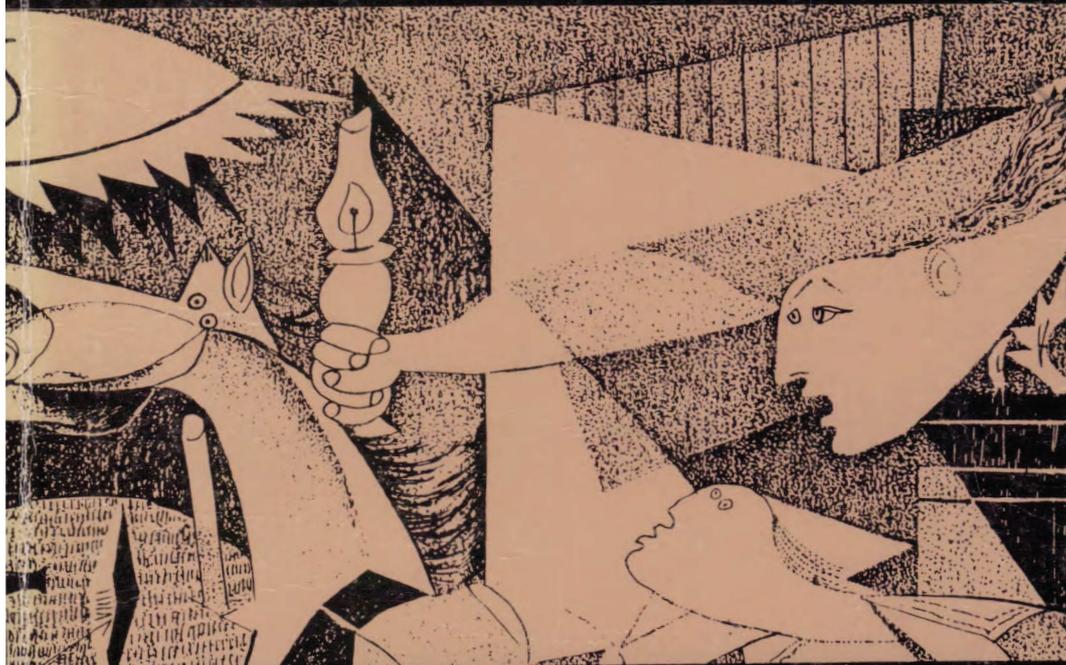
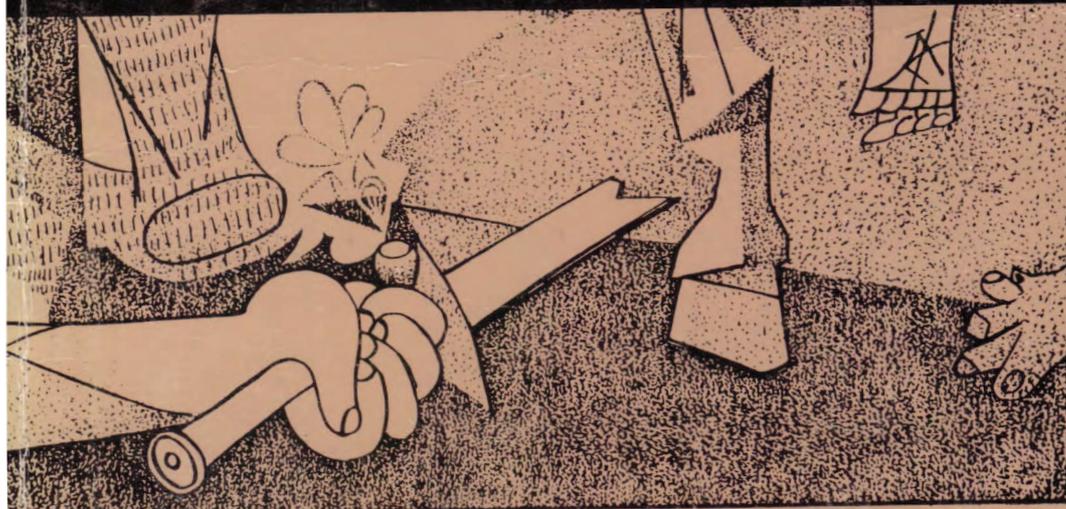


CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES HISPANIQUES
DU XX^e SIÈCLE

**LES MYTHOLOGIES HISPANIQUES
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE**



HISPANISTICA XX



UNIVERSITÉ DE DIJON

CHANGO EL GRAN PUTAS, UN MITO MESTIZO PARA EL MAÑANA DE AMERICA

Dorita NOUHAUD
Université de Limoges (France)

Años atrás leí, en un interesante estudio de Jean Ricardou, que la metáfora era una forma de exotismo en cuanto que en ella se trasladaba el sentido de un acá, el comparado, a un allá, el comparante. Y ahora se me ocurre que el título de la novela de Manuel Zapata Olivella, *Changó el Grar, Putas*, sea exotismo en concepto de metáfora, pues si connota el nombre Changó mitologías africanas, El Putas, aun cuando de momento no se capta bien del todo su verdadero significado, repercute América Exotismo de metáfora será también entonces el texto que convoca y mezcla dos mitos, el yoruba de Changó y el mesoamericano de Quetzalcóatl, para pronosticarle un mañana de justicia y de libertad al hombre americano, el Muntu, forma singular de la palabra africana *bantu*, y que precisamente significa "hombre", incluyendo este concepto a la vez a los vivos y a los difuntos, a los animales, los vegetales, los minerales y las cosas que le sirven. Un mito mestizo, ya no vertido a lenguas indígenas, como lo fuera el *Popol-Vuh* o los libros de *Chilam Balam*, ni tampoco a algún idioma africano, sino al español, porque de lengua española alimentan hoy su palabra el escritor colombiano y sus más obvios lectores, los del mundo hispanohablante. Un mito inventado (descubierto) por el discurso literario a partir de discursos etnológicos, de modo que inesperadamente pareciera que para él inventó el entendido en mitos Claude Lévi-Strauss, su conocida definición : "la reflexión mítica aparece como una forma intelectual de 'bricolage'".

Dizque Quetzalcóatl salió desterrado de Tula y que a continuación se marchó de América, prometiendo regresar para reconciliar a sus súbditos con la cultura, la justicia y la paz. Cuenta Zapata Olivella que Changó desterró al Muntu de Africa, exigiéndole se liberara a si mismo en la descendencia de sus hijos americanos

*un niño
hijo negro
hijo blanco*

D. NOUHAUD : CHANGO EL GRAN PUTAS

*hijo tierra
mitad árbol
mitad leña
mitad fuego
por sí mismo redimido (p. 25).*

Un mito mestizo para un hombre mestizo que no es el simple producto de una mezcla étnica o cultural sino un ser nuevo, un elemento dinámico de su reconquistada felicidad en tierras de libertad y progreso. En ambas versiones, la mesoamericana y la contemporánea mestiza, se anuncia un regreso a la tierra de los orígenes, América, sólo que en la primera quien ha de regresar es el mismo dios cuando en la segunda son los súbditos quienes regresan a la tierra que para en ella cumplir ellos su castigo creó desde los orígenes el africano dios supremo Odumare.

He redescubierto la tierra del Anáhuac
la tierra que parió Odumare.
La olvidada tierra de olvidados Ancestros,
la tierra de los abuelos Olmecas
ngangas poderosos de artes mágicas
He visto sus ciudades abandonadas,
Cabezas de príncipes africanos
talladas en piedra
celosamente guardadas por el jaguar
en la oscura y silenciosa selva (p. 312)

La historia del negro americano, tema básico de *Changó El Gran Putas*, etimológicamente no se puede decir que haya sido tragedia, ni epopeya, ni odisea, por obvias razones que no viene al caso repasar aquí. Tampoco ha sido diáspora, como inadecuadamente se la quiere llamar por remisión a la histórica dispersión del pueblo judío. "Exilio compulsado", es una definición que según el mismo Manuel Zapata Olivella cuadra con la realidad histórica. Pero el que históricamente no haya sido epopeya sino exilio compulsado no obsta para que a la forma cómo en *Changó el Gran Putas* viene contado ese "exilio compulsado", a *Changó* en cuanto que género literario, en cuanto que obra de arte, se le llame con toda precisión una epopeya. A continuación diré los parámetros técnicos y estéticos que me dan licencia para declarar el texto en cuanto que epopeya, aunque, pensándolo bien, no vea quién podría censurarme si me quedara en la mera afirmación de que sí señor, epopeya es porque, y sanseacabó. Pues resulta que la editorial colombiana Oveja Negra, por cuya cuenta salió la obra a la venta en 1983, puso en su fábrica tan poco esmero que ni siquiera se dignó acompañar el título con la tradicional etiqueta de "novela", "teatro", "poesía", "cuentos", "ensayo", etc, que en las carátulas suele declarar taxonómicamente a los textos. Pero si podía fiarse el lector, aún muy entrado el siglo, de lo que veía y con sólo hojear los libros llamar el texto impreso por su nombre de "poesía", o "teatro", o "narrativa", la modernidad se ha vuelto tan quisquillosa y tan volubles los géneros que conviene andar muy con pies de plomo para lanzarse a dictaminar por cuenta propia. ¡Qué bueno guiarse por profesionalistas ! verdad que sí ? Pero como hasta la fecha, y ya vamos con la

segunda edición, por ningún lado del libro se lee que *Changó el Gran Putas* sea una "novela" o cualquier otro tipo de literatura, vengo yo a este coloquio que debate de mitos haciendo de hada madrina y vaticinándoles que es epopeya.

Cinco partes configuran el texto- lo digo porque tampoco hay índice que las cante- :

- Los orígenes
- El Muntu americano
- La rebelión de los Vodús
- Las sangres encontradas
- Los Ancestros combatientes.

Abarcan el tiempo desde las antiguas culturas africanas hasta los movimientos de negros norteamericanos por el reconocimiento de los derechos civiles en la década de los sesenta. Entre tan extremos polos, el mítico y el contemporáneo, se insertan, sin acudir a fechas, la trata y la travesía de los barcos negreros hacia América, eso en el siglo XVI ; un siglo después, la persecución inquisitorial en Cartagena de Indias contra brujos y hechiceros negros, la primera república negra de Haití cuando finalizaba el XVIII, la conspiración de los Inconfidentes brasileños, las luchas por la liberación de América bajo el impulso de Bolívar, Hidalgo, Morelos, en el XIX. O sea que parece que *Changó el Gran Putas* fuera una novela histórica, aun cuando en la narración se maneja mucho material mitológico. Yo no sé qué cosa es Historia, opino como Carlos Fuentes que Historia es lo que del pasado recordamos, imaginamos, decimos y escribimos. Entonces, mejor que la Historia con tanta mayúscula, contemplemos el discurso histórico, único espacio donde el evento, que sólo fue realidad en presente, sigue vigente en pasado, re-presentado, vuelto a presentar, puesto en presente por el discurso.

Pues bien, los mitos, que cuantan la creación y desarrollo del mundo, vale decir la historia del hombre en una determinada civilización, son un tipo de discurso histórico, sólo que regido por pautas narrativas extrañas a nuestro modo de pensar reputado o auto-reputado objetivo y hasta científico. Pongamos por caso el ya citado *Popol-Vuh*. Relata el texto maya-quiché las frustradas tentativas de los dioses para plasmar a sus criaturas : amasadas primero con barro, las derritieron las lluvias ; a continuación talladas en madera, se echaron a perder con la humedad del invierno hasta cuando, amasada su carne con maíz, prospera el hombre creciendo en el agua y madurando al sol. Poético pero nada fabuloso pese a las apariencias, el *Libro del Consejo*, de acuerdo con arqueólogos, etnólogos, antropólogos, no hace sino describir las etapas de la civilización mesoamericana que empezara con la cerámica, como es el caso de las culturas arcaicas, pasando luego por la etapa de la talla en madera, para culminar con el horizonte de la domesticación del maíz. Solucionando el problema del alimento cotidiano, la invención del cereal acaeró el desarrollo demográfico que a su vez repercutió en las ciencias y las artes la consabida invención de la astronomía, del calendario, de la escritura y el triunfo de la arquitectura. Cultivando el maíz, el hombre americano

se hizo a sí mismo e hizo las cosas de su vida, según reza Miguel Angel Asturias en *Tres de cuatro Soles*. Básicamente, no existen discrepancias entre mito y arqueología. En cambio, parece que, básicamente, encontrados discursos fueran definitivamente el mítico y el histórico. Todo por culpa de un pecado mortal del mito, su funcionamiento metafórico. El proceso metafórico, ponderado siempre que se dé en poesía, resulta por lo visto pestilencial como forma de pensamiento científico. Y la novela llamada histórica, con ser ficción, ostenta los mismos remilgos.

Entonces, cuando un señor llamado Manuel Zapata Olivella la emprende con Historia, nada menos que la Historia de dos continentes, buscándole sentido, quiere decir explicando por qué y cómo vino a poblarse América de Negros africanos, todos estarán dispuestos a celebrar su texto, en cuanto que novela histórica, siempre que identifiquen datos avalados por el discurso oficialista de los manuales y de los estudiosos. Pero, ¡ay de Zapata Olivella ! si acude, como es el caso, a los mitos y a sus metáforas. Cuantimás si se mete, como también es el caso, con la consagrada focalización histórica, dejando que por vez primera opine el oprimido de su opresor. Por esa sola razón se le negaría al texto capacidad objetiva, luego histórica, pues no se puede esperar ¿ verdad ? que el oprimido vea las cosas con calma y objetividad, aun cuando cuenta la pura verdad. Mejor silenciarlo. A la inversa, al opresor, o a sus escribas, que dizque hicieron la historia porque contaron los sucesos mirándolos con el cristal de su propia cultura, religión, intereses y las más veces vicios, codicia y locura, a ellos sí se les reverencia la palabra. Porque aun cuando la exquisitez científica se precia de censurar mentiras o matizar juicios, la única palabra por ella escuchada es la del opresor. Entonces irrumpe *Changó el Gran Putas* :

Nuestra lucha libertadora ha sido vilipendiada con el falso estigma de la guerra de razas. Si la Loba Blanca oprimió, asesina, expoliará, su crueldad, siempre aromada con incienso, se estima civilizadora. Cuando el esclavo resistió, revienta las cadenas y vengza al amo, su acción es homicida, racista, bárbara (p. 196).

En medio de semejantes tensiones, ustedes comprenderán que ni el mismo don Quijote se atrevería a arremeter contra los molinos comunes de la cultura canónica universitaria aseverando pues que sí, que *Changó el Gran Putas* es. No, ni antes me atreví ni ahora pienso atreverme a sugerir que novela histórica pudiera ser *Changó*. Mejor copiar de Oveja Negra que se cuidó de decir esta boca es mía y *Changó* una novela, ya ven, ni siquiera eso, novela a secas. Vuelta entonces a las cinco partes de esta epopeya, porque eso sí, epopeya es.

Tres capítulos configuran "Los orígenes", o sea la primera parte :

- La tierra de los Ancestros
- La trata
- La alargada huella entre dos mundos.

Pues bien, el primero de los tres capítulos, titulado "La Tierra de los

"Ancestros", responde a los criterios por los cuales a un texto se le reconoce condición de epopeya. Además, el mismo capítulo funciona como generador textual de los dos capítulos y cuatro partes siguientes, que vienen ya no en verso, en concepto de epopeya, sino de novela, en prosa. Habida cuenta que lo genera una forma épica, obviamente no se puede esperar que cuadre el texto con los cánones de la clásica narrativa. ¡Por fin, novedad hay en aquel continente literario durante siglos colonizado por el boom !

En su estudio titulado *L'épopée traditionnelle* (Nathan, 1971) Lylian Kesteloot analiza la epopeya en el contexto africano, con respecto a cuatro parámetros :

- elementos tomados de la historia (guerras, conquistas, héroes, etc...)
- ampliación de las hazañas, especialmente las bélicas
- introducción de elementos maravillosos (milagros, magia)
- acompañamiento musical de versos libres entrecortados por estribillos.

(Los estribillos son aquellos momentos en que los oyentes irrumpen en el relato para dialogar con el recitante, llámese éste grillot africano, aedo homérico o rapsoda, que los compromete en su narración mediante unas interjecciones).

Conste que *Changó el Gran Putas*, generado como he dicho por un texto épico, es todo él una epopeya pero de momento digamos que son los cantos inaugurales los que responden plenamente a los cuatro susodichos criterios.

1) Que si elementos tomados de la historia : ahí está la historia de los imperios africanos tradicionalmente ubicados en la floresta del Níger, sus civilizaciones, entre las cuales la más conocida, quizás por más brillante, fue la yoruba.

2) Que si exageradas hazañas bélicas : se evocan la peleas del tercer soberano de Oyo, el casi siempre airado Oricha de la guerra, contra todos sus hermanos, su destierro de la capital Ile-Ife, cuna de los Orichas creadores del mundo su rencoroso y terrible castigo, pues dispuso que en un continente extraño, América, fueran esclavos sus súbditos hasta que por sus propias manos lograran liberarse.

3) Tratándose, como queda visto, de contextos mitológicos, innecesario resulta profundizar en el tercer parámetro.

4) Posiblemente lo más interesante y novedoso sea esta inauguración generadora, conformada por una serie de cantos. Pongamos por caso el primero, "Deja que cante la kora". Alternan dos tipos de imprenta, ordenando así mismo visualmente las alternas actuaciones del recitante y el coro. Vienen éstas en cursiva, más atrás y entre paréntesis, como corresponde a la voz colectiva que a trasfondo comenta, dramatizándola, la narración del grillot.

Los versos, de libre métrica, trazan en la página la imagen gráfica de las emociones que a los oyentes, de haber sido oral el canto, comunicara la voz. Majestuosa se despliega la invocación de Ngafúa :

D. NOUHAUD : CHANGO EL GRAN PUTAS

Soy Ngafúa, hijo de Kissi-Kama.
 Dame, padre, tu voz creadora de imágenes,
 tu voz tantas veces escuchada a la sombra del baobab.

A continuación, la del plañidero coro, vertida en versos cada vez más cortos, a penas es un hilo que se quiebra al tropezar con la última palabra, "dolor"

*(Es un llanto
 la templada cuerda de la kora,
 cuchilla afilada
 hirió
 suelta
 pellizcará
 mi dolor)*

En Africa, la narración del grillot se acompaña de la kora, arpa construida con una calabaza grande. El pasar de una situación de comunicación oral, la epopeya tradicional, a nuestra galaxia Gutemberg, supondría que se perdiera el determinante elemento musical. En realidad no hay pérdida porque pasar a la galaxia Gutemberg a penas es trasladarse de la sensación a la intelección, del canto de la kora ubicado en un contexto acústico a los alcances semánticos de la palabra kora ubicada en un texto.

"Deja que cante la kora" reza el título el primer poema. Cantar. Kora. Yuxtapuestas las palabras, se multiplican sus significados. El mental "oyente" de habla española *lee* la sonoridad de la kora y la entienden sus ojos porque el verbo español ilumina, hoy diríamos que lo mediatiza, el sentido desconocido del vocablo africano. De paso, conste que esta forma mía de mezclar oír, ver y entender no es flor de retórica sino adaptación propia al contexto lingüístico latinoamericano que, como bien saben, no discrimina oír y entender, ver y mirar con el rigor del castellano, acarreado obvias repercusiones en el contexto narrativo de *Changó* el cual, por si fuera poco, hace sistemática la sinestesia en la creación verbal

Palpaba, veo el sonido, me teñían los olores (p. 241)

Estos ojos escuchan, estos oídos vieron la voz terrible del gran Inquisidor (p. 147)

Escuché su mirada clarividente (p. 510).

Aun cuando desconoce el lector qué cosa sea la kora, de pronto sí presiente que es canto. Entonces ahí va el canto, instrumental o vocal, instrumental y vocal y por supuesto mental, acompañando desde el título la narración épica de Ngafúa. Y así sucede que la desconocida voz "kora" añade a la lengua española el misterioso encanto de lo peregrino. Pero a su vez, el verbo español cantar contagia a la palabra kora la belleza mágica de la música referente por él denotada. Digo que mágica en cuanto que supera la música, por ser significante puro, los habituales límites del signo lingüístico, sujeto a su condición de significante con cara de significado. Entonces sin preceptivas, apenas solicitando la intuición, el texto lleva a una compenetración, a la espontánea comprensión, a la aceptación creadora de un mestizaje lingüístico.

Así enlaza éste con el mito metizo encarnado en el título *Changó el Gran Putas*. Si el nombre de Changó conlleva para los africanos inmediatas dimensiones míticas, me temo que el lector hispanohablante no lo vea con la misma nitidez. A la inversa, dudo que el concepto "El Putas" resulte claro para un africano aunque dominara el español, pues ni lo entienden bien los mismos españoles e incluso los latinoamericanos que no sean colombianos. En la imaginativa popular colombiana, El Putas señala al Demonio representado a veces con patas de macho cabrío, razón por la cual también se le llama El Patas. Pero en el habla, popular también, El Putas ha pasado a ser simple expresión coloquial de lo eximio de una persona, tanto para el bien como para el mal, para lo bello o para lo feo. Por antonomasia es el hombre con sus máximas contradicciones y sentimientos. Así es Changó, Oricha de la guerra, de la fecundidad y la danza, al que se podría parangonear, en cuanto a lo poderoso e imprevisible, con el Tezcatlipoca de los antiguos mexicanos, y doble de Quetzalcóatl.

Demos un paso más. El exhortativo inicial "deja que cante" de la misma manera interpela al Muntu, en la ficción, al lector en la narración. Exhortación al diálogo, a la compartida vivencia de un descubrimiento, el verdadero, el legítimo descubrimiento de la América mestiza, triétnica.

*la kora ríe
lloraba la kora*

Dejemos, entonces, que cante la kora para que la oposición manifestada en los significados, reír vs cantar, halle absolución en los tiempos verbales : pasado imperfecto para llorar, presente para reír.

Desde el geno-texto, "fondos placentarios" de la escritura, sube la exhortación inicial :

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

en la que sonoramente sobrenadan las vocales o-i. Sobrenadan vocales, que otro poeta latinoamericano, Miguel Angel Asturias, llamara "semillas del grito infinito/ la poesía". Al grito de las vocales españolas contesta el eco de la interjección africana "¡Eía !", tradicionalmente utilizada por el grillot para exaltar la emoción del relato, interjección aquí constantemente rememorada por la narración para que no se pierda la estrecha vinculación entre el mito yoruba de Changó y la significación de cuantas rebeliones protagonizara el Negro en América, con la bandera de la libertad de los esclavos en Haití, las luchas por la Independencia en el siglo XIX, o por los derechos civiles en el XX. Superando disyunciones lingüísticas, las vocales o-i-o/e-i-a desde el canto primero hasta el final, iterativamente transmiten la misma consigna : "¡Haceros libres ! ¡Ya es hora que comprendáis que el tiempo para los vivos no es inagotable !".

¡Oídos del Muntu, oíd ! (p. 6)
¡Eía ! Terrible sueño ! (p. 22)

D. NOUHAUD : CHANGO EL GRAN PUTAS

¡Oíd, oídos del Muntu ! ¡Oíd ! Aquí nace el vengador ! (p. 97)
 - ¡Eía, pues, ya que quieres ir al Infierno, vete en hora mala ! (p. 131)
 ¡Oídos del Muntu, oíd ! ¡Quiero contaros cómo las madres abuelas me
 libertaron de la prisión ! (p. 481).
 ¡Eía ! ¡Los Blancos se equivocan ! Las tribulaciones económicas no
 impedirán que nuestros barcos surquen los mares con el pabellón de la
 Estrella Negra (p. 452).

El elemento vocal apunta al espacio de la realidad en donde canta verdaderamente la kora y protagonizan el narrador y los oyentes, equivalente entonces al espacio literario de la narración y los lectores. En cambio, en el espacio de ficción, espacio épico donde protagonizan los Orichas de la mitología africana, impera otro sonido, el sonido del tambor. Una imagen, la voz de Changó "forjadora del trueno" y su variable "dame tu trueno (...)/ acomoda aquí tu voz tambor" generan el motivo narrativo. En "Canto a Changó, Oricha fecundo", esas imágenes se entienden como obvias denotaciones del dios de la guerra y de las tempestades. Pero a continuación, en las sucesivas partes en prosa, el tambor impone el recuerdo, eco, manifestación del mandato de Changó. Protagoniza entonces el tambor, desde la primera travesía del primer barco negrero, tocado por el Babalao Ngafúa, hasta la quinta parte, "Los ancestros combatientes", en forma de golpecitos que los presos políticos, incomunicados en los calabozos yanquis, "con los nudillos de los dedos dan en las paredes para transmitir mensajes de calabozo a calabozo", restituído inesperadamente el tambor a su prístina función africana de tam-tam.

La función de tam-tam, voz transmisora desde la parte épica inaugural, entronca con otro motivo narrativo, el caballo.

*Escuchemos la voz de los sabios
 la voluntad de los Orichas cabalgando el cuerpo de sus caballos.*

En este contexto, el concepto de caballo, tomado del Vodú haitiano como otros aspectos importantes de la novela, señala a un individuo protegido de los Orichas y de los Ancestros que lo utilizan como caballo y cuyas palabras y pensamientos dictan. Esto se ve claro en la parte tercera "La rebelión de los Vodús":

Hablo por boca de mi caballo Bouckman (...) Cabalga su cabeza, gobierno sus ojos y su lengua. En el patio bailaban y lloran mi muerte (p. 172).

Los músicos taparon la boca de sus tambores. Todos advierten mi presencia (...) Sigo llamándolos con mi relincho.
 - ¡Vengan ! Don Petro quiere hablarles hoy de Mackandal.
 Reconocen que soy el difunto Bouckman, el caballo trotador de don

Petro" (p. 177).

Por doquiera, el pensamiento Vodú encarna en le verbo *cabalgar*, cabalgar de los Orichas, cabalgar de un ser humano que lo mismo puede cabalgar las caderas de una mujer o un tambor.

Simón, olvidado de mi mulata, se adelantó a cabalgarle las nalgas (p. 264).
 -¡Dame ese tambor!
 El dueño lo desenredó de sus piernas y entonces lo cabalgo como caballo propio (p. 263).

En ambas citaciones se trata de la misma metáfora sexual, directa la primera, infinitamente entrecruzada la segunda. Resulta que recién antes de pasar a ser compañeros de lucha por la Independencia, el caraqueño Simón Bolívar y el colombiano José Prudencio Padilla, mulatos ambos, emulan en la conquista de la linda Francisquita. El caraqueño la enamora con su guitarra y "los joropos aprendidos de sus esclavos en los valles del Yare. Tonadas bajitas, querendonas, trampas para palomas volanderas". Pero Padilla lo reta con un tambor, silenciando voces y guitarra. Entonces interviene la diosa madre Yemaya :

Inesperadamente, cuando el bullerengue alborotaba la barriada, una mujer salta del fondo de mi tambor paralizando a los bailadores. Hormiga pequeñita, se fue creciendo con sus movimientos de cintura hasta sembrar un remolino de caderas. Se mece sola, batida por la brisa de su zandungueo. Nunca la habían visto en el Xemaní. Llega de otros mundos. Simón, olvidado de mi mulata, se adelantó a cabalgarle las caderas (p. 264).

La hormiguita bailarina no es sino Hipólita, el aya de Simón Bolívar, a la que llama el texto Nana Taita, que vale por Nodriza Padre, el Ancestro protector mandado por Yemaya, madre de las aguas, para que no separen los celos a quienes Changó ha de unir en la guerra. La verdad es que si los unió la guerra pronto los separó el triunfo, siendo así que Padilla (figura histórica colombiana que llegara a ser Gran Almirante pese a su condición de mulato) murió fusilado por orden de Bolívar bajo la acusación de traidor. Hasta aquí, la Historia. En adelante, *Changó el Gran Putas*. El tambor africano, triunfador de la guitarra criolla es uno de los momentos que permiten se lea el texto "en abyme". La elección del tambor implícitamente reputa a José Prudencio Padilla. Protegido de Changó también desde luego lo es Simón Bolívar en cuanto que mulato, pero por no haber cumplido su compromiso con los Orichas y los Ancestros dejando sin proclamar constitucionalmente libres a los negros en las repúblicas que iba edificando, le resta el texto gran parte de los méritos a él concedidos por los historiadores siempre

ansiosos de endiosar a quien lleva el nombre genérico de Libertador. Entonces, pese a la historia que lo declara traidor a la patria, se levanta el verdadero general de Changó, la figura mulata del Almirante Padilla, el que cabalgar el tambor" como caballo propio".

Siglo y medio más tarde, en Washington, capital federal de los Estados Unidos, los jóvenes conscriptos Negros se niegan a perpetuarse esclavos participando como sus padres y todos sus antepasados en las guerras del Tío Sam (aquí, la del Viet-Nam) siempre provocadas y ganadas por los Blancos.

Los fogatas ardían a la media noche con la quema de las boletas de reclutamiento al son de los tambores y guitarras (p. 504).

Además de sus habituales connotaciones festivas, innecesario parece recalcar la actuación de tambores y guitarras como citación de un anterior contexto de rebeldía. Pero el encuentro de la guitarra con el tambor también rememora situaciones encontradas, textualmente las que enfrentaron a Bolívar y a Padilla, guitarra vs tambor, ahora revividas, se entiende que sólo de manera latente, metaforizada, en el conflicto ideológico de los idealistas seguidores de Martín Luther King y los violentos partidarios del líder Musulman Negro Malcom X. Finaliza la novela con el tronar augural del tambor, encarnado, como en los cantos inaugurales, en la voz de Changó

Estalló su grito trueno encegueciéndonos
-¡Demoráis en alcanzar vuestra libertad !

Digo yo que no muy lejos andaría el comandante Che Guevara, aunque desde luego no tiene nada ver con la novela, lo digo porque parece que oyera a Changó y que no bien lo oyera emprendió viaje a Bolivia. Con todo, sigue sin plenamente cumplir el Muntu el mandato de hacerse libre, aunque sí va despertando de lo que llamara Octavio Paz su "bruto dormir siglos de piedra". De momento, los augures apenas avalan el mito mestizo de Changó-Quetzalcóatl. Orúnla, el Oricha de los destinos, sigue silenciando algo importante que sin embargo ya está escrito en las Tablas de Ifá : cuál de ambos caminos, hasta ahora irreconciliables, el de la paz o el de la guerra, ha de ser el definitivo derrotero hacia el mañana de libertad.