trascendente que el paso de las doce tribus de Israel por la abertura de las aguas del Mar Rojo, rotas por Jehová para que se multiplicaran y lo adoraran como cuentan las Sagradas Escrituras!

Sin menoscabar la hazaña de los lusitanos, ¿no es más heroica que la



historia de Los Lusíadas que inmortalizó el gran Camoens?

¿La vida privada de los italianos no tuvo a su Dante aunque el poeta nos diera su visión de ultratumba del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso?

¿Qué obnubilaba a los escritores de América para no narrar su gran epopeya? (Zapata Olivella, 2005, pág. 343).

En esto radica su innovación, se detiene en la herencia cultural de los pueblos africanos, invoca entonces a los grandes Orichas, “olores ... de las aguas derramadas / en la tierra y en el mar” nombrándolos, convocándolos para recordarnos su historia, para vivificarla en nosotros mediante epítetos que nos confían lo sustancial de cada uno de los dioses: Changó, “padre de las tormentas”; Oba, Oshún y Oyá, “diosas de los ríos”; Dada, “Oricha de la vida”, “protector de los vientres fecundos”; Olokún, “marido y mujer de Olosa” con quien “reparte los sexos”; Ochosí, “perseguidor de jabalíes y panteras”; Oricha-Oke, “el de solitaria morada del Kilimanjaro / donde suben los pájaros / y los Hombres-Bosques / para mirar desde lo alto el sol”. Orún, “cara-sol de Changó”; Ochú, “nocturna compañera de Orún”; Ayé –Shaluga, “Oricha de la voluble fortuna”, “de mano tejedora / señor de la siembra y la cosecha”; Chankpana leproso, quien reparte por el mundo “las

viruelas / las moscas y los piojos / devoradores de las sangres”.

Nos devela así una cultura que ha caracterizado a los dioses en los que cree el pueblo africano, que constituyen su fundamento epistémico para entender su mundo —el Muntu— que les ha asignado características que refieren sus expectativas y esperanzas, hablan de sus profundos temores y sus anheladas alegrías, gracias a una mitología que sirve para explicar su vida y su muerte, por lo tanto, su cultura, sus creencias, su *ethos*, su sociedad.

Ya no son únicamente sinécdoques o metonimias que —aunque demuestren una maestría poética— deshumanizan al Muntu de África, son personajes-personas cuyas palabras resuenan y nos permiten reconocerlos-reconocernos, reconstruir conjuntamente —desde una lectura atenta y sin prejuicios— la historia del mundo, ... “podríamos ir más lejos y decir que el interés por las lecturas creativas se pregunta cómo los textos involucran a los lectores a través de una educación seductora; es decir, cómo interviene la escritura en el mundo” (Sommer, 2005, pág. 52); y gracias a esta escritura poética, la posibilidad de percibir en toda su magnitud la riqueza cultural del pueblo africano.

En **La maldición de Changó**, Ngafúa relata la prisión y exilio de Chan-

gó, este mito etiológico se propone explicar el exilio de millones de africanos, nos remite a una maldición trágica, producida por la furia y el dolor; maldición de maldiciones que convocará más dolor y más furia en el Muntu: “Por venganza del rencoroso Loa / condenados fuimos al continente extraño / millones de tus hijos / ciegos manatíes en otros ríos / buscando los orígenes perdidos”.

La voz poética impreca al Muntu y su capacidad de olvidar las historias pasadas, “las no muertas historias”, una lýtotes que enfatiza la vigencia de estos testimonios; inicia entonces una descripción utilizando *oxímora* para describir la decisión implacable de Changó: “el furibundo y generoso Changó / odiado por sus súbditos / venerado por su gloria”, introduce el submotivo del *pólemos* dentro del gran motivo de la alteridad, pues Changó confronta a sus hermanos: Orún, que tiene el sol como escudo; Ochosí, quien construyó el arco y la flecha; Oke, quien habita los montes y las cimas; Olokún, quien se enamora de los machos; incluso a Oko, dulce, quien como músico y poeta “fertiliza la tierra con su gracia”, Changó se confronta — por lo tanto no los asume ya como parte de sí ni permite que el Muntu recurra a ellos—, existe una enajenación que lleva implícita en sí una apropiación de lo diferente:

“Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”; de esa forma glotona lo expresa Oswald de Andrade. La apropiación del otro constituye el alimento de nuestras culturas del Nuevo Mundo, dice el modernista brasileño, siempre y cuando, claro está, el otro aporte la sazón de la pelea, pues los antropófagos detestan la carne sosa y aburrida (Sommer, 2005, pág. 31).

Changó polemiza con el sol, con los instrumentos que permiten defenderse y conseguir alimento, con el espacio alto en el que el Muntu podría esconderse y defenderse, con los amores equívocos, con la dulzura de la música y la poesía, con las palabras que convocan vida, confieren alegría, invitan a través de las trompetas, las *koras* y las flautas a la danza en las celebraciones comunales. Por lo que ingresa en el submotivo del mundo al revés, que definirá la alteridad del Muntu, ... en su terrible indefensión.

La voz poética pone bajo nuestra consideración otros mitos etiológicos, continúa así con su relato, recordemos que “[...] todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio”; por lo que “[...] la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito” (De Certeau, 2000, pág. 129).



Esta voz poética nos invita a acompañarlo en este viaje para conocer las múltiples acciones y la profunda esencia de Changó; contraponen el afán de guerra y destrucción con la creación, el aprendizaje, los cuidados requeridos por el Loa: rememora y nos presenta a Oba, la Oricha a quien Changó eligió como esposa y le quitó la paz en su locura, centuplicó sus ojos, sus oídos, su nariz, la convirtió en la sensible piel de sus aromas; a Oya, quien apacienta y refresca el dolor de las heridas de Changó con el fluir de su voluptuosa corriente en su oloroso cuerpo del Níger.

El caso de Oshún es particular, él cuida del sueño de Changó "en sus senos de aguas retenidas" que conforman el espíritu de las lagunas y los ríos, así podemos asumir las dimensiones que alcanza Oshún; Changó pasa del amor que genera y acoge, a la forja de armas para la guerra: se convierte en el señor que controla las antípodas de los sentimientos, se consagra a las armas, inventa el rayo y los truenos, adiestra los caballos que vuelan por los cielos, prepara a sus gladiadores que descuelan por su habilidad, les enseña el tiro de la lanza, el arte de la cacería nocturna, las estrategias de la huida del peligro que acecha sigiloso como la serpiente y la posibilidad de encontrar hasta la más sutil ocasión de ser atrapados desde la estrategia de la araña.

Changó concede a sus gladiadores instrumentos específicos para su participación en la guerra: a Gbonka le entrega la espada que corta hasta el relámpago; a Timi, la astucia de la guerra que puede trastocar hasta los elementos naturales.

Changó unifica los reinos del Níger, el Chad, las arenas desérticas del Norte, los océanos, los ríos y los montes para su batalla; pero no puede contraponerse a la ponzoña producida por los celos "buitre en los hombros del guerrero", debido a esto sucumbe al insomnio, a la envidia de sus fieles generales, y dispone la confrontación a muerte con "sus armas hechizadas" para eliminar a sus dos héroes más sobresalientes: Gbonka y Timi.

Lo más complejo de esta interacción en la búsqueda de la especificidad de Changó es el impulso que lo lleva a exceder sus dominios, ya que el único que puede anudar "los nudos de la muerte" es el dueño de las "Tablas de Ifá": Orunla, quien "hace el último llamado / para morir naciendo entre inmortales". Orunla concede que Gbonka decapite a Timi y le entregue su cabeza a Changó, pero el guerrero que ha matado a su compañero trata de redimir su dolor asumiendo voluntariamente su exilio, por lo que abandona las tropas; los Ancestros censuran la tiranía de Changó como depositarios de las nor-

mas y la justicia, desde el silencio solitario, desde sus insomnios.

Omo Oba, el único hombre inmortal que vive en las profundidades de los volcanes —así lo ha dispuesto Odu mare—, se escapa y sentencia al exilio al Oricha Changó, por lo que debe abandonar Oyo; así se podrá coronar a Gbonka, quien ocupará su puesto. La táctica de Omo Oba fue azuzar la envidia y la traición en la comunidad convocada por las palabras que se cuentan bajo el baobab para reunir a los sabios, en las almohadas que acompañan el insomnio, en las cenizas de los fogones, en las dormidas palabras de los abuelos, en la memoria de la gente que no permitiría la inmunidad que podría destruir la comunidad.

De esta manera consiguió exiliar a Changó de Oyo; se constituye así la primera vejación pública de un Oricha, en conjunto con las de su hijo, su mujer, sus concubinas; Changó apuró estoicamente su afrenta, pues “Sabedor de sus potencias” estableció a su vez el exilio de “sus súbditos / sus ekobios/ sus hijos / sus hermanos”, los condenó al exilio, “al destierro en país lejano” donde se perderá todo lo valioso, lo esencial del Muntu:

La risa de los niños / los pájaros sueños de los jóvenes / la heredada sabiduría de los Modimos / los huesos / los músculos / los gritos por los siglos encadenados. / En ajenos brazos ven-

didás las mujeres, / bastarda la sangre de su cría. / Los vodús malditos / bajo otras máscaras revelados; / olvidada la palabra aprendida con la leche / para repetir en extraña jerga/ el totémico nombre del abuelo.

Finalmente, Changó convoca a sus mujeres y sus hijos, explota con la furia de los volcanes y se convierte en “Padre-Fuego-Sol”, sus hermanas se transforman en estrellas; sus hijos, en luceros “repartidos en el espacio sin tiempo”. Desde allí contemplarán impasibles cómo el Muntu se libera solo, cómo confronta al verdugo y a las “Lobas de roja cabellera”, cómo arrastra sus cadenas, cómo se sobrepone al dolor. De allí que el título de la novela-epopeya de Zapata Olivella rememore su nombre y sus acciones:

Puesto que había escrito la epopeya, novela o saga del africano en América, la mejor imagen para identificar su idiosincrasia, era el nombre de Changó, oricha de la fecundidad, la guerra y la danza. En efecto, husmeando trascendencias son estas las tres cualidades más destacadas del negro (Zapata Olivella, 2005, pág. 342).

El siguiente apartado consigna, desde su título, al poeta como protagonista: **“Ngafúa, en sueños, entreoye la maldición de Changó”**. Me parece im-



portante la utilización del verbo entreoír, pues da cabida a la imaginación para la creación, habla de las limitaciones, pero también de posibles maneras de superarlas desde la creatividad. El poeta y Changó se encuentran en el sueño, en la pesadilla, con palabras incendiadas que persiguen al Muntu: Ancestros, hijos e hijos de sus hijos, palabras que queman, sueño profético que hace del poeta un visionario —la concepción clásica de poeta: vate, poeta, profeta—, que ve América como tierra que parió Odumare, que posee la huella de Olofi, olvidada por el Muntu, que espera para devorar el retorno.

Los sueños anuncian al poeta la sangre que no se aplacará en las quillas de los barcos, ni en las profundidades de las minas, le permiten oír “el silencio de los pájaros” producido por el crujir de las cadenas que no cesan ni en la noche, ni en la madrugada, ni en el día; Changó le enseña dos serpientes que se muerden la cola —símbolo del infinito y del recuerdo de Timi degollado por Gbonka, del exilio del Muntu— cuando puede escuchar las palabras que utiliza Changó para maldecir:

Los descendientes de Obafulum / los hijos de Iyáa / los que alzaron contra mí su puño / los amotinados / los soberbios / que de lfe-lfe / la morada de los dioses / me expulsaron / arrancados serán de su raíz/ y a otros

mundos desterrados. / Insaciables mercaderes / traficantes de la vida / vendedores de la muerte / las Blancas Lobas / mercaderes de los hombres, / violadoras de mujeres / tu raza, / tu pueblo, tus dioses, / tu lengua / ¡destruirán! / Las tribus dispersas / rota tu familia / separadas las madres de tus hijos / aborrecidos, / malditos tus Orichas / hasta sus nombres / ¡olvidarán! / En barcos de muerte / esclavos de sus sombras, / zombis / ausentes de sí mismos / confundidos con el sano / el estiércol / hambrientos / sumisos / colgados / irredentos / cazados / por los caminos polvorientos / por las islas y las costas, / los ríos, las selvas, los montes y los mares, / sin barco donde medir su huella / ni techo donde madurar su sueño / de otras razas separados, / proscritos en América / la tierra del martirio”. (Los subrayados son míos).

Palabras implacables que se hacen realidad debido a la codicia, a la búsqueda avariciosa de la ganancia, al deseo irredento que únicamente considera su satisfacción a costa de la denigración de otros seres humanos, al desconocimiento de derechos. Pero también es importante recordar que martirio —etimológicamente— implica testimonio, no solo sufrimiento; el poeta reivindica la etimología de este

sustantivo, pues, inmediatamente pasa de la maldición a la predicción del nacimiento de un nuevo ser fecundado por el Muntu, que hará posible la “miscegenación” que implicará la dotación de vida nueva que no deberá olvidar su dolorido origen: “parirá un niño / hijo negro / hijo indio / mitad tierra / mitad árbol / mitad leña / mitad fuego/ por sí mismo / redimido”.

Concluye estableciendo la *Némesis* implacable por todas las *Hybris* cometidas contra el Muntu, cuyo instrumento será su propio hijo: “La libertad / la libertad / es tu destino. Cortarás los puños / la lengua / los brazos / del amo que te niega. / Fuerte / zarpa de león / ancha pata de elefante / librarás la india madre de tu hijo/ la violada abuela por el amo / escarnecida en la noche / encadenada por el día / en el surco / en la cocina”. (El subrayado es mío).

Se establece la promesa que implicará su redención y lo liberará de lo ominoso: “¡Sin fronteras en la sangre / semilla del nuevo hombre / vengador de tus padres / vengador de tus hijos / la libertad es tu destino!” Aunque para ello, deban devolver lo recibido, muerte, furia incontenible, que los lleven hasta sus muertos y su dolor trágico: “¡Los esclavos rebeldes / esclavos fugitivos / hijos de Orichas vengadores / en América nacidos / lavarán la terrible / la ciega / maldición de Changó!”

El poeta dispone y ejecuta su arte para convocar la memoria —asume desde la profecía *ex eventu*—, todo lo que ocurrió, ocurre y ocurrirá en el futuro pasado, en el pasado presente, en el presente futuro y que se ha anunciado ya en el poema que conforma la primera parte, “**Los orígenes**” que da paso al relato de la historia en “**La Trata**”, “**La alargada huella entre dos mundos**”, “**El Muntu americano**”, “**Nacido entre dos aguas**”, “**Hijos de Dios y de la Diabla**”, “**¡Cruz de Elegba, la tortura camina!**”, “**La rebelión de los vodús**”, “**Hablan los caballos y sus jinetes**”, “**El tambor de Bouckman**”, “**Libertad o muerte**”.

La cuarta parte de la novela, “**Las sangres encontradas**” y la quinta parte, el final, recuerdan “**Los ancestros combatientes**” que esperan nuestra lectura activa, la que encuentra trayectorias nuevas que prueban nuestras habilidades de lectores “furtivos” —*braconner*— para resignificar el texto, aprender a escucharlo, hacer posible su transformación en un objeto estético que permita asumir posiciones epistémicas alternativas, para al mismo tiempo disfrutar del placer estético, gracias a una propuesta de lectura que

[...] insinúa las astucias del placer y de una reapropiación en el texto del otro: caza furtivamente, se transporta, se hace plural como los ruidos de



los cuerpos. Ardid, metáfora, combinatoria, esta producción es también una "invención" de memoria. Hace de las palabras las salidas de historias mudas. Lo legible se transforma en memorable... (De Certeau, 2000, pág. LII. El subrayado es mío).

La voz poética nos propone y ejecuta un himno: **"Canto a Changó, Orichá Fecundo"**, en él asigna a Changó el epíteto "Voz forjadora del trueno", "aliento del fuego", "luz del relámpago", "madre del pensamiento / la danza / el canto / la música", una voz que debe oírnos, "¡Oye, oye nuestra voz", el canto fecundo, la palabra del Muntu que mantiene su voz a pesar de todo el dolor y el sufrimiento experimentados; le pide que le confiera su "...palabra saliva / dadora de la luz y de la muerte / sombra del cuerpo / chispa de la vida!

Esta palabra requerida ha subsistido y no se ha ahogado en la sangre de sus primeros padres, "la palabra batiente" de la "voz tambor", su ritmo y su lengua para revelarles que su pueblo está "unido en un solo grito", clama por que favorezca su unión, aunque "Caiga la maldición sobre nuestras espaldas / renazca en cada herida nueva llama, / pero revélanos, Changó, tu rostromañana / hacia donde corre el desconocido río del exilio".

La voz poética continúa con **¡Changó! ¡Changó! ¡Buscaste fuera de África la Loba Blanca!**, espacio en el que

caracteriza a las "lobas pelo rojo" desde la ambición que confiere desolación a su casa, coagula la sangre en sus ojos, y les dota de un hocico de hiena que marca la carimba y hace nacer el "rencor que no se olvida / tatuado en mi piel", recuerda mediante sinédoques lo que no se debe olvidar, la *aletheia*: no se puede comprar "el puño argollado", "¡pieza de indias!", sino asegurarse el proceso mнемónico desde la hipálage del "negro resentimiento/ la negra piel / que enmohece el odio".

El texto intenta evocar todo el sufrimiento, el dolor y la ignominia que sufrirá el Muntu de África debido a la maldición de su exilio, y lo consigue, pues a pesar de lo que afirma F. Douglas "[...] el hombre libre negro o blanco "no puede ver las cosas con los mismos ojos del esclavo, porque no mira, ni puede hacerlo desde la misma posición que el esclavo" [Frederick Douglas, citado por (Sommer, 2005, pág. 38)], la voz poética alcanza tonos que sí consiguen nuestro involucramiento, nuestra compasión —la posibilidad de padecer con el otro— gracias a sus palabras de profunda calidad estética, a su esfuerzo investigativo, a su misión impuesta que originó este texto literario que confirmamos con estas afirmaciones de Zapata Olivella:

[...] en el devenir del desarrollo de mi labor de literato yo me comprometí,

asumí determinadas actitudes literarias. En ese sentido, yo te diría que en mi obra literaria, siendo una recuperación, una rememoración, van apareciendo una serie de intereses que corresponden a cada época. ... así es que Changó, el gran putas es producto de una vivencia, por un lado, y de una investigación histórica, de una preocupación siempre de estar entendiendo, comprendiendo la realidad americana, colombiana, no solamente a través de los libros, sino a través de la investigación directa y recogiendo testimonios (Ortiz, 1997, pp. 61-63).

La voz poética hará presente el llanto-memoria de las atrocidades cometidas, profetizará que los responsables del tratamiento indigno del Muntu serán escupidos por sus hijos hasta en las tumbas. El poeta confronta a Changó por su decisión de encontrar la Loba Blanca que cumpliría su venganza fuera de África, la Loba llena de avaricia “La que vende y compra / por un doblón de cobre / un collar de vidrio / por tres reales, / un rebaño de hombres”.

El siguiente canto se titula “**La despedida. Bienvenida a Elegba abridor de puertas**”. En él adjudica a Elegba el epíteto de “Oricha encrucijada de la vida y de la muerte”, lo invita para que abra el camino del Muntu africano, para que alumbre el tiempo —mañana pasa-

do hacia el presente— marcado por el exilio y el nuevo continente designado por Changó. Lo invoca con palabras, danzas, ritmo de sonajas, el reconocimiento de su palabra poética como eco sagrado, capaz de crear, para relatar la historia del Muntu, para terminar y comenzar en ese momento el “relato / historia del ayer / caminos de regreso / no andados todavía / historias olvidadas del futuro / futuras historias del pasado / ...eco no nacido / del mañana sin comienzo / historia del Muntu esclavizado / por sí mismo / para liberarse en la descendencia de sus hijos”.

Elegba es el puente, el vigilante de los vientos, siempre omnipresente, “el oído de los caracoles”, “llave de las tumbas y de las cuevas”, es necesario al igual que el poeta: sirve de unión entre vivos y muertos, pues “Los que vamos al exilio / necesitan tu mirada atisbadora” que asegure el descenso de los Orichas, para retener el “nudo / el momento de la partida”, para que le sea concedida la palabra que une, mata y resucita, la que convoca a la unión de lo que han querido separar: la sangre con la tierra, la vida —“árbol hojas sin rama”—, la trama, el lazo que aúna la semilla y la estrella, los hombres dispersados.

Nagba solicita, reverente a Elegba: “Tapa los oídos / cierra los ojos / a los que no crean en la verdad de mi canto. / Pon tu risa en los labios de los niños / su fanta-



sía enriquezca mis pobres palabras. / Que todo sea paz y reposo cuando yo inicie mi largo / relato, / la historia de mi nación ultrajada" (los subrayados son míos); de esta forma, la fuerza del canto sobresale a la vulnerable condición de quienes padecen el exilio, de quienes no lo entienden, aunque lo hayan padecido, de quienes no se reconocen en él, de quienes viendo padecer no se han inmutado.

Pero la palabra sabrá salir airosa con la inocencia infantil de recrear el mundo y configurarlo, engrandeciéndolo, desde su imaginación conjugada en las palabras poéticas:

La vulnerabilidad no es excusa para condenar el lenguaje porque no es fidedigno, o burlarse de sus esfuerzos por hacer conexiones entre el pensamiento y las cosas. A él (Lévinas) lo impacientaba el escepticismo radical que se inventaba excusas para no actuar con responsabilidad en el mundo (Sommer, 2005, pág. 27).

En "**Orunla, vigila tus Tablas**", la voz poética señala sus aliados, sabe que este Oricha es el "primer dueño de las Tablas de Ifá", como adivino de destinos, le solicita nominar al Muntu "que cada hijo tenga un nombre" para que no se pierda en el anonimato, para que combata la inmunidad, insiste en solicitar a Changó que no arrebathe la alegría del Mun-

tu, que se renueve, que las mujeres lo multipliquen, que el mar de las sangres le den vida. Esto es lo que se ha propuesto desde el inicio Zapata Olivella, él nos confía que:

[...] negros talentosos escribieron poemas y novelas que bien habían podido acometer la odisea de su pueblo. Concluí que no se trataba sólo de poseer el don narrativo, sino de abarcar en una sola mirada las múltiples culturas africanas refundidas en la esclavitud. La tarea provocaba desfallecimientos antes de intentarla (Zapata Olivella, 2005, pág. 344).

Pero logra concluirla desde este poema incorporado como elemento inicial-iniciático donde finalmente encontramos la "**Despedida de las mil cien tribus**", donde enumera los pueblos y sus Ancestros, quienes mantienen viva la palabra de los catorce Orichas, "Los Hombres Manatías / pescadores del ritmo en la escondida selva / saltaron de los ríos y las ciénagas / las aletas en brazos convertidas / la cola en plantas caminantes / con la herida abierta de su risa / la cantadora paloma de su lengua", que acompañan a "La primera semilla/ los Hombres-Bosques / Hotentotes y Papúas / nutridos de raíces / nubes y pájaros / su corazón preserva la inocencia de los primeros Orichas / en la tierra".



Esta significativa descripción de los hombres de toda África resuena en los lectores y escuchas, pues se constituyen en testimonios vivientes, “traen la palabra viva del desierto / la selva y los océanos”. Todos ellos han sido evocados y convocados, están listos para unirse en la palabra, decirle adiós a Elegba en la partida, para compartir sus hilos con la palabra poética que vence la muerte, que sella pactos y puertas, que permite el reencuentro de los vivos y sus muertos, que se despide, que ofrenda sus himnos unidos en esta despedida.

Esta despedida del mundo mágico y mítico conforma el relato originario de los africanos —una fusión de mitos: cosmogónicos, teogónicos, antropogónicos, etiológicos y escatológicos—, fusión que marca el desencuentro de la naturaleza endémica y sus habitantes, implica el desaliento de la partida, pero también el recuerdo del ánimo requerido para afrontar el desconcierto que pesa sobre todo el Muntu, al igual que la muerte, la incertidumbre más certera, la némesis de Changó, el cumplimiento de su maldición, la lejana e incierta esperanza de la redención de una historia desconocida, trágica, que afrenta nuestra humanidad, que llena de oprobio y vergüenza lo humano, pero que puede redimirse con la memoria, con el conocimiento, con la belleza de la palabra que nos une, que nos hermana, que no per-

mitirá el olvido, que no debería conceder treguas, para que este relato no vuelva a repetirse, para que entendamos, para que conozcamos, para que conociendo, amemos: para que desde la experiencia estética que posibilita la palabra, nos integremos y defendamos lo mejor de nuestra humanidad.

La lectura de este poema-epopeya nos ha recordado la importancia de la palabra colectiva, la importancia de la memoria individual que se convierte en memoria social, que invita a la participación de la comunidad, pues “... *solo es posible abordar la autodeterminación y la autoconciencia no alienada en el marco de un interés estratégico en el movimiento autoalienante de desplazamiento que se opera en la colectividad y por la conciencia de colectividad*” (Spivak, 2013, pág. 340).

La relectura de tres de las cinco partes que conforman *Changó, el gran putas* ha constituido una experiencia lectora diferente, una lectura significativa para la reivindicación del metaderecho más importante en Latinoamérica: “tener derecho a tener derecho” (De Souza Santos, 2003), para construir relatos que impliquen una respuesta propia a la colonialidad y sus efectos despersonalizantes pretendidos desde la globalización; esta lectura podría enmarcarse en la práctica de una “globalización contrahegemónica” desde la americanización, desde la localización que impli-



caría “la globalización de los derrotados” que siempre invitará a la autorreflexión (De Souza Santos, 2003).

La lectura de Zapata Olivella ha resignificado la reflexión sobre la praxis literaria y su problematización respecto al papel que cumple la escritura: “¿Qué es pues escribir? Entiendo por escritura la actividad concreta que consiste en construir, sobre un espacio propio, la página, un texto que tiene poder sobre la exterioridad de la cual, previamente, ha quedado aislado” (De Certeau, 2000, pág. 148).

La novela de Zapata Olivella se constituye en una escritura que conjuga el dolor y la magia de la palabra en dosis necesarias para fortalecer nuestra condición humana integral desde la consideración de la importancia del *homo aestheticus*: “-¿No te parece extraño –murmura impaciente- que la belleza deba desaparecer para enfermarnos de su necesidad? ... ¿No te parece extraño que la gente guarde sus dolores para que otros los disfruten?” (Montaño, 2008, pág. 164).

A pesar de esto, estoy consciente de que lo realizado como propuesta de análisis es únicamente una posible lectura desde los afectos, los conocimientos propios, las interrelaciones entre tradiciones culturales, hipotextos;

una propuesta de lectura que no implica pretensiones de convertirse en una lectura exclusiva o, peor aún, excluyente: “[...] como ‘una lectura a contracorriente’ tiene que seguir siendo estratégica nunca podrá alegar que ha establecido la verdad autorizada de un texto y siempre deberá seguir dependiendo de las exigencias prácticas, no llevará nunca legítimamente a una ortodoxia teórica” (Spivak, 2013, pág. 354).

La lectura atenta, respetuosa, alternativa marca una forma particular de situarnos en el mundo, no únicamente de contemplarlo, sino de sentirlo, reflexionar sobre el pasado, considerar el presente y discernir sobre el futuro gracias al conocimiento y la resignificación de los mitos y la Literatura, de su valor estético y epistémico, de la bella manera de reconocernos desde la necesidad de trascendencia que nos ofrece la valoración de la memoria, la posibilidad de recorrer los pliegues complejos que han marcado nuestra realidad respecto a la migración, la esclavitud, la liberación y recordar así nuestra capacidad de conmovernos, solidarizarnos y comprometernos desde los testimonios con palabras que nos llaman a acciones pertinentes para fortalecer nuestra humanidad.

REFERENCIAS

- Bateson, Gregory. (1991). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- De Souza Santos, B. (2003). «Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución». En *La caída del Ángelus Novus: Ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*. Bogotá: ILSA-Universidad nacional de Colombia.
- De Certeau, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gadamer, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Montaño, J. (2008). *Así se compone un son*. Vol. 2. Quito: Ministerio de Cultura.
- Ortiz, Lucía. «www.colombianistas.org.» *Pennsylvania State University. X Congreso de la Asociación de Colombianistas. Conversación con Manuel Zapata Olivella*. 1 de agosto de 1997. http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-21/15.REC_21_LuciaOrtizEntrevZapataOlivella.pdf.
- Sommer, D. (2005). *Abrazos y rechazos. Cómo leer en clave menor*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Spivak, G. Ch. (2013). *En otras palabras, en otros mundos. Ensayos sobre política cultural*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Zapata Olivella, M. (2005). ¡Levántate mulato! «Por mi raza hablará el espíritu». Bogotá: Educar Editores.
- . (2010). *Letras Nacionales responde a ocho preguntas en torno al nacionalismo literario*. Vol. XVIII, de Manuel Zapata Olivella, *Por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos: 1940-2000*, de Manuel Zapata Olivella, editado por Alfonso Múnera. Bogotá: Biblioteca de literatura afrocolombiana. Ministerio de Cultura.
- . *Changó, el gran putas*. (2010). Editado por Ministerio de Cultura. Bogotá: Biblioteca de cultura afrocolombiana.