

Changó el gran putas o la tormentosa espiral del Muntu en América

Mario Aguiar*

Universidad de Antioquia

Primera versión recibida: 20 de enero de 2004;
versión final aceptada: 24 de mayo de 2004 (Eds.)

Resumen: En su artículo Mario Aguiar demuestra que la obra *Changó el gran putas* (1983) del escritor Manuel Zapata Olivella no sólo es una novela histórica, sino que al mismo tiempo representa una "epopeya" de la cultura afroamericana. El texto resalta en particular la forma espiral que en la novela cobra la evolución cultural del mestizaje afroamericano.

Descriptor: Literatura colombiana; Novela colombiana; Novela histórica; Zapata Olivella, Manuel; *Changó el gran putas* (1983); Afroamérica; Negritudes, Muntu; Aguiar, Mario.

Abstract: Mario Aguiar shows that Manuel Zapata Olivella's novel *Changó el gran putas* (1983) is not only a historical novel but it represents an epopee of Africanamerican culture. The article emphasises on the spiral form that the Africanamerican cultural miscegenation takes in the novel.

Key words: Colombian literatura; Colombian novel; Historical novel; Zapata Olivella, Manuel; *Changó el gran putas* (1983); Africanamerica; Negritudes; Muntu; Aguiar, Mario.

Las novelas de Zapata Olivella publicadas hasta antes de la década del ochenta habían recibido el calificativo de novela moderna con toques de tradicionalidad debido a su desarrollo lineal. Incluso una novela como *En Chimá nace un santo* había sido acusada de efectista y carente de desarrollo, por cuanto sus escenas presentan un aspecto cinematográfico que parece dividirla en cuadros, y el desarrollo de éstos se asimila a una serie de fotografías. En medio de estos juicios sale a la luz *Changó, el gran putas* (1983), una novela extensa y densa, original por

* Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. El presente artículo es resultado parcial de la investigación del autor (primera edición crítica de *Changó el gran putas*, desarrollada en el marco de la Maestría).

su tratamiento y por la exposición que hace, un texto que puede confundirse con una novela histórica, pero que en esencia es una gran epopeya en la que se expone el alma afroamericana. Es la vitalidad que Humberto Triana y Artovenza describe como la tercera raíz en el poblamiento del Nuevo Mundo, un hombre

creador de cultura y asimilador de cultura universal que ha ido rompiendo poco a poco las barreras del olvido. Su existencia histórica se ha ido reconociendo como trascendental en el destino de la Humanidad, y concretamente de nuestra América. En todo caso, el mulataje en ciertas regiones ha definido el carácter de las mismas y ello comenzó desde los primeros días de la Colonia (Triana y Artovenza, 1997, 22).

Al calificar de densa esta novela, no hacemos referencia a nada diferente de la complejidad que presenta en algunos de sus apartes en cuanto a que es difícil reconocer un narrador, un tiempo desde el cual se cuenta, una ubicación del focalizador, una existencia misma para el narrador, pero al tratar las relaciones que hay en el texto iremos esclareciendo al menos las razones para que esté construido de tal forma. En síntesis, estamos frente a una novela que se enmarca entre los calificativos expuestos por Darío Villanueva para presentar la narrativa del siglo XX y que hacen alusión a un período de crisis, metamorfosis, transformación o renovación,¹ en este caso tanto de la novelística colombiana como de la escritura de Manuel Zapata Olivella.

Tres asuntos nos van a animar en el desarrollo de este escrito; el primero tiene que ver con si estamos ante una forma plena de la "Nueva Novela" como corriente desarrollada en Iberoamérica desde mediados del siglo XX; el segundo tiene que ver con la voz que hay presente en la novela, tanto en la forma como en la historia, y finalmente se establecerá un paralelo con la forma espiral² que nos permita ampliar la idea de la manera como el hombre ha simbolizado el mundo alrededor de esta forma y como ella sirve para proyectar la historia del poblamiento del negro³ en América.

1 En su texto *Escritura y tiempo reducido en la novela* (Villanueva, 1994) señala a los críticos Michel Raimond, René-Marill Albère y Paul Konrad Kurz, Enrich Kaler y Benito Varela Jácome como los principales exploradores de este tema.

2 Buscaremos a manera de metodología, para explicar los elementos encontrados en la forma de la novela, asociarla a un concepto que juzgamos apropiado para identificarla, la espiral. Para ello, tomaremos como referencia la definición presentada por Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (1991) y se presentarán los aspectos formales que hacen que la novela adopte esta forma.

3 Hacemos claridad de que con la referencia al negro reconoceremos al hombre africano de manera genérica, aunque obliga la historia a incluir a los habitantes de las riberas y deltas del Nilo, a algunos pueblos saharianos, por ejemplo, que fueron sometidos o esclavizados para

Ubiquemos primero a la novela dentro de un grupo narrativo o dentro de una atrevida clasificación, pues no es cosa que la literatura pueda encasillarse en forma estricta dentro de una estructura matemáticamente diseñada, pero asimilaremos que hay ya estudios que permiten ubicar los textos dentro de grupos que presentan similitud por determinados aspectos que les son propios. Haremos pues la revisión en tanto "Nueva Novela", movimiento que florecía en la Iberoamérica donde se gesta este texto.

Hay dos problemas, tema y forma, que establece Leo Pollmann (1971)⁴ para una tipología de la "Nueva Novela" o "Nouveau Roman". Frente al primero presenta una tríada cuyo distintivo es la relación tema-forma, la cual se expresa en la novela abierta, la novela presintética y la de síntesis como tal. El tema de esta última es el de las grandes epopeyas. En este sentido, *Changó*, nombre que usaremos en adelante para designar a la novela de Manuel Zapata Olivella, pertenece indudablemente al último grupo, pues su trama resume una historia de 500 años de destierro forzado e, incluso, a través de la invocación mítica, amplía esta situación al narrar el origen mismo del sujeto que atraviesa la novela. Esa parte es evidente en el tema pero, más allá, recoge una síntesis de poblamiento en espiral, que se desarrollará posteriormente en este artículo y que parte desde un delicado lazo que une al afroamericano con su raíz, hasta desembocar en una forma difícil de precisar en cuanto a su alcance.

La novela de Zapata Olivella puede tranquilamente rozar los dos límites extremos del "Nouveau Roman",⁵ una forma cercana aún al estilo tradicional y la otra que tiene sus linderos en una narrativa no tan identificable con la novela,

ser traídos a América aunque no en la proporción en que se dio en las tribus del África meridional. Apuntamos, eso sí, a restringir la referencia al caso de los africanos, ya que para los cuatro siglos largos que se extendió la práctica de forzar personas a venir al Nuevo Mundo, se tiene también noticia de una cantidad significativa de colonos blancos que fueron forzados a llegar a América, como lo expresan Manix y Cowley, quienes aseguran que estos casos se trataban en su mayoría de "indigentes, criminales o rebeldes condenados a ser transportados a través del océano y a ser vendidos, por un espacio de tiempo de varios años y otros para toda su vida; también millares de niños fueron secuestrados" (1970, 7-8).

4 Según Leo Pollmann se puede clasificar el "Nouveau Roman" en Iberoamérica a partir de la siguiente exposición: Apertura formal y mágico trascendental (novela abierta) 1949-1955. Intento de cierre formal (novelística presintética y restauradora) 1956-1959. Síntesis (las grandes epopeyas novelescas) 1960-1963.

5 Se refiere Pollmann a una nueva fase "abierto" de entre 1964-1967 que sería resultado de características observables en la narrativa de fechas anteriores, específicamente en lo formal donde se distinguen: el "Nouveau Roman" en cierto modo "clásico", que aún se mantiene en equilibrio con las estructuras tradicionales (1948-1956). Los experimentos formales progresivos que condujeron en 1959 al límite de la novela posible, es decir lo que podría llamarse el

por cuanto se hace menos legible. Este recorrido lo hace en cinco partes en las cuales está dividida la novela, yendo de la narración lineal a la fractura casi total del hilo conductor. La ubicación de *Changó*, aunque tenga elementos cercanos a estos dos polos, cumple con lo que Leo Pollmann llama la "Nueva Novela" "pura", entendida como "experimentos formales progresivos que condujeron en 1959 al límite de la novela posible" (1971, 99), y que es claramente diferenciable de una "Nueva Novela" de formas más clásicas, que se mantiene en equilibrio con las estructuras tradicionales.

La novela empieza con una narración muy lineal, en la que es claramente identificable el narrador, y en la cual la trama no sufre alteraciones; pasa luego por una fase media, en la que se fragmenta y es posible leer cada subcapítulo como una narración independiente, cuyo sentido no necesariamente se encuentra en relación con las demás partes del texto, aunque como un todo, el conjunto es una novela articulada de manera precisa y acertada.

El texto está dividido en etapas ubicadas históricamente de forma independiente, tanto a nivel del enunciado como de la enunciación. Cada una de las partes tiene un número de capítulos que en cantidad no guardan regularidad, así como tampoco en su extensión; éstos a su vez están divididos en subcapítulos, como se indica en los cuadros posteriores, y luego en una serie de temas, que para el caso de la poesía, como está conformado el primer subcapítulo, cada título corresponde a un poema, aunque la arquitectura de la novela puede asimilarse, por su dimensión, a la espiral (Cirlot, 1991).

Ya desde la definición, Cirlot plantea que la espiral representa la "forma esquemática de la evolución del universo", y tal vez porque el tema de la novela es el desenvolvimiento del universo afroamericano, y porque en el texto el autor presenta la multiplicidad siempre en relación con la unidad, representada por su origen, por su raíz, la forma resultante es una espiral que permite la proyección sin cerrarse ni obligar a rupturas y cuyo punto de partida, aún en los extremos más alejados, es permanente punto de referencia.

La primera parte puede asimilarse al punto más diminuto donde se genera la espiral, seguida hacia arriba por la parte dos. Ese diminuto punto de origen roza con lo más metafísico de la narración, es allí donde más claramente se afinsa lo mítico, sin que se deje de reconocer que la novela completa está basada en

"Nouveau Roman" "puro" (1957-1959). La época de los experimentos que no llevan ya a una novela alguna o a novelas que no merecen ese nombre o que no son ya legibles. Agrega además una fase nueva cuya evolución es imposible prever (1971, 99).

temas que con el tiempo han tomado este carácter, pues la referencia histórica de donde se parte es ya en sí un tejido alrededor de héroes libertarios, de personajes que, si bien aparecen en las enciclopedias, son, ante todo, mito en lo que se refiere a sus hazañas.

Parte	Capítulos	Subcapítulos	Títulos de los temas
Primera parte LOS ORÍGENES 91 páginas	I La tierra de los ancestros	Mis mayores	<ul style="list-style-type: none"> • Ngafúa rememora el irrompible nudo entre los vivos y los muertos • Invocación a los grandes Orichas • Ngafúa relata la maldición y exilio de Changó
		La maldición de Changó	<ul style="list-style-type: none"> • Ngafúa, entre sueños, entre-oye la maldición de Changó • Canto a Changó, Oricha fecundo • ¡Changó! ¡Changó! Buscaste fuera de Africa a la Loba Blanca • La despedida y bienvenida a Elegba, abridor de puertas • Orunla, vigila tus tablas • Despedida de las cien mil tribus
	II La Trata		
	III La alargada huella entre dos mundos		Un Libro de Bitácora narrado por los tratantes que transportan los esclavos y 18 Libros de Derrota que combinan una narración de los tratantes y una de los esclavos. La historia termina con el nacimiento de Nagó, hijo de la madre Sosa Illamba, protectora del Muntu en el exilio.

Respecto a la forma como escribió el primer capítulo de la primera parte, el autor observa que es la única construcción deliberadamente poética que ha hecho de toda su obra.⁶ En los demás capítulos de esta primera parte, eventualmente aparecen citas que son transcripciones onomatopéyicas o versos de canciones populares. Este primer capítulo es escueto en cuanto a la presentación del tema a desarrollar, la forma como lo va a hacer y respecto de quién lo narra. Desde el inicio mismo lo que hace es una presentación del tema que ocupará la novela, así como también de las razones que tiene para narrar la historia:

¡Oídos del Muntu,⁷ oíd!
 ¡Oíd! ¡Oíd! ¡Oíd!
 ¡Oídos del Muntu, oíd!
*(La kora⁸ ríe
 lloraba la kora,
 sus cuerdas hermanas
 narrarán un solo canto
 la historia de Nagó
 el trágico viaje del Muntu
 al continente exilio de Cha)*
 Soy Ngafúa, hijo de Kissi-Kama (Changó, 6).⁹

- 6 En entrevista concedida en enero de 2002, el autor comentaba su incapacidad para escribir la poesía y daba una explicación que tiene que ver con una predisposición que tenía desde que estaba niño aún. Zapata Olivella relata el asunto en relación con unas décimas que se le pidió que interpretara en un acto público que ofrecía su padre para la conmemoración del Día de la Independencia. En aquel entonces debió ser reemplazado en la velada por su hermano Juan. Agrega: "Los únicos versos que yo he escrito, no he escrito otros, son los que están allí en *Changó el gran putas* y que no son solamente esos 14, son alrededor de unos 30 ó 40 que andan metidos por ahí en un cajón, en una bodega donde están todos mis libros. Son los únicos versos que yo he escrito sobre ese particular, y todos están dentro de la misma factura".
- 7 El Muntu es una forma singular de Bantú, según el escritor, en un glosario que se presenta al final de la novela; el concepto implícito en esta palabra trasciende 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 sólo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersos en el universo presente, pasado y futuro. También sirve como término genérico para aludir a la familia lingüística del mismo nombre y que se extiende en toda el África austral, por debajo del río Níger. Todo el texto está atravesado de palabras y conceptos referidos a asuntos míticos o culturales relacionados con la cultura negro-africana. Para obviar la dificultad que se presentaría para la comprensión del relato, el autor incluyó en la novela un completo glosario ubicado al final del relato.
- 8 Kora se refiere a una especie de arpa construida con una gran calabaza como caja de resonancia y que usan los juglares yorubas para acompañarse en sus cantos.
- 9 En adelante, todas las citas son de la edición de Oveja Negra, 1983.

Este extenso poema no presenta una métrica definida, ni con rima, y la forma quebrada como aparecen los versos se mantiene. Allí son recurrentes las interjecciones, como ¡Eíá!, ¡Abobó!, ¡Eléyay!, cuya intención es expresar regocijo o exaltar la emoción. En el habla caribeña y especialmente entre los afroamericanos se extendieron estos vocablos a manera de jerga que en algunos casos toma el carácter individual, la mayoría de veces usada para comunicarse con las divinidades, tomando el carácter defensivo y oculto, lo que explica su aparición en otras partes de la novela sin razón aparente, pues no hacen parte de una construcción poética.¹⁰

Otro aspecto recurrente en esta construcción poética es la aparición de marcadores discursivos apelativos¹¹ que buscan una comunicación entre lo narrado y el lector. Están desde la invitación que aparece en la primera línea *¡Oídos del Muntu, oíd!* (Changó, 6), donde se marca la primera persona tácita y se invita a la tercera persona de manera explícita a involucrarse en la historia, hasta en la última oración de la novela “¡Ya es hora de que comprendáis que el tiempo para los vivos no es inagotable!” (511). Estos marcadores atraviesan la novela en todas las unidades de información activa, en todos los contenidos que ya están en el centro de la conciencia del oyente-lector, bien porque la novela los haya puesto de manifiesto en momentos anteriores, bien porque llame la atención a una referencia histórica precisa.

La forma y origen de éstos en el habla afroamericana y en la novela se explican a partir de su presencia en la literatura de los pueblos dominantes del África negra, cuya influencia obviamente se trasladó a América, especialmente aquella de los fang, shongos y bantúes, donde se cultiva especialmente por los juglares, músicos o bailarines, oficios que se encargan de “transmitir narraciones educativas, mitológicas, historias explicando hechos de los antepasados, luchas, migraciones y dispersión de familias” (Cardona, 1998, 190).

En total son tres los capítulos que conforman esta primera parte, cada uno de ellos comportando una historia específica, cada una como consecuencia lógica de la anterior, así: el primero cuenta en un largo poema las relaciones mítico-sociales de los pueblos del África meridional, especialmente bantúes, que

10 Ya autores de Cuba especialmente se han referido a este tema. Fernando Ortiz en su libro *Los negros brujos*, dedica un capítulo completo a analizar estas formas lingüísticas dentro de las expresiones de los afroamericanos.

11 Yolanda Rodríguez Cadena los presenta como formas mediante las cuales se hace un llamado, a través de ellos “el hablante acude bien sea a la atención, al conocimiento, o al interés marcado del oyente, involucrándolo en su discurso, solicitando la aprobación de éste, para que comparta su mismo punto de vista”.

incluyen a los yurubas, shongos y una amplia gama de familias lingüísticas. Se debe resaltar allí que no es tan fundamental el lazo que se establece con los dioses como aquel que se tiene con los ancestros, a quienes se les pide acompañamiento con los tambores e intercesión ante los Orichas como permiso para narrar el exilio del Muntu.

El segundo capítulo se presenta ya en forma de prosa y aquí, siguiendo el ritmo de los poemas que lo anteceden, el lenguaje no se detiene en formas circulares, sino que rápidamente hace las presentaciones que considera necesarias para ubicar al lector en la situación y ponerle en contacto con el narrador; de la misma manera el tiempo presenta saltos analépticos y prolépticos, que se facilitan por el tipo de narrador que tiene la novela. En este capítulo, a diferencia de los cantos o poemas anteriores no se presentan repeticiones o anáforas que impidan la rápida evolución de la historia.

El tercero de los capítulos está contado como libro de bitácora de navegación y lleva títulos día a día, el primero como *Libro de Bitácora*, los demás se denominan *Libros de Derrota*. En cada uno de estos últimos se alterna un párrafo con caracteres especiales narrado por quienes conducen la nave y uno con caracteres convencionales, narrado por los esclavos transportados. La presencia de la poesía a estas alturas de la narración es muy eventual y tiene forma de cantos, relatados algunas veces por sacerdotes vudú, en otras ocasiones a manera de canciones populares, y así se mantendrá hasta el final. El contrapunteo narrativo se usa como efecto para determinar una parte y una contraparte. Es desde este capítulo que se empieza a ver con claridad una respuesta a la violencia, al destierro y al maltrato.

La segunda parte de la novela corresponde a un momento histórico diferente y se ubica en Cartagena de Indias. En cuanto a la forma, no es muy diferente a las utilizadas en los dos capítulos anteriores, con la salvedad de que cuenta con un narrador omnipresente, testigo de lo que ocurre en un espacio y otro, por lo que se facilita una cierta yuxtaposición espacial.

Ubicada en un momento histórico diferente, esta parte muestra ya una ampliación de una espiral creciente a la manera de “nebulosa”—como la define Cirlot— “por oposición a las formas decreciente (remolino) o petrificada (concha de caracol)” (196). La segunda parte tiene como tema central de sus tres capítulos la historia de Benkos Biojo, el trauma de su nacimiento, pues se sucede en medio de las atenciones cristianas y los rituales que se llevan a cabo en asentamiento de los negros en la ciudad de Cartagena de Indias. La narración está constituida por una serie de analepsis contadas por Andrés Sacabucho,

Parte	Capítulos	Subcapítulos	Asunto tratado
Segunda parte EL MUNTU AMERICANO 76 páginas	I Nacido entre dos aguas		Se cuenta una sola historia en la ciudad de Cartagena. Esta es la historia del hijo de Potenciana Biojo, Benkos, que iba a ser coronado rey de los negros. Todas las narraciones son analepsis que se están contando desde los juicios que adelantan en contra de los narradores en el tribunal del Santo Oficio.
	II Hijos del diablo y la diabla		La historia empieza con un nacimiento y termina con una muerte.
	III ¡Cruz de Elegba, la tortura camina!		

Orobia Morelos y Pupo Moncholo mientras son juzgados por el tribunal inquisitorial, acusados de paganismo bajo el único argumento de ser negro y de que en rituales clandestinos habían consagrado su devoción a Benkos Biojo, un niño, a quien bien pronto llamaron los negros Rey Benkos, que fue robado por éstos e internado en el barrio El Limón, donde lo mantienen hasta los 12 años, cuando un Babalao organiza un ritual en el Cerro de la Popa. Allí lo bañan con sangre de gallo y lo consagran a los Orichas, nombrándolo también liberador de los negros en esta provincia.

Esta parte muestra una estructura diferente de fuerzas en oposición, pues mientras en la primera se había terminado sometidos frente a tratantes, en ésta las luchas son más de tipo religioso y tienen que ver con los rituales particulares de los esclavizados y la imposición y búsqueda de erradicación por parte de los cristianos dominantes y protegidos por la oficialidad.

En la tercera parte la oposición es política y ubicada geográficamente en Haití, observándose una mayor fragmentación.

Parte	Capítulos	Subcapítulos	Asunto tratado	Narrador
Tercera parte LA REBELION DE LOS VODÚS 60 páginas	I Hablan los caballos y sus jinetes			Esta historia está contada por Toussiant L'Overture desde la prisión. Y por los héroes de la independencia de Haití.
	II El tambor de Boukman			Narran Toussiant y Orunla, su protector.
	III Libertad o muerte			Narra el anciano don Petro.

La tercera parte, junto con la quinta, es la mejor expresión de lo que Bajtín llama novela polifónica; se trata de “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” (Bajtín, en: Sullà, 1996, 56), una auténtica polifonía de voces autónomas. Ya se había mostrado la novela como una ruptura con lo monológico que se había extendido para entonces en la narrativa europea. Ésta será la manera más acertada para que Zapata Olivella cuente en una parte de su novela los hechos que tuvieron lugar entre 1790 y 1815 y que dieron como resultado la conformación de la primera república negra de América, en el primer pueblo que abolió de hecho la esclavitud y que se llamó Haití.

En este punto de la novela la espiral toca límites muy amplios por la geografía abordada, por la densidad del tema, ya complejo en la sola referencia histórica, así como también por la riqueza ritual, carnavalizante y transgresora.

Son tres los capítulos los que conforman esta parte y tienen que ver con los orígenes de quienes se convierten en héroes de la libertad haitiana: Boukman, Toussaint L'Overture, Dessaline y Christophe, a la vez que se cuenta su intervención en diversos momentos en la historia de dicha nación. Los temas que contiene esta parte van desde el maltrato y el sometimiento hasta el levanta-

miento y la resistencia a los ataques de la reconquista francesa, e incluye también las primeras formas de gobierno republicano. En este punto se centran hechos sobre la lucha por la libertad, la emancipación política, tomando como punto de partida el aspecto estructural del momento histórico de esta convulsionada nación: “el antagonismo básico radica sin duda entre amos y esclavos y es en ese trasfondo donde se desarrollan los demás conflictos” (Von Grafenstein, 1998, 51) y a ello se suman dos temas de importancia como son, por un lado, el monopolio comercial y las limitaciones que él acarrea para los colonos y, por otro, la búsqueda de la autonomía administrativa.

La ruptura que se observa entre la tercera y la cuarta parte tiene que ver con un período de notables intervenciones en cuanto al desarrollo de la historia o la ubicación histórica en la que se encuentra la novela. Es un detenerse, volverse a pensar y, ante todo, mirar al otro y saber qué determina la coexistencia en el mismo espacio donde se mezclan historias de héroes como Simón Bolívar con historias de antihéroes como Prudencio Padilla, y de igual manera en otras dimensiones la del escultor Antonio de Lisboa y su discípulo el Aleijadinho; en esta parte tenemos también noticia de que la experiencia de libertad que se estaba gestando en el plano del relato sufre intervenciones; es lo que Pollmann llama “quiebres en la unidad episódica” (1971, 149).

Es apreciable también una cercanía en la forma entre la cuarta parte y la primera, que tiene que ver con la estructuración a partir de fragmentos mucho más nucleares en comparación con las demás partes. Se regresa pues a la estructura parte —capítulos-subcapítulos— tema, que había estado ausente en la segunda y en la tercera.

La cuarta parte es más amplia en la dimensión geográfica tratada y el alcance de las búsquedas libertarias abordadas; la segunda parte es una queja y la oposición al elemento religioso-cultural como argumento fundamental de sometimiento; la tercera se ubica en una nación que busca dirigir sus propios caminos ya no en cuanto a lo religioso, sino lo político y lo económico; pero luego, la cuarta parte recorre la geografía latinoamericana con la presentación de cuatro héroes de las luchas independentistas y/o libertarias de América Latina, dedicando un capítulo a cada uno: Simón Bolívar, José Prudencio Padilla, El Aleijadinho y José María Morelos.

El quiebre en la unidad episódica que habíamos mencionado anteriormente, se restablece en la quinta parte, en la que mediante una forma polifónica se presenta un coro de narradores que intervienen casi al mismo tiempo y reciben después la palabra, incluso luego de una intervención que no supera una oración. Esta frecuencia de cortes marca el ritmo de la novela a esta altura y hace

Parte	Capítulos	Subcapítulos	Títulos de los temas
Cuarta parte LAS SANGRES ENCONTRADAS 109 páginas	I Simón Bolívar	Memoria y olvido	<ul style="list-style-type: none"> • La voz lenta y rumorosa del viejo Orinoco • Ante el tribunal de los ancestros
	II José Prudencio Padilla	Guerras ajenas que parecen nuestras	<ul style="list-style-type: none"> • La mujer es más fértil que la tierra • El dolor de haber nacido negro • Los cañones que no disparé aquella mañana • Haití despeja el camino de nuestras victorias • Soy favorecido con la vida inmortal de mis ancestros
	III El Alejadinho	Donde quiera que tus manos sin dedos dejen tu espíritu	<ul style="list-style-type: none"> • No siempre tuvo cara feroz que atemoriza a los espejos • El fanfarrón es una bestia que respiraba y se alimenta con nuestras vidas • Sus pupilas nadaban gozosas en la claridad que les llovía
	IV José María Morelos	El llamado de los ancestros olmecas	<ul style="list-style-type: none"> • Bajo todos suelo que pisan y escupen • General de Changó • Siervo de la nación

sentir al lector que ya son muchas las voces libertarias que se manifiestan y que son más las miradas y las voces que denuncian y reclaman. Es esta parte la que roza con una forma de novela que dificulta hasta el extremo su lectura, porque no es tan marcada la evolución y se sabe con precisión que se acerca hacia un propósito que se había anunciado desde que empezó el texto. Si leyéramos esta parte de manera independiente, como pueden leerse las anteriores, e incluso como pueden leerse los subcapítulos anteriores, la encontraríamos caótica y carente de referencias y evolución misma.

Parte	Capítulos	Subcapítulos	Asunto tratado
Quinta parte LOS ANCESTROS COMBATIENTE 169 pg.	I El culto a los ancestros		
	II Los fabricantes de centellas		
	III La guerra civil nos dio la libertad, la libertad nos devolvió la esclavitud.		
	IV Oye, los Orichas están furiosos		

La quinta parte, por sus referencias y complejidad, así como por los logros que obtienen los personajes allí involucrados, es la más amplia y alta en el orden de lo que se puede entender en tanto que “el espiral como atributo de poder” (Ciriot, 1991, 195), y también clara muestra del movimiento y desarrollo progresivos, que además deja abierta la novela, pues nos lleva no hasta un final obligado donde se deba reconocer un triunfo de protagonismo, sino simplemente hasta una instancia en la cual el lector puede respirar porque el drama continúa. La propuesta es como tal inacabada y, más que esto, inagotada. Al leer la última página se puede sentir que si el narrador continúa, sin duda tendrá tema para desarrollar porque el tratamiento denso y complejo del tema ya agotó las posibilidades.

A las cinco partes que conforman el relato en *Changó*, se suma una especie de diccionario llamado “Cuaderno de Bitácora-Mitología e Historia”, que está conformado por definiciones de términos que aparecen en la novela y ocupa 16 páginas al final del libro. Parece extraño que una novela reciente tenga su propio glosario al final y que la ofrezca al lector a manera de herramienta para facilitar su lectura, pero creo que no es sólo eso; es un llamado de atención del autor para hacer claridad al lector sobre la existencia de otro mundo articulador del imaginario americano, no solamente de quienes proceden del continente de ébano.

Así como la novela se organiza en cinco partes, sintetiza cinco siglos de exilio, de trata, de búsqueda y de referencia, y expone un tema sobre el que

se ha escrito, pero tal vez no lo suficiente. Quizá el glosario anexo a la novela sea un poner de manifiesto el desconocimiento latente sobre una forma mitológica y lingüística que ha enriquecido profundamente la experiencia de vida de América, casi desde el mismo momento en que se inicia la colonización. Esta no es una búsqueda nueva de Zapata Olivella, quien ya había publicado un texto sobre la manera como el lenguaje de América Latina ha recibido aportes indígenas, africanos y populares del español. En *Nuestra voz*, texto publicado por ECOE en 1987, el escritor se empeña en poner de manifiesto algunas claves para entender el vigoroso substrato gramatical y psicoafectivo del mestizo actual.

Otros aspectos importantes a revisar en la narrativa de Zapata Olivella, especialmente de esta novela, y que determinan significativamente su forma, tienen que ver con el narrador y los personajes. En este sentido, Tacca (1989, 29) denomina a la "Nueva Novela" como la escuela de la mirada, consistente en una cámara tras un objeto y de esta manera deja de ser un punto de vista y se torna en una conciencia narradora.¹² Ese es el estilo behaviorista que adoptó Zapata Olivella y que mantuvo en sus novelas por influencia de Erskine Caldwell. Eran los primeros años de la década del cincuenta cuando Zapata Olivella se encontraba viajando por los Estados Unidos y conoció la novela *El camino del tabaco*, narrada en un estilo que tomaba auge entre los escritores de entonces. Zapata Olivella explica el estilo de narración y su contacto de la siguiente forma:

Todo este movimiento atrajo a mi la atención. Se hizo muy importante a través del cine, porque comenzaron a haber directores de teatro que del cine asimilaron la cámara como la voz relatora de la acción que permitía simplemente mostrar lo que decían los protagonistas, lo que hacían los protagonistas, la denuncia social de la situación sin intervención directa del autor en el relato, sin estar el autor interpretando teóricamente lo que se estaba narrando (Entrevista, 2002).

Tacca precisa más ese estilo diciendo que esta presencia permanente del narrador en el punto de vista la convierte en novela objetiva, "en la que el narrador, como Santo Tomás, debía *ver para contar*" (Tacca, 1989, 27).

12 Esta conciencia narradora no tiene que ver con lo que el autor denomina una visión impersonal, que se consideraba falsa y abstracta; se trata de resolver la situación sin empobrecer ni amputar el campo narrativo, pero emparentada con una forma más acorde con los medios normales de percepción individual.

El problema que surge tiene que ver con la resolución de un ángulo de enfoque "que excluye de las posibilidades del narrador las referencias de todo aquello que escapara a su visión. Este planeo iba más que contra la omnisciencia, contra la omnipresencia, contra la ubicuidad y la pluralidad de miras, contra la visión sinóptica" (27), por lo que este tipo de novela se restringía casi de manera exclusiva a un punto de vista o exclusivamente a una focalización. Para resolver tal limitación, Zapata Olivella utiliza múltiples narradores, de los cuales varios tienen naturaleza metafísica,¹³ son los Orichas mismos, los babalaos, los protectores, los ancestros, quienes no se anuncian y no son fácilmente detectables, como ocurre en la primera parte o en la segunda incluso. La diferencia entre estos y los dioses es que, si bien estos son parte del mundo de los ancestros, no tienen presencia física y sirven para establecer el puente entre los mortales y los dioses, pues nunca hay contacto, ni ruegos, ni intervención de los dioses de manera directa. En la tercera parte, y de manera semejante sucederá en la quinta parte, los ancestros y los Orichas intervienen en la narración no en función de la historia sino de la situación, pues sirven a la focalización, aunque no intervienen de forma directa en la situación.

El recurso de los narradores múltiples que se observa en gran parte de la novela, la provee de un ritmo propio y la libra de efectismos que pudieran parecer sorpresivos para el lector.

Respecto de la conformación de personajes, los héroes tienen el carácter denominado personajes redondos,¹⁴ especialmente en las tercera y quinta parte donde según lo explica Forster "la prueba de un personaje redondo está en su

13 Este elemento metafísico no es ajeno a la "Nueva Novela" desarrollada en Sudamérica, como ya lo mencionaba Pollmann en su *Nueva Novela en Francia y en Iberoamérica*. Advierte el autor que la Nueva Novela aquí es "inconcebible sin metafísica, en ella confluyen la apertura metafísica y la formal, aunque desde luego no se trata de una metafísica constructiva de la ascensión, que se eleve sobre la tercera dimensión, tal como lo representa en la literatura occidental el neoplatonismo, sino una metafísica de lo carente de camino, una metafísica del ser uno y lo mismo con el propio origen, que excluye el camino" (Pollmann, 148).

14 En Sullà (1996) aparece la definición de los personajes planos y los personajes redondos de Edward Morgan Forster. Los primeros se construyen en torno a una sola idea o cualidad, son predecibles y como resultado sus acciones no son sorprendentes para el lector, son fácilmente reconocibles por el ojo emocional del lector, no es necesario para el lector observar su desarrollo y están provistos de un propio ambiente. Estas características se tienen en buena parte de los personajes que propone Zapata Olivella en *Changó*, donde al lector le toca estar a la cacería de la próxima sorpresa porque no sabe cuando aparecerá y en qué circunstancias, sin que su evocación esté relacionada con el sufrimiento de que este sea víctima o con sus triunfos. Especialmente sucede con los personajes que actúan como narradores, cuyas voces así como los tiempos desde los cuales lo hacen parecen ceñirse a la única constante de la variabilidad.

capacidad de sorprender de una manera convincente” (Forster, en: Sullá, 1996, 38); para ampliar esta visión tomaremos referencias de cada parte y la exploración que abordaremos tiene que ver con la forma como estos personajes evolucionan hacia un concepto de libertad o la manera como sirven para articular el discurso narrativo.

La primera parte permite prefigurar al héroe de la novela, al menos la forma como se va estructurando, porque en cada capítulo recibe diferentes nombres. Se reconoce porque es el escogido y protegido, el señalado por las serpientes de Elegba, el abridor de puertas, y de nuevo se hace recurrente un símbolo de espiral que Cirlot define como microcósmico.¹⁵ Es Nagó, es Benkos y también Agnes Brown. Son aquellos que sin necesidad de hacer nada por sí mismos salen siempre bien de las situaciones en que se ven involucrados. Ellos están en relación directa y cerrada con los ancestros protectores, en este sentido son una especie de iluminados que pueden prever situaciones, que tienen toda la fuerza, que pueden romper cadenas y disimular acciones para no ser descubiertos por sus antagonistas. Tienen toda la fuerza para liberarse, pero no la suficiente para no ser sometidos. Pueden convocar a los Orichas protectores quienes vienen de inmediato y atienden su petición. Ellos que lo son todo, son Changó mismo. En una presentación de la novela, Montoya Candamil (1983, 189) admite que cita la voz de Zapata Olivella para descubrir los trasfondos de lo que es el resultado final de la novela. A la historia de los millones de negros que Zapata Olivella dice que trajeron a América, le aplica dos conceptos mitológicos del período clásico; una odisea a un Prometeo que todo se arriesga a hacer y que por ello denominan “El Putas”; ese punto de partida de El Putas pretendía, según Montoya, recrear a un personaje que aparece en la mitología americana y que personifica a aquel que todo lo puede y todo lo es: el que es más feo, más bello, más malo que el putas y con el cual Zapata establece un símil con el Tío Conejo de los cuentos populares. A éste, y para encontrar un vínculo con el “actor africano negro a quien se ha visto luchar heroicamente por su supervivencia, por defender su vida, su religión, sus sentimientos, sus costumbres” (1983, 192) se le denominó con el nombre del dios africano de la danza, de la guerra y de la fecundidad: Changó, quien cumple con el talento inmortal y la inteligencia generosa del putas.

15 “En forma mítica estas ideas se han expresado con las palabras siguientes: ‘del seno del abismo insondable surgió un círculo formado por espirales. Enroscada en su interior siguiendo la forma de las espirales, yace una serpiente; emblema de la sabiduría y de la eternidad’” (Cirlot, 1991, 196).

En esta novela, que por ser polifónica tiene también múltiples héroes, éstos se ajustan al postulado de Mijaíl Bajtín, según en cual “los héroes son no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con sentido directo” (Bajtín, en: Sullà, 1996, 55). A estos se les mantiene en determinados pasajes como una proyección destinataria a través de la cual los ancestros, formas de todopoderosos, cobran cuentas como el mismo exilio al cual fueron condenados los hijos de Changó.

La fuerza en oposición al héroe, por su parte, es también una forma deílica. Encarna al amo de la crueldad, es la frivolidad y la belleza incluso; es una forma perfecta, aunque su belleza no deja de ser monstruosa, extraña en la medida en que no es igual o semejante al reflejo del común. El error absoluto es la dedicación al sometimiento por lo que se le denomina La Loba Blanca, y aunque cambie de nombre es siempre la misma forma. Ésta parece también ser una herencia que se pasa de capítulo en capítulo, recreándose bajo la misma forma pero en diferente piel.

La novela da además las pautas descriptivas que permiten reconocer una forma bella pero monstruosa a la vez, desde su comportamiento hasta sus características más inmediatas, formas ajenas, pues al tiempo que es una mezcla de invasión como se observa en la sangre berebere, también tiene los ojos de la Loba Blanca. En estas personificaciones de fuerza en oposición al héroe, que se repiten a través de la novela, se reconoce a una forma de actor; es como si siguiéramos a un elemento mimético a quien no se le puede reconocer el yo. Todos, protagonistas y antagonistas, con contadas excepciones como en el caso del cuarto capítulo, dejan conocer lo que para ellos consolida la experiencia plena en cuanto a la persona, pues es más fácil reconocer allí lo que pasa en el plano de la acción y, en este caso, la mayoría de las veces la forma pretendida como perfecta aparece como imitación del otro, en el caso de los sometidos, y obviamente por el sometimiento en el caso de los esclavizadores; es decir, la única tensión de la novela por la búsqueda de un ideal sólo se conoce en tanto búsqueda de la igualdad de condiciones—el bienestar personal—por referencia al otro. Esta búsqueda desemboca en una suma de líneas episódicas en las que se entremezclan pocos argumentos.¹⁶

16 Pollmann se refiere a una novela semejante en los siguientes términos: “una novela aún fuertemente determinada por lo temático y por el contenido (comparable en sus fines utópico-culturales, por ejemplo, a *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier)” (Pollmann, 1971, 188) e inaugura en su comentario sobre *La modificación* de Michel Butor, la expresión “temático-formal” para señalar cómo estos dos elementos aparecen ligados en la medida en que no se

La novela está escrita en forma fragmentaria y esta misma se deja también ver en cuanto se refiere al lenguaje en un plano, donde domina la acción y en ocasiones toma el aspecto de guión de cine. Con esto quiero decir que en cada capítulo o subcapítulo intervienen diversos narradores que no siempre corresponden al mismo momento histórico.

La espiral que se desarrolla en la novela es única para los relatos que antes había escrito Zapata Olivilla. Pero resulta sombrero que las novelas que alimentaron los años mozos del escritor, y aún en el tiempo de creación de este relato que se extendió por unos 18 años antes de la década del ochenta, tengan estructuras y maneras de la interrelación tan diferentes como el caso de *La vorágine*, cuya forma circular o triangular ha sido ya tratada en algún estudio sobre la novelística colombiana.¹⁷ La estructura cerrada e implosiva, que dominó la novela de finales del Siglo XX, con las características de trilogía es muy lejana de la que Zapata Olivilla desarrolla, por cuanto esta última es más bien explosiva y, en vez de mantenerse cerrada, se abre en forma de espiral; esta espiral mantiene por su misma naturaleza una relación con la multiplicidad, sin que se pierda el hilo conductor que la alimenta, por cuanto este, si bien ya señalamos el carácter fragmentario del texto, se mantiene, aunque sea con

desarrollan separados el uno del otro. El caso de la síntesis cultural que presenta Zapata Olivilla en su novela está fraccionada por etapas, que como ya se dijo están aboradas en las partes. Es clara la manera como la primera y la segunda se articulan a través de un delicado hilo de vida, pero en cuanto se refiere a las posteriores se encuentran relativamente desarticuladas por cuanto sólo una seña "una serpiente en cada mano / mordiéndose las colas / me mostraba, / las serpientes de Tamin / las serpientes mágicas / vida y muerte inmortales / símbolos del Muntu / en el exilio." (Changó, 23), que en ocasiones aparece para indicar una forma de escogido que no necesariamente lleva el hilo conductor del relato, en otras tantas no se reconoce y sólo se habla del héroe. El tema de la novela de Zapata Olivilla es una suma de hechos fragmentario, y la forma, aunque bien es un espiral en la manera como se desarrolla, es igualmente fragmentario en la medida como se logra.

17 Comenta Seymour Menton (1978, 167) de ésta, que además de ser una novela de fuerte protesta social, *La vorágine* también luce una compleja visión alegórica, cristiana y pesimista de la pérdida del hombre del paraíso y su castigo y su muerte prematura en los círculos concéntricos del infierno, en términos históricos y realistas. Se diferencia también de muchas novelas colombianas por no basar su desarrollo en forma de duplas o trilogías en las cuales claramente el conflicto es de dos o tres sujetos o fuerzas en tensión a partir de las cuales se desarrolla el tema, correspondientes a la novela tradicional. Pollman, por su parte, identifica esta novela como precursora de la "Nueva Novela" por cuanto procura un equilibrio entre los distintos elementos, trascendiendo la primacía de los planos temático y del contenido, característicos de la "Novela Tradicional" y busca recursos para solucionar la inseguridad estructural; casos similares a *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, novelas que también aparecen en cercanía con el autor durante su niñez y juventud.

excusas miméticas. Aunque no es muy evidente una unidad como totalidad, como cualidad de estar íntegro, completo en sus partes y perfecto en su orden, las partes de esta novela y sus subdivisiones son constituyentes de un todo superior donde se ubica la multiplicidad.

El universo en evolución que marca la pauta en *Changó* atañe no sólo al desarrollo progresivo de una totalidad, a una transformación de las especies vivas de manera ordenada con cierta dirección o aquiescencia, sino a través de un forzamiento de las circunstancias que conlleva a la aparición de nuevos seres. Ya hablaba el autor de *Changó* sobre lo que significaba una influencia en la educación que le ofreciera su padre, defensor de la diferencia y gran expositor de las teorías darwinistas. Tal como Spencer lo consideraba, la evolución es un paso de lo homogéneo a lo heterogéneo por un proceso de integración y diferenciación progresivas y viceversa. Así Zapata Olivella termina por presentar un mestizaje en el cual, si bien hay una fusión, también están siempre presentes los elementos diferenciadores.

Esta es una espiral en forma creciente, como una nebulosa, de ahí que no sea muy claro el final de la novela, ni el por qué debe terminar en ese punto y no en la cuarta parte que, por lo que narra, dejaría cerrado un tiempo, establecería un recuadro del cual la historia se quedaría sin posibilidad de escapar. En cuanto a la tercera parte no serviría como fin porque no recogería el propósito marcado, la predestinación divina para la que el texto aparece y que desde la quinta línea del texto ya se sabe que contará "el trágico viaje del Muntu al continente exilio de Changó". De allí al momento en que Malcolm X cuestiona si realmente está muerto o si sus cenizas son la pólvora del Muntu, la llama que hará explotar la rebelión de Changó; hay sólo etapas, cinco siglos sintetizados por Manuel Zapata Olivella en cinco partes de su novela.

Zapata Olivella asegura que *Changó* es una articulación del mundo de la realidad con el mito, una forma de explicar la génesis y el desarrollo del mundo, del universo, mediante la intervención de fuerzas o poderes sobrenaturales. Estamos, pues, frente a una explicación de la génesis del nuevo mundo, de sus multiplicidades y de su unidad, de su centro que es energía vital alimentada por la presencia afroamericana.

Bibliografía

- Aguiar, Mario. *Entrevista con Manuel Zapata Olivella*. Bogotá, febrero de 2002.
Bajtín, Mijail. "La novela polifónica", en: Sullà, Enric (ed.). *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1996, 55-59.

- Cardona, Francisc Ll. *Mitologías y leyendas africanas*. Barcelona: Edicomunicación, 1998.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1991.
- Forster, Edward Morgan. "Los personajes planos y personajes redondos", en: Enric Sullà (ed.). *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1996, 38-43.
- Garrido Domínguez, Antonio (ed.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco, 1997.
- Mannix and Cowley. *Historia de la trata de negros*. Madrid: Alianza, 1970.
- Menton, Seymour. *La novela colombiana, planetas y satélites*. Barcelona: Plaza y Janés, 1978.
- Montoya Candamil, Jaime. "Y se hizo la novela de América", en: *Revista del Convenio Andrés Bello*. Bogotá, 7, 17, 1983, 189-197.
- Ortiz, Fernando. *Los negros brujos*. Miami: Universal, 1973.
- Pollmann, Leo. *La "Nueva Novela" en Francia y en Iberoamérica*. Madrid: Gredos, 1971.
- Rodríguez Cadena, Yolanda. "Marcadores discursivos en el habla de Barranquilla", en: *Litterae, revista de la Asociación de Exalumnos del Seminario Andrés Bello*. Bogotá, 8, 1999.
- Sullà, Enric (ed.). *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1996.
- Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1989.
- Triana y Artovenza, Humberto. *Léxico documentado para la historia del negro en América*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1997.
- Villanueva, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del Siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1978.
- Von Grafenstein, Johanna. *Haití*. México: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1998.
- Wade Peter, *Gente negra, nación mestiza*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1993.
- Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Oveja Negra, 1983.
- Zapata Olivella, Manuel. *Nuestra voz*. Bogotá: ECOE, 1987.