

## Manuel Zapata Olivella y la narrativa de las negritudes colombianas

Alejandra Rengifo  
*Central Michigan University*

La obra de Manuel Zapata Olivella es la historia de la lucha de las negritudes en Colombia. Sus textos narran la búsqueda de un espacio, de una voz por parte de toda una comunidad relegada a la sombra por factores raciales, sociales y económicos. Parte de esta búsqueda se dio hasta muchos años después que había consolidado su nombre como uno de los escritores destacados de la literatura colombiana. En este ensayo se hará un recorrido panorámico de la obra de este autor empezando por sus textos fundacionales donde su temática es una más social, contestataria y de denuncia para posteriormente entrar de lleno en las novelas que demuestran cómo Zapata Olivella es el emblema de la narrativa de las negritudes colombianas.

Antes de empezar este recorrido panorámico vale la pena hacer uno biográfico para vislumbrar la veta socio-realista de sus primeras obras. Zapata Olivella nació en Lórica, Córdoba en 1920, era hijo de Antonio María Zapata un profesor de secundaria y universidad en el área de humanidades, convencido liberal y ávido lector, que desde siempre cultivó en sus hijos el interés por la cultura y la lectura en general. Siendo aún muy niño su padre mudó a la familia a Cartagena de Indias lugar en el cual Zapata Olivella empezó a descubrir lo que era ser afro-descendiente en un país que insistía en invisibilizar a los negros y a los mulatos. Fue de esta manera, a la sombra de la cultura africana en Cartagena, como la vida artística de este autor empezó a moldearse desde temprana edad. De su época universitaria se sabe que inició sus estudios de medicina en la Universidad Nacional en Bogotá pero muy pronto se cansó de la vida estudiantil y decidió conocer el mundo, quería “salir en busca de horizontes más propicios a su afán de indagar los misterios multicolores del mundo [ . . . ] compelido por un ansia arterial de aventurar” (Díaz-Granados 14). Viajó por Colombia, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, Guatemala, México y finalmente Estados Unidos. En el país del norte Zapata Olivella tuvo vivencias fuertes pero la que lo marcó definitivamente fue la manera como la sociedad en Estados Unidos anulaba cualquier derecho humano a los negros. Sin embargo, también tuvo la oportunidad de conocer a uno de los representantes y miembros más activos del “Harlem Renaissance”, Langston Hughes,

quien años atrás había vivido y padecido en Europa y México experiencias similares a las que ahora vivía en carne propia el joven colombiano, y aquel ser humano incomparable le tendió la mano, le brindó afecto y estímulo, lo protegió bajo su techo y le encauzó sus ideas dispersas hacia nuevos rumbos en la literatura y en la vida (Díaz-Granados 23).

Zapata Olivella regresó a Colombia a terminar lo que había empezado, su carrera de medicina, pero también a iniciar otra labor que ejerció hasta el día de su muerte: ser el abanderado y la voz de una comunidad ignorada, la de los afro-descendientes en Colombia. En este empeño Zapata Olivella se volvió un auto-didacta folclorista, antropólogo y etnógrafo, una autoridad en la materia, una figura que a pulso se fue ganando el reconocimiento y respeto de sus contemporáneos, por su pasión y dedicación y en especial por sus textos. No fue sino hasta la publicación en 1983 de *Changó, el gran putas* que Zapata Olivella se situó con autoridad dentro de la narrativa negrista colombiana y latinoamericana. En las novelas previas a *Changó* Zapata Olivella ya había intentado retratar la situación deplorable de la clase trabajadora colombiana, la poca intervención gubernamental para solucionar problemas de índole económico y social además de criticar la presencia de la religión católica como ente supresor y reaccionario dentro de la comunidad. Poco a poco esta vena de

protesta social se fue ensanchando hasta incluir sucesos y personajes de varias regiones de Colombia que más tarde formarían la médula de *Changó, el gran putas*. Los antepasados de *Changó, el gran putas* no solo fueron los orishas africanos sino también las novelas, ensayos y estudios antropológicos y etnográficos que había escrito previamente. La existencia de este texto es el resultado de años de un ejercicio académico cuya base se dio gracias a las experiencias de vida del autor y que después de su aparición, y tardío reconocimiento, confirmaron a Zapata Olivella como el más grande exponente de las negritudes colombianas. Ahora bien, antes de hablar de su obra cumbre vale la pena hacer ese breve recorrido panorámico, mencionado anteriormente, de los “antepasados” literarios de *Changó* al igual que del movimiento de la negritud tanto en Colombia como en el extranjero.

La *négritude* la definió escuetamente Abiola Irele en *The African Experience in Literature and Ideology*, como “the simple recognition of the fact of being black, and the acceptance of this, of our destiny as black people, of our history, and our culture” (67-68). Recuérdese que históricamente, después de los procesos independentistas americanos y de la guerra de secesión en los Estados Unidos, la primera mitad del siglo XX se vio marcada por la incursión en la vida diaria americana de las voces de los negros, hecho que les permitía regocijarse pues ahora tenían participación dentro de la élite cultural de las ex-colonias. De esta nueva voz surgió en la década de los 20s un movimiento literario bautizado por el poeta de Martinica, Aimé Césaire, como *négritude* (traducido al español como negritud) que gracias a los auspicios de otros intelectuales francófonos como el senegalés Léopold Sédar Senghor y el guineano Léon-Gotran Damas expandió su alcance y pasó de ser un movimiento regional a uno internacional. Si bien es cierto que nació como respuesta al colonialismo francés también es necesario recordar que su existencia se dio justo por la misma época que el “Harlem Renaissance” en Estados Unidos. Los dos movimientos, tanto en conjunto como por separado, buscaban al final prácticamente lo mismo: enfatizar un sentimiento renovado por la raza negra porque “black is beautiful” como insistía la premisa del Harlem Renaissance, cuya intención también era la de recuperar “el ser negro” como pregonaban los artistas de la *négritude*. Senghor, en su artículo, “Negritude: A Humanism of the Twentieth Century”, apunta que la *négritude* es “nothing more or less than what some English-speaking Africans have called the *African personality*” (27). A esto él añade que *négritude* es “rooting oneself in oneself, and self-confirmation: confirmation of one’s *being*” (27). Por su parte Césaire quería expresar con la palabra *négritude* la forma en que los africanos veían el mundo, los valores morales que ellos como seres humanos tenían y trataban de mantener; quería simplemente que se les reconociera su ser, su historia y su cultura.

El movimiento de *négritude* dio algunos frutos, tal vez entre los más destacados fue una rebelión ideológica que ayudó a sentar las bases de varias tendencias independentistas del siglo XX en África. Es así como se puede decir que el colonialismo tenía los días contados. Muchos habían escuchado y leído ávidamente lo que los miembros de la *négritude* promulgaban y entre estos discípulos se encontraba uno de los autores e ideólogos del movimiento, cuyo pensamiento reflejaba el sentir de Zapata Olivella, aquel del médico y filósofo de Martinica, Frantz Fanon con sus textos *Piel negra, máscaras blancas* (1952) y *Los condenados de la tierra* (1961). El movimiento de la *négritude* empezó a esparcir su semilla de cambio desde el momento mismo en que nació pero fue con la ayuda tácita de otros hechos mundiales (e.g.: la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, el apartheid en Sudáfrica) a favor de la igualdad racial y social que tomó fuerza mundial.

Es así como por la década de los años 60s, en Colombia se da una “emergente institucionalización de los estudios afroamericanos y afrocolombianos [que] abrieron un espectro de posibilidad para el debate sobre el estudio del negro en Colombia” (Caicedo Ortíz 12). Los primeros pasos se estaban dando en la nación pero fue necesario que el mundo entero reaccionara contra la invisibilidad y el racismo hacia los negros que en Colombia se empezaron a tejer cambios,

muchos intelectuales y movimientos transcontinentales sirvieron de espejo a los procesos organizativos y como referentes conceptuales de la lucha “negra” en el mundo, fueron el *movimiento de la négritude* de los poetas y literatos francófonos (Senghor, Damas y Césaire), la ideológica por los *derechos civiles* norteamericanos, representadas en figuras como Martín Luther King y Malcolm X y el pensamiento descolonizador de Frantz Fanon, los que mayor incidencia tuvieron en los discursos producidos en torno a la negritud en Colombia (Caicedo Ortiz 12).

El debate se había abierto y Zapata Olivella ya había experimentado en carne propia en Estados Unidos lo que era la segregación racial, aún peor de la que pudo haber vivido en su propia patria, como para aunarse a las filas de este incipiente movimiento en su país. Sin embargo, no fue sino hasta 1991 cuando en la constitución colombiana con el artículo 70 se ratifica que “[E]l Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana”, y en 1993 se pasa la Ley de negritudes que “establece mecanismos para la protección de la identidad cultural y los derechos de las comunidades negras como grupo étnico y el fomento de su desarrollo económico y social, para garantizarles que obtengan condiciones reales de igualdad de oportunidades frente al resto de la sociedad.” Tenían que pasar más de cien años desde la independencia para que los afro-descendientes pudieran ser reconocidos como tal en la conformación demográfica, étnica, cultural y social del país.

Desde la publicación de su primera obra en 1947, Zapata Olivella había estado inquiriendo sobre la posibilidad de una Colombia más inclusiva, tolerante social y racialmente, porque si bien su lucha era la del afro-descendiente también era la del ser humano y empezó a serla desde que inició sus estudios universitarios ya que

enfrentaba en la fría Bogotá los agobios de la discriminación no sólo racial sino étnica, hacia el nativo del Caribe o costeño. Además, venido de un hogar humilde donde conoció innumerables privaciones, veía sobrecogido la injusticia social que se vivía en las salas hospitalarias de la capital. ‘Los enfermos se atraían más ---decía--- por su llaga social que por su enfermedad misma, y cuando alguno agonizaba ante mis ojos, veía en él la víctima de la sociedad que lo fatigaba, desnutría y condenaba a muerte en un hospital desmantelado’ (Díaz-Granados 15).

Su obra es testigo de su fervor. *Tierra mojada* (1947) marca el comienzo de la carrera de escritor de Zapata Olivella. En ella ya se ven los primeros intentos por hacer una crítica social a través de la literatura. La historia cuenta las proezas vividas por tres familias de agricultores, encabezadas por la de Gregorio Correa en Los Secos, población en el Río Sinú, cercana a la desembocadura, y único pedazo de tierra dejado por el río para habitar decentemente. Todo el trabajo y el esfuerzo de estas familias están constantemente amenazados por la presencia del gamonal, Jesús Espitia, y tanto el gobierno municipal como el eclesiástico se ven manchados por el ambiente de corrupción producido por Espitia. Nadie se atreve a contradecirle debido a que es el dueño y señor de toda la región.

La historia, al igual que el río, se ve marcada por los cambios que denota la naturaleza. Las cosechas de arroz de Los Secos prosperan gracias a la iniciativa de las familias que viven allí pero el dolor de verse despojados de su pedazo de tierra se da cuando Espitia se adueña de manera ilegal de Los Secos. La diferencia esta vez es que, la justicia divina está a favor de los afectados porque el río cambia su curso y convierte estas

tierras en inaptas para el cultivo de cualquier cosa. La sobrevivencia en ese claro del río se había podido dar hasta el momento porque

[H]e aquí la verdad de aquella paradoja. El viejo Goyo y las familias de Los Secos subsistieron en la desembocadura con pura brujería. La que saben los hombres fuertes cuando están enfrentados al dilema de vida o muerte. Un verdadero milagro les permitió sobrevivir en tan precario medio y otro, no menos sobrenatural, les animó a convertir en tierras habitables la cenagosa desembocadura. Ahora las dejaban para que otros, asalariados y sumisos, intentaran repetir la hazaña. El viejo Goyo sabía que el Sinú no lo permitiría (*Tierra mojada* 262).

Justicia divina o falacia patética, la realidad es que la situación representada en esta novela, apoyada por el uso de varios recursos estilísticos y temáticos que prevalecerán en la obra de Zapata Olivella, como las tradiciones ancestrales de la literatura oral o la “brujería”, de personajes comunes como los agricultores, los campesinos, los desamparados, o de la intimidación del blanco -Espitia, el gobierno-, se convierte en su sello indeleble. En este texto la tierra va ligada íntimamente al escritor y esta conexión entre el hombre y la tierra se convierte en el motivo más importante de la novela.

La producción literaria de Zapata Olivella desde *Tierra mojada* en 1947 hasta *Detrás del rostro* en 1963 (“*Pasión vagabunda* (1949), *Hotel de vagabundos* (1954), *He visto la noche* (1954), *China, 6 a.m.* (1955) y *La calle 10* (1960) ) ”plasmaban la proyección de un mundo en descomposición frente a un horizonte de esperanzas. El interés primordial de su autor era el de denunciar el sufrimiento del ser humano a causa de fenómenos de la naturaleza, el hambre y la explotación de los trabajadores [...]” (Díaz Granados 31). De estos textos los que más reflejan esa descomposición social son *La calle 10* (1960) y *Detrás del rostro* (1963), dos relatos que denuncian lo cáustico e incierto de la vida de los pobres en las calles bogotanas. *La calle 10* relata los hechos ocurridos el día que asesinaron al caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. La historia detrás de los sucesos acaecidos ese día es la relación de la cruda realidad de la vida de los niños de la calle, de los recicladores y de las prostitutas que viven en la capital colombiana. La trama gira en torno a la vida de varios personajes desprotegidos tanto por la ley como por la vida misma. La pobreza y el descuido gubernamental en el que viven los obliga a rebelarse en contra del gobierno estatal mostrando que la vida en *La calle 10* no es la misma después que los mendigos y pordioseros se dan cuenta que conformándose con lo que tienen no van a lograr nada.

Aquel día funesto para el país, el 9 de abril de 1948, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán desencadenó una racha de asesinatos, saqueos y actos de violencia que se extendieron por toda la nación. En la versión novelesca, sin embargo, la revolución tiene las mismas características físicas pero los móviles son otros, y es aquí cuando el lector percibe una ideología socialista por parte del narrador, quien pide cambios y los trata de justificar con distintos hechos acaecidos en la historia. Como dice uno de los protagonistas, “Rengifo descolgó el fusil de su hombro y trató de romperlo contra el suelo, pero el poeta se lo impidió con ambas manos./ -¡Guárdalo, hermano, mañana, muy pronto, lo necesitaremos!” (*La calle 10* 124). Lamentablemente la revolución que aquí se traza se queda en el tintero, pero la crítica al sistema, al desamparo y a la falta de interés por parte del gobierno por proveer una mejor condición social a los habitantes marginados de la capital hacen de esta novela un relato contestatario que denuncia los problemas existentes en ese momento.

A esta novela le siguió *Detrás del rostro* que presenta una historia fragmentada narrada a través de los reportes psiquiátricos y las confesiones de los protagonistas. De manera muy acertada, Marvin Lewis en *Treading the Ebony Path* dice que este relato “interprets aspects of both rural and urban existence – the violence of the Ibagué countryside and the sordid life of the urban *gamin* of Bogotá” (108). *Detrás del rostro* es un relato

realista y escalofriante pero también es una radiografía escueta que denuncia una situación que lamentablemente parece no haber cambiado desde el momento en que fue publicada en 1963. La trama empieza cuando la policía encuentra a un muchacho de unos quince años tirado en la calle con una bala en la cabeza. El médico psiquiatra que recibe el caso descubre que no hay una explicación satisfactoria para lo sucedido, y las pesquisas, tanto del médico como de la policía, llevan a descubrir que el muchacho es una víctima más de la violencia colombiana. Así la muerte del joven se convierte en el motor inicial que da impulso a la narración. La novela se nutre de los discursos médicos, de las explicaciones postoperatorias, de los diagnósticos psiquiátricos y de los sucesos cotidianos de un país que vive en una constante convulsión social. La técnica narrativa de este relato consiste de hacer uso de los reportes médicos del psiquiatra investigando el caso. Estos reportes no son oficiales sino que son, más bien, notas personales que hace el narrador principal para poner en orden su investigación privada sobre la identidad del muchacho herido. Este texto se diferencia de *Tierra Mojada* por el estilo narrativo pero sigue por la línea socio realista de la cual habla Lewis en su libro. La trama de *Detrás del rostro* muestra una sociedad en un estado deplorable, en descomposición, sin esperanza alguna de mejoría. El conocimiento médico del autor sirve de apoyo para el sentimiento de impotencia del ser humano cuya única arma de defensa ante el embate de la impunidad social y gubernamental es su pluma y su inventiva.

La temática social en Zapata Olivella toma un leve giro con la publicación de *En Chimá nace un santo* (1964) donde una vez más la crítica gubernamental es palpable pero la manera como se transmite difiere un poco de las veces anteriores, ahora el vehículo usado no es la historia del joven de la calle o la de una comunidad apabullada por un gamonal sino que es una obcecada por el fervor religioso, por el temor y amor a Dios. Zapata Olivella con esta novela abre una puerta hacia asuntos más antropológicos y folcloristas, materias que siempre le apasionaron e hicieron de su temática una donde se destaca el camino trazado por la cultura en que vivimos.

La historia es la de un lisiado elevado a la altura de milagroso por el pueblo de Chimá. La acción empieza en el día de muertos, el 1 de noviembre, en una población apartada en la costa norte de Colombia. La celebración de este día es recreada por el narrador de manera muy hábil; se trazan delicadamente los detalles de la vida cotidiana, los diálogos se desarrollan de forma natural y los vivos entablan conversaciones con los muertos y hacen olvidar el drama de la pérdida del ser querido. La originalidad de esta técnica narrativa borra las fronteras entre lo real y lo irreal, le hace olvidar al lector que uno de los dos personajes está muerto:

En la aislada sepultura del rincón, bordeada por alambres de púas y estacas, entre la candela de los cirios, Eduviges habla a su difunto marido:

– Tú sabes que siempre te obedecí en vida. Pero me dejaste muy escotera y Anselmo me ha dicho que todavía puedo parir muchos hijos. No vayas a tomarlo a mal; sabes que por ti rezaré aun cuando me haya comprometido por otro.

Y ese otro, Anselmo, hunde las rodillas en la tierra aprisionada, esperanzado en la generosidad del muerto. (9-10)

Se puede observar que la narración de Zapata Olivella se basa, nuevamente, en creencias populares, tradiciones ancestrales que desencadenan toda una serie de sucesos increíbles pero necesarios para el desprotegido analfabeta. Es así como la noche del día de los muertos, entre las visitas y los chismes de tumba en tumba, que en Chimá nace un santo. La choza donde vive el parálítico Domingo Vidal se incendia cuando el pueblo entero está imbuido en la celebración de los muertos pero Domingo se salva milagrosamente del incendio. El pueblo, estupefacto ante el suceso, santifica al minusválido. Si al principio este parapléjico

causaba la lástima de los demás, ahora es el objeto máspreciado y sagrado para el pueblo entero pues es un santo. La persona que contribuye a que esta creencia se arraigue en la comunidad es Jeremías, el sacristán del pueblo quien desde el primer momento es el artífice de la santificación. Pero el padre Berrocal, un cura auténtico, es el único que, gracias a su escepticismo sobre la santidad del lisiado, se opone radicalmente tanto a la santificación como a la manipulación y a los negocios ilícitos que quiere implantar Jeremías con y en nombre de Domingo y su familia. Al final tanto el cura como el acólito mueren y Domingo no es santificado.

La importancia de *En Chimá nace un santo* dentro de la obra de Zapata Olivella radica en la proyección que hace de una pequeña comunidad en la cual conviven la religión católica (herencia española) con la superchería (herencia africana) porque “when seen as a whole, *A Saint Is Born in Chima* is a credible and painstakingly wrought description of how a belief takes hold” (Captain-Hidalgo 36). En la persona de Domingo Vidal, por ejemplo, se puede ver muy claramente el sincretismo de dos culturas, la blanca y la negra. La unión de las dos creencias va íntimamente ligada con la manera de ser del pueblo. Sin embargo, la novela también contiene un mensaje de rechazo a la ideología conformista. El espectáculo montado por Jeremías es un ejemplo de lo maleable que es la mente humana cuando está en busca de un apoyo por parte de los gobernantes porque así el pueblo desee creer en “santo Domingo”, Chimá lo necesita pues de esa manera, “[n]o se creen tan abandonados de la gracia de Dios” (*En Chimá* 22).

El uso del día de los muertos para iniciar la historia demuestra un interés por parte del autor de resaltar celebraciones populares que marcan la personalidad de todo un pueblo. En esta novela esta celebración se ve teñida por el “milagro” de salvación de Domingo. A partir de ese momento Zapata Olivella explota la ignorancia de todo un pueblo con respecto a sus creencias religiosas que posteriormente se traducen en cuestiones ideológicas como en quién creer, por qué y para qué. Después de explorar las creencias populares en *Chimá nace un santo*, Zapata Olivella pasa a adentrarse más en el campo de la raza humana y sus repercusiones dentro de los miembros de la misma. Empieza así su travesía por esa “segunda cultura”, la de la historia de la raza o la nación que culminará en su obra cumbre.

Es así como en 1967 se publicó *Chambacú, corral de negros*, texto que constituye el principio de la temática negrista en Zapata Olivella. Esta novela da los primeros indicios de un Zapata Olivella transformado por sus experiencias de vida. Según Lewis: “the characters are just as hungry and oppressed as those in *10<sup>th</sup> Street*, but their outlook and sense of historical causality are different” (*Treading the Ebony Path* 102). Esa causalidad histórica, el barrio de Chambacú, el relato mismo, son la conciencia de la comunidad negra con respecto a su estatus de descendientes de esclavos, su lucha en contra de la marginalización a la que se ve expuesta diariamente, los abusos a la que es sometida por el estado y sus representantes. Chambacú es un barrio que se encuentra en una isla en las afueras de la ciudad de Cartagena, rodeado de aguas podridas que no le llega ni el agua dulce de los ríos aledaños de forma potable ni el agua salada del mar.

La novela empieza cuando la policía hace una redada para reclutar soldados para la guerra en Corea y los primeros barrios saqueados de jóvenes listos para acuartelar son precisamente todos aquéllos como Chambacú. La trama gira en torno a la vida de los miembros de una misma familia, ellos son: Máximo, Crispulo, José Raquel, “Medialuna” y Clotilde. La conformación ideológica de los varones de este núcleo familiar es interesante porque aquellos que apoyan las acciones del estado, en especial en cuanto al reclutamiento, lo hacen para escapar de la cárcel mientras los otros, los “marxistas,” se dejan azotar por sus ideas. Una vez más la necesidad del pobre (no ir a la cárcel) lo hace comprometerse en cosas aún más peligrosas, la guerra. Un elemento a resaltar desde el inicio de la novela es el carácter contestatario que asume el narrador. La ideología marxista aparece en el texto con un mensaje de protesta, los habitantes de Chambacú no saben quién fue Karl Marx pero lo que se les dice sobre sus ideas les suena a justicia y así creen que algo podrá cambiar en un futuro cercano y por ende siguen esa ideología, sin entenderla o conocerla. A los conceptos de igualdad económica se añan los de igualdad de clases sin importar la raza. Máximo es la voz

que da vida a esa conciencia de ser negro, de ser descendiente de esclavos en un pasado no muy lejano, le habla a su gente de la desigualdad social y económica que han sufrido desde el principio de los tiempos en América y en especial de la injusticia y el hambre del presente. Por su pensamiento y su activismo político Máximo ha sido encarcelado catorce veces y, como dice su madre, La Cotena: “[l]a cárcel no le había servido de nada” (*Chambacú* 98). Las palabras del hijo de La Cotena son de vital importancia debido a que muestran la raíz del discurso narrativo e histórico de *Changó, el gran putas*.

Es pertinente resaltar que muchas de las ideas de Máximo coinciden con las del manifiesto nacionalista que los afro-descendientes emitieron en 1920 en Nueva York bajo la dirección de Marcus Garvey, líder del *Universal Negro Improvement Association* (UNIA). Por ejemplo, en uno de los puntos del manifiesto de la UNIA (en la compilación *Modern Black Nationalism From Marcus Garvey to Louis Farrakhan*), se lee que “[w]e protest against the practice of drafting Negroes and sending them to war with alien forces without proper training, and demand in all cases that Negro soldiers be given the same training as the aliens” (31). La novela de Zapata Olivella expresa la misma condena. Los chambaculeros llegaron a Corea, por ejemplo, sin entrenamiento alguno y, aún peor, dentro de los regimientos ya dejaban de ser personas y se les conocía por la región de dónde venían y como José Raquel dice “[u]na cosa es ser Bolívar en Cali y otra es serlo en Corea” (*Chambacú* 58). La guerra de Corea, el reclutamiento forzoso y la miseria humana, son en este caso, los elementos desencadenadores de las injusticias aplicadas a la gente de este sector de Cartagena. Éstas, principalmente, se convierten poco a poco en el móvil que produce la politización de la comunidad negra dentro de *Chambacú, corral de negros*. La solución final para los chambaculeros es organizarse, como la comunidad que son, y como el manifiesto de la UNIA incita a que los descendientes de africanos donde quiera que estén sean una comunidad *per se* entre ellos mismos (*Modern Black Nationalism* 26).

Irónicamente, al final de la novela, la comunidad negra de esta historia marcha junto con los estadounidenses blancos que supuestamente les darán dinero para mejorar la situación del barrio, es decir, apoya el mismo grupo étnico contra el cual la asociación de Garvey peleó dos décadas atrás. La última página del libro denuncia el verdadero plan de los “gringos” y del capitán de policía: convertir Chambacú en un complejo turístico. Otra vez más los negros se ven desplazados dentro de su propia tierra. La diferencia en este caso es que la muerte de Máximo simboliza que la hora de pelear ya ha llegado. Como lo dice la frase final del narrador, “[l]a dobladora de tabaco podía cerrar los ojos a Máximo con cuatro puntadas de hilo, pues muchos ya los tenían abiertos” (*Chambacú* 155).

Al final de la historia, sin embargo, todo regresa a la normalidad. Los habitantes de este barrio de invasión vuelven a su vida vacía a aguantar el hambre y la necesidad como mejor puedan. El título del libro sugiere a su vez lo que por fin Máximo logra con tanta lucha y encarcelamiento: Chambacú ya no es un corral de negros, no son animales hacinados en una porqueriza como los cerdos; son, sin embargo, un pueblo en busca de un mejor porvenir.

El tema negrista presentado en *Chambacú, corral de negros* entra con fuerza en la confección de *Changó, el gran putas*. Esta novela, publicada en 1983, es, según la mayoría de los críticos, la obra maestra de Manuel Zapata Olivella y como afirma Otto Morales Benítez en *Momentos de la literatura colombiana*, “una de las grandes novelas del país” (436). La riqueza narrativa y técnica hacen de este escrito un texto único en su género. No en vano Zapata Olivella fraguó esta novela por veinte años y, cuando por fin se publicó, no recibió la proclamación ni la atención merecida tal vez debido a que un año antes Gabriel García Márquez había recibido el premio Nobel de literatura con *Cien años de soledad*. *Changó* tiene una gran variedad de temas de análisis pero el más pertinente para esta visión panorámica de la obra de Zapata Olivella es su valor como una novela testimonio o metaficción historiográfica de la importancia de los africanos y sus descendientes en la conformación actual de las distintas sociedades americanas.

El argumento de *Changó* recoge la zaga de personajes negros, mulatos y zambos que, desde la época de la conquista hasta el presente, demuestran la importancia de ser negros en América. Uno de los aspectos más llamativos de esta novela es su rescate de las raíces africanas dentro de la cultura americana. El relato es un texto rico en mitología africana e historias americanas, los personajes que se representan son todos héroes de raza negra dentro de la historia americana contando así con una gran variedad de figuras, una colmena de historias e Historia, sincrónicas y diacrónicas, logrando así que el lector se incorpore dentro de la línea histórica del narrador. La Historia de *Changó* empieza en el momento mismo en que los primeros africanos fueron embarcados en barcos portugueses. Así se recorre el historial de historias a través de los años hasta llegar a uno de los últimos descendientes de esos africanos embarcados hacia el continente americano, Malcolm X. No se proporciona una fecha específica para cada evento narrado en el texto pero el lector atento puede identificar los momentos históricos.

El relato, dividido por capítulos en cinco partes distintas –titulados-: “Los orígenes”, “El muntu americano”, “La rebelión de los vodú”, “Las sangres encontradas” y “Los ancestros combatientes”, tiene su punto de partida en el barco mismo. Las diferentes narraciones emanan de numerosas voces sin nombre propio, pero que se identifican con un orisha como guía, estos dioses importados desde África por los mismos esclavos son los protagonistas principales de toda la novela. Cada orisha tiene su razón de ser y su cualidad mágica, cada voz en cada capítulo invoca al dios que necesita para contrarrestar el poder de “la loba blanca”, el colonizador.

En la narración no hay distinciones temporales o espaciales. La novela es una polifonía de voces, de las grandes historias de hombres heroicos como Dutty Bouckman, Simón Bolívar y Malcolm X. Desde “Los orígenes,” primera parte del texto, hasta la última, “Los ancestros combatientes,” se resaltan la llegada de los africanos, su adaptación a la tierra, los levantamientos históricos más famosos y la actualidad negra. El punto de partida se encuentra en África, en las fortalezas donde embarcaban a los esclavos; después se pasa a los primeros levantamientos de cimarrones en las colonias, continúa la narración con las revueltas criollas, la consiguiente independencia americana y, finalmente, se llega al siglo XX con las manifestaciones políticas a favor de la cultura negra. En cada episodio la presencia de un orisha es indispensable. A lo largo de toda la historia de la raza negra, orishas, tanto yorubas como ashantis y bentús, intervienen en el desarrollo de la trama. Estos orishas se convierten así en los personajes motores que propulsan el relato.

Desde el primer momento en que se empieza la lectura de la novela, los narradores, en su mayoría anónimos como todos los esclavos que llegaron a América, invocan en diferentes cantos la presencia y la historia de los orishas. Los cantos vienen a formar parte del apartado “Los orígenes”, título sugerente del comienzo de todo lo existente en la mitología yoruba pero que también se refiere al principio de la trata negrera en América. Cada canto es una presentación del poder y de la vida de cada dios. La palabra más utilizada en ellos es “ancestros”, palabra que retoma el concepto de la supremacía de los dioses africanos para el pueblo negro en general. Los dioses son los ancestros del ser humano y de ahí su importancia en el panteón africano. Los cantos son de tipo lírico y en sus líneas se cuenta la historia de cierto evento sucedido en la vida de la deidad. Algunos de los títulos sugieren la introducción a un tema distinto al que se trata posteriormente. La apertura del libro muestra que esta novela no será, como las anteriores de Zapata Olivella, una crítica socioeconómica a la sociedad. El principio que rige este texto es, entonces, la mitología y la Historia afroamericanas.

Zapata Olivella logra en esta novela transportar la realidad de cada uno de sus protagonistas históricos a un mundo donde se funden la ficción y la realidad, tejiendo la tela de fondo para una gran historia, la de la cultura africana en América. La división del relato se realiza históricamente. La primera parte empieza con los cantos africanos mitológicos que son un preludeo al capítulo de “La trata” donde se profundiza en el transporte y llegada de los africanos a tierras americanas.

En la segunda parte, “El muntu americano”, Zapata Olivella usa la palabra *muntu* para referirse a los esclavos que deben forjar su vida en tierra americana. *Muntu*, explica Zapata Olivella en el glosario del texto, significa:

singular de bantú: hombre. El concepto implícito de esta palabra trasciende la connotación de hombre, y aquí incluye a los vivos y difuntos, así como a los animales, vegetales, minerales y cosas que le sirven. Más que entes o personas, materiales 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. (*Changó* 514).

Hecha la transición, ahora lo que importa es la supervivencia en una tierra ajena. El viaje de un mundo a otro se proyecta como el amoldamiento del esclavo a la nueva vida que se les impone en América.

La jerarquía dentro de la novela se va estableciendo y el lector se da cuenta que, según la lógica del texto, quienes gobiernan no son precisamente los blancos sino los orishas venidos a América en las almas y cuerpos de los negros. Los esclavos todavía se conocen por su lugar de origen; es así como se habla de las aventuras del nigeriano Eusebio Lagos, del caboverdino Arnaldo Cabalonga o del yolof Atencia Rocha. Estos personajes vienen a ser los primeros cimarrones que se conocen en la historia del relato. Esta parte termina con el velorio del Babalooa en el Palenque. Los cantos y los tambores solo entonan un mismo dolor pero ya hay un precedente sentado: la huida.

En la tercera parte del relato titulada “La rebelión de los vodús” se centra en el intento de liberar a los otros esclavos. Ahora la narración se lleva a cabo en su totalidad en tierra haitiana donde se cuenta el proceso de rebelión llevado a cabo por los negros de la isla. Entre los personajes destacados están Toussaint L’Ouverture, Dutty Bouckman, el Rey Christophe, el General Dessalines y Mackandal. Personajes que hacen recordar el valioso texto caribeño de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, donde la historia se mezcla con la ficción y el realismo maravilloso para presentar una parte primordial de la historia haitiana. Aunque *Changó*, al igual que *El reino de este mundo*, parece ser fiel a la realidad histórica, el autor implícito también añade un tono ficticio.

La cuarta parte de la novela, “Las sangres encontradas,” se centra en el proceso de independencia en los virreinos más preponderantes de la época colonial, el de Nueva España y el de Nueva Granada. Los diferentes próceres independentistas se retratan de manera individual dentro del texto. Por ejemplo, la vida y obra de Simón Bolívar, José Prudencio Padilla, José María Morelos y El Alejandrinho, describen una misma etapa emancipadora de las colonias en el Nuevo Mundo. La ficción en algunos casos se intercala con la Historia pero, en general, se continúa con la misma línea del principio, es decir, la recreación ficticia de la historia de los grandes líderes políticos y espirituales de la América colonizada.

En la quinta y última parte, “Los ancestros combatientes,” la figura principal es una mujer, Agne Brown. Ella es una de las voces que narra su vida desde sus antepasados esclavos hasta su actualidad en el movimiento nacionalista negro (UNIA) en Nueva York. A ella se unen personalidades de la talla de Marcus Garvey y Malcolm X. Las páginas de este capítulo están llenas de los avatares del diario vivir de la gente negra en Estados Unidos desde los primeros años de esclavitud hasta los grandes movimientos antirracistas del siglo veinte. La historia política se ve marcada por la historia personal de Agne Brown, su vivencia como hija adoptiva de un pastor blanco, su posterior entrada a la universidad y su participación en las causas políticas pro-negristas. Este personaje femenino hace suponer que históricamente Agne Brown es la famosa y reconocida activista Angela Davis.

De voz en voz, de personaje reconocido a personaje anónimo, la función de la heteroglossia dentro del texto es el uso de un lenguaje unitario, una unidad de estilo, una dialogización de esas voces, y

especialmente, una estilística particular que determina la forma y contenido de la novela misma. La polifonía de voces se puede explicar de muchas maneras, es “*another’s speech in another’s language*” (Bakhtin 324), es decir, es el acto de habla de uno en el lenguaje de otro, o es una manera para que el autor se desfamiliarice de su texto para hacerlo lo más objetivo posible. Sin embargo, esta polifonía de voces es especialmente el habla del colonizado a través del lenguaje del colonizador.

Las distintas apariciones de voces son también el *testimonio* de toda una raza en América. Una novela *testimonio* es “a novel or novella-length narrative in book or pamphlet (that is, printed as opposed to acoustic) form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness or even he or she recounts, and whose unit of narration is usually a ‘life’ or a significant life experience” (Beverly 12-13).

La novela de Zapata Olivella subvierte algunas de estas convenciones de la novela testimonio pero conserva otras. Lo que se está narrando en *Changó* es el testimonio de la vivencia de toda la raza negra en América y si bien este texto no es el recuento de un protagonista testigo, sí es la historia histórica de muchos líderes políticos y personajes destacados que vivieron en determinadas épocas desde la colonización del Nuevo Mundo hasta el siglo XX. Es justo en esta cualidad, la de ser la historia histórica de muchos líderes políticos y personajes destacados, que se da el cambio más radical en cuanto a las apariencias y “requisitos” para una novela-testimonio, *Changó*, es una narración hecha en primera persona en muchas ocasiones. Por lo general, esos “yo actuantes”, los protagonistas de la Historia, son personajes de la talla de Toussaint L’Ouverture, José Prudencio Padilla, Simón Bolívar, Malcolm X y Agne Brown (o Angela Davis). Según Beverly, la novela-testimonio puede incluir algunas de las siguientes categorías: “autobiography, autobiographical novel, oral history, memoir, confession, diary, interview, eyewitness report, life history, *novela-testimonio*, nonfiction novel, or ‘factographic literature’” (13). Es así como, por ejemplo, se pueden acusar determinadas partes del texto de ser una historia oral de la vida de Toussaint L’Ouverture o Mackandal, una autobiografía de José Prudencio Padilla, una confesión o diario de Malcolm X o las memorias de Angela Davis, por ejemplo. Cada uno de los relatos narrados por cada protagonista constituye una categoría distinta pero cada una de ellas, ya sea autobiografía, confesión, diario, etc., tiene esa característica testimonial que puede hacer de *Changó* una novela-testimonio.

Hay dos factores que le apartan del testimonio tradicional. Primero, el momento en que se narra es en un presente muy lejano al de la actualidad real en la que vive el lector y esta característica lo distingue radicalmente de la novela testimonio convencional. Otro factor es que el autor implícito se ha encargado de recoger las historias de cada uno de los personajes y ficcionalizarlas dentro de la realidad histórica. *Changó, el gran putas* podría estudiarse como una *novela-testimonio* o también como una metaficción historiográfica porque “historiographic metafiction appears to privilege two modes of narration, both of which problematize the entire notion of subjectivity: multiple points of view or an overtly controlling narrator” (Hutcheon, 117). Los dos tipos de narración se dan en *Changó*. Primero hay que anotar que, muchas veces, el lector no sabe quién narra y, además, la voz anunciadora pone en duda todo el conocimiento histórico que se posee sobre la verdadera historia de la América mestiza. Desde el inicio del relato el lector emprende una búsqueda de la historia verosímil, la *petite histoire* de cada personaje es la que completará la Historia.

La veracidad de muchos de los sucesos históricos narrados en *Changó* pueden ser comprobados en los textos de Historia, pero la *historia detrás de la historia* es la que crea dudas en lector. De esta manera la ficcionalización de la Historia personal de cada personaje se vuelve metaficción historiográfica porque

metafiction implies a fiction that self-consciously reflects upon its own structure as language [ . . . ] it is not so much a sub-genre of the novel as a tendency *within* the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels:

of frame and frame break, of technique and counter-technique, of construction and deconstruction of illusion (Waugh 14).

Los personajes de *Changó* logran tener al lector a merced suya. La línea entre la realidad y la ficción es muy tenue y, por ende, cada personaje desmadeja una serie de eventos, ficticios o reales, que se enfrentan a lo ya establecido: la Historia real.

A lo largo del relato cada protagonista va destruyendo o reafirmando la imagen que se tiene de él o de ella. La técnica para llevar a cabo este propósito es la de la subversión de las convenciones narrativas. En *Changó* prima el trasfondo racial de la historia misma: el dolor del negro en América no ha sido una ficción y así lo demuestra la novela. Hutcheon dice que “[. . .] history’s problem is verification, while fiction’s is veracity” (112), y *Changó*, paradójicamente, le abre la puerta tanto a la verificación como a la veracidad. El lector debe dejar de preocuparse por comprobar las dos y debe aceptar la verdad de lo que el autor establece en su texto: la raza negra, desde su llegada, contribuyó a la creación de un nuevo hombre americano y un ejemplo de ello son personajes como Marcus Garvey, Malcolm X, etc. El mestizaje del Nuevo Mundo fue una realidad que le cambió la cara a la Historia. El novelista colombiano logró con este relato problematizar la concepción de la aceptación de la Historia como única verdad. La ficción es una parte importante de la Historia y como tal hay que abrirle paso en la narración.

*Changó, el gran putas* es sin duda la obra cumbre de Manuel Zapata Olivella y parece ser que con cada novela él se acercaba más a su meta. Si bien el inicio como escritor de Zapata Olivella se dio de manera tímida y con temáticas muy acordes con su diario vivir, la pobreza, el olvido estatal, la corrupción. *Tierra mojada, Detrás del rostro, La calle 10, En Chimá nace un santo, Chambacú corral de negros* son relatos que poco a poco le fueron abriendo camino a la gran zaga afro-americana de *Changó*. Los temas tratados en estas primeras novelas forman vertientes que poco a poco vendrían a desembocar en *Changó*. La crítica social, la violencia, el abandono gubernamental, la oposición del pueblo a la opresión son temas que se ven desarrollados en *Changó* para crear al final una base para una identidad cultural americana. La universalidad de este relato consiste en la unión de la raza negra de todo un continente en una misma lucha que clama por el reconocimiento y respeto por parte del blanco. Los años han sido los encargados de demostrar que el negro no se ha dejado vencer ante obstáculos como el racismo, la discriminación y el prejuicio. La raza negra, al igual que el dios *Changó*, es guerrera y temible.

Es de esta manera como en la obra de Manuel Zapata Olivella con el tiempo y la experiencia de vida encontró un eco en una comunidad que era la propia. Desde el principio de su carrera literaria, cuando su voz narrativa era la de todo aquel que fuera impunemente olvidado de la sociedad y del estado, se dirigió al grupo más necesitado en su momento: la de las negritudes en Colombia. Sus textos, sus conferencias, sus entrevistas, han tenido siempre en la obra y legado de Manuel Zapata Olivella a su más fiel defensor y representante.

## Bibliografía

- Bakhtin, Mikhailovich. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: U of Texas P, 1981.
- Bastide, Roger. *Las Américas negras*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Beverly, John. “The Margin at the Center: On *Testimonio* (Testimonial Narrative).” *Modern Fiction Studies* 35 (1989): 11-28.
- Caicedo Ortiz, José Antonio. “La cátedra de estudios afroamericanos como proceso diaspórico en la escuela” *Pedagogía y saberes* 34 (2011): 9-21.
- Captain-Hidalgo, Yvonne. “Conversación con el doctor Manuel Zapata Olivella, Bogotá,

- 1980; 1983.” *Afro-Hispanic Review* 4 (1985): 26-32.
- . *The Culture of Fiction in the Works of Manuel Zapata Olivella*. Columbia: U of Missouri P, 1993.
- Colombia. Presidencia de la República. *Constitución Política de Colombia*. 19 June 2012. <<http://web.presidencia.gov.co/constitucion/index.pdf>>
- Cimarronajesss. «La ley 70 de 1993 o Ley de comunidades negras. Colombia”. *Cimarronajesblogspot*. 19 June 2012. <<http://cimarronajesss.blogspot.com/2010/10/la-ley-70-de-1993-o-ley-de-comunidades.html>>
- Díaz-Granados, José Luis. “*Manuel Zapata Olivella, su vida y su obra*”. *Manuel Zapata Olivella Center*. 21 June 2012. <<http://manuelzapataolivella.org/descargas/>>
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Harris, Mardella. “Entrevista con Manuel Zapata Olivella.” *Afro-Hispanic Review*. 10 (1991): 59-61.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Irele, Abiola. *The African Experience in Literature and Ideology*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Lewis, Marvin A. *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro-Colombian Prose Fiction*. Columbia: U of Missouri P, 1987.
- . “*En Chimá nace un santo*. Myth and Violence.” *Kentucky Romance Quarterly* 25 (1978): 145-151.
- Morales Benítez, Otto. *Momentos de la literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1991.
- Sénghor, Léopold. “Negritude: A Humanism of the Twentieth Century.” Barker, Hulme, and Iversen. 27-36.
- Skłodowska, Elzbieta. “Aproximación a la forma testimonial: La novelística de Miguel Barnet.” *Hispanamérica* 14 (1985): 23-33.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen, 1984.
- Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Bogotá: La Oveja Negra, 1983.
- . *Las claves mágicas de América: raza, clase y cultura*. Bogotá: Plaza y Janés, 1989.
- . *Detrás del rostro*. Madrid: Aguilar, 1963.
- . *En Chimá nace un santo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . *Tierra mojada*. Medellín: Bedout, 1982.
- . *La calle 10*. Bogotá: Prolibros, 1986.
- . *Chambacú, corral de negros*. Medellín: Bedout, 1982.
- . *Tradición oral y conducta en Córdoba*. Bogotá: Incora, 1972.
- . “*Los ancestros combatientes*. Una saga afro-norteamericana.” *Afro-Hispanic Review* 10 (1991): 51-58.