

Lengua e identidad en *Changó, el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella

*Haakayoo Zoggyie**
East Tennessee State University

La idea de la lengua como instrumento de la dominación cultural, tal como intento demostrar en este trabajo, no es netamente nueva; ya ha sido reconocida por los estudiosos de la cultura. Por ejemplo, en el libro *Black Skin, White Masks*, del psiquiatra martiniqueño Frantz Fanon, el autor explica la tendencia de algunos de sus compatriotas a menospreciar al criollo martiniqueño, una vez que han vivido en Francia, de la siguiente manera:

Hablar significa... captar la morfología de este o el otro idioma, pero significa sobre todo asumir una cultura y aguantar el peso de una civilización. Un hombre que habla un idioma posee el mundo que expresa e implica... El dominio de una lengua le ofrece un poder increíble al que así la maneja. Paul Valéry ya lo sabía; es por eso que calificó a la lengua de “dios descarriado en la carne” (1967, 18-19).¹

Lo que quiere señalar el escritor legendario es el hecho de que los idiomas extranjeros funcionan como viruelas. Una vez que uno los aprende, tiende a desdeñar su propia lengua si a ésta se le considera inferior entre los hablantes del nuevo idioma. Fanon da constancia de esto cuando añade que, para aquellos compatriotas renegados, el criollo ya no es más que “un *gorgoteo divino*..., un término medio entre el francés rudimentario del negro y la versión oficial que se escucha en París” (20).

El juicio de Fanon es apenas solitario. En sus comentarios introductorios sobre la sección del lenguaje en el libro *The Post-Colonial Studies Reader*,

* East Tennessee State University, Department of Foreign Languages, Johnson City, TN 37614-0312; zoggyie@etsu.edu.

1 Esta es nuestra propia traducción de la versión inglesa del libro. Nos responsabilizamos pues de cualquier error u omisión que resulte del esfuerzo, así como de los que el lector encontrará más adelante en traducciones similares.

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin también llegan a conclusiones parecidas:

El lenguaje es un emplazamiento fundamental de la lucha por el discurso post-colonial porque el proceso colonial en sí mismo comienza y concluye con el lenguaje. El control del lenguaje por parte del centro imperial... sigue siendo el instrumento más potente del control cultural. El lenguaje proporciona los términos mediante los cuales se define la realidad. Asimismo suministra los nombres con que se “revela” el mundo. Su sistema de valores... se convierte en la base sobre la cual se lanzan los discursos sociales, económicos y políticos (1995, 283).

Son precisamente estos problemas los que se propone abordar Zapata Olivella en *Changó, el gran putas* (1983).² A fin de reintroducir a sus lectores implícitos a una visión africana del mundo, visión que les fue quitado como consecuencia de la trata trasatlántica, el novelista acude a una serie de recursos narrativos que recuerdan este mundo. Tal es el caso de los numerosos elementos orales que penetran la novela. Marco por excelencia de la comunicación en la África pre-esclavista y colonial, la estrategia del escritor también incluye los neologismos y las deformaciones gramaticales que integran la novela.

Los datos orales se notan desde el principio de *Changó*. Por ejemplo, en la página 6, se descubre a Ngafúa, un músico callejero que está en el proceso de anunciar una tragedia. Mientras ésta queda revelada como la esclavización del negro mundonovista, el equipo con que lo hace es el *kora*, instrumento musical de cuerdas que en la África sub-sahariana sirve para divulgar mensajes importantes y para celebrar diversos ritos religiosos. Aunque el instrumento se menciona sólo en este punto de la *fábula*, su presencia no deja de sentirse en toda la novela ya que el lector encuentra varios pasajes de tono juglaresco como los siguientes:

¡Oídos del Muntu, oíd!
 ¡Oíd! ¡Oíd! ¡Oíd!
 ¡Oídos del Muntu, oíd!

² De aquí en adelante se abreviará como *Changó*.

Soy Ngafúa, hijo de Kissi-Kama.

¡Padre Kissi-Kama, despierta!
 Aquí te invoco esta noche,
 junta a mi voz tus sabias historias.
 ¡Mi dolor es grande! (6-7).

*Soy Pupo Moncholo
 el cantador sin ronquera
 cuando comienzo una historia
 la cuento toda entera* (162, énfasis del autor).

*¡A ti te dirijo
 Maghan Sundjata!
 Te hablo rey mandinga,
 sombra amplia
 donde se recogen los desposeídos
 los reinos, los imperios destruidos
 por la Loba Blanca* (353, énfasis del autor).

*¡Oh hijas de Jerusalem, Negro soy!
 ...No me juzguéis por mi piel negra
 sobre ella se ha posado el sol.*

*Enojados están los hijos de mi madre
 porque he descuidado sus viñedos.
 ¡Por mi piel negra se olvidaron
 de darme mi propio predio!* (450, énfasis del autor).

Como parte integral del proyecto que he atribuido al novelista afro-colombiano, la alegación de que se propone imponer una visión africana del mundo entre sus lectores implícitos, estos detalles logran lo propuesto en dos maneras fundamentales. La primera es la oportunidad que ofrecen a dichos lectores para refamiliarizarse con las tradiciones de sus ancestros, sobre todo la del músico viajante, tan popular en la África sub-sahariana. La segunda función tiene que ver con el carácter mismo de la historia que se refiere en *Changó*. Ya que se trata del tráfico negrero trasatlántico y sus consecuencias, es forzosamente una historia cantada, historia que difícilmente se adecuaría a la forma tradicional de narrar puesto que ésta tiende a carecer de emoción.

Otro dato oral que cumple con la misma meta es la oratoria, método discursivo bien popular en la África precolonial. Aquí, el novelista yuxtapone a personajes de ideologías distintas y deja que cada uno defienda su punto de vista sin que intervenga el narrador. Aunque hay varios ejemplos de la estrategia en *Changó*, el mejor es, indudablemente, el debate entre Benkos Biojo y el padre Claver, sobre las cualidades del buen cristiano. A fin de amansar el espíritu rebelde del africano, quien considera la conversión al catolicismo como una traición a sus orishas o deidades, el futuro santo le dice:

—Tienes que ser manso y sumiso a tu Dios. En las contrariedades ¿por qué no hacer lo que hace el asno? Si lo ultrajan calla. Si se le olvida, se resigna a ser el último. Si se le maltrata, sufre sin quejarse. Si se le niega alimento, rumia su hambre. Si lo aporrean para que apure el paso, avanza diligente. Si lo desprecian, no reclama por lo mucho que sirve. Si le imponen excesiva carga, soporta el peso sin aflicción. En suma, ...¡Buen ejemplo para el verdadero siervo de Dios!

A lo cual contesta Benkos: “—Sepa padre... que poca diferencia hace usted en las obras del Señor. Al burro le hizo torpe y bien hace callar, pero a los hombres nos dio entendimiento. Si yo fuera un asno no aspirara a tener una corona aunque fuera de papel” (139).

Además de ser fiel a la filosofía africana, que tiende a ser sucinta pero cargada de razón, la respuesta del esclavo también constituye una de las mejores deconstrucciones del mito de que sólo los cristianos son capaces de conocer a Dios. Al dejar que un hombre tan humilde como Benkos, supuestamente ignorante de la existencia del Creador, proporcione una respuesta tan iluminante, Zapata Olivella sugiere que se requiere más que un simple cambio de fe para ser virtuoso.

Un tercer ejemplo de la oralidad en *Changó* involucra el soliloquio, también famoso en la África tradicional. Empleado a menudo para dar consejos a los familiares o para desahogarse los angustiados, en esta categoría cabe el intercambio que sostuvo Mackandal con Bouckman, dos héroes de la revolución haitiana. Hablando el primero desde la tumba, supuestamente le dijo a su interlocutor: “No hay un solo yanvalú³ que

3 Un *yanvalú* es una especie de canto fúnebre que emplean muchos pueblos africanos para despedir a los difuntos.

me abra las puertas de la celda y me conduzca al solar de mis Ancestros. La ausencia de mi pueblo es mi peor hambre. Ahora comprendo, dolido Shango, tu furia, tu dolor, cuando fuiste arrojado de la Imperial Oyo, separado de la calurosa convivencia de tus súbditos” (179). Luego agrega:

Los franceses afirman que me quemaron un veinte de enero. Lo repiten con trompetas en las plantaciones de Leonarmand de Mézy en la que fui esclavo. Para que no hubiera duda riegan la ceniza de mi cadáver en la habitación de Dufrené donde estuve preso. Pero mis ekobios saben que convertido en la serpiente de Damballa renaceré triunfante en el arco iris después de cada tormenta. Soy el gallo que canta en las madrugadas (180).

Si bien estos detalles le permiten a Zapata Olivella reintroducir a sus lectores negros a las costumbres de sus antepasados, también lo exponen a un tremendo peligro literario. Me refiero al hecho de que los detalles son parte integral de tales elementos de la literatura tradicional africana como proverbios, juegos de palabras, adivinanzas, trabalenguas, cantos, cuentos de hadas, cuentos normales y canciones, todos los cuales fueron descartados en el mundo occidental como meras extensiones de la llamada superstición africana hasta 1896. Este es el año en que apareció *Geschichten und Lieder der Afrikaner*, una antología de literatura oral africana cuyo prólogo, escrito por August Seidel, es bien instructivo:

¡El salvaje africano! ¡La bestia negra! ¡Imágeneselo tratando de pensar y haciéndolo de manera creativa! ¡Peor aún, imágeneselo con la capacidad de apreciar la forma poética, el ritmo y la rima! Parece mentira, pero es cierto... Todo el mundo se quedó maravillado al descubrir que el negro era capaz de pensar y de sentir como nosotros (citado en Jahn, 1969, 55).

Desde luego, Seidel se refiere a los estereotipos que solían adherirse a la mera idea de una literatura africana antes de la publicación del libro. Pese al carácter positivo de su actitud, y, por implicación, la de los otros colaboradores del proyecto, no dejó de persistir el escepticismo. Como señala Jahn otra vez, las publicaciones posteriores también fueron descritas por los críticos occidentales como obras que “sumergen al lector en un mundo completamente desconocido, aunque no había consenso sobre si este mundo era totalmente extraño o extrañamente familiar” (55).

Jahn hizo sus observaciones a finales de los años sesenta (1969), por tanto, hay quienes creen que ya no son válidas. Este grupo incluye a Isidore Okpewho, quien cita la aparición del folklorista indígena africano como evidencia de su alegación. Sin embargo, otros estudiosos como John William Johnson, Thomas A. Hale y Stephen Belcher, no están tan seguros. En la introducción del libro *Oral Epics from Africa: Vibrant Voices from a Vast Continent*, publicado en 1997, afirman lo siguiente en torno a la literatura africana en general:

Para muchos la noción de una “literatura africana” es todavía curiosa: aún se imaginan el Negrísimo Continente de Henry Stanley, una selva impenetrable donde viven “tribus” aisladas que hablan “dialectos” incomprensibles y poseen el nivel más primitivo de la cultura material... Ya que se supone que los africanos carecen de literatura, es lógico concluir que tampoco tienen historia... Hoy, a pesar de la apariencia de ambas entidades del velo de ignorancia en el que las ha mantenido el Mundo Occidental, persisten las dudas acerca de la definición de la literatura oral. Después de todo la literatura está radicada en la idea de “letras”, lo cual implica sólo lo escrito (xiv).

Es a la luz de estas opiniones que digo que Zapata Olivella arriesga su patrimonio literario. Dado el carácter negativo de ellas, el novelista afro-colombiano corre el peligro de perder a muchos lectores blancos. Al descuidar este problema, no sólo se distancia de los escépticos, también reitera su fe en la forma oral como una voz literaria factible, como voz alternativa que mejor expresa la experiencia que comunica en *Changó*.

El novelista sigue refrendando esta voz a través de los numerosos diálogos que también penetran *Changó*. Vemos los primeros ejemplos en las partes del texto donde se habla del traslado de los esclavos al Nuevo Mundo. Consistentes tanto en los pensamientos de éstos como en los de sus verdugos, aunque cada pensamiento se ocupa del mismo tema, suelen enfocarlo sólo desde la perspectiva del que habla.

Es así, pues, que los negreros atribuyen el éxito de la primera rebelión de los esclavos a la capacidad de éstos a comunicarse con “la mirada” (36), mientras los esclavos mismos lo atribuyen a su capacidad de contar las pisadas del enemigo para luego determinar el momento propicio del ataque (37). Asimismo, para el capitán del barco negrero la llegada de siete botes de abastecimiento es ocasión de mucha alegría: “¡Trae el más

grande cargamento que hayan visto mis ojos!” (37). Sin embargo, cuando los esclavos enfocan el mismo incidente, no ven más que otro contratiempo entre los muchos que ya han sufrido: “Separados, ansiosos, los Ibos miraban con desesperanza: su pueblo ha sufrido la mayor devastación de hombres y mujeres a todo lo largo del Calabar” (38).

La mejor de estas discrepancias perceptuales se halla en las anotaciones de tipo diario que salen entre las páginas 58 y 91 de *Changó*. Tituladas *libros de derrota*, son, tal vez, la mejor subversión que hay del discurso autoritario en la literatura afrohispana. Aquí, cada grupo presenta su propio punto de vista, resaltando sólo las cosas que le importan. Por ejemplo, para los tripulantes del barco (en la primera anotación), es la muerte del capitán y los cambios que han tenido que realizarse como consecuencia de ello:

Apesadumbrados por la muerte de nuestro capitán Egas Muñís, nos vimos urgidos a levar anclas de la factoría de Nembe antes de la media noche... Como primer oficial y contramaestre he asumido el mando de la nao. Paso lista y memoria de las personas que permanecemos a bordo según lo dispuesto por su Majestad en los barcos de cargazón... (58, énfasis del autor).

Para los esclavos es la incertidumbre del porvenir que los aguarda y las incomodidades de la vida en el cautiverio:

Nuestros ojos escuchaban los ruidos sin esperanza, lloran los pequeños y las madres les dejan chupar los senos para distraerles el miedo. El hambre punza los estómagos vacíos pero sentimos más las cadenas mordiéndonos. Chidiyi, tejedor de las pesadillas, las mueve todas las noches para que nadie duerma, repitiendo lo que ha contado en los fogones de todas las aldeas: en América nos fritarán en calderas de aceite... (59).

Lo que distingue a estos trozos no es solamente el homenaje que rinden al arte de la narración, tan central a la cultura africana; es también su capacidad de comunicar lo que Gareth Griffiths ha denominado como “opiniones alter/nativas” (239) en su discusión de la novela hindú contemporánea. Otra manera de decir el punto de vista del “Otro” indígena, en el caso de los esclavos, se trata del trágico viaje trasatlántico y la forma en que ellos lo

recuerdan. Al permitir que relaten sus experiencias directamente al lector, Zapata Olivella permite que éste se identifique más fácilmente con los esclavos a medida que descubre lo que realmente sucedió.

Esta tremenda recuperación de la voz africana sigue realizándose a través de los numerosos neologismos que se evidencian en *Changó*. En esencia ideófonos o ideas en forma de sonido, según Isidore Okpewho (92), un buen ejemplo es la palabra “luzsombra” (43), asociada con la personalidad de Elegba. Otros ejemplos incluyen el “vistasonido” de la diosa Sosa Illamba (74), el “ayermañana” del *Muntu* (91), el “espacio tiempo” del cuerpo de Agne Brown (348) y las “Nochesdías” que ella pasa rememorando su estancia en la familia del reverendo Robert (354). Ejemplos, todos, del lenguaje *performativo* o actuado frente al escritural, su importancia estriba en su capacidad de crear lo que Bill Ashcroft llama “brecha metonímica” en su discusión del discurso post-colonial contemporáneo (1995, 299). Esta es la situación en que el sentido de una palabra ya no está determinado por su valor semántico preestablecido sino por el contexto en el que se ha usado. En el caso concreto de *Changó*, este contexto es el mundo africano, mundo que resulta imposible describir a través del vocabulario normal del castellano.

Tomemos el ejemplo de “luzsombra”, que describe la personalidad de Elegba. Mientras el componente, “luz”, alude a la capacidad de la deidad de intervenir en las actividades mundanas de sus acólitos, el de la “sombra” reafirma su condición de dios y el hecho de que los dioses son invisibles a los hombres. De modo semejante, el *Muntu* se dice vivir en un “ayermañana” porque el tiempo en África no es “un devenir, una sucesión consistiendo en pasado, presente, y futuro”, sino “una unidad, un gran ahora, un presente perpetuo” (Smart, 1984, 154). Palabras éstas de Ian Smart, el propio Zapata parece corroborar el juicio cuando explica que *muntu* es “la connotación de hombre, ya que incluye a los vivos y difuntos, así como a los animales, vegetales, minerales y cosas que le sirven. Más que entes o personas, materiales o físicos, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersos en el universo presente, pasado y futuro” (514).

Esta lectura de *Changó* vuelve a afirmarse en las numerosas inconsistencias gramaticales que penetran la novela. Visibles aún en una lectura somera del texto, están presentes en casi todas las páginas y se encaminan a expresar la visión circular del tiempo que es tan integral a

la filosofía africana. Basta con analizar un solo incidente, parte de las numerosas rebeliones que marcaron la llegada de los esclavos africanos al Nuevo Mundo:

Nos reunimos en los montes, en lugar que señalaban los tambores. El secreto *es* un río crecido que *inundaba* los oídos más sordos. *Lo cuentan* las mujeres que *vendían* los dulces de sus amas por las calles y en el muelle; las chulapas que *atracaban* repletas de carbón *se van* cargadas de noticias: la noche, el lugar, la hora (133, énfasis mío).

El trozo celebra la noción africana del tiempo de una manera fundamental. En vez de la cronología rectilínea con que se suele concebir este fenómeno en el mundo occidental, la filosofía africana lo percibe en términos circulares. Vemos esto en tales verbos como “es”, “cuentan”, y “se van”, los cuales deberían ser usados en las formas verbales de “era”, “contaron”, y “se fueron” respectivamente. Pero tal proceder hubiera colocado a los personajes en el marco mismo temporal, o sea, el pasado, lo cual, a su vez, hubiera violado la creencia africana en la simultaneidad de todos los momentos históricos. Al mezclar los tiempos verbales en la forma señalada, Zapata Olivella evita la contradicción y permite que un solo personaje hable “en el pasado para luego ser comprendido en el futuro o el presente” (Captain-Hidalgo, 1984, 158).

El argumento de Captain-Hidalgo funcionaría de la siguiente manera en el caso de la frase “Lo cuentan las mujeres que vendían los dulces de sus amas por las calles y en el muelle”. Si se rinde en el presente (*Lo cuentan* las mujeres que *venden* los dulces de sus amas por las calles y en el muelle), el lector pensará tal vez sólo en criadas afro-latinas contemporáneas. Si, por el otro lado, la frase se pronuncia en el pasado (*Lo contaron* las mujeres que *vendían* los dulces de sus amas por las calles y en el muelle), podrá acabar pensando en mujeres de un momento histórico remoto, bien sean esclavas o libertas. Las mezclas verbales imposibilitan esta lectura encasillada de los sucesos y sitúan simultáneamente a los personajes en el presente y el pasado, como lo exigen las tradiciones africanas.

En conclusión, el lenguaje desempeña un papel activo en el desarrollo de la temática de *Changó*. Mediante la manipulación de este elemento, Zapata Olivella logra recalcar la unicidad del público que representa. Siendo éste el negro colombiano y sus equivalentes en otras partes de las Américas,

demuestra que ellos son distintos de sus compatriotas, que esta diferencia es parte integral de su identidad y que el primer paso en la lucha por la armonía racial estriba en aceptar y respetarla, ya que la intolerancia y el descontento civil suelen ir juntos. Apenas extraña que el novelista adopte semejante actitud ante el tema. Como él mismo señala en *Nuestra voz: aportes del habla popular latinoamericana al idioma español*, los esclavos negros que llegaron al Nuevo Mundo no asimilaron el castellano por gusto propio. Al contrario, lo hicieron para satisfacer una necesidad: la de hacerse entender no sólo por los amos blancos sino también por los otros esclavos, quienes, frecuentemente, hablaban lenguas distintas. Puesto que se trataba de un idioma foráneo, terminaron por “adoptar su fonética y contenidos semánticos a su propia manera de sentir” (62), hecho que se evidencia en las deformaciones lingüísticas y los neologismos.

Bibliografía

- Ashcroft, Bill. “Constitutive Graphonomy”, en: Griffiths, Gareth, Bill Ashcroft y Helen Tiffin (eds.). *The Post-Colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995. 298-302.
- Captain-Hidalgo, Yvonne. “El espacio del tiempo en *Changó, el gran putas*”, en: Williams, Raymond L. (ed.). *Ensayos de literatura colombiana*. Bogotá: Plaza & Janés, 1984, 157-166.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove, 1967.
- Griffiths, Gareth. “The Myth of Authenticity”, en: Griffiths, Gareth, Bill Ashcroft y Helen Tiffin (eds.). *The Post-Colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995. 237-241.
- Jahn, Janheinz. *Neo-African Writing: A History of Black Writing*. New York: Grove, 1969.
- Johnson, William John, Thomas A. Hale y Stephen Belcher (eds.). *Oral Epics from Africa: Vibrant Voices from a Vast Continent*. Bloomington: IUP, 1997.
- Okpewho, Isidore. *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*. Bloomington: IUP, 1992.
- Seidel, August A. *Geschichten und Lieder der Afrikaner. Ausgewählt und verdeutscht von A. Seidel*. Berlin: Schall & Grund, 1896.

Smart, Ian I. “*Changó, el gran putas*, una nueva novela poemática”, en: Williams, Raymond L. (ed.). *Ensayos de literatura colombiana*. Bogotá: Plaza & Janes, 1984, 149-156.

Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Oveja Negra, 1983.

_____. *Nuestra voz: aportes del habla popular latinoamericana al idioma español*. Bogotá: Ecoe, 1987.