

CHANGÓ, EL GRAN PUTAS Y EL PROCESO DE PAZ COMO RITUAL

JUAN ARMANDO GUTIÉRREZ VILLEGAS

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el título de
Magíster en Literatura

DIRECTORA DE TESIS:

Graciela Maglia

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Maestría en Literatura

Bogotá, D.C. 2016

Artículo 23 de la Resolución No. 23 de Julio de 1946

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis; sólo velará por que no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Tabla de contenido

1. Introducción: <i>Changó, el gran putas</i> y el ritual en el proceso de paz.....	5
2. Breve Genealogía de <i>Changó, el gran putas</i>	
2.1 Tiempo de la historia	12
2.2 Tiempo de la escritura	21
2.3 Tiempo del relato.....	28
3. Hilando trayectorias afrocolombianas en la identidad nacional	
3.1 Parodia burlesca a las narrativas oficiales.....	38
3.2 Memoria versus Historia.....	40
3.3 Colombianidad.....	43
3.4 Filosofías del <i>mntu</i>	53
3.5 <i>Changó, el Gran Putas</i> en el campo literario colombiano.....	56
4. Análisis El proceso de paz como ritual y <i>Changó, el gran putas</i>	
4.1 Introducción.....	63
4.1 Ritos de paso.....	65
4.2 Liderazgo moral: frente a la ambigüedad y la incertidumbre.....	70
4.4 Simbolismo Sujeto colectivo: entes liminales.....	77
4.4 Acuerdo final de la Habana 12.11.2016.....	83
4.5 Ritual teatralizado para el proceso de paz.....	86
5. Conclusiones	93
Bibliografía.....	99

Agradezco por esta oportunidad, que ha sido un sacrificio no solamente personal sino de aquellos seres que me rodean. El cariño incondicional y el laborioso apoyo de mi madre Patricia Villegas, a mis hermanas María Patricia Gutiérrez y, especialmente a María Esther Gutiérrez de quien recibí invaluable aporte intelectual. A mi padre querido Armando Gutiérrez. La compañía de Andrea Oñate, quien me brindó su fortaleza de espíritu en este proceso. A mi directora de tesis Graciela Maglia por iluminar mi camino con su experiencia como investigadora y por su paciencia.

A Dios, por permitir que esto sea posible.

1. Introducción:

Changó, el gran putas y el ritual en el proceso de paz

*Olvídate de la academia, de los tiempos verbales,
de las fronteras que separan la vida de la muerte,
porque en esta saga no hay más huella que la que tú dejes:
eres el prisionero, el descubridor, el fundador, el libertador
(Zapata Olivella 2010 35).*

Manuel Zapata Olivella en su libro *Changó, el gran putas*, para referir la importancia del ritual, escribió como profeta en su propia obra: “Los tambores se despiertan, bostezaban dos o tres redobles y volverán nuevamente al sueño”, (278).

La música de tambores es un medio de comunicación. El acompañamiento rítmico que dibuja armonías e improvisaciones que crean rupturas en el tiempo, son capaces de crear lenguajes corporales que, a través del movimiento, dan paso al diálogo con el otro, en un sentimiento de comunión que casi no permite distinguir las diferencias entre las personas y su relación con el medio ambiente.

De esto último son evidencia, las espectaculares y vinculantes escenificaciones, presentes en las danzas del *Ballet de Guinea*, como modelo grandilocuente de las expresiones festivas, que en el intercambio entre tambores híbridos y *pitos* ancestrales indoamericanos, ocurren en los territorios colombianos.

En el ritual o en el encuentro de la comunidad que se hace sagrada, se revive y se permite la comprensión del legado de nuestros ancestros. El tambor como

instrumento sagrado, ha sido puente para establecer contactos místicos en los rituales de las comunidades africanas tanto como en las comunidades colombianas, en las que actualmente se sigue posicionando en la cotidianidad de las diversas sociedades del país, mimetizado en las festividades profanas. Poniendo en evidencia dos perspectivas distintas que alteran la percepción del universo: lo místico y lo mundano.

Así llegó a mí.

Los sonidos del tambor, han acompañado gran parte de las experiencias de mi vida, ellos me han dado una motivación más para valorar y agradecer la oportunidad de compartir el 'ahora' con el mundo y, a su vez, me han transmitido conocimientos. Por ejemplo, a partir del compartir en torno al sonido de cueros tensados, descubrí el universo de las imágenes religiosas de las culturas afro latinoamericanas y esto despertó una motivación 'visceral' por comprenderlo.

Hace tres años comencé la lectura, investigación y exploración literaria de *Changó, el gran putas*, el texto escrito por Zapata Olivella en un periodo de 20 años y en el cual, en cinco partes independientes abarca más de quinientos años de luchas sociales por la liberación del ser, en tanto cuerpo y espíritu. De esta manera, el autor reivindica la identidad afro a través del reconocimiento de las vidas de héroes o líderes morales que, sin haber sido reconocidos por la historia, combatieron por emancipar su espíritu.

Changó, el gran putas, es un escrito misterioso y hermético con una vasta simbología, cuya comprensión puede convertirse en un desafío poderoso y de fe. Después de indagar por distintas disciplinas que abordan la experiencia humana como: la sociología, la antropología, la historia, la música o la literatura (por mencionar algunas), me encontré con un cuestionamiento pertinente para el actual proceso de paz

que atraviesa la historia colombiana. ¿Quiénes podrían ser esos héroes luchadores o líderes que nos lleven a encontrar el camino hacia la libertad, entendida la libertad como la búsqueda de paz?

En su obra *Zapata Olivella*, expone la idea del sujeto colectivo cuya identidad está marcada por la guerra y está asociada a la trascendencia. A grandes rasgos, este concepto propone que la solidaridad y las reparaciones espirituales se conviertan en el pilar principal de la convivencia. Entonces, a partir de la aparición de este sujeto colectivo, fue pertinente mirar la existencia de estos hoy en día, lo que llevó a una segunda pregunta: si existen varios sujetos colectivos en el país, ¿cómo se podría hacer para que todos se comuniquen efectivamente?

La columna vertebral que atraviesa todo *Changó, el gran putas*, es la presencia de rituales de paso, es decir, los procesos que marcan la transición hacia la consciencia de comunidad, la conexión con los antepasados y la identidad. Representados por personajes diferentes, cada parte del libro, recrea un rito que marca las transiciones o cambios en los regímenes de poder. El desprendimiento, la incertidumbre y el nacimiento en una nueva forma de vida, es la transición que se ve en la obra de Zapata Olivella, quien concluye con la transformación de las confrontaciones bélicas en diálogos simbólicos, es decir, en la mediación de las palabras y las acciones representativas de los oprimidos, por hacer valer sus derechos. Entonces, ¿cómo se dan los rituales de paso hoy en día?

En el año 2016, dos intentos del gobierno colombiano y el grupo guerrillero Farc – EP (Ejército del pueblo), a través de dos modalidades distintas, escenificaron un ritual para dar paso a la concepción de un nuevo tiempo de paz estable y duradera; escenario y anhelo que, por ambos bandos, pasará a ser imaginado desde estas dos representaciones

beligerantes del conflicto. Estos últimos, plantean un acuerdo de paz visualizado en un compromiso de cese al fuego bilateral.

El Primer Acuerdo Final del 27 de septiembre de 2016, fue tumbado por la violencia simbólica de la voluntad nacional, fetichizada en el mecanismo de representación política, propio del sistema político colombiano; el cual, se fundamenta en las tradiciones del sistema democrático nacional/colonial.

Cabe anotar que el carácter vinculante, propuesto en los mecanismos de la democracia representativa, es puesto en entredicho desde la cultura político- electoral colombiana; donde a pesar de reflejarse una democracia estable en el tiempo, los índices de representatividad confirman el triunfo de la abstención en las elecciones populares. Resulta sorprendente que en un ritual de plebiscito, la abstención identifique a la voluntad popular colombiana en relación al anhelo o la pregunta por si es deseable habitar en un país en paz. Tal y como fue relatado por la prensa nacional e internacional.

“Colombia, en una de las votaciones más trascendentales en su historia, dijo 'No' al plebiscito por la paz. Aunque el 'Sí' superó el umbral de los 4.536.993 de votos, no logró superar en votos a la opción del 'No' y por tanto el proceso de paz no será refrendado." "La votación fue muy apretada mostrando la marcada polarización del país. El 'No' gana con el 50,23 % de los votos (6.424.385 votos) contra el 49,76 % (6.363.989 votos). Esto, según la Registraduría Nacional con el 99,64 % de mesas informadas y el 37,37 % de la votación." (El Tiempo. Octubre 2 de 2016 Polarización del país, reflejada en resultados del escrutinio)

Más allá de los resultados, se plantea la pregunta central de la razón por la cual los colombianos no asisten a la “fiesta electoral”. Por su parte, el juego de la representación

se limita a identificar una polarización social dentro de unas reglas democráticas. Vale la pena preguntarse si la paz puede ser cuantificada por la pregunta que planteó el plebiscito: ¿Apoya usted el acuerdo final para terminar el conflicto y construir una paz estable y duradera?

El poder de la palabra se consagra en el ritual propuesto desde los mecanismos del sistema político dominante, por su parte, la voluntad popular no se moviliza para apoyar dicho espectáculo electoral, el cual debería concentrarse principalmente en las acciones. Estas últimas, vistas como acciones de paz que permitan identificar en las futuras generaciones; actos simbólicos, a la vez que realidades que marcan las transiciones del régimen político. Las acciones identifican al tiempo presente, en el cual debe construirse la paz. En este punto, se pone a prueba la aceptación que los colombianos tengan del proceso entre dos agentes de la guerra como son el Estado y las Farc – Ep.

Un elemento para recordar del Acuerdo fallido del 27 de septiembre de 2016, es el fracaso de los mecanismos de la democracia electoral por representar a la voluntad popular colombiana. Este fundamento permite a la nación colombiana establecer un antecedente de no reconocimiento de los procedimientos ritualizados por el poder nacional/colonial. También es una pérdida electoral, de honorables garantes y acompañantes internacionales, que a su vez son representaciones de líderes morales y fuerzas ancestrales. En el juego de poder de los mortales, ahora estos líderes poseen un argumento formal para señalar la responsabilidad por su destino, a la voluntad popular colombiana fetichizada en el ejercicio del voto.

Se destaca la importancia del gobierno por construir paz como un proceso sostenido y prolongado, manifiesto en mesas de conversaciones mantenidas en los últimos cinco años, consensuadas y participativas, donde se convoca a la libre voluntad

popular. Esta última, que refleja las conquistas de las víctimas por la consecución de sus derechos.

Este punto es también determinante en la representación estética del proceso de paz, tal y como se pudo percibir en el acto simbólico en el cual se pactó la firma del tratado en el Teatro Colón de Bogotá, el día 12 de Noviembre. En este ritual político, la música fue sacralizada y se dio poder a una cantadora, que como portavoz de los ancestros y en medio del formato palenquero, caribe y colombiano de tambores; trajo al escenario de guerreros enfrentados, unas melodías del siglo pasado sobre la violencia, escritas desde las orillas del Río Magdalena.

Los tambores rituales y sagrados son la voz misma de los ancestros, que manifiestan un mensaje para todo aquel que lo quiera captar. El contenido de este mensaje, se presta para la interpretación de cada sujeto, que comprende a través de unas memorias personales y compartidas. Este último es el panorama que define a la guerra en Colombia como un escenario paradójico, difícil de analizar desde cualquier lógica binaria que define a “buenos” y “malos”. Pues la posición de cada colombiano, está determinada por unas memorias particulares y azarosas, que definen la identidad de cada cual.

Ahora pues, la oportunidad del proceso de paz, está asociada también con la definición de la identidad colombiana y el reconocimiento de la diferencia en términos de derechos.

Cada una de las preguntas que fui encontrando a través de la lectura, me llevó a formular la siguiente hipótesis: ¿Qué aspectos de la narrativa de *Changó, el gran putas* sirven para proponer un espacio colectivo de reflexión que, basado en las memorias de la guerra, afirme el actual proceso de paz en Colombia?

De esta manera, en la presente investigación pretendo buscar algunos elementos que considero relevantes de la obra *Changó, el gran putas*, compararla con varios puntos claves del actual proceso de paz en Colombia, para finalmente construir una propuesta de ritual teatralizado que vincule a toda la sociedad y que busque una paz estable y duradera

2. Breve Genealogía de *Changó, el gran putas*

“El artista –ya hemos dicho que no es un ser aislado en su geografía y en su época– está en la obligación de emplear los símbolos, el lenguaje y la mímica universales para comunicarse con sus semejantes de generación”

(Zapata Olivella 1997 191).

Entonces busqué los elementos profundos de la religiosidad africana que me sirvieron de elementos centrales de lo que puede llamarse epopeya en Changó... En realidad son los mitos mágicos, los mitos religiosos de las culturas africanas... Eso no me daba posibilidad de ser un poeta pero ahí es donde yo acepto la existencia de musas y del influjo de dioses poderosos... Llegó un momento, sin saber cómo ni por qué, en el que yo escribía y me iba saliendo ese mundo mágico que llevaba dentro

de mí y que no he podido volver a expresar después de Changó

(Zapata Olivella en entrevista con Quintero 149).

2.1 Tiempo de la historia

El presente capítulo ilustra la dualidad entre el tiempo lineal y cíclico que permiten diferenciar las experiencias mundanas y místicas. Como metodología para el análisis narrativo de la obra, se utiliza como referente teórico a Gerard Genette.

Posteriormente, la historia de vida de Zapata Olivella, enfocado en su compromiso social y político y además se ofrecen relatos del Sinú para caracterizar el universo mítico del autor.

En primera instancia, me interesa presentar la sucesión de acontecimientos en *Changó, el gran putas*. El tiempo de la historia, narrado en cinco partes independientes, está organizado como una secuencia lineal. En ella, se sintetizan más de quinientos años de luchas y hazañas de héroes de la diáspora africana por conseguir la libertad, partiendo de un origen mítico en África hasta un renacimiento cultural de los ancestros africanos en el centro de la civilización americana.

También es necesario distinguir, la manera en cómo esta es relatada por el narrador. Y acá hago referencia a los recursos que utiliza este para elaborar la ilusión de un “falso tiempo que equivale a uno verdadero” (Genette 1972 90) con el uso de figuras narrativas o anacronías que le permiten hacer saltos en el tiempo, ya sea como “retrospecciones — o vueltas atrás — y las prospecciones — o anticipaciones” (Todorov 62).

El tiempo del relato, llamado por los formalistas rusos como fábula (estableciendo una diferencia entre la historia y el discurso), hace referencia al orden de los acontecimientos; en oposición al tema que refiere a lo que Todorov ha llamado, orden del discurso. Entonces, se debe poner en evidencia el problema que presenta el tiempo en una narrativa, “porque dos temporalidades se encuentran puestas en relación:

la del universo representado y la del discurso que la representa” (Todorov 61). Dicha tarea de reconstituir los acontecimientos en un orden lógico y causal, pone de manifiesto que en una narrativa “el del tiempo que cuenta (del discurso) nunca puede ser perfectamente paralelo al del tiempo contado (de la ficción)” (*Id.* 62).

Entonces, la estructura narrativa de *Changó, el gran putas*, es repetitiva y reiterativa, en tanto que muchos personajes hacen relatos complementarios del mismo hecho, brindando una visión “estereoscópica”, que puede poner a dudar al lector sobre la realidad (Todorov 64).

Como metodología para el análisis narrativo, Genette propone distinguir la “dualidad temporal” (Genette 89, dualidad temporal), utilizando lo que “los teóricos alemanes designan mediante la oposición (tiempo de la historia) y (tiempo del relato)” (*Id.* 89). Además del orden de la historia y el orden del relato (también nombrado como discurso), es objeto de este capítulo ubicar el lugar de enunciación del autor, es decir, identificar quién escribe y desde dónde escribe. Para este propósito será necesario recurrir a otros textos externos a la narrativa, que permitan contextualizar el tiempo de la escritura.

Con el fin de resolver la ambigüedad o los diferentes sentidos del relato, Genette distingue tres categorías diferenciadas: la historia, el relato y la narración.

Llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce (83).

La propuesta de Genette de un análisis del relato significa, el “estudio de un conjunto de acciones y situaciones consideradas en sí mismas, haciendo abstracción del medio, lingüístico o de otra índole que nos permite conocerlas” (81).

En el caso de la historia en *Changó, el gran putas*, puede caracterizarse su diégesis de un desarrollo lineal del tiempo, dispuesto en forma ordenada y cronológica, como las luchas por la libertad que deben atravesar millones de seres humanos desterrados. De esta manera la diáspora es narrada en su desenvolvimiento histórico, explicando desde los orígenes a una nación sin territorio fijo y anclada en unas memorias transnacionales y transhistóricas que permiten replantear cualquier postura esencialista de la identidad.

El tiempo elaborado en la obra inicia desde antes del exilio como prisioneros en África con la invocación del origen mítico hasta la toma de conciencia de su destino como comunidad y las luchas por conquistar los derechos de los afrodescendientes en los años 60 en Estados Unidos, pasando por las luchas de independencia en el marco de las naciones caribeñas y latinoamericanas.

Cada uno de los relatos que componen la obra, están determinados por la temática de la transformación social como un proceso de transición, el cual está caracterizado por la alteración del rumbo de una sociedad que puede identificarse en la comparación de las relaciones en un ordenamiento social previo con uno posterior.

Este procedimiento de cambio social inicia con la proyección de un futuro diferente y deseable que revertiría la situación de inconformidad. Así pues, en cada uno de los capítulos están presentes los rituales de paso que abren caminos hacia nuevas expectativas.

Por otro lado, en la totalidad de la novela es posible identificar los procesos de transfiguración de la sociedad y sus instituciones, como la transición del conflicto de la guerra hacia la paz. Sin ser concebida la paz como una ausencia de conflicto, sino más bien, como una manera diferente de mediar con los problemas e intentar resolverlos

cada vez menos a través del enfrentamiento físico y en cambio ejercer la violencia en el terreno del discurso.

En este proceso de consolidación de acuerdos entre las partes de un conflicto, el reclamo de la justicia plantea un cuestionamiento sobre el futuro de la sociedad que se espera. Este último, debe definir unas acciones concretas para la transformación social en el tiempo presente. La discusión que resulta más conflictiva es el acumulado de la guerra, el tiempo pasado, al cual es posible reconocer a través de la memoria, que no puede ser confundida con los discursos elaborados solo por los textos históricos.

Durante *Changó, el gran putas*, se muestra también una evolución y una transformación de la guerra y de los conflictos sociales en procesos cada vez más políticos, en tanto que existe la posibilidad de transformar la violencia en acciones reparativas en un debate público más incluyente.

La narrativa evidencia la presencia constante del enfrentamiento bélico hasta proponer, en su última parte, un marco que introduce las luchas por el reconocimiento de los derechos a partir de una perspectiva que convoca a los ancestros hacia una sociedad futura soportada en las reparaciones y la resolución del conflicto, que se dirige a definir acciones que compensen los resultados de la guerra.

Al volver sobre el pasado remoto de la diáspora, en *Changó, el gran putas* se presentan dificultades para mostrar claramente los orígenes, los cuales parecen perderse en el recuerdo de la ruptura que representó el destierro y la disolución de las comunidades africanas con su llegada masiva a América.

Ante el aparente olvido, se reconstruye en las memorias de la diáspora, las vivencias que en el tiempo pasado marcaban a las comunidades africanas que

despojadas de sus territorios consiguen una nueva unidad, a través del diálogo inter-étnico mediado por la configuración de rituales y saberes ancestrales.

Zapata Olivella re construye literariamente un mito que narra las más antiguas hazañas africanas, de las que pueden conocerse indicios en los símbolos y armonías producidas por los cantos de un *griot*¹. Un ser que en su capacidad de poeta y cantor percibe lo real más allá de lo manifiesto y previene lo futuro, narrando, en un modelo ejemplar, un pasado anterior al de la raza humana.

Entonces, a pesar de que los acontecimientos de *Changó, el gran putas* están ordenados de manera cronológica, el pasado no deja de existir, en tanto que siempre determina lo que ocurre en el presente.

La propuesta estética de Zapata Olivella se remite al mundo africano, que incluye un pensamiento y un comportamiento frente a la existencia humana, así como también unas representaciones como las provenientes de las religiones de origen yoruba o aquellas del Dahomey, además de las culturas bantú, malinké y africanas en general.

El pensamiento mítico religioso unifica en gran medida a las culturas ancestrales africanas en su gran diversidad, siendo el culto a los ancestros el elemento fundamental que define a la familia según las concepciones antropológicas de las antiguas culturas.

Así que el orden de los capítulos corresponde con el orden dispuesto en el tiempo de la historia, que se desarrolla de la siguiente manera:

La primera parte, *Los orígenes*, se compone de tres capítulos que narran la experiencia histórica y social que Paul Gilroy ha llamado *middle-passage*, remitiendo al

¹ Los *griots*, conocidos también como *djelis*, son personas socialmente reconocidas por su capacidad de elaborar narraciones orales de inspiración, acompañadas por el canto y la interpretación de instrumentos musicales melódicos y armoniosos. La presencia de este poeta y músico puede ubicarse en el contexto de las comunidades de la extensa familia lingüística Malinké, ubicados geográficamente en el Occidente de África.

espacio intermedio del barco en el contexto del *Black Atlantic*², que aparece como tropo de la inmigración forzosa de millones de personas que como esclavos llegaron a América desde los territorios del Occidente y centro de África. Esta postura indica una transición de una situación previa, que en la novela se conoce por los indicios del mito y el rito, al paso de una condición forzosa de prisionero. No obstante, en la novela de Zapata Olivella los personajes no asumen una condición servil de esclavos, sino que se afirman como guerreros en complicidad con sus dioses y un mundo imaginario que les permite reconocerse como comunidad.

El capítulo se compone de una serie de relatos que comienzan con un extenso canto lírico, presentado en diferentes poesías, las cuales hacen uso de las repeticiones o anáforas, para ofrecer la narración originaria sobre los dioses que introduce al lector en un mundo mítico; a la vez que invoca a los *orichas*³ y pide acompañamiento a los muertos, para explicar el origen de las desgracias de la diáspora afro. Este apóstrofe es cantado por el personaje mítico, Ngafúa, que hace las veces de un *griot* y que conoce tanto de los dioses yoruba como de los héroes mandingas, la filosofía bantú y las simbologías ancestrales de África.

El segundo capítulo dedicado a *La trata*, se presenta en prosa y remite al comercio de esclavos entre traficantes portugueses que negocian con sus homólogos bereberes del Norte de África. Esta parte hace evidente el conflicto social y el pensamiento mercantil que domina la época. Así pues, se basa primordialmente en las conspiraciones que se tejieron en la trata masiva de personas de la diáspora, para construir un nuevo sistema socio político acorde con unos principios sustentados en

² *Black Atlantic*: (Gilroy 15) “Patrón sincrético en el que los estilos y las formas del Caribe, Estados Unidos y África se adaptaron y reinscribieron en el nuevo contexto.”

³ *Oricha* (Zapata Olivella 2010 663) nombre dado a las supremas deidades de la religión yoruba. Sinónimo de vodú, ogún, loa, guede, zaka, etc... Solo en el panteón se conocen más de cuatrocientos orichas a los que constantemente se agregan otros nuevos en África y América.

acuerdos en extremo mercantilistas. El relato de Zapata Olivella se enfoca en la responsabilidad de los líderes en dicha catástrofe moral, que representa la esclavitud en las relaciones humanas, independientemente del origen étnico. Desde su perspectiva no se desconoce las responsabilidades de los traficantes africanos que encontraron en la trata de personas un lenguaje común con europeos o asiáticos de orígenes culturales múltiples.

El tercer capítulo llamado *La alargada huella entre dos mundos*, se desarrolla dentro del barco que de África se dirige a América y se presenta bajo la forma de los testimonios de esclavos y traficantes que escriben sus preocupaciones morales en los diarios de abordo. El final de este capítulo, se ve una representación de lo paradójico, al mostrarse una tragedia como el fundamento de un nacimiento o una nueva oportunidad. Es así como esta primera constituida en los capítulos mencionados, concluye en el hundimiento del barco y el fallecimiento de todos los pasajeros a bordo, con excepción de un niño que logra sobrevivir y quien es esperado en las costas americanas por unas madres indígenas que lo amamantarán, marcando el nacimiento de un nuevo héroe y semilla del *muntu*. Dicha imagen permite pensar en un tránsito en el cual no existe mucho interés desde la lógica occidental ya que este pensamiento se enfoca fundamentalmente en la reflexión del paso de la vida a la muerte y no en su relación contraria, es decir, el tránsito que existe de la muerte hacia la vida.

La segunda parte, *El Muntu americano* se lleva a cabo durante la época de la Inquisición en Cartagena de Indias. En este contexto, los conflictos que ya se expresaron en el capítulo anterior respecto al choque entre los discursos y universos simbólicos enfrentados entre los esclavizados y sus dominadores, se ven reflejados en el ámbito social. Es solo en la primera parte de la obra, donde se conoce la voz de los

dominadores por medio de las bitácoras de viaje, las que ponen en evidencia la afectación de sus conciencias.

En este discurso se opone el universo mítico religioso de los africanos con la devoción que a la palabra escrita acogen los dominadores y creyentes en la Biblia, de esta manera, transcurre la segunda parte que enfrenta los principios morales del sacerdote Pedro Claver como salvador de las almas de los esclavos desde su misión católica, con el reconocimiento por parte de la comunidad de vivos y ancestros del líder Benkos Biojó, quien convirtió heroicamente a San Basilio de Palenque en el primer pueblo libre de América.

La tercera parte, *La rebelión de los vodú*s, narra el desarrollo de la Revolución haitiana desde su gestación en una ceremonia vudú presidida por el brujo y tamborero jamaicano Bouckman, quien intermedia la comunión entre los vivos y los muertos. Los acontecimientos que de manera sincrónica se presentan en la segunda y la tercera parte de la obra, constituyen una transición, en la que de la dispersión de la comunidad surge la conciencia de esta como sujeto colectivo, que pese a no tener reconocimiento formal de poder, logra consolidar su representación en un líder.

Es este líder, legítimo gracias al reconocimiento de su comunidad, autoridad tradicional sustentada en el imaginario colectivo del mundo mítico de los dioses africanos. Hasta este punto de la narrativa, la guerra y la confrontación física, siguen caracterizando el terreno que enmarcan las luchas sociales. En igual sentido, el discurso muestra transformaciones políticas generadas por sujetos afros: la rendición del Estado nación colombiano frente a la resistencia de la comunidad palenquera y la voluntad popular del pueblo haitiano por auto determinarse en el ejercicio de consolidación de la primera y revolucionaria “nación negra”. Estos acontecimientos son narrados desde la voz de los héroes y rebeldes de la diáspora que a su vez transformaron a la humanidad.

La cuarta parte, *Las sangres encontradas*, incluye los relatos de los héroes de la independencia de las naciones americanas, como lo son: Simón Bolívar, José Prudencio Padilla, Alejaidinho y José María Morelos, quienes a su vez representan a una nueva raza mestiza producto del encuentro de las sangres europea, afro y amerindia. En esta parte es posible ubicar la obra en el contexto de las luchas por la liberación en América Latina. Se expresa pues, la voz del autor que busca el reconocimiento de la diáspora africana en la nación colombiana y en sus hazañas históricas como entidad política independiente.

La quinta y última parte, *Los ancestros combatientes*, está protagonizada ya no por un personaje histórico sino por uno literario, ya no por un guerrero masculino sino por uno femenino, y con ello llega una nueva propuesta para conquistar derechos sociales en la figura de *Agnes Brown*. Ella es una activista norteamericana que apoyada en los rituales de paso, propone traer al mundo presente la memoria cultural y colectiva de la resistencia afro en América. En su ritual de pasaje, se hace una reunión entre los ancestros y algunos personajes históricos de las luchas por los derechos de la gente afro en los Estados Unidos, entre los cuales, se encuentran Malcolm X, Martin Luther King Jr., Booker T. Washington, Nat Turner, Marcus Garvey y Harriet Tubman.

El relato elaborado por Zapata Olivella presenta una alternativa frente al discurso centralizado y homogéneo presente en el archivo histórico de los afros norteamericanos. Esta parte de la obra reitera la importancia de considerar a los ancestros como transformadores del futuro de la diáspora y también en este relato se da una transición de la guerra al terreno civil y las luchas por el reconocimiento de derechos en la sociedad.

2.2 Tiempo de la escritura

Literatura y resistencia puede ser lo que define el tiempo de la escritura y caracteriza tanto la acción como la obra literaria de Zapata Olivella, quien, en *Changó, el gran putas*, logra ir más allá de un llamado panfletario a la acción política mediante la representación de un imaginario que, a través de la búsqueda en las memorias ancestrales del legado africano, pretende reconstruir los relatos históricos que componen a la nación colombiana.

Zapata Olivella es un hombre del siglo XX, cuyo nacimiento es posterior a la Primera Guerra Mundial. Además de su obra en el terreno literario su acción fue comprometida con su momento histórico. Participó activamente en las luchas por el reconocimiento del afrodescendiente como sujeto político y cultural en Colombia, contribuyó a desmontar el relato unívoco de la nacionalidad colombiana y visibilizar al afrodescendiente como sujeto étnico de derechos, logrando sentar antecedentes de la nación multicultural que posteriormente se reconoció en la Carta Política de 1991. Su discurso pasó de ver la situación del afrodescendiente desde una posición local al reconocimiento con las vivencias de un sujeto marginal a nivel global. En forma constante y rigurosa, levantó su voz hasta trascender y posicionar de manera diferencial la experiencia histórica de los afrodescendientes.

En Colombia, los primeros años de este escritor transcurrieron en medio de procesos de modernización del país. El sistema político colombiano se vería marcado más adelante por la explosión de violencia que se desató en la capital, Bogotá, y en el resto del país en 1948, tras el asesinato en pleno centro de la ciudad del líder político de las masas populares Jorge Eliecer Gaitán Ayala. Por su parte, los años 60 en Latinoamérica marcaron posturas al comenzar con la Revolución cubana, que intensificaría el conflicto descrito como la Guerra Fría y el cual pondría en evidencia las

intervenciones de Estados Unidos en el manejo de los gobiernos de Centro y Suramérica. Para esta época, también, se configurarían las ciencias sociales en Colombia con trabajos representativos como el del sociólogo Orlando Fals Borda. En este contexto, Zapata Olivella sería un pionero que, de manera autodidacta, elaboraría estudios antropológicos y sobre el folclor nacional antes de tomar la decisión de inclinarse hacia la literatura con la elaboración de su novela *Changó, el gran putas*, publicada en 1983.

La vida de Zapata Olivella o la búsqueda inconclusa de una *praxis*, es decir, de una teoría y práctica de la libertad, inicia en 1920. En otras latitudes lejanas al sitio de su nacimiento, los movimientos sociales afro reclaman su propia identidad. El decenio de 1920 en París marcó un hito, una reflexión de intelectuales caribeños y africanos que allí se encontraron, desembocaron en un esfuerzo para estimular la autoestimación étnica perdida en la huida de la memoria innombrable de la esclavitud. El examen de estos estudiosos sobre la discriminación socio racial contribuyó al movimiento vanguardista de *negritude*. Sus líderes Aimé Césaire y Léon Damas, ambos de Martinica, y Leopoldo Senghor y Birago Diop de Senegal, propiciaron la reconexión del negro del Nuevo Mundo con el africano por medio de la literatura y de las artes. Buscaban así, afirmar su identidad étnica y rechazar la discriminación.

Para los años 20, el jamaíquino Marcus Garvey, movilizaba masas en Nueva York proclamando la declaración de los pueblos afro en el mundo. El arte producido por afroamericanos captaba la atención de personas, no sólo en los Estados Unidos sino alrededor del globo. El movimiento artístico conocido como Renacimiento de Harlem inscribía a una población que retomaba su lugar social. La música, el *blues* y, en especial, el *jazz* fueron acogidos por la población americana y después mundial, sin distinciones de raza. Así como también, ocurrió con las demás artes destacándose obras

de pintura y literatura que dialogan con las vanguardias de Estados Unidos. “Lo afro es bello en el arte, en la novela, en la poesía, en la música *jazz*” (Mina 26) era una de las consignas cuyo antecedente se ubica en el discurso del filósofo William Eduard Dubois proclamado en el Congreso del Niágara, Canadá, en 1905.

En su artículo *Harlem Olvidado* publicado en 1948, Zapata Olivella habla de este barrio de Nueva York como testigo del surgimiento de grandes artistas con los que se relacionó y fueron influencias en su carrera de escritor. Plantea que el tiempo del florecimiento artístico del barrio afro había sido muy corto, para después convertirse en un lugar de miserables, donde se volvería inusual ver actuar artistas de la talla de Louis Armstrong, como ocurría en tiempos anteriores.

Zapata Olivella muestra allí su admiración por algunos representantes del arte afro de Harlem que según él “eran también las estrellas que relucían en el cielo negro, que toda la atención del mundo abandonó los círculos parisinos para invadir al mundo desconocido, sorprendente y abscóndito de una raza que comenzaba a desnudar sus secretos y la potencialidad de su alma” (Zapata Olivella 2005 97). Se refería, por ejemplo, al poeta Lughston Hughes, la bailarina Josefina Baker, el actor Paul Robeson, el cantante Roland Hayes, la comedianta Florence Mills, la cantante de *blues* Bessie Smith y el jazzista Duke Ellington.

Los años de la década de 1930 fueron los años del renacimiento negro en Manhattan. Empezó con *Shuffle Along*, *Running Wild* y el charlestón. Tal vez algunos digan que incluso El emperador Jones, Charles Chaplin y los tam-tam de Province Town. Pero fue ciertamente la revista *Shuffle Along* la que lanzó brillantemente la moda de lo negro en Manhattan (Harlem), que llegó a su cenit exactamente antes de la crisis de 1929, crisis que hizo a negros y a blancos, a todos, rodar por la pendiente hacia la Works Progress Administration (Zapata Olivella 2005 97).

Es precisamente en la América del Norte donde culmina la novela *Changó, el gran putas*, en el que se evidencia la lucha de los movimientos por los derechos. La realidad de la población afroamericana la conocería de cerca Zapata Olivella por sus

vivencias en Estados Unidos durante los años en que en Europa se libraba la Segunda Guerra Mundial, periodo en el cual el escritor emprendió una ruta desde su natal Colombia hacia la parte norte de América a la que ingresó ilegalmente, pasando por Centroamérica.

Lawrence Prescott destaca esta situación en el prólogo de *He visto la noche de Zapata Olivella*, de la siguiente manera:

Es significativo que Zapata Olivella, a diferencia de muchos otros escritores viajeros de Hispanoamérica, no viniera al país como turista, diplomático, refugiado político o participante en algún congreso de eruditos. Más bien, entró ilegalmente cruzando la frontera con México clandestinamente, ya que no pudo conseguir un visado (Prescott 232).

El convencimiento por inmortalizarse ya era evidente en Zapata Olivella hacia principios de los años 60 cuando tenía cantidades de escritos en diversos géneros artísticos, científicos y periodísticos en los cuales expresaba sus inquietudes personales, búsquedas del conocimiento y afirmaba sin vacilar su postura social y política. A pesar de esto, no sería sino en estos años, en los que Zapata Olivella toma la firme decisión de abandonar su vida de vagabundo, que consistía en aprovechar sus conocimientos adquiridos en los libros y en la “universidad de la calle” para sobrevivir, y renunciar a la estabilidad y a su carrera de medicina en la Universidad Nacional en Bogotá.

Ciro Alfonso Quintero expone las palabras de Zapata Olivella sobre su cambio de rumbo en los años 60:

En el 62 me casé con Rosa y viene una década en la que se inicia realmente mi producción literaria. Yo nazco a la literatura con cierta preocupación, en búsqueda de elementos estéticos, conceptuales, en esa década, comienzo un proceso autocrítico de lo que era la literatura y lo primero que hago es matricularme en el Caro y Cuervo: curso de morfología de la lengua con el maestro Rafael Torres Quintero, quien me da otra visión del lenguaje (147).

En una entrevista con José Luis Garcés, el maestro Zapata Olivella cuenta cómo, tras haber obtenido un segundo lugar en dos concursos literarios al lado de una obra de García Márquez, “*La Hojarasca*, y al lado de otra obra de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*” (95), lo impulsó a “reflexionar en forma lúcida sobre lo que yo había hecho como escritor hasta entonces, como novelista y como narrador de relatos de viajes y lo que quería hacer a partir de esta reflexión” (95).

Dice Zapata Olivella, que:

Esa reflexión tomó unos veinte años; período en el cual no volví a publicar ninguna novela [...] en todo ese período de reflexión lo que buscaba era qué cosa era el acto creador, cuáles eran los fundamentos de la literatura, particularmente en función de la novela, los procesos de percepción de la realidad y los vanos intentos del escritor de captar esa realidad y más vanos aún de expresar en escritura lo que se proponía hacer [...] La conclusión de todo esto fue un tema de investigación histórica, antropológica, del negro en África, en América, sus hazañas en la lucha por la libertad, por la familia, por la vida y que titulé con el nombre de *Changó, el gran putas* (Garcés 96).

Para 1965, Zapata Olivella empezaría a dar a conocer esos cuestionamientos que forjaron su más acabada obra *Changó, el gran putas*. Por estas épocas el autor cesó la publicando novelas, pero estuvo trabajando en la revista *Letras Nacionales*, que por distintas vías, buscaba impulsar un nacionalismo literario. Este último concebido como la atadura de los escritores a su medio en un país como Colombia, donde trabajaban en la literatura tanto el analfabeta como el letrado o el culto. Esta revista también surgió como respuesta crítica al “boom latinoamericano”, momento en que “la voz de un ‘continente afro-indo-ibero-americano’ empieza a retumbar como nunca antes, en la historia del pensamiento y de la literatura de esta parte del hemisferio” (Mina 101). El artículo *Mis ajetreos en el novelar hispanoamericano* es evidencia de las nacientes preocupaciones literarias del autor de *Changó, el gran putas*.

Constituyen en este instante, en este momento, mi búsqueda. ¿Qué es lo que llamo «yo»? ¿De dónde viene, cómo existe y cómo se revela? ¿Qué cosas vividas pueden convertirse en materiales literarios? ¿Con qué estilo o herramientas labrarlas? ¿Es inmutable el paisaje socio geográfico hispanoamericano? ¿Manejamos un idioma adecuado? Respondo a cada una de estas preguntas (Zapata Olivella 2005 212).

Tras haber sido diplomático colombiano ante el gobierno de Trinidad y Tobago, Zapata Olivella sostuvo su compromiso social como escritor y ciudadano. Su calidad de viajero se mantuvo a lo largo de su vida, pero en condiciones diferentes al vagabundaje que describe su juventud. Zapata Olivella recorrió todos los continentes, difundiendo el folclor nacional con el grupo de danza de su hermana Delia Zapata Olivella. Sobre la importancia de este tema, escribe en 1967:

En los últimos tiempos, el folclor en Latinoamérica, igual que en los países de África y Asia, ha adquirido una importancia trascendente. Ha dejado de ser materia muerta de etnólogos para convertirse en reivindicación consciente de la nacionalidad. El menosprecio que asumió el conquistador hacia la cultura de los pueblos oprimidos, unas veces destruyendo las tradiciones y otras despreciándolas, mantuvo al folclor en una condición de paria, de elemento prohibido. Los sacerdotes religiosos eran sacrificados. Se pretendía así quitar el sentido ceremonial (Zapata Olivella 2005 233).

Por otra parte, sus aportes intelectuales tuvieron resonancia entre los líderes mundiales que abogaban por la independencia de las colonias africanas, exigían la apropiación de los pueblos de su destino y hablaban del rol de los afro y latinoamericanos en las luchas emancipadoras. En este periodo, el escritor colombiano conoce el continente africano y se conecta con sus orígenes, a la vez que se relaciona con el proyecto global de los intelectuales y líderes políticos afro francófonos, *la negritude*.

En 1974 Zapata Olivella, asiste al intercambio interdisciplinario y de puntos de vista, que se dio en el marco del encuentro sobre *Hispanoamérica y la Negritud* en Dakar, Senegal. En este escenario expuso su posición crítica, la cual reivindicaría su tri-etnicidad, llamando la atención sobre la ausencia del “propio indio americano” en dicho conversatorio (Zapata Olivella 1997 295). También habló de los aportes del afro

a la lengua castellana y cómo los afro se sirvieron de este “instrumento para expresar sus propias emociones” (*Id.* 97). Zapata Olivella expondría su sentir respecto a la identidad del sujeto híbrido, expresando sobre el tema del lenguaje, que:

El negro y el indio asumieron actitudes opuestas en el aprendizaje del castellano. El primero, desposeído del suyo propio, trataba de aprenderlo para comunicarse, incluso con otros africanos con los que no podía entenderse por hablar distintas lenguas; el segundo, oprimido en su solar, pero en condiciones de poder expresarse en su idioma dentro de su comunidad tradicional, rehuía hablarlo y lo rechazaba efectivamente como lengua opresora (Zapata Olivella 1997 98).

Su activismo político, su labor como precursor del folclor, su tarea como escritor en diversos géneros y temas, fueron actividades a las que Zapata Olivella se dedicó simultáneamente durante la redacción de *Changó, el gran putas*. Una obra que puso a dialogar la cultura local del autor con la de su pasado africano y le permitió convertirse en un escritor de alcances universales, para buscar despertar una conciencia de “cuatro siglos dormidos” (Zapata Olivella 1990 33).

Mina Aragón resalta que la obra de Zapata Olivella no es de carácter regional o “colombiano sino global en cuanto que trasciende las fronteras geográficas y políticas” (Rodríguez Cabral 11). Así, su discurso enfrenta posturas en torno a la diáspora africana y va más allá de la reivindicación de la tri-etnicidad para tejer una filosofía de la libertad.

Cuestiona el discurso reduccionista y folclorista de “lo negro” elaborado por algunos académicos en torno a la obra de los autores afro del continente. La miopía intelectual de dichos académicos les impide ver que la obra de Zapata Olivella está dirigida a todo ser humano enajenado por una situación sociopolítica que lo marginaliza independientemente de la etnia a la cual pertenece. De aquí la base humanista y global de su pensamiento (Rodríguez Cabral 10).

2.3 Tiempo del relato

El mito de los orígenes es el hilo estructural del *discurso* de Zapata Olivella, por tanto, una concepción del tiempo mítico que irrumpe en el tiempo presente como manifestación de lo sagrado es una constante en el desarrollo de la obra.

El tiempo del relato en el que conviven los personajes y los dioses, estos últimos transitando entre el pasado, el presente y el futuro, evidencian la ruptura de una concepción lineal del tiempo que caracterizaba el orden de la historia. Fortalece la narración en la cual conviven las experiencias de lo místico y lo profano, y se consolida la propuesta estética desde la cosmogonía del reino de los muertos y las transformaciones.

Por otra parte, los acontecimientos en *Changó, el gran putas* son contados por diferentes voces, inicia con un extenso poema lírico que remite a los orígenes y “resalta 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*” (Aguiar 18).

El autor revive los tiempos originarios, volviendo a las categorías de relato utilizadas por Genette “es al parecer el más antiguo relato designa también un acontecimiento: pero no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo” (82). Así, se puede identificar en el comienzo del texto de *Changó, el gran putas* la existencia de un narrador que cede su palabra al personaje de ficción Ngafúa, este a su vez hace un llamado a su padre Kissi-Kama para unificarse en una sola voz con sus ancestros.

De ahí que la primera línea del texto “Oídos del Muntu, ¡oíd!” sea un llamado que, como dice Aguiar, busca establecer comunicación entre el narrador y el lector. Según este, “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 de los vivos no es inagotable!” (*Id.* 17).

Esta distinción entre el tiempo de los vivos, que se agota a cada segundo y el cual es imposible que se revele ante el mortal en su totalidad, se contrapone a una concepción del tiempo cósmico, que es el tiempo de los muertos y se caracteriza por ser eterno. A este tiempo solo accedemos a través del mito y el rito, y es al que acude el canto de Ngafúa en el primer capítulo llamado *La Tierra de los Ancestros*. Allí está presente la capacidad del narrador de dar un orden al caos a través de la palabra creadora o el lenguaje poético que, a través de imágenes y símbolos, ubica al lector en los tiempos originarios y anteriores a la creación del ser humano. En este punto se habla de la narración, es decir, que más allá de nombrar el acontecimiento, hay que remitirse a la situación real o ficticia a la que hace referencia y esta es que: el tiempo no aparece de manera lineal como usualmente se experimenta, sino en su naturaleza cíclica.

Este tiempo primordial se mantiene alrededor de toda la obra *Changó, el gran putas*. La escritura de este texto combina el tiempo mítico con las referencias a la historia que remiten al pasado, así como también, el narrador hace un llamado al lector del tiempo presente. Como queda explícito en la introducción al texto escrito por Zapata Olivella que, póstumo a su muerte, fue publicada por el Ministerio de Cultura en 2010.

SUBE A BORDO de esta novela como uno de los tantos millones de africanos prisioneros en las naos negreras; y siéntete libre aunque te aten las cadenas

¡Desnúdate!

Cualesquiera que sean tu raza, cultura o clase, no olvides que pisas la tierra de América, el Nuevo Mundo, la aurora de la nueva humanidad. Por lo tanto hazte niño. Si encuentras fantasmas extraños –palabra, personaje, trama – tómalos como un desafío a tu imaginación. Olvídate de la academia, de los tiempos verbales, de las fronteras que separan la vida de la muerte, porque en esta saga no hay más huella que la que tu dejes: eres el prisionero, el descubridor, el fundador, el libertador (35).

La presencia de los dioses en la existencia humana se remonta al mito, que es condición vital de una cultura. El mito busca explicaciones en el tiempo originario en el que habitaban en el mismo espacio el ser humano con los dioses. “Los mitos son sobre todo historias de los dioses y de su acción sobre los hombres. Pero <<mito>> significa también la historia misma de los dioses, tal y como, por ejemplo, es narrada por Hesíodo en su teogonía” (Gadamer 17).

La irrupción de lo sagrado se encuentra en el centro del discurso de Zapata Olivella, quien además toma de las culturas africanas unas posturas sobre los fenómenos naturales, tal como lo expresa Senghor al comentar su preferencia por la erudición de la literatura oral de los hechiceros y trovadores africanos, cuyas lenguas permiten incluso explicar las abstracciones de una manera metafórica y poética en oposición a la literatura escrita influenciada en su mayor parte por el árabe y cargada de elementos retóricos (Senghor 78). Desde esta perspectiva, la obra de Zapata Olivella, se fundamenta en un realismo subjetivo o mítico que pretende captar lo esencial de los fenómenos a través de una explicación mágica, que se sitúa en el cruce de lo racional y lo místico. Senghor, dice:

Pero lo que emociona al negro no es el aspecto exterior del objeto, sino la *realidad*, o mejor — puesto que <<realismo>> se ha convertido en sensualismo—, su *suprarealidad*. El agua no le emociona porque lave, sino porque purifica; el fuego le emociona a causa de su poder de destrucción, y no a causa de su calor o de su color. La maleza que se quema y reverdece después es la Muerte y la Vida. Pues el aspecto exterior, para ser tomado en sus particularidades especiales [...] no es más que el signo de la esencia del objeto (Senghor 78).

El método de conocimiento que propone el mito, es el de remontarse a los orígenes más lejanos para dar respuesta a “los por qué” de una situación angustiosa que es desconocida. El discurso propuesto por Zapata Olivella insta la presencia de dicho relato mágico ancestral como hilo estructural de la obra, en la que los personajes conectan con sus memorias y que es de utilidad para ofrecer las respuestas en cada momento de la existencia humana en que se generan preguntas fundamentales. Las conclusiones a las que se puede llegar a través del mito son siempre parciales y sujetas al cambio. En relación con la epistemología de las ciencias y la filosofía, Kerenyi apunta que el narrador de mitos se devuelve a tiempos remotos para contar lo que “originalmente fue”, resaltando que “Para él antigüedad equivale a esencia” (Kerenyi 23, para él antigüedad equivale a esencia).

Para el *mntu*, que en este caso serían los personajes principales de la obra *Changó, el gran putas*, el origen cantado en el poema *La Tierra de los Ancestros* o la historia de los dioses, más que una ficción, constituye la verdad de su ser. Ahora pues, hay que distinguir entre el “mito vivo” de las sociedades ancestrales que es de formación colectiva y oral, y por otro lado, el ejercicio de Zapata Olivella que corresponde a la creación de un mito literario.

Sobre el mito vivo, escribe Eliade:

El mito en la acepción usual del término, es decir, en cuanto “fábula”, “invención”, “ficción”, lo han aceptado tal como lo comprendían las sociedades arcaicas, en las que el mito designa [...] una “historia verdadera”, y [...] una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa. Pero este nuevo valor semántico acordado al vocablo “mito” hace su empleo en el lenguaje corriente harto equívoco [...] esta palabra se utiliza hoy tanto en el sentido de “ficción” o de “ilusión” como en el sentido, familiar especialmente a los etnólogos, a los sociólogos y a los historiadores de las religiones, de <<tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar>> (Eliade 1991 9).

El cuestionamiento sobre la Historia es un punto de partida en la novela *Changó el gran putas*. La crítica frente a la elaboración de una historia no europea escrita desde

Europa caracteriza el trabajo de Zapata Olivella, quien duda de las herramientas técnicas y metodológicas que desde las instituciones del saber occidentales, se ofrecen para conocer el pasado, porque las encuentra viciadas. Apuntando a la descolonialidad del ser, este autor critica a la ciencia y la Historia como herramientas para conocer su pasado.

Con *Changó, el gran putas*, Zapata Olivella, reivindica la posibilidad de imaginar para conocer. Retoma la importancia del mito como forma paradigmática que se ha mantenido al margen como herramienta para acceder al conocimiento, porque las instituciones del saber se han ocupado prioritariamente de aquello que en el mundo puede ser medido, verificado y cuantificado. Así, se ve que a lo largo de todo el primer capítulo llamado *Los Orígenes*, se postula una discusión ética en la que los mitos de los ancestros africanos cuestionan la *praxis* de los colonizadores y que, a su vez, está sustentada en las Sagradas Escrituras.

Asimismo, la primera parte del texto en donde se incorpora el discurso mítico de la obra, se compone de tres capítulos, respectivamente: *La tierra de los ancestros*, *La trata y la Alargada huella entre dos mundos*. Este último, es el único momento de la narración en que aparece, de manera testimonial, la voz de los traficantes de esclavos que exponen sus preocupaciones, primero en el Libro de Bitácora y después en los llamados Libros de Derrota. Dichas narraciones se combinan con los testimonios de los esclavos que no pierden la fe en sus dioses y, esta primera parte de la historia, termina con el nacimiento de Nagó, el héroe africano nacido en el barco o en el *middle-passage* hijo de la madre Sosa Illamba, designado por los dioses como protector del *mntu* en el exilio.

En el poema *La Tierra de los Ancestros*, se encuentra el mito que estructura la novela *Changó el gran putas* aportando el fundamento del relato del destierro afro

diaspórico desde un universo creado por los imaginarios de un investigador y conocedor del mundo africano. Así, el ejercicio literario de Zapata Olivella con su obra *Changó el gran putas* es el de conducir al lector a otra forma de racionamiento y replantear la comprensión histórica a través del conocimiento que ofrece el mito, pues en general, este relato universal aplica para todos los seres humanos, ya que dicha narración señala las experiencias propias de todos los seres. Por tal motivo, el mito no está enfocado a dar una visión única de la historia, sino que apela a las experiencias compartidas y, por lo tanto, es una narración portadora de un conocimiento trans-histórico.

El mito no expresa una visión lineal del tiempo, como sí es planteado por ciencias como la Historia, cuya narrativa deja entrever siempre una vocación de la humanidad hacia el progreso. En el mito, en cambio, el ser humano de cualquier tiempo se identifica con sus ancestros y toma conciencia de que en esencia se componen de lo mismo.

Ahora bien, me remitiré a la experiencia del escritor Zapata Olivella y a la caracterización del tiempo de la escritura del poema épico *La tierra de los ancestros*. El prólogo de Darío Henao Restrepo (2010) cuenta de manera anecdótica cómo fue elaborado el canto y el mito que da inicio y sirve de elemento estructurador de la obra *Changó, el gran putas*, y cuyo fin es el de quebrantar las coordenadas de tiempo y espacio para así traer al presente, el pasado africano más lejano.

Henao Restrepo expone la alusión de Zapata Olivella a los *griots*, que cantan la historia de cuando sus antepasados se despedían por última vez, en la isla Gore en Senegal, de los viajeros que partían capturados como esclavos. Este autor presenta un relato, en palabras del mismo Zapata Olivella de su experiencia vivida, cuando le solicita al poeta y presidente Senghor que le permita dormir en un calabozo en dicha isla

para allí re encontrarse con sus ancestros, pues es “la experiencia vital que le faltaba para darle solución poética al mundo que recrearía en la novela” (Hena Restrepo 15).

Volviendo al lugar de nacimiento de Zapata Olivella, que se daría un día 17 de marzo en la población de Lorica, Córdoba, Colombia; Geográficamente ubicada en los valles del río Sinú, justamente donde las corrientes de agua dulce se encuentran con el mar Caribe. Sobre las fértiles sabanas del territorio caribeño del Sinú, es propio mencionar que fueron ancestralmente pobladas por naciones indígenas, herencia que recibe Zapata Olivella de su madre Edelmira de la Barrera, mestiza, hija de una joven del resguardo panzenú de San Sebastián de Urabá. Sin embargo, las migraciones étnicas de diversos orígenes europeos, sirio-libaneses y africanos transformaron el panorama antropológico y cultural convirtiendo la hibridez y la enorme riqueza en la tradición oral, en las características fundantes de dicha región a la que José Luis Garcés se refiere de la siguiente manera:

Es del Sinú de quien se debe hablar. Porque el Sinú es historia. Es cultura. Es ancestro. Córdoba, cultural e históricamente, no existe; surge legalmente a finales de 1951. El Sinú, en cambio, procede del principio de los tiempos. El Sinú, pues, es nuestro verdadero universo. Y a él debemos referirnos cuando hablemos de lo esencial de estos pueblos (75).

Durante todo el siglo XX se puede evidenciar en la región del Caribe colombiano, la presencia de artistas que transmiten con la oralidad el saber tradicional, como es el caso de la música con acordeón, en donde existe la figura representativa del juglar o lo que ocurre con los decimeros en las sabanas cordobesas.

La importancia de músicos como Antonio Fernández y Andrés Landeros, que se han convertido en leyendas en la población de San Jacinto, Bolívar, tanto como para los seguidores en el mundo de las expresiones artísticas de los Montes de María; son ejemplos de las fuentes del conocimiento popular que interesarían a Zapata Olivella para incluir en la literatura escrita, así como la diversidad de manifestaciones en la

tradición oral y de personajes anónimos que han permitido sobrevivir los saberes de una cultura marginada por el discurso hegemónico.

Exponentes de la tradición oral, al estilo de Fernández y Landeros, son cada vez más escasos, siendo los más destacados, por lo general, personas de mucha edad y a la vez grandes conocedores de su cultura que a través del habla ofrecen su inmenso legado. En la tradición oral, el conocimiento sobre el pasado, lo transmiten las personas mayores, así como ocurre con las bibliotecas para la cultura letrada. Si los ancianos antes de morir no dejan su legado, sus tradiciones pueden perderse, aunque siempre estén destinadas a transformarse.

Zapata Olivella encuentra relevancia en conocer y divulgar los saberes de los iletrados, analfabetos y miserables. Su habilidad por contar historias en forma oral, es comentada por él mismo en su entrevista con Garcés.

Con todas estas lecturas de oídas y lecturas directas en la segunda infancia, en la pubertad, en los primeros años de bachillerato, mi preocupación por la literatura nunca fue una preocupación de carácter narrativo, a pesar de que era muy buen echador de cuentos orales, de historias, de lo que nos acontecía, sino que me atraía más la filosofía. Era natural, era el ámbito de los colegios de mi padre, de sus enseñanzas persistentes (96).

El desplazamiento forzoso de los territorios, tanto como las resistencias sociales son situaciones que afrontan los personajes que recrea Zapata Olivella. Asimismo, fueron los escenarios donde trascurrieron sus primeros años, entre las luchas sociales de los campesinos sinuanos, porque las tierras pertenecieran a quienes las trabajaban, y entre los reclamos de las comunidades afro en Cartagena, por permanecer en las barriadas de extramuros que tradicionalmente habían habitado.

Estos ejemplos, son abordados respectivamente en las novelas *Tierra Mojada* (1947) y *Chambacú, corral de negros* (1963), donde es posible apreciar el choque entre las comunidades tradicionales con la racionalidad del capitalismo, que exalta la

“maximización del producto y las economías de escala” (Borda, Fals 16b). Sobre el choque de los campesinos sinuanos con la racionalidad moderna, Fals Borda opina:

La racionalidad práctica o visión empírica de esta clase de trabajo productivo en el campo incluye creencias, valores y costumbres que reflejan la filosofía tradicional del campesino al buscar su libre acción vital y cooperación con la naturaleza, condiciones que no ofrece el modo de producción capitalista en el campo hoy en manos de plutócratas enmascarados como empresarios agroindustriales y ganaderos ... los expertos nos han querido convencer de que esta doctrina es la mejor de todas para el “desarrollo” rural, porque equiparan “crecimiento” con progreso: que todo lo que crece –lo grande– es bueno. Desgraciadamente en la agricultura ello no es cierto. La economía de escala y simple crecimiento destruye la tierra, la flora, la fauna y la gente y sus vecindarios, como lo constatamos todos los días. Ha llevado a Europa las lluvias ácidas y el peligro de contaminación nuclear a Norte América (16b- 18b).

La defensa de la libertad y el respeto por las formas diversas de existir son temas reiterativos en la *praxis* del autor. Por tal motivo, este escritor caribeño se interesó por reivindicar las tradiciones orales en la literatura escrita y así contraponer los saberes tradicionales al proyecto modernizador y su idea unívoca de progreso. Sus primeros textos son una gran exploración sobre su contexto cultural y también son un reconocimiento de lo que era él mismo, un sujeto oprimido y rebelde, que habla desde el ser poscolonial, latinoamericano, caribeño, sabanero, cordobés o sinuano, colombiano, híbrido, mestizo y afrodescendiente.

La preocupación por la avanzada de la modernidad y los cambios que ésta produjo en la conducta, la ética, la economía y la cultura, no son exclusivos de este autor y esto lo pone en evidencia el relato que nos ofrece Fals Borda sobre Lácides Bersal, el sacerdote entregado a los terratenientes y grupos dominantes, quien se negaba a aceptar las más profundas y espirituales creencias de los pobladores de Lorica a la imagen de Santo Domingo como símbolo de la resistencia popular, unos veinticinco años antes del nacimiento de Zapata Olivella en esta misma población.

Desde su llegada a Lorica como párroco en 1895 con la señorita Bernabela Bravo, el padre Bersal –moreno discípulo de monseñor Eugenio Biffi, obispo de Cartagena– se había propuesto acabar con el “pagano culto a Domingo, el hijo de Lucifer” como decía en el púlpito con su

vozarrona gutural y con los amenes obsequiosos de las obesas consortes de los terratenientes loriqueros (Fals Borda 103).

En el periodo de plena hegemonía conservadora, el compadrazgo entre el Estado y las élites criollas regionales ya había sido denunciado por Antonio María Zapata, fundador de la escuela La Fraternidad que inició en el municipio de Moñitos para ser trasladada a Lorica más adelante. “Libre pensador de acento materialista” (Garcés 17) y padre de Manuel, se oponía también a los mandatos del párroco Bersal, pero desde una perspectiva más racionalista y ceñida a los valores ilustrados de la Revolución Francesa.

Era la demostración empírica de la cercanía y la distancia que existe entre las posturas de Marx con las del colombiano Manuel Zapata Olivella. A pesar de que ambas posturas ideológicas coinciden en criticar una manera abusiva de usar el poder, hay que reconocer que presentan diferencias fundamentales. Según Garcés:

Apenas llegó a Lorica entabló refriega con el cura Lácides C. Bersal. El padre de Manuel, don Antonio María, le criticaba a Bersal la imposición que hacía del sacramento del matrimonio, la negación del bautismo a los niños que no llevaban nombres de santos o de patriarcas religiosos, y la prohibición de leer periódicos liberales, que en esos años eran considerados masones (Garcés 17).

En cuanto a Zapata Olivella, su ánimo por vivir y el interés por descubrir su pasado, le permitieron engendrar la obra que le requirió recorrer muchos lugares, ya que en sus primeros años comprendió la vida como un camino de aventuras. Éstas últimas, fueron registradas en libros autobiográficos, crónicas de viaje e investigaciones de campo. A su vez, la narrativa de ficción realista fue para él la manera de abordar su cultura e ir más allá de sus propias vivencias y, así como con el teatro, que la utilizó para hacer denuncias sociales y políticas.

Mina Aragón enfatiza en la coherencia y legitimidad de la obra del escritor con sus vivencias, es decir, “la comunión existente entre el espíritu creador, la ideología y la

filosofía que nutre el discurso literario de Zapata Olivella” (Rodríguez Cabral 9). En su libro *“Humanista Afrodiaspórico”* Mina Aragón “destaca que junto al contexto social, político y cultural que agencia la obra existe un pensamiento humanista, la filosofía del *mntu*, que otorga coherencia holística a la obra y el pensamiento de Zapata Olivella.

(9)

3. Hilando trayectorias afrocolombianas en la identidad nacional

“El hombre no es solamente posibilidad de recuperación, de negación. Si bien es cierto que la conciencia es actividad de trascendencia, hay que saber también que esa trascendencia está obsesionada por el problema del amor y de la comprensión. El hombre es un SÍ vibrante de armonías cósmicas. Desgarrado, disperso, confundido, condenado a ver disolverse una tras otras las verdades que ha elaborado, tiene que dejar de proyectar sobre el mundo una antinomia que le es coexistente”.

(Fanon 2009 42)

3.1 Narratología: Parodia burlesca a las narrativas oficiales

La narrativa en *Changó, el gran putas*, es posible percibirla a través de las categorías que propone Genette en su análisis de narratología. Esta perspectiva parte por identificar la obra con lo que él llama un palimpsesto, es decir, un texto en el cual es posible identificar la presencia de otros textos.

Genette se concentra en identificar patrones literarios en la escritura que al ser tomados como referente, pueden servir para valorar cualquier obra literaria en relación con las alteraciones frente a los paradigmas formales que el autor ubica en la tradición clásica, en la Antigua Grecia. Como ocurre en el poema épico que da inicio a la obra *Changó, el gran putas*, donde Zapata Olivella transporta el estilo lírico de los poetas clásicos, al poner por escrito unas palabras surgidas en el contexto de los *griots*, quienes se acompañan con los sonidos de la *kora* para dar forma a la palabra improvisada y así narrar las hazañas de los pueblos mandingas. Por el contrario, Genette establece categorías que permiten definir la relación de transformación o imitación entre el poema de Zapata Olivella con las obras que la anteceden en su género literario, en términos de estilo y tema.

Por ejemplo se plantea determinar si el ejercicio de Zapata Olivella en el poema *La tierra de los ancestros*, constituye una parodia en donde hay un cambio de tema de elevado a vulgar, o un travestimiento burlesco que “reescibe un texto noble, conservando su <<acción>>, es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (en términos retóricos, su *invención* y su *disposición*), pero imponiéndole una *elocución* muy diferente, es decir otro estilo” (Genette 1989 75). Desde este punto de vista, el canto épico y fundacional de Ngáfúa, el *griot* de Zapata Olivella, es una forma de travestir en su sentido burlesco las epopeyas de la literatura clásica. Tal y como describiría Genette dicho procedimiento en relación con el travestimiento burlesco de *La Eneida* que “consiste en principio en transcribir sus hexámetros latinos en versos cortos o en versos burlescos, es decir, en octosílabos” (Genette 1989 75).

En relación al proceso creativo de la obra literaria, para Zapata Olivella descubrir sobre un pasado africano en sus esfuerzos como investigador, fue también un poco inventar. Asimismo, es preciso reconocer que su narrativa escrita en un presente y

en un lugar concreto de enunciación, nos da cuenta de un pasado y un contexto particular de las luchas de las comunidades afro diaspóricas en distintos lugares de América. Las dificultades para recordar dicho pasado al que este autor se abraza, no fueron impedimento para descubrir o utilizar el discurso para (re) inventar la identidad de aquellos que históricamente fueron despojados y negados sistemáticamente.

Su obra, que es una trasgresión a la elaboración imaginaria de la nación representada por las narrativas oficiales, puede ser un documento considerado más verdadero por razones que no tiene que ver con la veracidad de los hechos, sino por el contrario, con la verosimilitud que a través de la narrativa guía una exploración subjetiva del pasado que reside en la memoria.

3.2 Memoria versus Historia

Sobre la diferencia entre memoria e historia, Joel Candau resalta que:

Ambas son representaciones del pasado, pero la segunda tiene como objetivo la exactitud de la representación en tanto que lo único que pretende la primera es ser verosímil. Si la historia apunta a aclarar lo mejor posible el pasado, la memoria busca, más bien instaurarlo, instauración inmanente al acto de memorización. La historia busca revelar las formas del pasado, la memoria las moldea, un poco como lo hace la tradición. La preocupación de la primera es poner en orden, la segunda está atravesada por el desorden de la pasión y de los afectos. ...Finalmente, si no existen sociedades sin memoria ni sociedades sin historia, la Historia en tanto disciplina científica no es compartida de la misma manera por todas las culturas (Candau 56 – 57).

La propuesta escritural de Zapata Olivella, revierte las narrativas que identifican al afrocolombiano únicamente con un legado de esclavitud y despojo material e inmaterial, para a través del relato épico conectar al sujeto en cuestión con un pasado glorioso y así dar un nuevo sentido a su futuro. La incertidumbre generada por el no reconocimiento del paradigma ético planteado desde el discurso de la nación, lleva al autor a buscar en la memoria y a refugiarse en una prestigiosa patria prototípica.

Entonces Zapata Olivella utiliza el mito como relato en su carácter ejemplar, que es fundamental en la configuración de la identidad subjetiva y también es una manera de interrogar a la Historia oficial de la nación o dicha elaboración discursiva coherente y unívoca, que pasa a ser reemplazada. Así pues, Candau expone que la Historia no puede existir sin memorización y por tanto, el historiador generalmente debe utilizarla como su principal herramienta; sin embargo, aclara que la memoria no necesariamente es la Historia.

Candau establece una diferencia entre dos metodologías para re establecer las imágenes del pasado, siendo la Historia una manera hegemónica que exige la repetición de un discurso coherente y único, y la memoria que según Pierre Nora es la vida de personas en permanente cambio, abierta al lenguaje deformado del recuerdo o el olvido y vulnerable al uso de cada sujeto.

La problemática en torno a la memoria cultural en relación con los procesos de construcción de una comunidad imaginada, es analizada por Carlos Rincón en el contexto colombiano y se antepone al concepto de memoria histórica tomado como alternativa en algunos procesos de justicia y reparación en situaciones de transición política tras un conflicto bélico. Su propuesta de análisis está basada en la memoria cultural y se enfoca hacia una re definición del concepto de la nación. A esto, González de Mojica agrega que la “memoria histórica” es un concepto que se ha intentado unir en vano, puesto que éste se limita a examinar el marco legal, como son: las leyes, y las comisiones de la verdad. En cambio, la memoria cultural, se ocupa de los recursos artísticos como son los museos y la revisión de los cánones.

Las menciones históricas plasmadas en la representación estética que contiene la obra *Changó, el gran putas*, constantemente refieren a los aspectos subjetivos de la realidad o deformaciones de la memoria que son propias de la visión diferente que cada

cual pueda otorgar a su experiencia y relación con los demás en el entorno. Este aspecto es importante considerarlo para analizar lo que significa para cada uno la acción de juzgar, también para observar más claramente los procesos de consenso en torno a lo que “es” o “debe ser” la justicia. A partir de dicha relación, se hace posible hacer una valoración con respecto al contenido histórico que a través de la estética plantea el autor de *Changó, el gran putas*.

Por otra parte la obra revela una toma de consciencia, a través de la creación de un sujeto literario que busca generar conocimiento desde la experiencia propia, la reflexión y la rememoración, al entretener una serie de relatos míticos que lo constituyen. Por ende, la identidad de dicho sujeto dista mucho de representarse como una esencia, sino que se sustenta en las memorias de un pasado compartido.

Así, es posible pensar que la narrativa de Zapata Olivella va dirigida a un público global y universal en primera instancia, que es la humanidad reflejada en los arquetipos primarios del mito, pero además, el mensaje apunta primordial y particularmente a restablecer la memoria de la diáspora como los recuerdos de un sujeto literario que afirma la presencia afrodescendiente en la historia de la nación colombiana.

Dentro de esta perspectiva, es decir, visto a la luz de la justicia, no se apela a interrogar el pasado para entrar en consenso sobre una verdad, sino que por el contrario, se busca ofrecer una versión del pasado que no desconoce el carácter delirante que contiene cualquier relato de ficción. De ahí que se plantee si la representación estética de *Chango el gran putas* hace justicia con las memorias de los sujetos afro en el marco de la nación colombiana. Con la enunciación en la tradición escrita nacional de dicho relato, surgido de un narrador que oscila entre lo veraz y lo delirante, Zapata Olivella construye una versión Otra de la identidad, en tanto que derrumba las ficciones que justifican al sujeto afrocolombiano elaborado desde las instancias del poder.

En esta medida, desmiente la verosimilitud de algunas ficciones que constituyen el relato de la identidad del sujeto colombiano. El no reconocimiento del sujeto afrocolombiano con la identidad estereotípica producida en los relatos nacionales oficiales construidos desde el poder, es un aspecto que identifica la representación de una colombianidad alternativa propuesta en *Changó, el gran putas*.

3.3 Colombianidad

La afirmación de identidad de un sujeto marginal y étnicamente diferenciado, es planteada por Zapata Olivella en forma literaria contestando a las dificultades que surgen de relatar las historias que han sido desconocidas e ignoradas, así como también la necesidad de despertar unas memorias que permitan la diferenciación y el reconocimiento social de un sujeto individual y colectivo.

El discurso sobre la determinación de un sujeto político, desde la perspectiva de la diferencia étnica, se teje en las fronteras demarcadas por las identidades. Comienza como un cuestionamiento a los fundamentos del imaginario de nación culturalmente homogénea, es decir, con una crítica a los fundamentos simbólicos que legitiman las estructuras de poder y, acto seguido, propone la afirmación de un sujeto y su capacidad por generar dinámicas de organización social, sustentadas en estructuras sociales legitimadas por las tradiciones de los pueblos ancestrales no occidentales llamados también tribales por efecto de la marginación en el contexto político global.

En consecuencia, un país diverso, tanto en su geografía como en su cultura y el reconocimiento de la diferencia en términos de la identidad, es el principio para la construcción de un sistema político pluralista y en paz. Dicha postura se sustenta en los planteamientos de Stuart Hall y Gilroy, que con el concepto de diáspora revierten la

forma imperialista y hegemónica de comprender las identidades étnicas en el marco normativo de las naciones, no desde una concepción esencialista que alude a la pureza, sino como una comprensión de la identidad que se está produciendo a través de la transformación y la diferencia. En esta perspectiva, es pertinente la postura de los regímenes de colombianidad de Castro-Gómez y Restrepo, que incluyen en la construcción de los relatos nacionales, las posiciones históricamente localizadas y las articulaciones políticas de los sujetos subalternos en el marco de la modernidad/colonialidad del sistema capitalista. Así pues, el campo literario e intelectual colombiano, planteado por Bourdieu, como un espacio de mediación de conflictos en el terreno discursivo, permite diferenciar la postura de Zapata Olivella frente a sus predecesores, al caracterizar una visión alternativa de la cultura nacional en la cual se encuentra situada África como el centro de la identidad cultural.

El efecto del enfrentamiento de los discursos, es planteado por Bourdieu como una lucha de capitales simbólicos que, en una confrontación en el campo de poder, permiten elaborar un modelo de explicación a los procesos sociales. La categoría de campo social es pertinente para analizar de qué manera las personas construyen su propia identidad configurando un *habitus* resultante de las tomas de posición que establecen los sujetos a través de estrategias de poder.

Por su parte la obra de Zapata Olivella es poder de resistencia, en tanto potencia creadora de capital simbólico en el campo intelectual, que busca transgredir con las posiciones legitimadas en el discurso desde las cuales se han generado representaciones sociales que niegan o invisibilizan la presencia del sujeto afrodescendiente en los relatos históricos del poder dominante.

A través de la revelación de todo un mundo imaginario que se encuentra oculto, ya que ha sido desconocido por los relatos nacionales y oficiales, Zapata Olivella

inscribe en las narrativas de la colombianidad las memorias de un sujeto migrante, desterritorializado y desposeído que se afirma como un ser colectivo y exige ser reconocido como principio para el restablecimiento de derechos y reparaciones, en un proceso que partiendo de la guerra se permite pensar en la reconciliación social dentro de los límites estatales.

Tomando como referencia las categorías de Bourdieu sobre el sistema social, es posible afirmar que *Changó, el gran putas* reacciona al poder simbólico del discurso legitimado oficialmente, dando evidencia en la revisión histórica nacional, de que el poder no solamente se manifiesta en aquello que se dice, sino que también puede percibirse en aquello que no está expresamente reconocido.

Esto también aplica en la antinomia del sujeto racializado, del que muchas veces se espera socialmente que se identifique con discursos y estereotipos sustentados más en la negación de su propio sujeto histórico, que en la afirmación de una identidad propia, reiterada en una genealogía que es revelada en las memorias y experiencias compartidas y trans históricas.

Así, los límites o parámetros dentro de los cuales las personas definen su propia identidad y toman posiciones en el campo social se definen en relación no solamente con lo que cada cual manifiesta cuando afirma su pertenencia como sujeto de una comunidad, sino también con la definición de los límites que marcan lo exterior a dicha colectividad, es decir, lo que se identifica como ajeno o distinto y se reconoce como parte del Otro.

Las identidades son proyectos individuales y colectivos que se encuentran en permanente construcción, mientras que las representaciones son elaboraciones sociales de las que, precisamente, se nutren los procesos de identificación. Partiendo de este

punto y tomando como referencia las experiencias de resistencia del sujeto marginalizado, se busca analizar las representaciones sociales que se sostienen en las vivencias y memorias propias de una comunidad que afirma su presencia de manera oculta en un lenguaje de símbolos compartidos, que los definen como sujeto colectivo.

Desde esta perspectiva, se afirma la preponderancia que en el desarrollo de estrategias para transformar el entorno, ejercen: las ideas, las palabras, los imaginarios, las representaciones sociales, los símbolos y los discursos, como los fundamentos de las creaciones humanas. En síntesis, se reconoce que *Changó, el gran putas* no busca una representación del mundo en su totalidad como una sola y única verdadera imagen más coherente y organizada, sino que su mirada apunta a los múltiples universos inventados por el ser humano que se inscriben en el terreno del lenguaje y a los cuales es posible poner en dialogo a través de los cuestionamientos y planteamientos éticos. La literatura de resistencia de Zapata Olivella es un llamado a la acción y manifiesta también que los discursos estructuran al mundo psíquico de los sujetos y las identidades sociales, así como estructuran las bases del entorno social e imaginario que caracteriza a la vida de las colectividades.

Entonces, los procesos de identificación dirigen las percepciones que se elaboran al interior de cada una de las personas que se movilizan con sus acciones en el entorno social. La cuestión de la identidad es también un terreno de confrontación simbólica en el cual se ejerce, en primera instancia, el dominio sobre el cuerpo del sujeto y, posteriormente, el poder en la producción social del deseo. Por lo tanto, este no es un procedimiento ajeno al discurso como espacio conflictivo. Estos procesos de identificación son asimilables a luchas simbólicas por la constitución de un sujeto y, desde el punto de vista de lo colectivo, son manifestación de las estrategias de poder que organizan las relaciones sociales.

Hall caracteriza la relación con el Otro, como una confrontación simbólica de poder en el marco de los procesos de identificación, en los cuales se enfrentan constantemente las producciones discursivas y las identidades:

Las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado «positivo» de cualquier término —y con ello su «identidad»— sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo (Hall, 18).

El concepto de identidad planteado por Hall, es crítico en relación con un imaginario propio de la cultura Occidental, como es la imagen de una identidad sólida y coherente que define al individuo. Su postura, por el contrario, se enfoca en la capacidad de apropiarse de los procesos de elaboración de la identidad, que se construyen a partir de estrategias de reconocimiento, sustentadas en las experiencias comunes de un sujeto colectivo. Por tanto, más que de su solidez, Hall revela el carácter difuso y la capacidad de transformación que define a dicho concepto. Dice:

Toda identidad tiene como «margen» un exceso, algo más. La unidad, la homogeneidad interna que el término identidad trata como fundacional, no es una forma natural sino construida de cierre, y toda identidad nombra como su otro necesario, aunque silenciado y tácito, aquello que le «falta» (Hall 19).

La identidad se asocia con procesos propios del sujeto social, quien se afirma o se resiste a ser miembro de una comunidad. De esta manera la pertenencia a un grupo define tanto la identidad como la no pertenencia a otros grupos que constituyen lo exterior y son representados como los Otros. La postura de Hall, critica los discursos que definen la identidad como una esencia y, en cambio, propone que las identidades deben ser constructos sustentados en procesos sociales e históricos. De ahí que el mencionado autor señale que las identidades se crean en el discurso, producidas en

ámbitos históricos e institucionales específicos a partir de estrategias específicas (Hall 18).

Changó, el gran putas es una obra cuyo contenido no se agota en las reclamaciones de los oprimidos frente al poder colonial. Por el contrario, es la propuesta de generar diálogos transculturales que permitan identificar como comunes las voces de quienes no se les ha sido permitido tomar la palabra o dar una opinión legítima sobre el devenir de la humanidad y la fundamentación de los principios estructurales de la sociedad. Dichas voces de los oprimidos, se materializan en las identidades y narrativas que, a través de la palabra escrita, buscan ser fundadas o reconocidas en el discurso e incluidas en las disciplinas del saber. Asimismo, buscan estar presentes en los recorridos y trayectorias de vidas que, como en esta obra literaria, se afirman en una manera distinta de comprender o reflexionar sobre lo cotidiano y por extensión, sobre lo histórico; en oposición a los relatos, las temporalidades y las mitologías propias de las naciones o del poder colonial, que justifican como racionales sus propios delirios.

Zapata Olivella fue un comprometido escritor y defensor de su entorno cultural híbrido, tanto como de la herencia pluricultural africana en América Latina, de la que quiso revelar y develar una huella que en países como Colombia ha sido invisibilizada a través de mecanismos de poder que intervienen en la cultura.

Por otro lado, desde el poder hegemónico, la cultura colombiana no ha podido ser homogenizada en términos de identidad ya que en la cultura popular, la hibridez está dispersa en cualquier cantidad de aspectos: religiosos, gastronómicos, musicales, dancísticos, lingüísticos, etc. El ejercicio de diálogo intercultural que propone Zapata Olivella, apunta a encontrar la unidad en el respeto de la diferencia y de lo diverso y, a la vez, aceptar la presencia de lo ambivalente en el lenguaje, como en la lógica del mito.

Este mismo propósito está expreso en el deseo de Gilroy por hacer visible o revelar “un patrón sincrético en los que los estilos y las formas del Caribe, Estados Unidos y África se adaptaron y reinscribieron en el nuevo contexto” (Gilroy 15). La postura de dichos autores, en el campo del discurso, es crítica en relación con las narrativas de los nacionalismos que según Gilroy están marcados por “el sello característico del *interiorismo cultural*”, que caracteriza a las ideas que “sancionan, construyen la nación como un objeto homogéneo en términos étnicos y vuelven a invocar la etnicidad en los procedimientos hermenéuticos de los que hacen uso para dar sentido a su contenido cultural específico” (*Id.*16).

Mientras que la asimilación de la cultura europea, a través de la imposición de la lengua, la religión y la política a los diversos pueblos traídos del África y la instauración de una Historia única, han sido estrategias del poder colonial para dominar y dirigir el destino de las sociedades modernas. Las experiencias múltiples, multilingües y diversas que convergen en las culturas trans oceánicas afrodescendientes a las que Gilroy nombra como *Black Atlantic*, están atravesadas por lo que Dubois denominó la doble consciencia.

Esta categoría permite asumir, desde la experiencia del sujeto y la cultura de la diáspora, una crítica a las contradicciones internas de la modernidad que se caracterizan por un “escepticismo radical a la ideología del progreso” y la reiteración de los temas del “viaje, movimiento, desplazamiento y recolocación” (Gilroy 152).

El impulso intelectual de Dubois por generar una crítica de la modernidad o por “construir un relato intercultural y anti etnocéntrico de la historia y cultura política negras modernas” (Gilroy 150), es caracterizado por Gilroy de la siguiente manera: “Se recobra lo que inicialmente se sintió como una maldición—la maldición de la falta de hogar o la maldición del exilio forzado – [...] esta inusual perspectiva ha sido forjada a

partir de las experiencias de la subordinación racial” (Gilroy 146). Más adelante, Gilroy menciona la importancia de la búsqueda de las raíces y del ideal del enraizamiento, que fueron requisito de la diáspora para reconstruir una agenda política. “La necesidad de localizar las raíces culturales o étnicas, para luego utilizar la idea de estar en contacto con ellas como un medio de reconfigurar la cartografía de la dispersión y del exilio” (*Ibid.*).

Al abordar las narrativas de la diáspora africana, es posible identificar toda una gama de experiencias colectivas y representaciones intra-étnicas de la experiencia afro en el contexto de la modernidad. Según lo anterior, es posible comprender lo que Gilroy define como *Black Atlantic* para nombrar una multiplicidad de relatos que tuvieron un origen común en la experiencia compartida de la migración forzada y la desposesión: “Las formas culturales estereofónicas, bilingües o bifocales generadas por negros (aunque no su propiedad exclusiva) propagadas dentro de las estructuras de sentimiento, producción, comunicación, y recuerdo que he llamado heurísticamente el mundo del *Black Atlantic*” (Gilroy 15).

Los cimarrones (como por ejemplo: en Colombia, los palenqueros) son el referente más claro de un sujeto político que ha reivindicado los principios de ordenamiento cultural propios de las sociedades ancestrales africanas. Por tanto son ellos quienes se han aferrado a las tradiciones y ritos, para constituir la resistencia popular que caracteriza al palenque como “organización de una economía de supervivencia, y algunas veces violenta” (Glissant 88).

Como la obra de Zapata Olivella, dicha reivindicación social cimarrona, no se enfoca unilateralmente en el anhelo de un paraíso perdido o en la idealización de una imagen estática del tiempo pasado, sino que se propone la búsqueda del conocimiento y fuente de poder, en la afirmación de unas memorias ancestrales que se mantienen a

través del tiempo en rituales y mitos; a la vez que se transforman, en tanto que tienen vida propia en las costumbres de los descendientes de las etnias africanas que atravesaron el Atlántico. Desde el discurso, se establece el principio de dicha comunidad híbrida en su capacidad por adaptarse al nuevo entorno social.

De ahí que dichas expresiones políticas de la diáspora, como son el palenque o la nación haitiana, sean consideradas por Gilroy como constitutivas de la modernidad o en sus palabras: “África surgió en las Américas como una mítica contrapartida de la modernidad” (Gilroy 148). Así pues, al ser muestra de las tensiones e inconsistencias del proyecto de modernidad europeo, las reflexiones de la diáspora proponen un programa de modernidad alterna basado en la inclusión y en la diversidad.

Por eso hoy en día, se puedan encontrar en América rastros del pensamiento y del mundo africano, localizados desde los palenques hasta en los márgenes de las ciudades modernas. Entonces, la presencia del *Black Atlantic* y su versión más combativa, el cimarroneo, se ha conservado a lo largo del tiempo como un *middle-passage*, que según Gilroy, es la travesía o los recorridos de los sujetos de la diáspora afro, para pensarse a sí mismos en el contexto de las relaciones poscoloniales. El tropo del *middle-passage*, surge de la metáfora de la experiencia de haber sobrevivido al tormentoso viaje inter-oceánico por barco y a la posterior condición genealógica de haber sido despojados de unas relaciones territoriales y comunitarias. Estos conceptos son justificados por Gilroy, así:

Me he decidido por la imagen de los barcos en movimiento a través de los espacios entre Europa, América, África y el Caribe como símbolo organizador central para esta empresa y como punto de partida. La imagen del barco – es particularmente importante por motivos históricos y teóricos... Los barcos centran la atención de forma inmediata en el *middle-passage*, en los diferentes proyectos de regreso redentor a una tierra ancestral africana, en la circulación de ideas y activistas, así como en el movimiento de artefactos culturales y políticos clave: folletos, libros, discos de gramófono y conjuntos instrumentales (Gilroy 17).

Ahora, reafirmando la concepción unívoca y homogénea de la identidad en el marco de la nación colombiana, se presenta la postura que expresa Peter Wade en relación con la marginalidad de los sujetos étnicamente diferenciados, en el discurso que representa a la colombianidad a través de la jerarquía del imaginario cultural de blancura. Wade señala las tensiones entre homogeneidad y heterogeneidad cultural en el contexto de la identidad nacional colombiana.

Ciertamente los indígenas y negros fueron, aún son, una presencia constante en estas representaciones de colombianidad, solo que relegados a una posición inferior. Se invocó la homogeneidad en términos de ciudadanía y legado compartido; nunca se negó la heterogeneidad e incluso se la elogió en términos de la abundancia de variedades que podía ofrecer Colombia, pero fue subordinada a la jerarquía, especialmente en términos raciales. En décadas más recientes la jerarquía ha pasado a ser menos explícita y tiende a establecerse, por ejemplo, identificando a los negros con el sector rural de la Costa Pacífica, golpeada por la pobreza (Wade 49).

El reconocimiento de la diferencia étnica, desmiente los relatos de la colombianidad que propenden por un conocimiento objetivo en la disciplina de la Historia, a través de una concepción de nación homogénea que convierte en unidad a la totalidad de los pobladores de un territorio. De ahí que dentro de esta perspectiva, la modernidad y los relatos oficiales de la nación únicamente puedan ser concebidos en su relación con las estructuras de poder de la colonialidad. Para contestar a esta lógica, Castro-Gómez y Restrepo, plantean el principio de *heterogeneidad estructural* como un esquema que busca articular los relatos que se generan desde el poder y desde la periferia para que, de esta manera, sea posible generar a partir del discurso conocimiento válido y surgido a través de la experiencia y los relatos compartidos desde posiciones marginales. Dicha identificación del sujeto, eventualmente puede ser visibilizada y movilizadora según sus propias dinámicas sociales, por la comunión de

aquellos quienes comparten el sentirse marginados y oprimidos; también eventualmente es posible que dicha comunidad genere transformaciones sociales en distintos grados.

Autores como Homi Bhabha, se han encargado de reflexionar la situación de aquellas personas y culturas marginales cuyo desarrollo ha estado marcado por el sentirse extranjeros en su propio país o ser concebidos como extraños por los demás en el territorio compartido. En el ordenamiento político actual, también es posible apreciarlo en las vivencias y desarraigos de la experiencia del sujeto migrante.

Bhabha resalta la necesidad de la crítica por comprender los relatos pasados que no han sido dichos o que no han sido lo suficientemente representados y que habitan en el tiempo presente, tal y como lo propone Zapata Olivella con su relato en *Changó, el gran putas*, en el cual los ancestros interceden y transforman en el tiempo y el espacio del presente. En palabras de Bhabha:

El estudio de la literatura mundial podría ser el estudio del modo en que las culturas se reconocen a través de sus proyecciones en la "otredad". Mientras que antaño la transmisión de las tradiciones nacionales fue el tema mayor de una literatura mundial, quizás ahora podemos sugerir que las historias transnacionales de los -migrantes, los colonizados, los refugiados políticos, todas estas condiciones fronterizas, podrían ser los terrenos propios de la literatura mundial. El centro de tal estudio no sería la "soberanía" de las culturas nacionales ni el universalismo de la cultura humana, sino una luz proyectada sobre esos "anómalos desplazamientos sociales y culturales" (Bhabha 29).

3.4 Filosofías del *mntu*

La construcción de identidad propuesta por Zapata Olivella se fundamenta en el principio del *mntu*, que explica el procedimiento por el cual las comunidades de africanos esclavizados, traen consigo unas memorias que les permiten apropiarse de su nuevo entorno y encontrarse nuevamente con sus dioses que habitan los montes del nuevo territorio. Establece pues, la postura del afrodescendiente que se niega a reconocer la derrota de sus dioses, mostrando cómo tras haber transcurrido quinientos

años en América el pensamiento del *mntu* persiste en el cuestionamiento a los mitos del progreso de la civilización Occidental, además de reclamar la necesidad por acudir a otra forma de relacionarse con el medio ambiente y establecer estrategias para la conservación en el tiempo de unos imaginarios y significados del mundo, percibidos desde el poder colonial como amenazas al ordenamiento social.

El *mntu* es una concepción ontológica, al considerar y afirmar en la experiencia inter-oceánica de la diáspora, que el ser humano no se encuentra solitario y aislado en el mundo, sino que por el contrario, es mediador de unas relaciones entre los antepasados y todas las cosas naturales que les es posible percibir. Desde una roca o una estrella, hasta los animales y la vegetación pertenecen al ser humano, al poder relacionarse la totalidad del ser a través de la palabra. Según esta perspectiva:

El *mntu* concibe la familia como la suma de los difuntos (ancestros) y los vivos, unidos por la palabra a los animales, los árboles, los minerales (tierra, agua, fuego, estrellas) y las herramientas, en un nudo indisoluble. Ésta es la concepción de la humanidad que los pueblos más explotados del mundo, los africanos, devuelven a sus colonizadores europeos sin amarguras ni resentimientos. Una filosofía vital de amor, alegría y paz entre los hombres y el mundo que los nutre (Zapata Oivella 362).

La concepción imaginaria del ser, presente en el *mntu*, crea un vínculo indisoluble entre el ser humano con el entorno que lo rodea y, partiendo de ahí, se cimenta un proyecto originado en la consciencia crítica que plantea la problemática reflejada en los desequilibrios ecológicos.

También revela los desequilibrios en el campo intelectual que se reproducen desde las instituciones del conocimiento, los campos políticos, culturales y económicos. Desde estos campos de lucha, se establece una relación de dominación entre los saberes de Occidente, que estructuran los modelos de desarrollo en el capitalismo global imponiéndose en el terreno del discurso, sobre los saberes de las comunidades que se valen de una racionalidad tradicional y ancestral. Zapata Olivella reclama el derecho a

pensar su propia realidad bajo otros paradigmas en su texto *Muntu: una filosofía africana para salvar al mundo*:

Aunque para algunos economistas fisiócratas hablar de difuntos trabajando a la par de los vivos les parezca un tema mítico sacado de las sociedades tribales primitivas, su sentido más profundo expresa que el trabajo de los vivos debe enriquecerse con la experiencia atávica acumulada en la tradición. Y esta filosofía y estas praxis, mantenidas inalterablemente por los pueblos africanos en América a lo largo de quinientos años de exilio y opresión, les permitió no sólo conservar su propia autenticidad – material y espiritual – sino enriquecerla con la asimilación y recreación de las tecnologías indígenas y europeas a través del mestizaje étnico y cultural (362).

La perspectiva en *Changó, el gran putas* se enfoca en los procesos de transculturación desde la óptica del africano esclavizado, quien expresa el extrañamiento y la incompreensión frente a la imposición de un discurso irracional desde sus bases; que plantea una utopía basada en el imaginario del progreso, y una ciudadanía sustentada en la concepción idealista de una nación unida y homogénea. La elaboración imaginaria o el relato escrito desde el poder de la nación colombiana, es re elaborado por el análisis sincrónico del sujeto excluido.

La inclusión de los relatos de nación de los sujetos afro, establecen una postura desde las narrativas de la segregación en el sistema social, que develan la manera en cómo el poder dosifica la violencia, sometiendo en distintos niveles a los ciudadanos a una renuncia de la libertad. Dando un trato preferencial a los que son sometidos a este sistema a través de la seducción, en oposición a los que, definidos sistemáticamente como los Otros, son sometidos a través del uso de la fuerza.

Zapata Olivella busca hacer legítimo en el campo del discurso, los saberes que a través de la oralidad, se han consolidado como principios filosóficos en las culturas africanas y su continuación en América Latina y el Caribe. También retoma el aporte de los estudios antropológicos y semióticos realizados en comunidades africanas por Placide Tempels, quien con su obra *Filosofía Bantú*, desencadenó una serie de

reflexiones en la tradición escrita a nivel global, que ha sido nombrada principalmente por sus detractores como etnofilosofía.

3.5 *Changó, el Gran Putas* en el campo literario colombiano

La categoría de campo literario, que Bourdieu configura para abordar el análisis del texto literario, se sustenta como una síntesis o la alternativa a una relación dialéctica entre dos puntos de vista que en el campo intelectual se mostraban como irreconciliables. A saber, una oposición entre dos formas de valorar un texto: “las lecturas internas [...] es decir formales o formalistas, y las lecturas externas, que recurren a principios explicativos e interpretativos exteriores a la propia obra, como los factores económicos y sociales” (Bourdieu 1995 290).

Por esta vía, Bourdieu se propone fundar una ciencia de las obras culturales y de sus autores. Con esto último, el autor responde a las limitaciones del discurso en el campo literario y busca generar una crítica sobre una obra de arte que se permita decir algo más allá de un comentario personal. El aporte de este autor, parte por analizar los procedimientos relacionados con la toma de posición de los lectores y críticos frente a la obra, inserto en un modelo del cambio social que se plantea desde el concepto temporalmente dinámico de campo. Esta metáfora espacial, permite reconocer los posicionamientos de los sujetos, en términos de capital simbólico, social, económico, o político.

Sobre la postura de Zapata Olivella, es posible afirmar que su discurso se confronta en un campo de batalla con otras narraciones identitarias, tanto en el campo literario nacional como en el sub-campo literario regional, caracterizándose la suya por

abrir el espectro de las identidades del afrodescendiente, sujeto al que se había representado en el campo literario bajo el sesgo de la estereotipia.

Changó, el gran putas revierte algunos estereotipos difundidos en la literatura colombiana sobre la presencia del sujeto afro en la construcción de nación y posiciona a dicho sujeto histórico en un sitio de lucha y empoderamiento de los sectores subalternos y marginales. Más que una Historia que pretenda articular una narrativa coherente sobre la diáspora africana, Zapata Olivella crea un horizonte de sentido que muestra otra perspectiva sobre algunos eventos, en los que los imaginarios de la afro diáspora se materializaron en cambios profundos y revoluciones.

En este sentido, se articula el discurso de Zapata Olivella con la postura crítica que asumen Castro-Gómez y Eduardo Restrepo en relación con la genealogía de las identidades en la nación colombiana (Castro-Gómez y Restrepo 21). Estos autores hablan de regímenes de colombianidad, a los que caracterizan de la siguiente manera:

Antes que una colombianidad en singular y homogénea, se requiere pensar en “regímenes de colombianidad” en plural, como campos de lucha entre distintas posiciones históricamente localizadas; cada uno de estos regímenes es el resultado de un permanente e inestable proceso de articulación política; además, en un momento determinado, pueden identificarse ciertas articulaciones hegemónicas de dichos regímenes que definen las condiciones de posibilidad para la subalternización de determinadas alteridades; estas articulaciones hegemónicas no han dejado de apelar a la modernidad/colonialidad del sistema capitalista, incluso en su formación más reciente (el posfordismo) producida en nombre del multiculturalismo (Castro-Gómez y Eduardo Restrepo 12).

En el campo literario colombiano, *Changó, el gran putas* deja una marca por ser una propuesta narrativa fundacional que apunta a incidir y, ante todo, a contrarrestar la hegemonía, que en el terreno simbólico, ejercen los discursos y narrativas sobre la identidad cultural en Colombia. El campo de las luchas simbólicas, es una propuesta de análisis de las dinámicas del poder en el ámbito de la cultura, además de que revela la capacidad del sujeto por incidir en la transformación social.

Bourdieu incorpora en su discurso la metáfora espacial de campo para sustentar una categoría que ilustra un espacio diferenciado donde se establecen relaciones dinámicas de poder, siendo éstas a su vez, las que moldean las estructuras sociales a través de luchas por obtener posiciones legítimas.

De ahí que, la autonomía es una característica que distingue específicamente al campo literario estableciendo fronteras con los demás campos de poder. Los diferentes constructos de identidad se establecen también desde la literatura, tal y como lo menciona Joseph Jurt quien retoma las categorías de Bourdieu: “La literatura establece su propia identidad dentro del campo intelectual a lo largo de un proceso histórico específico. Se impone sus límites y se convierte en autónoma dentro de un proceso de diferenciación” (Jurt 129).

En relación a *Changó, el gran putas* es posible decir que logra tomar una posición legítima mas no dominante en el orden jerárquico del campo literario e intelectual, donde el poder simbólico de su discurso, a pesar de no tener una posición hegemónica en el campo de poder colombiano , busca transgredir los órdenes establecidos en dichos espacios conflictivos para asegurarse unas ventajas en relación con “el control legítimo sobre la selección de los mensajes, sobre la forma y contenido de su transmisión, sobre los públicos, o sobre los contextos comunicativos” (Díaz Villa 13).

También puede afirmarse que la obra de Zapata Olivella establece una posición contra-hegemónica, aportando el punto de vista del sujeto excluido sistemáticamente, en las propuestas literarias que desde la región Caribe colombiano dialogan con los proyectos de modernidad. Así pues, *Changó el gran putas* logra establecer un “diálogo de afinidades y diferencias con el interior del país, la gran Cuenca del Caribe y la

literatura universal” (Castillo Mier 377). Además, lograr posicionarse en el debate intelectual que Jorge García Usta caracteriza de la siguiente manera:

Las letras costeñas del siglo veinte permiten señalar la existencia de una tradición dentro de un marco social e histórico especial, el del interés por las realidades locales, al mismo tiempo que se asimilan, incorporan y expresan referencias universales: canales comunicantes de visiones y técnicas que hablan, narrando o cantando, los pormenores centrales de una cultura marginalizada y su invisible circunstancia, en una nación en construcción (García Usta 434).

Para analizar el grado de legitimidad de *Changó, el gran putas* en el sub campo literario regional del Caribe colombiano, es pertinente ubicar temporalmente la obra como posterior a la de Gabriel García Márquez, quien propone a través de la representación de Macondo, una narrativa del país frente al mundo.

Ambas obras, *Changó, el gran putas* y *Cien años de soledad*, se preocupan por pensar la realidad desde las vivencias propias y estableciendo una postura que toma distancia de la metrópolis. También se preocupan por adaptar y enriquecer los lenguajes de la cultura popular, a la vez que aportan desde su pertenencia a un lugar de enunciación periférico, una visión de mundo representativa. Se puede afirmar, utilizando las palabras de Ariel Castillo Mier, que:

Esta tradición literaria del Caribe colombiano, soslayada durante más de cien años de silencio por los historiadores de la literatura colombiana (que, indiferentes a la diversidad étnica y cultural del país, o interesados en privilegiar la identidad ideal de la “Atenas sudamericana” ignoraban o descalificaban a las manifestaciones que se apartaban del canon) (Castillo Mier 378).

A pesar de compartir características, en los temas y posiciones contestatarios en relación al campo literario nacional y su centro hegemónico, ubicado en la zona andina colombiana, la literatura de Zapata Olivella tiene otras motivaciones de las que no se ocupa García Márquez. Comenzando por la forma de la narrativa y a las problemáticas que responde. Quizás sea precisa la descripción que Derek Walcott, representante de la literatura anglófona del Caribe, hace del poeta del Nuevo Mundo, en referencia a las experiencias del contexto insular y comparables con la experiencia del Caribe continental colombiano narrado por Zapata Olivella. Así pues, se pueden encontrar similitudes en las narrativas, como en esta descripción que ilustra la vagabunda misión de los poetas de la diáspora, por revivir viejos dioses. Como aquel que:

Su héroe sigue siendo el vagabundo, el hombre que se mueve entre las ruinas de las grandes civilizaciones y lleva consigo, en su carro o en una mula, todas sus pertenencias terrenales, el poeta que transforma en su cabeza culturas enteras, amargado quizás, mas no abrumado (Walcott 56).

Este referente de héroe, poeta y fundador, remite a una potente tradición de pensadores que alrededor del mundo establecieron un diálogo en el que se propondrían pensar su propia realidad como sujetos excluidos y racializados en sociedades poscoloniales.

Empezando por Franz Fanon, quién establecería las bases ideológicas del movimiento filosófico anti-colonial *negritude*. Esta dialéctica se enriquecería con la poética francófona de otro activista martiniqueño como lo es Aime Césaire. Igualmente importante es mencionar la influencia de la actividad intelectual que el expresidente de Senegal, Leopold Sedar Senghor, estimuló en las reflexiones del colombiano.

Changó, el gran putas, como genealogía de la diáspora afro latinoamericana que surge de las cenizas de la guerra y de las ruinas de civilizaciones antiguas, no aceptando la muerte de los viejos dioses que atravesaron el océano Atlántico, mientras que *Cien años de soledad* conserva una estructura narrativa propia de la tradición bíblica, como la ofrecida por el Génesis. Por otra parte, para los personajes principales de la obra *Changó, el gran putas*, el origen cantado en los poemas iniciales, surge de la destrucción de algo previo. Por tal razón, desde una perspectiva realista, Dorita

Piquetero comenta que para la diáspora:

América no aparece como el continente de la libertad, como es considerado por los que llegaron y siguen llegando a ella huyendo de otras situaciones económicas, políticas y religiosas de Europa, quienes lo hacen con el afán de conquistar tierras y riquezas para, a partir de ellas, afirmar su condición de hombres libres; para el africano, América es el continente de la esclavitud (Piquetero 13).

Una característica del origen o de ese mito fundacional de la diáspora, que se presenta en *Changó, el gran putas*, es que parte de la destrucción de algo previo pero se conservan unas potencias, es decir, los dioses que son la fuerza vital de la diáspora. De

ahí la importancia del mito y de la preservación de la filosofía, a la que Piquetero se refiere:

Una filosofía de la transmigración de los vivos hacia la muerte sin que se perdieran los lazos fisiológicos, emocionales, espirituales, entre vivos y difuntos, y sin que en esa transmigración hubiese necesidad de re-encarnaciones, de nuevos seres vivos, sino simple y llanamente una transposición de la realidad que llamamos muerte (Piquetero 13).

Así pues, el mito en la perspectiva de *Changó, el gran putas* es un “primer elemento de la conciencia histórica”, es “productor de historia” y es “materia prima de la obra literaria” (Glissant 184). Los poemas contenidos en *Los Orígenes*, aportan un punto de vista de la historia del destierro afrodiásporico, desde un universo creado por los imaginarios de un investigador y conocedor del mundo africano.

El ejercicio literario de Manuel Zapata Olivella con su obra *Changó el gran putas*, es pues el de conducirnos a otra forma de racionamiento y comprensión de la historia. Su conocimiento del mundo tradicional africano se nutre de los cultos sincréticos afroamericanos, como los de la religión yoruba y sus diálogos personales con la etnofilosofía.

Desde la perspectiva de Zapata Olivella, la experiencia afrodescendiente es un paradigma de cultura híbrida, además es caracterizada como un renacer y puede asimilarse tanto con la niñez como con la conservación del saber ancestral. La fertilidad de dicha cultura híbrida es comparable a la vez con una ciénaga suburbana o una selva bajo una lluvia silenciosa. Estas son imágenes que expresan la fertilidad potencial y pasiva de la cultura colombiana en un contexto donde ha habido oscuridad y exterminio.

Volviendo a la relación de Zapata Olivella con el discurso canónico de García Márquez en el sub campo literario regional del Caribe colombiano, es posible afirmar

que aunque ambos autores se sitúen en una dialéctica con la mirada hegemónica establecida desde el centro del país, es posible encontrar distancias en la manera de abordar el lenguaje, que corresponden con las posiciones que estos autores asumen en el campo del discurso.

Un punto de partida importante en la narración de *Changó, el gran putas*, es la inclusión en la experiencia americana del lenguaje propio de la filosofía del *mntu*. Esta perspectiva ofrece una concepción del ser humano en su relación con el entorno y de ahí se desprende una interpretación distinta de la historia de la diáspora africana, que no niega la subjetividad y presencia del afrodescendiente en la construcción de los sistemas culturales, sociales y políticos en países como Colombia.

Por otra parte, es pertinente mencionar que ambos autores se enfocan en retratar un mismo contexto cultural en el cual se encuentran sumergidos y logran revelar actitudes en el lenguaje. Por ejemplo, en entrevista con Edwards Waters Hood, Zapata Olivella revela cómo concibe la actitud literaria de García Márquez frente al lenguaje:

Sí, el caso es que García Márquez crea un lenguaje particular, pero es algo más. Es el caso del lector frente al texto, que no conoce el contexto. Eso que podríamos considerar como una desfascinación del lenguaje, en el caso de García Márquez lo que pasa es que él crea un lenguaje peculiar. O sea que él asume una postura que yo diría es una desfamiliarización del lenguaje pero con eso. Lo desfamiliariza dentro del contexto de donde lo saca, pero por estarlo utilizando él como un producto de su propia labor literaria, lo identifica particularmente con eso. Pero, eso es uno de los fenómenos típicos de la lingüística (Waters 26 27).

Según lo expuesto, el contexto cultural es compartido por estos autores representativos del sub campo literario regional del Caribe colombiano; sin embargo, establecen posiciones distintas, caracterizándose la de Zapata Olivella más con la intolerancia frente a la represión de la libertad del sujeto en el ordenamiento social, económico y político.

La dominación de las lógicas de razonamiento de Europa occidental, que estructuran los modelos de desarrollo en el capitalismo global, es cuestionada por Zapata Olivella, quién se dirige a las inconsistencias ideológicas del sistema social y político para reclamar la autonomía para pensar en su propia realidad y su destino bajo otros paradigmas. Al enfocarse en la crítica de los arbitrarios e irracionales fundamentos ideológicos que sostienen a los regímenes de poder coloniales, Zapata Olivella estructura su obra como una forma de manifiesto que reivindica una subjetividad política.

4. El proceso de paz como ritual y *Changó, el gran putas*

“El culto a la desnudez en el teatro alternativo, a la roca tribal, a la pobreza, al rito, no es únicamente nostalgia de la inocencia perdida, sino la expresión del remordimiento por los genocidios de la civilización, una búsqueda de la fuente primigenia del gozo trágico del rito, una confesión de la calamidad indígena, pues sus guerras, sus campos de concentración, sus millones de almas desplazadas han degradado y desollado al cuerpo, convirtiéndolo en alimento para las máquinas” (Walcott 16).

4.1 Introducción

En el actual momento histórico colombiano, con interés en lograr una paz sostenible y duradera, se ha tomado la firme decisión política de construir un proceso de paz que soporte transformaciones sociales, permitiendo terminar la guerra a través de acuerdos entre todas las partes en fricción, dando paso a la libertad y a la armonía en lo personal y comunitario, construyendo un nuevo espacio anhelado.

Es un deseo de la humanidad dar fin al conflicto y planificar, en un ejercicio de la imaginación, un futuro más deseable. En la presente investigación, se toman de la obra *Changó, el gran putas*, algunos fenómenos que considero relevantes para construir y fortalecer un ritual que aporte al actual proceso de paz en su alcance de ritual teatralizado vinculante en la sociedad.

Dentro de la obra, analizo aspectos que intervienen en los procesos de transformación social y a tal efecto decidí enfocarme en los dioses yoruba: Changó, Yemayá y Elegua al considerarlos símbolos que permanecen como constantes hilos estructurales, en tanto que participantes en todo el cuerpo de la novela. Asimismo, los evidencio en su alcance de representaciones arquetípicas de las cosmogonías, y a su vez son caracterizaciones de unos aspectos diferenciados, que interceden en los procesos de cambio encaminados a la transición.

Para ser más claro, Changó es la representación de la voluntad popular con capacidad de transformación. Es paradójico en su poder, ya que estructura el ordenamiento social y también puede revertirlo. Yemayá es representación de la mujer fértil, la madre y los legados que se heredan del pasado. Elegua, por su parte es representado como el niño travieso, que es también una nueva oportunidad. Al igual que los giros del destino que no podemos predecir.

Con el fin de consultar al actual proceso de paz como ritual, acudí al último texto del “Acuerdo Final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera”, en lo puntual a su Preámbulo de cinco hojas, publicado por la mesa de conversaciones.com, el 12 de noviembre de 2016. Es así como me respaldo en su

recuento de la negociación de la Habana, entre el Gobierno Nacional colombiano y el grupo armado extra-sistémico, denominado Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo.

Escogí articular la obra de Zapata Olivella con este proceso de paz expresado en el Acuerdo de terminación, expongo entre otros, lo relativo al rito que marca el paso o rito de pasaje en el alcance de su tránsito hacia conformar una nueva comunidad, unido a la idea de liderazgo moral en Colombia, bajo los pilares de lo que hoy es reconocido como justicia transicional con verdad, justicia y reparación integral que impacte en el goce efectivo de los derechos y la no repetición.

Expreso un ejercicio que se asegure en un espacio de concertación no jerárquico, con presencia de la palabra creadora de los ancestros, transitando del pasado al presente y al futuro, armonizado en la libertad, la inclusión y la diversidad; mediante una propuesta de ritual teatralizado para llegar a la reivindicación de la verdad en lo personal y lo colectivo.

4.2 Ritos de Paso

Tomo como punto de partida la noción que identifica a los ritos de paso en su connotación de costumbres y ceremonias, representados en actos simbólicos realizados en espacios comunitarios y sociales, con la participación de diferentes sujetos, todos unidos en su disposición al cambio, lo cual repercute en el ámbito personal y en el entorno colectivo, dando reconocimiento a nuevas relaciones que nacen o se modifican.

Los ritos de paso implican el transitar la frontera, cruzar el límite, atravesar un umbral de cambio y transición. En su amplia expresión, se caracterizan por combinar

lo místico con lo profano, lo físico con lo simbólico en la constante representación del cambio y la transición en su alcance de muerte y resurrección.

De esta forma acojo la clasificación enunciada por Turner, quien muestra tres fases que caracterizan a los ritos de paso o “Transición”, según la demostración de Van Gennep:

Todos los ritos de pasaje o transición se caracterizan por tres fases, a saber: separación, margen (o limen, que en latín quiere decir <<umbral>>) y agregación. La primera fase (de separación) comprende la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo, bien sea de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones naturales (un <<estado>>), o de ambos; durante el periodo <<liminal>> intermedio, las características del sujeto ritual (el <<pasajero>>) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero, y en la tercera fase (reagregación o reincorporación) se consuma el paso (Turner 101 – 102).

Teniendo en cuenta el extenso volumen de la obra, decidí realizar un recorte enfocado al análisis de la fiesta mítica o algunos rituales de paso que revive Zapata Olivella y que define el género de su representación en *Changó el gran putas*. Al final, busco formular un espacio creativo que aporte al proceso de paz actual

Como antecedente al concepto de rito de paso, encontré que en el contexto de la *polis* se inscribe, entre las que fueron definidas por Aristóteles como las artes de imitación, el relato de las luchas heroicas específicamente. Este es un marco de *Changó, el gran putas* que permite identificar su obra como una epopeya, distanciándose de los temas asociados a la tragedia o la comedia. Todas estas expresiones estéticas configuraron espacios de reflexión colectiva y participación en los debates públicos de las sociedades antiguas.

A lo largo de la diégesis de *Changó, el gran putas*, evolucionan y se repiten las representaciones de la comunidad en el ritual de paso. Subrayo la labor que desarrolla Pupo Moncholo como trovador, conocedor de los secretos del pasado, cantor y poeta popular, quien con su estilo de maestro de ceremonia y apelando a sus versos burlescos,

parodia los versos sagrados e imita la experiencia del antiguo espíritu, ancestro Ngafúa, quien da apertura a la obra de Zapata Olivella.

En otro aparte, descubrí un nuevo comentario del trovador Moncholo al narrar el reconocimiento de la autoridad política del líder heroico de la diáspora africana *Benkos Biohó*, coronado rey, en medio de un espectáculo sacramental en Cartagena de Indias, que concluyó en el reconocimiento de la libertad formal de los cimarrones del Palenque. Su voz popular y como parte del ritual, aparece acompañada por la mediación sonora del tambor.

Este instrumento de percusión, construido por la piel de un animal muerto y un tronco de árbol ahuecado representa un objeto mágico o brujo, que dominaba los secretos y transmitía conocimientos a través del sonido de la música; se convierte en una herramienta transformadora, portal de entrada que rompe con la linealidad del tiempo, creando nuevos universos hasta constituirse en tambores rituales.

Por su parte, Ngafúa impregna a su relato un tono sacramental, al inscribir el acto ejemplar de los dioses como modelo dramático, que sería reivindicado y revivido a través del tiempo por las comunidades de la diáspora afro latinoamericana. Con actos rituales, crea un espacio de contacto con el reino de los muertos para transformar el entorno de las relaciones sociales.

Lo localizo en las propias palabras de Ngafúa, al pedir con solemnidad y lenguaje poético, el acompañamiento de los ancestros al compás de los sonidos percutidos:

Ancestros
Sombras de mis mayores
Sombras que tenéis la suerte de conversar con los Orichas
Acompañadme con vuestras voces tambores

Quiero dar vida a mis palabras” (Zapata Olivella 2010 44).

Recalco como un momento central en el desarrollo del ritual, cuando se evoca la “comuni3n, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad gen3rica de los ancianos que controlan el ritual” (Turner 103).

Unido a lo anterior, considero relevante la expresi3n oral y la funci3n po3tica de las palabras al servicio de la m3sica, en sus diferentes manifestaciones. Por ejemplo, el recitar estrofas que se repetir3n varias veces, d3ndole la forma est3tica que toman los cantos responsoriales; similares a las letan3as comunes en la m3sica afro, que verbalizan a manera de llamadas y respuestas y las cuales invitan a la participaci3n mancomunada del p3blico.

A3n hoy, es posible identificar esta particular estructura en los versos de m3sica popular, tales como el bullerengue y los bailes cantados, que invitan a la participaci3n del ritual, apoyando los pregones mediante la repetic3n de un estribillo y a las cuales se acude indistintamente para mostrar alegr3a o tristeza, temores o esperanzas:

Yo soy Pupo Moncholo hijo de Dios y la Diabla el hombre del tambor brujo quien puede contarle cosas de esta vida y de la otra.

Yo soy Pupo Moncholo el hombre del tambor brujo sin romperle la cascara me como el coco maduro

Tengo un pacto con el Diablo para las mujeres casadas. Con tres golpes, tres golpes tres golpes nada m3s (Zapata Olivella 2010 220).

Otra manifestaci3n es la antinomia, esta categor3a analizada por Gilroy, es 3til para nombrar y describir los di3logos interculturales del *Black Atlantic*, insertos en el *middle passage* y localizado en un espacio temporal imaginario.

Este momento del ritual caracterizado por la homogeneidad que generan las voces unificadas de la comunidad, las cuales se expresan como sujeto colectivo por medio de la repetición de un coro.

Los diálogos intensos y con frecuencia implacables que activaron el movimiento del arte negro sirven como pequeño recordatorio de que hay un momento democrático, comunitario, conservado en la práctica de la antífona que simboliza y anticipa (pero no asegura) nuevas relaciones sociales no dominantes. Las líneas entre el sí mismo y el otro se difuminan, y se crean formas especiales de placer como resultado de los encuentros y conversaciones que se establecen entre un sí mismo racial fracturado, incompleto e inacabado y otros. La antífona que aloja estos encuentros esenciales” (Gilroy 107).

Asimismo, encuentro la manifestación de la simbología representativa del rito de paso, como un conjunto específico de actividades que incorporan la transición, al restablecer el sistema espiritual respaldado en la figura de autoridad de tipo tradicional, cuando expresa “El *babalao* les coloca las coronas de papel dorado y plumas de pavo real. Repicaban los tambores, solo para acallarse y dejar que yo, Pupo Moncholo, preste mi lengua al ancestro Ngafúa para que cante la historia de nuestro reinado” (Zapata Olivella 2010 201).

No cabe duda de que Zapata Olivella recrea los ritos que afirman el indisoluble nudo entre los vivos y los muertos y lo instala en palabras. Como por ejemplo, el mito fundacional que explica la presencia de la diáspora africana en Colombia, el cual inscribe el carácter espectacular del rito y, a la vez, explica cómo se consolidan en el Palenque las nuevas autoridades de ancestros africanos.

Estas revierten el reconocimiento de las autoridades hispánicas, que se auto inscribían en el imaginario colectivo, como los herederos legítimos del poder, sustentados en la autoridad de su propia tradición. Por lo tanto, se proclamaban como los autorizados para liderar los procesos de gobierno y ordenamiento social. Las instituciones nacionales son herederas de estas prácticas colonialistas y un proceso de

paz, enmarcado en esta normatividad descrita, debe ir encaminada a la inclusión de conceptos y posturas que anteriormente no habían sido tenidas en cuenta y referidas en los lenguajes oficiales.

Por un lado, la presencia de los ancestros es un tema que toma relevancia en los procesos de justicia y reconciliación social. Enfatizo en lo expresado por Zapata Olivella, al referirse a la especial comunicación con los muertos desde la perspectiva de la memoria ancestral, que inscribe en la narrativa de la esclavitud, algo más que los relatos sobre la aparente domesticación de un sujeto o de un cuerpo y un espíritu, al que se pretendió reducir a una herramienta de trabajo. Por otro lado, dicha imagen icónica del héroe nacional colombiano, que se asocia también con el guerrero mercenario y servil, también es re-planteada por Zapata Olivella.

Por demás, como metodología creativa, el autor recrea y revive una vivencia tortuosa que no tuvo, como es la innombrable experiencia de tiempos anteriores del viaje transoceánico y la esclavitud; pero la cual considera como propia por reconocerse en las memorias de la experiencia de sus ancestros. Es precisamente en ésta, donde se refugia para re plantear las narrativas de la nación.

4.2 Liderazgo moral:

Frente a la ambigüedad y la incertidumbre

En la actualidad se entiende el liderazgo moral bajo las dinámicas de dos fuerzas. Por un lado, una que está situada en posición de superioridad dispuesta a dirigir, crear e integrar. Por el otro y al mismo tiempo, se incluye la capacidad de desintegrar, alineado a la lucha. De esta forma, se consigue construir una sociedad mejor con principios y valores éticos y morales, acogiendo la diversidad de individuos

hasta conformar un colectivo tolerante. Esta institución colectiva, dirige e impone diferentes características, entre ellas, las asociadas a principios de rectitud, bondad y lucha, todos con el propósito de transformar e incidir en la justicia personal y colectiva.

En la obra *Changó, el gran putas* otra vez encuentro la voz del personaje Ngafúa, quien relata en el mito preliminar, *la maldición de Changó, conocida entre sueños*. Esta misma, expresa el carácter ambiguo e indeterminado del nuevo sujeto colectivo afro, presente en Colombia y en general en América:

Pero América/ Matriz del indio, / Vientre virgen violado siete veces por la Loba/ Fecundada por el Muntu/ Con su sangre/ Sudores /Y sus gritos /— revelome Changó—/parirá un niño/ hijo negro/ hijo blanco/ hijo indio/ mitad tierra/ mitad árbol/ mitad leña/ mitad fuego/ por sí mismo/ redimido /¡Eíá, hijo del Muntu!/ La libertad/ La libertad/ Es tu destino (Zapata Olivella 2010 68).

Evidencio que en la parte final de la anterior cita, el narrador hace un clamor a renovar la lucha por la libertad a través del lamento poético. Además, materializa el destino inscrito en el pensamiento mágico, enunciando en el tiempo presente bajo la figura retórica del apóstrofe. Allí se encuentra el llamado al héroe para que vaya a cumplir sus designios, revelando en la palabra poética los signos para descubrir el devenir.

El lirismo de la poesía privada es también la elocuencia pública, que caracteriza al discurso de Zapata Olivella, el cual se construye a partir de aspectos performativos, en el que existen dos voces coetáneas: el narrador, quien habla con un interlocutor presente y la voz de un personaje en apariencia ausente, quien permanece invisible. Como el espectador de una escena teatral o como el ancestro que habita en la memoria y ocupa un espacio en la concepción imaginaria del autor.

El liderazgo moral manifiesto en el relato del narrador Ngafúa, es crucial para afrontar la situación de incertidumbre de la diáspora, desposeída y desenraizada de su

territorio madre. La muestra de ese liderazgo, asociado al reconocimiento de las autoridades tradicionales de los ancestros, le permite al narrador asumirse como un portavoz y guía espiritual de la comunidad. En este proceso, el espíritu difunto que busca presencia en la sociedad posee el cuerpo de este portavoz para que él represente a los ancestros más antiguos y así, unificarse en una sola voz:

Dame, padre, tu voz creadora de imágenes (Zapata Olivella 2010 41).

Se incluye entonces a América, identificada como una tierra violada, para captar la atención del interlocutor. Desde el simbolismo del mito literario, que pretende responder las preguntas: ¿quiénes somos?, ¿para dónde vamos?, formula un cuestionamiento ético frente a la relación de la identidad, que vincula el sujeto individual al colectivo, en el territorio que permanece.

Nace Nagó, personaje de *Changó, el gran putas*, quien es el nuevo sujeto latinoamericano y quien fue arrojado al mundo en medio de la incertidumbre exacerbada por un régimen de esclavitud, oscuro y desconocido. Es el confuso entorno del neonato, engendrado en una relación violenta y atravesada por la guerra, pero que conservará su poder en la capacidad por imaginarse emancipado.

Zapata Olivella y su representación estética se dirigen a la sociedad latinoamericana y afrodescendiente de cualquier tiempo, para llamar a la reflexión sobre los temas que afectan tanto a lo individual como a lo colectivo. Su obra, está encaminada a producir visiones o a imaginar escenarios de representación, que logren proyectar uno o varios futuros posibles de sociedad.

También, remite al pasado, a los distintos recorridos y escenarios en donde acaecieron los relatos heroicos que se extendieron hasta los tiempos que no alcanzan a ser capturados en la memoria. Ahí, en los orígenes, se localizan los fundamentos que

dan unidad al relato representado en símbolos o en imaginarias y míticas visiones del pasado.

La imagen de Changó marca a la identidad del sujeto colectivo con la voluntad de poder del género masculino, al cual los despojados deben sus infortunios. Es paradójicamente, la misma deidad a la cual los oprimidos deben encomendarse para conservar su fuerza en la resistencia.

El gran putas, esa entidad imaginaria que, como el rayo o el fuego, puede transformarlo todo a su voluntad, reside también en la fuerza del colectivo. Propuesta que Zapata Olivella inscribe en las narrativas de un sujeto oprimido, es decir, los recorridos invisibilizados de hombres y mujeres a los que no les queda más alternativa que luchar, asumir la guerra como su propia supervivencia.

El conflicto prevalece como constante en la obra, concomitante con la especial característica de ser un conflicto irresoluble. Entonces, me pregunto ¿si en esta historia, que comienza con esclavitud y termina con esclavitud, existe una voluntad por mediar el conflicto en términos que no impliquen utilizar la violencia física?

En igual sentido, pienso, ¿qué es y qué debe ser la sociedad si el renacer de ella está sumida en una oscura y tormentosa guerra, marcada por la violencia frente a la diosa madre Yemayá y de esta última, depende la capacidad de sanar las heridas del pasado? o ¿es posible construir escenarios para entablar un diálogo que muestre una nueva oportunidad, personificada en la imagen del dios Elegua, para acordar los principios éticos de la sociedad?

Tal vez, considero que sí es posible hacer una transición social, en la medida de que se establezca un régimen de gobierno más participativo y el cual haga justicia con la voluntad de Changó.

Así se manifiesta en *Changó, el gran putas* con el desmonte del héroe militarista y mercenario, identificado en la narrativa con próceres como Simón Bolívar, el cual es reemplazado en el tiempo de la historia, por una representación de las víctimas que exigen ser reparadas. Es precisamente ésta, la metáfora de la mujer guerrera presente en la novela, en *Agnes Brown* una afro-norteamericana cuyo padre vivió en esclavitud y murió por la violencia política racializada. Así pues, en su infancia *Agnes Brown* fue criada en un hogar de gente blanca y, de alguna manera, por aquellos que fueron sus victimarios. Por lo tanto, ella se encuentra dividida entre dos universos de sentido opuestos, y se propone aclarar sus caminos y posiciones políticas en la consulta por los ancestros, es decir que construye una realidad basándose en el poder de compartir sus memorias.

Agnes Brown, proyección de un futuro posible y personaje imaginario, es también una propuesta novedosa de héroe en los discursos nacionales; simboliza una nueva manera de hacer las cosas, una alternativa para el mejoramiento de las condiciones de vida y el reclamo por los derechos fundamentales. Es el reconocimiento de un pasado tortuoso, representado míticamente en el doloroso parto de Yemayá quien dio a luz a los catorce orichas. Este personaje acepta sus cargas del pasado y aun así propone concluir el enfrentamiento bélico, para dar paso a una mediación del conflicto a través del diálogo.

Los excluidos se encuentran representados en la figura heroica de *Agnes Brown*, la mujer negra y guerrera, criada en un mundo ajeno, que busca ser reconocida y consagrada por el proceso de deificación que constituye la ley en el contexto de las democracias contemporáneas. De ahí la disertación de que, la paz no puede ser garantizada por los gobiernos humanos, más que como la presentificación del restablecimiento del derecho de las víctimas del conflicto, la seguridad tanto individual

como de los sujetos colectivos reconocidos en los tratados, los cuales reclaman hacer efectivas las palabras que en la ley se introdujeron desde los fortines políticos y culturales, que han sido en Colombia las comunidades étnicas. Estas últimas se encuentran incluidas en la sagrada carta, de forma expresa, identificadas de manera individual, a través de la diferencia y reafirmación de la identificación con las conquistas de las luchas de los ancestros o víctimas afros, indígenas, negros, palenqueros, raizales y rom.

En el discurso de *Changó, el gran putas*, así como en el teatro y otros escenarios representativos como en los escenarios de la política, “la organización de estos elementos espectaculares dirige los demás elementos” (Duvignaud 15). El teatro es como una proyección de un espectáculo y una vivencia en el tiempo presente, la cual se asocia a la propuesta literaria de Zapata Olivella, hasta configurar un escenario alternativo de representación del universo, donde conviven simultáneamente, lo místico y lo mundano.

En este universo jerarquizado, inquieta lo relativo a la justicia en cuanto a la perspectiva de la justicia mítica de los dioses que entra en tensión con la perspectiva del tribunal humano de justicia. Evidencio, el dilema relacionado con el gobierno y el reconocimiento de la autoridad, en medio de un conflicto bélico.

Entonces, surge el siguiente cuestionamiento: ¿cuál es la autoridad legítima? Esta incógnita, atraviesa la experiencia del afro en la modernidad y es una característica de los héroes del *muntu*, el poder de tomar las decisiones más legítimas o aquellas que representen en mayor medida la voluntad popular.

Por tal razón, el poder de Changó de transformar a su antojo el universo, está presente en la obra, en la voluntad popular que ha caracterizado las victorias del

untu. La búsqueda de respuestas en un paradigma ético que no se encuentra en los relatos oficiales de la nación, es recurrente en el mundo evocado por Zapata Olivella.

La coexistencia de diferentes planos, es mostrada en la narrativa como fuente del liderazgo moral que surge únicamente de la intervención de los dioses, al convivir la experiencia del presente con seres de un tiempo pasado y futuro. Así pues, los nacimientos y las muertes de los héroes se repiten, y se dan en el marco de rituales de paso, además siempre están mediados por la presencia de las deidades Yemayá y Elegua.

De esta forma se le revela el futuro al narrador, no con la exactitud de un relato histórico y detallado, sino por el contrario como una visión fragmentada y ambigua rodeada de incertidumbre.

Considero procedente tener en cuenta, la visión retrospectiva que permite a Ngafúa apropiarse de un liderazgo moral frente a la comunidad. Convertirse en intermediario entre los dioses y los hombres y, en consecuencia, tener poder para proyectar unas visiones sobre los futuros posibles frente a una inminente crisis colectiva, en un momento de transición social, marcada por un régimen de esclavitud que no les permite tener claridad sobre lo que eran y lo que posiblemente serán en términos de comunidad.

Sobre el carácter transhistórico del tiempo en la narrativa, Valencia Solanilla amplía lo expresado y utilizado por Ivonne Captain-Hidalgo:

“El momento presente forma un punto céntrico para los acontecimientos ya pasados, para los que van a ocurrir y para esos en vías de desarrollarse...Por igual, la sintaxis y las estructuras verbales demuestran el predominio del aspecto temporal. Es posible que un solo personaje hable en el pasado para ser comprendido en el futuro o en el presente” (Valencia Solanilla).

4.3 Simbolismo Sujeto colectivo: entes liminales

La obra está marcada por la abundancia y densidad de referencias simbólicas, que se condensan en el relato iniciático del mito y atraviesan de manera permanente la comprensión imaginaria del mundo del narrador. Se ha escogido el simbolismo del árbol para caracterizar la estructura de la novela y la relación con la concepción mítica en que se sustenta la obra. Es decir, el árbol como representación de la noción imaginaria de *muntu*.

Soportado en la asociación de ideas que evocan los símbolos, recorro a la imagen del *muntu* que permita comprender el texto literario y mitológico en su unidad múltiple. Tomo de la obra como muestra, la representación que el autor hace del árbol, para conectar las raíces míticas en un *illo tempore*, armonizando la vida y la muerte desde la imaginación, en un tiempo sagrado.

Resalto que se representa la ambigüedad del cosmos, el cual evoluciona de lo micro a lo macrocósmico. Más allá de la transposición de imágenes, este permite comprender a través de los ciclos de la vida y la muerte vegetal, consecuente con ello trae las ideas de salud, de regeneración, de eterna juventud y de inmortalidad.

Busco entender los sucesos de la obra entre el mito y la literatura, ilustrados en el símbolo del tronco del árbol, el cual representa el desarrollo y fluir de la vida como un universo por el que circula la fuerza vital, manifestada como un ciclo entre las raíces y las hojas.

Desde una auténtica perspectiva mítica, recreada a partir del imaginario de Zapata Olivella, éste configura la noción de un sujeto colectivo de la diáspora afro. El

mito como narración de los orígenes, confronta al sujeto colectivo afrocolombiano como inserto en un proceso de umbral, caracterizado por la fragmentación, la ambigüedad y la incertidumbre o como es denominado en latín, *limen*.

Esto lo armonizo con lo expresado en las notas inéditas de Antonio Camarero, que remiten a la narración de los orígenes con el concepto del <<yo mítico>>:

El hombre no es el mismo siempre, sino una serie de yo sucesivos, y desde el punto de vista social se confunde en la colectividad o masa sin individuación, con apenas variaciones, como germen de cambio social. De ahí la corresponsabilidad del grupo en acciones “individuales”. El hombre puede llegar a confundirse o identificarse con un animal o una planta. No hay división antropológico-cósmica. El hombre ignora su propia existencia, su cuerpo o acciones espirituales (kamo, balo) (Camarero 5).

El reconocimiento a una construcción alternativa del sujeto colombiano, es preguntarse si Colombia pretende ser como se encuentra en su Constitución Política descrita como, una nación multi-cultural y diversa, con derechos diferenciados según las gestas de los ancestros y en consecuencia, que aceptan la diferencia y la autonomía; o por el contrario, una multiplicidad de naciones que comparten un territorio.

Propongo recurrir a lo expresado en la obra, referente a la experiencia afro diaspórica en su dimensión de sujeto colectivo. Este posee una identidad marcada profundamente por la guerra y asociada con los entes liminales, que se definen por el momento intermedio en el proceso de consolidación de comunidad. Así pues, se busca asociar la construcción de una identidad afro (que es transnacional) con los procesos de articulación de una nación política colombiana.

Tomo el concepto de sujeto colectivo, proveniente del latín *collectivus* en su connotación de agrupación social, en la cual todos sus integrantes comparten características comunes que los impulsan a trazar objetivos de conjunto. Por ejemplo, las decisiones se toman consensuadas respaldadas en un poder común político y social.

De otra parte, también tengo en cuenta la ambigüedad, lo indeterminado e indefinido de los entes liminales que se asocian a estas naciones (en construcción y no tan sólidas), en su alcance al no ser ubicables en un sitio concreto, no se localizan, no se conocen a ciencia cierta sus posiciones ni sus costumbres.

Al respecto Turner ha escrito: “los atributos de la liminalidad o de las *personae liminales* (<<gentes de umbral>>) son necesariamente ambiguos. En cuanto tales, sus ambiguos e indefinidos atributos se expresan por medio de una amplia variedad de símbolos en todas aquellas sociedades que ritualizan las transiciones sociales y culturales” (Turner 102).

El mito que Zapata Olivella muestra en *La tierra de los ancestros*, indica el carácter oral y asociado a ritmos, melodías y cantos, como distintivo de los relatos épicos, rituales y sagrados de las culturas de la diáspora afro.

De manera análoga, Jerome Branch describe la oralidad cimarrona a través de un examen de la narración titulada *La primera época*, del antropólogo Richard Price, quien transcribe el origen del pueblo Saramaka en Surinam:

Revela que, debido a su carácter fundamentalmente oral, esta no es lineal ni unitaria en su forma, sino fragmentaria y dispersa entre varios medios de comunicación y expresada en varias modalidades de registro. Su contenido se encuentra en proverbios, nombres de lugares conmemorativos, mapas verbales, epítetos personales y clichés, canciones, consignas con pitos y tambores. Estos siguen el rastro de la historia, entre otras cosas, de la dispersión territorial (Branch 31).

Papel especial concedo a la figura del *ekobio* en el transcurso de la obra, es un artificio del autor que sirve para designar el carácter del sujeto afro en las sociedades modernas, encontrándose en un proceso inconcluso de reconocimiento en la estructura social. Igualmente se entiende como un ente desarticulador, en el microcosmos del barco, en procesos de homogeneidad y solidaridad.

Desde la simbología del ritual, descubro que el tropo del barco identifica a los *ekobios* como aquellos que se encuentran en el útero, donde se gesta un nacimiento. Esta palabra es definida en el glosario ubicado en la parte final de la obra de Zapata Olivella como: “sinónimo de cofrade entre los ñañigos de Cuba”.

Asimismo, Turner lo aborda de la siguiente manera:

Por regla general, se suele desarrollar entre los neófitos una intensa camaradería e igualitarismo, y las distinciones seculares de posición y *status* desaparece o acaban homogeneizándose... —pasividad, humildad, cuasi desnudez — en un medio simbólico que representaba a la vez un útero y una sepultura (Turner 102- 103).

Esta experiencia histórica de la diáspora africana, con la particular experiencia comunitaria en la que se fundan los pueblos desarticulados, obligados a embarcarse como esclavos en una travesía por el Océano Atlántico; articula los rituales, la noción de los entes liminales y la simbología, para rememorar el proceso de consolidación de una comunidad, mostrando sus cambios.

La postura de los *ekobios* obligados a organizar un nuevo ordenamiento social con su fuerza de trabajo, es la imagen que da apertura a la diégesis en *Changó, el gran putas*:

La fortaleza nació entre la orilla del mar y la barranca del río, pequeña, perdida en la costa. Al principio la Loba Blanca trae unos cuantos *ekobios* encadenados que no hablaban nuestras lenguas. Desembarcaron fusiles, cañones y barriles de alimento. Asombrados y recelosos vimos crecer sus murallas y casamatas blancas para que el *mntu* se pudra por dentro (Zapata Olivella 2010 82).

La narrativa de *Changó, el gran putas* comienza cuando, aparentemente una máquina o una empresa humana, ha desembarcado sobre la costa transformando a su antojo el sitio. De igual forma, ésta trae consigo armas y municiones de guerra como: fusiles, cañones y barriles de alimento, dejando entrever que no sólo han venido para quedarse, sino que poseen todo un sistema de acumulación de los recursos naturales.

En la diversidad lingüística también se especifica a los *ekobios*, quienes en principio no compartían una misma lengua y por ello desarrollan lenguajes extraverbales y a su vez debieron forzarse a aprender a comunicarse en la lengua del conquistador.

Esto último, se asimila a la postura de la globalización y su papel de abrir fronteras para disímiles asuntos, entre ellas relaciones culturales, que conectan territorialidades y genera diálogos de doble vía, tanto ida y vuelta, por ejemplo en la modernidad, las relaciones de África con el Caribe.

También Zapata Olivella enuncia en un relato del capítulo *La Trata*, la desconfianza de un esclavista que sospecha de las estrategias de comunicación de los *ekobios*. “(...) pero esos negros se comunican todo con la mirada. El silencio, los ojos son su mejor lengua no importa de qué tribus provengan” (Zapata Olivella 2010 83)

Teniendo presente que la novela está basada en acontecimientos históricos registrados, se previene la existencia de la pertenencia del narrador a más de una comunidad lingüística, que se enuncia en el uso de significantes tales como *ekobios* y *muntu*. De ahí comienza y se desarrolla la historia de los héroes de la diáspora afro con un hilo de guerra.

El narrador inscribe el paisaje de una fortaleza que bien podría ser en una costa africana o en su natal Lórica, Córdoba, Colombia, allí donde la orilla del mar se junta con la barranca del río.

A renglón seguido, surge la comparación con las trayectorias que Branch enuncia con la palabra/concepto *malungo*, que también aplica para describir, en esta escena, a los recién desembarcados *ekobios*.

La palabra que une estos conceptos es *malungo*, y para los hablantes de Bantú que recorrieron el Pasaje Medio, significaba camarada de abordó. En el Brasil colonial el término “*meu malungo*” refería a “mi camarada con quien compartí el infortunio de la canoa grande que cruzó el océano (Branch 17).

Igualmente, integro la palabra *cofradía* que dice mucho sobre las formas de organización de la cultura africana, en torno a elementos sagrados y planteamientos éticos, los cuales dieron paso a sociedades secretas; cuya participación ha sido relevante en las narrativas emancipadoras de las naciones.

Como correlato encuentro la relación del individuo con su comunidad en las sociedades tradicionales africanas, descrito por Maguematti Wabgou:

Aquí, es importante afirmar que en las sociedades tradicionales africanas, el “Ser-con” o “Estar-con” es más importante que el “tener”. Por consiguiente, en las sociedades tradicionales, es difícil pensar en la existencia de un individuo sólo ya que se define con respecto a un miembro de la organización, cuerpo o núcleo social: su felicidad o desgracia está relacionada con el estado de ánimo del grupo al que pertenece (Wabgou).

Por otra parte, con las experiencias de desplazamiento, desarraigo y esclavitud, atravesadas por la diáspora afro, los lazos de solidaridad se ampliaron más allá de las diferencias étnicas, poniendo en evidencia que: “Existen varios tipos de asociaciones, tales como las étnicas (miembros del mismo grupo étnico) o las mixtas (integrantes de distintos orígenes étnicos)” (Wabgou).

Dicha postura es posible enlazarla con la categoría de *Black Atlantic*, propuesta por Gilroy para comprender el “patrón sincrético en el que los estilos y las formas del Caribe, Estados Unidos y África se adaptaron y reinscribieron en el nuevo contexto” (Gilroy 15). Caracterizado éste último por:

El concepto de lo extra nacional (que) adquiere su relevancia y fuerza porque transgrede y trasciende la constricción homogenizada del Estado nacional, enmarcado geopolíticamente como está, posibilitando por ende una especie de lengua vernácula horizontalista diaporiana que a su vez se fortalece con la valencia numérica de la población siempre en movimiento con sus memorias y afiliaciones a otros lugares de origen. (Branch 25).

4.4 Acuerdo Final de la Habana 12.11.2016

Terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera

Lo primero que debo advertir es que me abstengo de hacer un recuento histórico de precedentes y de tomar postura política alguna respecto al proceso de paz en Colombia.

Tomo como punto de partida de mi propuesta, para dar respuesta al interrogante formulado, el Preámbulo divulgado desde la Habana y Bogotá, el pasado 12 de noviembre de 2016. Seleccioné aspectos que bajo mi criterio son fundamento del proceso de paz como ritual, estos son: la existencia de un texto escrito consensuado que contiene el Acuerdo Final, en el cual se consolidan los compromisos adquiridos con el propósito de terminar el conflicto, precedido por encuentros exploratorios en los que se realizaron mesas de conversaciones participativas con firmas de partes y garantes. Para finalizar en un espacio colectivo de consulta al pueblo, donde se expone la negociación y se cierra con actos simbólicos.

Dejo sentado que los puntos claves del acuerdo de paz son cimientos de luchas sociales y políticas, tales como tierras, drogas ilícitas, jurisdicción especial de paz, aspectos económicos, jurídicos, ideología de género y diversidad, participación.

Anticipo que tanto en la novela *Changó, el gran putas*, como en la actual experiencia de la Habana, la identidad de la nación colombiana se define con relación a la guerra, es decir que no se escoge el escenario sino que éste es una imposición.

En la novela *Changó, el gran putas*, se desarrolla el hipotético escenario de la búsqueda de la libertad, asimilada a la actual paz desde el pensamiento mágico; el destino está marcado por la maldición de Changó en su connotación de guerrero. A

pesar de esta marca del destino en las Tablas de Ifá, no considero que pueda tratarse de una concepción fatalista sino, por el contrario, una idea realista mítica, ya que Changó como deidad representa también la fertilidad e invoca a la danza como expresión de la comunión y reconciliación.

Changó se simboliza también en un hacha de doble filo, que se usa para proteger la integridad, sin embargo adquiere significados opuestos, al expresar ser a la vez un arma de protección y defensa para preservar el ordenamiento, o un arma de transgresión al ordenamiento. Con ello se evidencia la doble cara del poder que atraviesa la dominación y la resistencia.

En ambos escenarios, el de la novela y el actual, plantean la reconciliación como una posibilidad, siempre y cuando se escoja una medida adecuada de justicia que no desconozca a los excluidos. Protagonizan la obra entidades en apariencia invisibles, es decir los seres ausentes que viven en las memorias y exigen ser reconocidas para restablecer sus derechos, así como en el reconocimiento de su participación en la construcción de un futuro más deseable.

Por su parte, el actual Preámbulo del Acuerdo final introduce en forma explícita el concepto de convenio entre partes dispuestas a zanjar diferencias hasta lograr entenderse para disfrutar de la armonía como sociedad, con ello se reconoce la necesidad de una participación colectiva en el gobierno.

Para los dos procesos destaco la presencia de la colectividad que reclama un espacio preponderante y consecuente, que reconozca la capacidad de los marginalizados, o su poder de tomar decisiones en los asuntos que les afecte. Así pues, el sujeto colectivo se posiciona y empodera.

Rescato el valor del diálogo, no siempre exitoso, en los cuales han estado presentes los ancestros, representados en mitos, creencias, costumbres y memorias, se exponen desde las sociedades de *ekobios* en la novela.

Respecto a los encuentros exploratorios, lo veo en la posibilidad de poder aprender del otro, motivado en el anhelo de ser libre y vivir en paz, se manifiestan en prácticas y creencias acordes a la visión del mundo compartido, además, al respeto a sus íntimas creencias y sus credos espirituales.

En el uso de la simbología, traigo a manera de ejemplo la utilización de los colores, que en el espectáculo de la política se reviste en calidad de lenguaje representativo que trasciende a la palabra misma. Por su parte representan a Changó, los colores rojo y negro que aluden a la guerra, por contraste en la mesa de la Habana en donde, el blanco significa reconciliación y prudencia y evoca un llamado a la paz. En igual sentido, también se recurre a exhibir elementos que honren la memoria de los ausentes, haciendo visible lo que para otros es invisible y aceptando entre otros, el daño psicológico que se reconoce en la exhibición de fotos de víctimas.

Los encuentros exploratorios, han sido los momentos álgidos de estos procesos, ya que se exhiben dificultades en la participación de todos los involucrados, en cuanto a su convocatoria y asistencia. Así mismo, en la obra se muestra el no reconocimiento de las comunidades de afrodescendientes en los procesos institucionales de las estructuras nacionales, al igual que se evidencian los esfuerzos de la heroína de la diáspora *Agnes Brown* por reunir a la totalidad de los ancestros para convocar una lucha por la conquista de los derechos de la gente afro, ubicada justo en el centro de poder de la civilización americana, es decir en Estados Unidos.

En el Acuerdo General de la Habana tomó trascendencia, incluir la firma de las partes intervinientes afectadas por el conflicto armado con el aval de países garantes, mientras que en la obra *Changó, el gran putas* se manifiesta la presencia de los dioses ancestrales en respaldo a sus líderes morales, aunado a recurrir a ritos de paso que encaminan hacia una justicia, en lo actual la justicia transicional con sus bases de verdad, justicia y reparación integral.

4.5 Ritual teatralizado para el proceso de paz

El ritual teatralizado es central en la elaboración del relato mimético representativo en *Changó, el gran putas*. El cual busca crear imaginariamente una sociedad, compuesta por las comunidades de migrantes afro en Colombia.

Acudo a las palabras de Duvignaud, al caracterizar los ritos presentes en la narrativa:

Por medio de la presentación de personajes simbólicos o alegóricos que representan y designan la coherencia del grupo exaltando la unanimidad de todos sus miembros, se restaura la inmovilidad temporal, se representan los mitos de la génesis del mundo, de un mundo concebido como perfectamente estable, cuyos mitos reemplazan a la historia. Regenerando este tiempo anterior al tiempo, los hombres se encierran indudablemente en la repetición, se apartan de la creadora experiencia prometeica que innova e inventa nuevas situaciones; en cambio se agrupan y se funden las desunidas partes del grupo (14).

Dentro de esta perspectiva, el narrador se mimetiza con los héroes, cuyo destino es moldeado por la conciencia de un mito de los ancestros, quienes determinan las acciones en el tiempo presente, en tanto seres que transitan entre el pasado y el futuro, para generar instantes de ruptura transformadora de las relaciones sociales.

Considero pertinente, incluir la noción de justicia vigente en el pensamiento mágico religioso que domina la obra, con el fin de comprender la existencia del ser que no culmina en el umbral de la muerte.

Dorita Piquetero interpreta el incendio, efectuado tras la toma del control de los ancestros del *muntu*, al barco en el que finaliza el capítulo *La Trata* y según su perspectiva, dicha imagen es paradigmática del tránsito de un reino de luz a uno de oscuridad y por lo tanto, es también una metáfora de la presencia invisibilizada desde el poder, de los afro en Colombia.

Esto le permitió a Zapata Olivella plantear el nacimiento de nuevos orichas después que el barco se hunde, incendiado. Mientras el barco se está sumergiendo, hay un aparente tránsito, cuando éste, en realidad sacudido por la tormenta, va hundiéndose hacia la otra vida de los ancestros, de los difuntos, y sin embargo continúa navegando como si no hubiera existido catástrofe alguna. Y a partir de ese momento actúan como dueños del barco los cinco jefes de la rebelión, conduciendo su barco con el apoyo de Changó, de Yemayá, de Elegba, hacia los nuevos rumbos (Piquetero 19).

El relato mítico de los ancestros se rehúsa a concebir la muerte en su forma trágica, por el contrario, propone revertir el balance oprobioso de la historia para convertirlo en uno glorioso propio de la epopeya.

Así pues, respecto al control del barco, continúa estando en la voluntad de poder de los héroes de la diáspora, a pesar de que se encuentren en un espacio no visible, el cual correspondería a la muerte y al reino de los difuntos.

Aquí veo manifiesto la sociedad fracturada por la guerra que me lleva a reflexionar sobre la realidad del debate público e implicaría reinventar creativos escenarios de reconciliación con participación de víctimas, perpetradores y comunidad lo cual permitirá mediar los posicionamientos conflictivos en los procesos de transición.

La configuración de un espacio individual y colectivo para la resolución del enfrentamiento bélico, a través del establecimiento de un orden participativo con

igualdad de derechos, debe comenzar por atender la reparación integral de todos los daños, dando especial lugar a lo psicológico y espiritual de cada una de las víctimas hasta generar cambios transhistóricos que se instauren dentro de la cultura.

Insisto en visibilizar el restablecido papel central de los ancestros, atinente a acabar con el legado de la esclavitud, que desde la narrativa de *Changó, el gran putas*, permanece como un conflicto sin solución hasta el final de la historia, configurando la epopeya en la visión del ritual.

La apuesta narrativa gira en torno a las ceremonias que llenan de significado a un paradigma de sociedad, el cual recrea el autor desde el imaginario del *muntu* americano; como nueva manera de nombrar el entorno de las relaciones interétnicas de las comunidades de ancestros africanos, que renovaron su identidad y su consciencia como sujeto colectivo, arraigándose a unas experiencias que sostienen sus lazos comunes y con el nuevo entorno medioambiental.

Zapata Olivella se interesó por las implicaciones en el estudio de la cultura y la sociedad así como en los rituales de pasaje, los cuales acompañan los cambios de lugar, estado y posición social. Estos últimos, aspectos de interés en la formulación de la propuesta de la representación teatral que llevan a la posibilidad de sanar las heridas del conflicto y expiar los dolores de los intervinientes en el proceso de paz.

Con la creencia de resolver el interrogante planteado en la presente investigación: ¿Qué aspectos de la narrativa de *Changó, el gran putas* sirven para proponer un espacio colectivo de reflexión que, basado en las memorias de la guerra, afirme el actual proceso de paz en Colombia?, debo recurrir a la creatividad tomando elementos tanto de la obra como del Acuerdo de la Habana, y consecuente, propongo realizar un ritual teatralizado.

Desde esta perspectiva, es pertinente la comparación del ejercicio literario de Zapata Olivella con el teatro ritual yoruba de Wole Soyinka, quién mezcla en “dos tendencias aparentemente incompatibles en el teatro moderno. Teatro y mitopoética, agitación y propaganda revolucionaria” (Gerould 477).

Me apoyo en el estilo y contenido lírico armonizado con el drama, para dar vida a la figura retórica heroica para constituir un manifiesto, dirigido hacia el presente, al hacer un llamado constante a continuar con la lucha para transformar el orden social.

Partiendo de la percepción frente a los elementos teatrales y de espectáculo que rodean el proceso de paz, planteo: ¿Es el proceso de paz en Colombia, un ritual vinculante? y ¿en qué medida éste es participativo?

En desarrollo del ejercicio de la imaginación, es posible indagar respecto a ¿cómo sería la disposición espacial de las personas participantes del ritual para establecer qué tipo de diálogo? Preservando que sea un espacio equilibrado dispuesto a recuperar identidad y raíces de todos los participantes en el proceso de paz en Colombia.

Considero que es este un ejercicio de negociación política, al igual que los procesos de la diáspora afro, representados en *Changó, el gran putas*, con líderes morales empoderados por los ancestros, que encabezan las acciones de los guerreros quienes ostentan el poder.

El carácter dramático de los relatos de la diáspora afro, inscritos en *Changó, el gran putas*, se definen por la imitación de los seres humanos, a una versión sublimada de sus actos y vivencias ancestrales representadas en los dioses; a su vez en el alcance de transformación metafórica en actos de posesión, donde el ancestro toma el control del cuerpo del personaje actuante. Debo tener afianzada la creencia que dentro del

universo de la narrativa de Zapata Olivella, los guerreros son encarnaciones de ancestros y dioses que representan conflictos latentes en el escenario.

Estos líderes morales, guerreros que a pesar de no poseer un cuerpo físico, son determinantes en la toma de decisiones. Los dioses son también, los encargados de dar señales al público para participar activamente; transformar las relaciones en el escenario, revertir el desencadenamiento de los actos y modificar las relaciones que en términos de poder se definen por la estructura espacial o el diseño arquitectónico del teatro.

- ¡Aquí está con nosotros el poderoso Elegba!
El oricha se sentó frente a él. Pone sobre el suelo su sonaja y allí donde la apoyaba, arde una llama.
- Vengo a decirte que te alistes para la partida. Vendrá la gran nave donde se confundirán las sangres. Estarán unidas aunque las separen las lenguas y las cadenas. En mitad del mar nacerá el nuevo hijo del *mntu* y en la nueva tierra será amamantado por la leche de madres desconocidas (Zapata Olivella 2010 91).

Esta concepción de la lucha viene asociada con el papel que juega el personaje Elegua en la narrativa como abridor de puertas y encargado de mostrar los caminos hacia una nueva oportunidad, es el aguerrido que abre caminos con alternativas de transición. Este dios es fuente de poder, cuando a través de su presencia ofrece a los guerreros la firme convicción de efectuar la acción heroica, en tanto que pierden el temor a la muerte, inclusive cuando corre riesgo su vida.

- ¡Oigan todos! ¡Elegba está con nosotros!
... Ambos, a la par, descargaron sus mosquetes contra esa sombra amenazante. Pero las balas de plomo atraviesan el cuerpo sin herirlo. (Zapata Olivella 2010 92).

En la diégesis, la presencia de este Elegua, se manifiesta en el mundo físico a través de la cruz o de las serpientes que se mordían las colas, las cuales servían como señales para reconocer al héroe marcado por el destino escrito en las Tablas de Ifá.

Conforme a la puesta en escena de este juego representativo, surge la pregunta referente a ¿cuáles son las características que identifican al héroe? Bien, desde la postura de Zapata Olivella o la actual, el héroe encarna la estructura del poder dominante en la nación colombiana, si lo situó en el soldado heredero de la tradición de prócer patriótico se apropiaría del discurso propagandístico de exaltación.

Sin embargo, esta retórica es transgredida y burlada en la novela *Changó, el gran putas* cuando Simón Bolívar es sentenciado por un tribunal de justicia como un traidor por haber asesinado al héroe del *muntu* José Prudencio Padilla.

El capítulo dedicado al libertador se llama *Memoria del olvido*, refiere a su relación con la diáspora, en tanto que él mismo fue amamantado y consagrado a los dioses por una mujer afro. Además de los pactos incumplidos con el presidente haitiano Petión, al cual le había sido prometido liberar a los esclavos a cambio de la ayuda militar de la revolucionaria “nación negra”.

- Simón, el tribunal de los ancestros te espera.
¡Oh, la justicia! ¿Estoy vivo o muerto...? Presumo...Presumía que la eternidad es un océano sin desigualdades (Zapata Olivella 2010 321).

Así pues, el héroe en *Changó, el gran putas* lejos de representar al mercenario o al sumiso y servil soldado, es el personaje que exalta las actuaciones motivadas por su conciencia y su relación personal con los dioses. Asimilable con los guerreros y héroes silenciosos del conflicto, entre las cuales están los excluidos, las víctimas, las mujeres..etc.

En relación al líder moral, éste actúa por obtener reconocimiento social, asume su actuación como el rol que deben representar en el drama colectivo.

El sujeto ritual, ya sea individual o colectivo, se halla de nuevo en un estado relativamente estable y, en virtud de ello, tiene derechos y obligaciones *vis a vis* otros de un tipo claramente

definido y <<estructural>>; de él se espera que se comporte de acuerdo con ciertas normas dictadas por la costumbre y ciertos principios éticos vinculantes para quienes ocupan posiciones sociales en un sistema de tales posiciones (Turner 102).

El desafío del proceso de paz tanto como del ritual teatralizado, es el de ofrecer espacios y derechos en la toma de decisiones al colectivo, configurando formas de gobierno más democráticas que respeten además la pluralidad de creencias y maneras de relacionarse con el entorno. Así pues, se enriquece el espacio con la participación incluyente y diversa, que no distingue en jerarquías a los seres humanos.

El respeto por el otro, es también no ver las jerarquías de poder, que como imposición en el escenario, se presentan como un impedimento para establecer un diálogo. Reconocer el poder inmenso de los dioses, que como ficciones, identifican a todos los seres humanos que hacen parte del juego social como iguales.

La manera de conservar la paz y el orden en las relaciones del teatro están estrechamente relacionadas con los mecanismos de participación que puedan ofrecerse y con la distribución de roles en las que todos tienen su lugar importante, que permite al final presentar el espectáculo.

Debo detenerme en la intervención de la sociedad civil, la cual podrá estar en calidad de espectador, de garante o de activo participante y su acción impactar en la puesta en escena del ejercicio.

Si su única manera de intervenir es con el aplauso de un espectador pasivo, entonces es posible que alguna persona ubicada en esta posición quiera revertir el orden de manera violenta, por cuanto las decisiones que se toman en el escenario lo afectan directamente a él y a sus allegados. O tal vez, su papel es de aval y garantía recurriendo tanto a su fuerza interna como a sus ancestros. Presento la creación de un ritual de paso que persigue traer la conciencia y la fuerza emocional de nuestros antepasados con sus

memorias hasta trasladarlas al presente, con miras a un futuro en donde la paz, la libertad emocional y espiritual son los pilares de la construcción saludable de la misma.

5. Conclusiones:

La importancia de hacer épica en un tiempo presente; ya sea en las luchas por el reconocimiento del sujeto afro en el marco de la nación colombiana entre los años setenta y ochenta, para concluir en la reforma constitucional de 1991, o en la transición política que se plantea en los acuerdos del año 2016, donde el Estado colombiano reconoce como un interlocutor válido al grupo insurgente Farc- Ep. El reconocer a dicho agente político, permite concertar un régimen inspirado en el fin de un conflicto armado de más de 50 años, marcando una diferencia en el relato de la nación colombiana, en el cual la guerra se sitúa como un referente.

La pregunta por lo que define a los relatos heroicos que configuran la identidad de Colombia, es posible planteársela a las representaciones que se generan sobre la colombianidad. Es necesario hacer un ejercicio crítico frente a la producción cultural y estética. En primera instancia, promover una manera para valorar los mensajes que invaden cada rincón de nuestro entorno social y preguntarse por quién está comunicando y con qué fin lo hace, más allá de los recursos atractivos que utilice.

Reconocer la paz en Colombia no se trata de ocultar la presencia de un conflicto social, por el contrario el reconocimiento de que existe un conflicto latente en la sociedad colombiana es el comienzo para hablar de paz. También es grande la

responsabilidad de los sujetos excluidos sistemáticamente del poder, por manifestar su presencia; pero ésta no se inscribe únicamente en el lenguaje de la política sino también en el lenguaje del arte, el cual a pesar de haber sido negado desde las estructuras del poder nacional/colonial, tiene unas raíces muy profundas, cuyo sustrato es posible evidenciarlo en esos fortines culturales, que a través de luchas heroicas, han logrado ser reconocidos constitucionalmente como comunidades étnicas.

La motivación por preguntarle al pasado cómo resolver las situaciones del presente es para Zapata Olivella una alternativa para comprender la historia, con la cual él mismo ha sido identificado. Rememorar los ancestros, le permite al autor elaborar un relato propio de sí mismo, preguntándole a su memoria, que en un lenguaje multimodal le muestra, a la vez que le oculta. Al generar experiencias asociadas con el pasado ancestral.

El mito es un tipo de narrativa que sigue teniendo mucha vigencia en los tiempos contemporáneos, especialmente cuando cohabitamos con redes de información que permiten hacer fluir significados de las más diversas fuentes.

En tiempos remotos, conocer el mito daba sentido a la vida porque ellos conducían a las personas a responder por la incertidumbre que atormentaba su existencia. A través de él, el ser humano encontraba explicaciones del mundo, llegando a resolver cuestiones que generaban angustia en la vida humana, como, por ejemplo: ¿qué somos?, ¿de dónde venimos? o ¿para dónde vamos?

Al leer y analizar *Changó, el gran putas*, encontré una caja de sorpresas que me reveló una serie mezclada de imágenes de un pasado ancestral mítico, repleto de misterio y oscuridad; al mismo tiempo que reflejaban la esperanza de libertad, las

expectativas y sueños de cambios, luchas para afrontar que concluían en la posibilidad de transición.

Encontré múltiples y variadas relaciones interculturales marcadas por los procesos políticos colombianos con la latente amenaza que sufren las culturas al no sentirse reconocidas y, no encontrar espacios de identidad. Observé la fragilidad del respeto y de las más íntimas raíces espirituales, desconociendo en muchas oportunidades los aprendizajes de los ancestros, los cuales no se sitúan en el discurso enmarcado en las lógicas de la nación/colonización.

Sin duda, el lugar de enunciación en la obra es el de los oprimidos, el de las comunidades étnicas subsumidas por el pensamiento colonial. Entonces, la primera pelea a la que se enfrentó Zapata Olivella es de carácter epistemológico y es contra el eurocentrismo.

Subrayo la exigencia de establecer un diálogo con aquellos a quienes se les ha negado la voz sistemáticamente y por esto, la búsqueda del autor, rescata la posibilidad, así como el derecho, de que los pueblos afectados por el colonialismo puedan pensar sobre sus propias problemáticas. De allí, que este mismo plantee un escenario en el que, como en el pasado, la voz transmita la narrativa de los ancestros interpretada por melodías de cantos, y en el conocimiento del mito el cual permitía a las personas responderse esas preguntas que surgen sobre su genealogía.

Zapata Olivella teje el pensamiento filosófico en personajes ficticios, que desde el presente conviven con el pasado. A través de los rituales se marcan los momentos de la vida y la comunicación constante entre “los que ahora están vivos” con “los que ahora están muertos”.

El imaginar, ser capaz de crear y recordar, cómo los sonidos de las palabras fueron tejiendo mensajes o estructurando una manera de ponernos en contacto entre seres humanos, es una realidad que nos constituye. A ella nos abrazamos siempre, porque es la que logra definir eso que somos.

La recuperación consciente de los ritos, en nuestro contexto contemporáneo, es un mecanismo que sirve para recrear una tragedia válida de nuestros tiempos. Un método con el que se puede volver a hacer vívidas las experiencias tortuosas, que nos conforman y así conservar una memoria que nos permita hacer frente a la incertidumbre propia de la transición, asegurándonos la no repetición de los hechos atroces.

La representación teatralizada del rito, nos aleja de una concepción esencialista de la identidad política, a través de la que se propone la refundación constante del sujeto colectivo en la discusión pública y la cual asegura, que no se configure el discurso de la identidad nacional desde una posición privilegiada del poder que, a partir de una retórica del progreso en las narrativas propias de la utopía, moldee un imaginario sobre lo que debe ser la sociedad de nuestros tiempos. Esta última imagen de colombianidad, debe surgir de un ejercicio de reflexión de unas experiencias propias. La capacidad de simbolizar nos permite comunicar.

El ritual es una manera de dar vigencia a un conocimiento ancestral de la humanidad y este ha caracterizado las lógicas de representación y toma de consciencia del afro, como sujeto político y de derechos, en el contexto colombiano y global.

Asimismo, la experiencia fundante de la esclavitud y la guerra como el origen de la identidad transnacional afro, son un aporte relevante que la diáspora hace a la nación colombiana como entidad política que se ve afectada por la característica situación de

incertidumbre propia de un proceso de transición social que se refleja en un cambio de régimen.

Las reparaciones de profundas heridas por lo ocurrido en una mirada retrospectiva, deben ser restablecidas para sanar las heridas en esta nueva entidad política nacional. La simbología de Yemayá como la madre, es analogía de estos legados del pasado que acompañarán el nacimiento de una identidad colombiana refundada.

De esta misma forma, la representación del niño Elegua trae a colación todos esos eventos inesperados que puedan ser desafíos o aciertos en el proceso, pero siempre marcan un cambio de rumbo o la apertura de un camino que se abre allí donde hay incertidumbre.

El hilo conductor de toda esta narrativa de la voluntad caprichosa que ha sido puesta en las manos de la guerra y la que mientras no atienda a las necesidades populares no será reestablecida la justicia que reclama; se encarna en la figura de Changó.

Esa trascendencia del ser humano es la búsqueda reiterativa de Zapata Olivella, la identidad que incluye también a su comunidad. El autor de *Changó, el gran putas* muestra cómo se amplía su comunidad y cómo esta misma, trasciende las barreras étnicas y raciales del tono de la piel.

Se entrevé en la palabra del escritor colombiano, mucho respeto a los santos, a su tradición y en especial a Changó, deidad yoruba a la que debe su destino y su destierro, al ser castigado por su ira. Su libro es una forma de restablecer un vínculo roto con los ancestros, para ser guiado en un conocimiento del mundo y de la historia no contada. También, su obra es el reflejo de la identidad del sujeto afrodescendiente, arrancado de

su tierra madre y trasplantado en una nueva geografía, con todo un mundo interior del que le sería imposible desprenderse.

Como aporte a mi vida y actuar, agradezco todas las enseñanzas dejadas por Manuel Zapata Olivella en su obra, *Changó, el gran putas*, que marcó mi vida, motivó lluvias de pensamientos que encaminaron mi interés por la investigación.

En especial destaco lo aprendido referente a la existencia de los ritos de pasos sentados en la identidad y la comunión, así como, la reafirmación del respeto por los líderes morales armados como ancestros y en la actualidad, con sus ambigüedades, incertidumbres acompañados de sus saberes y fortalezas espirituales.

Igualmente, es de gran relevancia reafirmar la existencia y reconocimiento del sujeto colectivo más fuerte y profundo que el mero individual, ver que han estado incólumes en el trasegar histórico, en ocasiones ocultos, invisibles, irreconocibles pero siempre con su fuerte y luchadora presencia.

Y finalmente la posibilidad de recurrir a la simbología como forma de sanar el espíritu, el cuerpo, la comunidad, creando cultura y pasando a construir una paz estable y duradera.

Bibliografía

Acosta, Claudia. *Aparición del discurso histórico y del discurso mítico-religioso en Changó, el gran putas*. Michigan, United States.: Ann Arbor UMI, 2003.

Aguiar, Mario. “Changó el gran putas o la tormentosa espiral del Muntú en América”. *Estudios de literatura colombiana*. No 14, enero-junio (2004): 11-30.

Arango, Gustavo. *El blog de Gustavo Arango*. La Familia del Muntú. Una lectura de *Changó el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella. 2015. Blogger.Google.inc. Miércoles, 10 de junio de 2015.

<http://elblogdegustavoarango.blogspot.com.co/2015/06/la-familia-del-muntu.html>

Arriaga Arango, Eduard. I and I: vida, muerte y libertad. En *Changó el gran putas* de Manuel Zapata Olivella. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Enero-Junio (2009): 197-205. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Madrid: Editorial Anagrama S A, 1995. Impreso

Bourdieu, Pierre. *La eficacia simbólica. Religión y política*. Buenos Aires: ed Biblos, 2009. Impreso.

Camarero, Antonio. *Mito: significación, interpretación y función*. Bahía Blanco. UNF. 1974. Material de clase (inédito).

Candau, Joel. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002. Impreso.

Castillo Mier, Ariel. *De Juan José Nieto al premio Nobel: La literatura del Caribe colombiano en las letras nacionales. El Caribe en la nación colombiana*. Comp. Alberto Abello. Bogotá: Observatorio del Caribe colombiano. 2006. Impreso

Castro- Gómez Santiago y Restrepo Eduardo. *Introducción: colombianidad, población y diferencia. Genealogías de las colombianidad: Formaciones discursivas y*

- tecnológicas de gobierno en los siglos XIX y XX*. Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008. Impreso
- Cioran, E. M *Historia y utopía*. Barcelona: Tusquets editores S A, 1988. Impreso.
- Danoz Fernández, Antonio. (1982) Ética africana Bantú. Moralia: Revista de Ciencias Morales Vol. 4 Tomo 4, no. 16(oct.-dic. 1982), p. 401-420
- De Friedemann, Nina S. *Estudios de negros en la antropología colombiana: Presencia e invisibilidad. Un siglo de investigación social: Antropología en Colombia*. Ed. Arocha Rodríguez, Jaime y De Friedemann, Nina S. Bogotá: Presencia, 1984. 511- 262. Impreso
- De Friedemann, Nina. *Huellas de Africanía en la diversidad colombiana, Encuentros de Africanía* .Comp. Bioho, Esperanza. Colombia: Publicaciones La Grior. Fundación cultural Colombia negra, 2000. Impreso.
- Diaz Villa, Mario. *El campo intelectual en la educación en Colombia*. Cali: Universidad del Valle, 1993. Impreso
- Duncan, Quince. "Afro realismo en las letras afrohispanoamericanas".Just another WordPress.com weblog. Octubre 8 de 2011. weblog WordPress.com . septiembre 9 de 2016 <https://quinceduncan.wordpress.com/afrorealismo-en-las-letras-afrohispanoamericanas/>. Web
- Duncan, Quince. "El afrorealismo, una dimensión nueva de la literatura latinoamericana" Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. Enero 25 de 2015. Consejo Editorial de la revista Istmo. Septiembre 9 de 2016 <http://istmo.denison.edu/n10/articulos/afrorealismo.html>.
- Durandt, Gilbert. *Lo imaginario*. Barcelona: del bronce. 2000. Impreso
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro ; ensayo sobre las sombras colectivas*. México : Fondo de Cultura Económica, 1966. Impreso
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1991. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid : Ediciones Guadarrama, 1967. Impreso

- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, S A, 2009. Impreso
- Fanon, Frantz. *La cultura nacional. Naciones literarias*. Ed. Romero López, Dolores. Barcelona: Anthropos editorial, 2006. Impreso.
- Fornet-Betancourt, Raúl. *La filosofía intercultural. Pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y Latino*. Ed. Dussel, Enrique. El manto, Iztalapa, México, df. Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.
- Fals Borda, Orlando. *Historia doble de la costa. Tomo IV. Retorno a la Tierra*. Bogotá, Colombia: El Áncora Editores. 2002. Impreso
- Gadamer, Hans-Georg. *Mito y Razón*. Barcelona, España: Editorial Paidós, 1997. Web
- Garcés González, José Luis. *Manuel Zapata Olivella, caminante de la literatura y de la historia*. Colombia: Ministerio de cultura, 2002. Impreso
- García Usta, Jorge. *Los "bárbaros" costeños y la modernización de las letras nacionales. El Caribe en la nación colombiana*. Comp. Alberto Abello. Bogotá: Observatorio del caribe colombiano. 2006. Impreso
- Gennette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona, España: Editorial Lumen, 1972. Web
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, Alfaguara S A, 1989. Impreso.
- Gerould, Daniel Charles. *Theatre / theory / theatre the major critical texts from Aristotle and Zeami to Soyinka and Havel*. Applause Theatre & Cinema Books. 2000. Impreso.
- Glissant, Edouard. *El discurso antillano*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericanos, 2005. Impreso.
- González de Mojica, Sarah. "Sobre memoria cultural y procesos de invención de nación en Colombia." *SciELO colombia*. 2016. SciELO (scientific electronic library online). Septiembre 12 de 2016 <http://www.scielo.org.co/pdf/lthc/v18n1/v18n1a12.pdf>.
- Hena Restrepo. Ed. *Los hijos de Changó, la epopeya de la negritud en América. Chamgó, el gran putas*. Ed. Carbonell Blanco, José Antonio. Colombia: Ministerio de cultura, 2010. 11-29. Impreso
- Jung, Carl y Kerényi, Karl. *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Editorial: Madrid: Ediciones Siruela, 2004. Impreso.

- Jurt, Joseph. *El concepto de campo literario y la internalización de la literatura. Naciones literarias*. Ed. Romero López, Dolores. Barcelona: Anthropos editorial, 2006. Impreso.
- Lara Ramos, David. Res. De Zapata Olivella Manuel. *Changó, the biggest badass*, Lubbock, Texas: Texas Tech University Press, 2010. Web.
- Maglia, Graciela Esther. Naciones culturales vs Naciones imaginadas en la poesía del Caribe colombiano. *Cuadernos de Literatura*. No 11 (21): julio- diciembre, (2006): 131 – 155. Impreso.
- Maglia, Graciela Esther. *De la machina imperial a la vereda tropical poesía, identidad y nación en el Caribe afrohispanico*. Bogotá, Colombia: Ed. Pontificia Universidad Javeriana. 2009. Impreso.
- Maya, Luz Adriana. *Malí, Benin y Kongo. Tres grandes reinos del África occidental conectados con la historia de Colombia. Rutas de libertad: 500 años de travesía*. Ed. Burgos Cantor, Roberto. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura y Pontificia Universidad Javeriana. Javegraf, 2010. Impreso.
- Montes Pizarro, Erroll. *La música afrocaribeña y África: Una historia de globalización*. Cayey, Puerto Rico. 2014. Web.
- Mora Burgos, Gerardo. "Etnofilosofía o universalismo?". "Revista Intercedes. Abril 8 de 2007. Universidad de Costa Rica. Septiembre 9 de 2016
<http://www.intersedes.ucr.ac.cr/ojs/index.php/intersedes/article/viewFile/95/94>.
- Mina Aragón, William. *Humanista afrodiaspórico*. Cali. Asociación Iberoamericana de filosofía práctica. 2014. Impreso.
- Morales, Sandra. *La propuesta literaria de Manuel Zapata Oivella en Changó, el gran putas. Mitificación de la historia, o historización del mito*. Santafé de Bogotá. Instituto Caro y Cuervo. 1998. Impreso.
- Prescott, Lawrence. Ed. Hacia los orígenes de He visto la noche. He visto la noche. Ed Francia Helena Goenaga Olivares. Colombia: Ministerio de cultura, 2000. 229- 239. Impreso.
- Quintero, Ciro Alfonso. *Filosofía antropológica y cultural en el pensamiento de Manuel Zapata Olivella*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-yala., 1998. Impreso.

Rodríguez Cabral, Cristina. Ed. *Manuel Zapata Olivella: Humanista afrodiaspórico*. Por William Mina Aragón. Cali. Asociación Iberoamericana de filosofía práctica. 2014. Impreso.

Rodríguez Cabral, Cristina. Ed. *Manuel Zapata Olivella: Humanista afrodiaspórico*. Por William Mina Aragón. Cali. Asociación Iberoamericana de filosofía práctica. 2014. Impreso.

Rincón, Carlos. *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2014. Impreso.

Savater, Fernando. *Ensayo Sobre Cioran*. Madrid: Editorial Taurus, 1980. Impreso.

Solanilla, César Valencia. *Mito Lenguaje y transgresión. Poligramas. No.19* (2003): 167-179. Web

Tittler, Jonathan. *Changó en traducción: Movimiento lateral y pensamiento lateral*. <http://manuelzapataolivella.co/pdf/JonathanTittler-ChangoLateral.pdf>

Stuart Hall. *¿Quién necesita identidad?* Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores, 2003. Web

Todorov, Tzevan. *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada S. A, 1975. Impreso.

Ortiz, Lucía Patricia. *La novela colombiana de final de milenio: una aproximación histórica*. Michigan, United States.: Ann Arbor UMI, 1994. Impreso.

Valdelamar, Lázaro. La cuestión del mestizaje y la categoría epistémico-existencial del Muntú en *La rebelión de los genes y Changó el gran putas* de Manuel Zapata Olivella. . *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. Enero-Junio* (2009): 207- 217 Impreso

Vasser, Uchenna Pamela. *Nationalism and the african worldview in Changó, el gran putas*. United States Ann Arbor UMI. 2002. Impreso

Wade, Peter. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá, Colombia. University of Chicago Press. Agosto de 2002. Impreso.

Walsh, Catherine. *Lo pedagógico y lo decolonial. Entretejiendo caminos. Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir. Tomo 1*. United States: Serie pensamiento Decolonial, 2013. 23-71. Web

Zapata Olivella, Manuel. *Por los senderos de los ancestros*. Bogotá DC, Colombia: Ministerio de Cultura. 2005. Impreso

Zapata Olivella, Manuel. *La rebelión de los genes*. Colombia: Altamir ediciones, 1997. Impreso.

Zapata Olivella, Manuel. *Frantz Fanon y la psicología del colonizado. Encuentros de Africanía*. Comp. Bioho, Esperanza. Colombia: Publicaciones La Griot. Fundación cultural Colombia negra, 2000. Impreso.

Zoggye, Haakayoo. Lengua e identidad en *Changó, el gran putas. Estudios de literatura colombiana*. No.7, julio- diciembre, (2000): 10-19 Impreso