

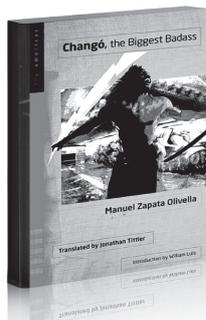
CAPITOLO 19

Oltre i Caraibi:
l'opera «al nero» dalla tratta al *reggaeton*

Irina Bajini

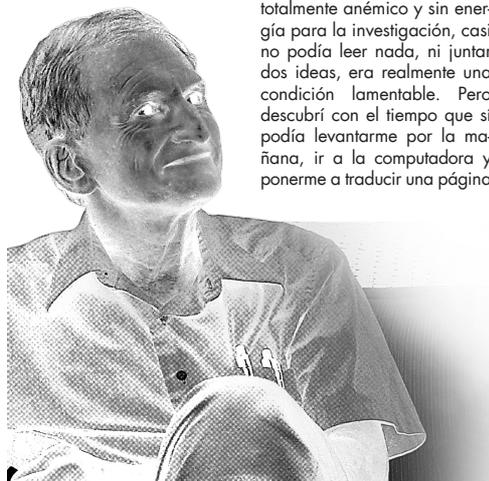
Docutextos

1. HENAO D., 2010, «El Quijote de los afroamericanos», entrevista a J. Tittler, *La Palabra*, periódico cultural de la Universidad del Valle, n. 258, setiembre, p. 3, <http://issuu.com/ntcgra/docs/la.palabra.258.sept.2010>



Por **Dario Henao**
Director de La Palabra

A Cali vino con el objetivo de investigar nuestra cultura para traducir, acertadamente, "Fogón de negros", el premiado libro de Germán Patiño. Sereno, atento y reflexivo, Tittler fue presidente del Departamento de Lenguas Extranjeras de Selwyn Collage, de la Universidad de Cambridge. Entre sus estudios figura un Doctorado de la Universidad de Cornell en literatura hispánica. Sus investigaciones han estado enfocadas a la crítica y teoría literaria y cultural, y ha dado un especial destaque a la literatura afrohispanica. La obra de Manuel Zapata Olivella, lleva el título en inglés de "Changó the Biggest Badass".



El quijote de los afroamericanos

Hablemos de tu experiencia en la traducción de Changó

Yo conocí a Manuel en el 84, en la primera reunión de los colombianistas en Medellín; Changó había sido publicado el año anterior. Enseguida nos conocimos me propuso traducir la novela y me tomó por sorpresa. Le propuse traducir, inicialmente, algo un poco más lineal, que sería Chamabacú y tuvimos la suerte de publicar esa primera novela en el 91.

¿Eso te fue acercando a la obra y a Manuel?, porque la traducción te permitió una relación muy directa

También me permitió una labor de trabajo con él, confianza mutua. Yo me enfermé de cáncer. Tuve un trasplante de médula en el 94 y me dejó aplastado, sin sistema inmunológico, sin células rojas, realmente al borde de la muerte. Incluso al recuperarme estaba totalmente anémico y sin energía para la investigación, casi no podía leer nada, ni juntar dos ideas, era realmente una condición lamentable. Pero descubrí con el tiempo que sí podía levantarme por la mañana, ir a la computadora y ponerme a traducir una página

o dos de Changó. Lo hacía como ejercicio, disciplina y terapia. Esa labor me devolvía a mí mismo, a mi capacidad profesional.

Tuve una licencia de seis meses en la universidad y pude hacer muchos progresos en la traducción de Changó. El semestre siguiente volví a enseñar y ya tenía la mitad de la novela. La obra entró en existencia en inglés en el 95 y se publicó en el 2010. Me costó 16 años el proceso. Así que ese fue un proceso muy dramático, poco usual, en cierto sentido me salvó no sólo la vida intelectual, también la física. Yo no soy supersticioso, soy un racionalista empedernido pero mi vida y la traducción de Changó están muy entrelazadas.

Sobre la concepción africana que hay en Changó, ¿cómo fue tu experiencia al traducirla?

Tuve que aprenderla y apreciarla, para darme cuenta en qué consistía y detallar lo diferente que es de la tradición judeo-cristiana. La obra nos sugiere que uno no deja atrás la historia, uno arrastra la historia y la de sus ancestros.

Eso también afecta la noción del tiempo que se refleja en el texto, donde se mezcla en una misma frase el tiempo pasado con el presente. Un editor en Londres quería que yo arreglara todo eso, porque lo veía muy turbulento. Para ellos fue un error de estilo y tenía que insistirles en que no, les dije: si ustedes van a cambiar el estilo yo no doy el libro porque era quitar la esencia, lo profundo de la obra.

Estuvo de visita en Cali Jonathan Tittler. Este investigador norteamericano de la literatura hispana tradujo al inglés "Changó, el gran putas", novela que considera El Quijote de los afroamericanos. Su lectura de la diáspora africana es tan interesante como su experiencia de la traducción: un encuentro de largo aliento entre la vida y la muerte.

La novela está construida en un paradigma muy distinto al occidental

Totalmente, tuve que aprender eso y luego defenderlo durante el proceso de publicación.

Construyó un realismo mítico

Sí, pero no debemos confundirlo con el realismo mágico de García Márquez. Creo que tiene más peso el realismo mítico de Manuel, porque no es un simple estilo, es una cosmovisión, una manera de entender el mundo.

Es inevitable la comparación con la apuesta genial de García Márquez para organizar Cien años de Soledad; hay allí dos apuestas distintas.

García Márquez te encanta, te seduce. Manuel te desafía.



Definitivamente, Changó no es una novela de fácil lectura y no cautiva como Cien años de Soledad, tienes que hacer un esfuerzo inmenso para sobrevivir la parte poética, 50 páginas donde explica los mitos fundacionales y la maldición de Changó para comprender el exilio del africano por el mundo. Changó no tiene un personaje principal vivo. Para mantener el interés en la novela uno tiene que tener un serio compromiso con el destino del africano.

Es muy importante entender que Manuel no presenta de manera directa una cosmovisión yoruba o africana, sino que ofrece una interpretación afro colombiana de esa cosmovisión. Lo que me conmueve es su tesis tan original. Para Manuel la condena de Changó no es una condena sino quizás un destino, un poco perverso y difícil de entender. Nos preguntamos por qué tiene que sufrir el africano esta diáspora y este exilio; para Zapata sucede que al ponerse en movimiento el africano entra en contacto con todas las otras razas y mezcla su sangre con ellas y de esa forma al salvarse así mismo salva a todas las otras razas. Esa es la tesis de la novela y me parece originalísima, cada vez que la recibo me conmueve porque es una visión redentora.

Hay una profunda utopía humanista a partir de la historia de los africanos y del proceso de la libertad, realmente lo universaliza, la causa finalmente es la humanidad.

Sí, su visión es tan amplia y abierta, porque está hablando de la redención del ser humano, pero desde un ángulo afro hispano, extraordinario. Tradujo la obra en un momento dramático de vida o muerte. En cierto sentido, la traducción de Changó salvó mi vida.

2. HOWE L., 2001, «La producción cultural de artistas y escritores “afrocubanos” en el período revolucionario», *Acta literaria*, n. 26, Concepción, www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071768482001002600006&script=sci_arttext

Acta literaria

versión On-line ISSN 0717-6848

Acta lit. n.26 Concepción 2001

doi: 10.4067/S0717-68482001002600006

La producción cultural de artistas y escritores "afrocubanos" en el período revolucionario

Linda S. Howe

Wake Forest University

Mientras que los estudiosos cubanos han relacionado las normas históricas de la opresión racial con la discriminación en la primera mitad del siglo XX, criticando los gobiernos paternalistas, la política segregacionista, la guerra de razas de 1912 y la limitada representación de la cultura afrocubana, pocos críticos han examinado los cambios en la expresión afrocubana en la época contemporánea.

La cuestión de cómo se debe representar la cultura afrocubana ha motivado investigaciones sobre afrocubanos que se limitan a la historiografía, a la antropología y al folklore. Para las facciones que querían fomentar una cultura apropiada a la sociedad revolucionaria -los afrocubanos, los grupos de intelectuales y artistas independientes y otros apoyados por las instituciones oficiales-, justamente lo que era esencial para la sociedad cubana, cómo ella debía desarrollar y quién debía controlar la agenda cultural pasó a ser el tema de muchos debates y polémicas. Hace falta un estudio profundo sobre las actividades de los negros y la producción intelectual sobre la expresión negra contemporánea para ver cuál era la visión de esta expresión como aspecto integral de la identidad nacional cubana.

Poco se sabe acerca de los acontecimientos culturales que varios afrocubanos producían para expresar su "orgullo negro" durante los años 60 y 70. Tampoco hay estudios profundos en Cuba sobre los intelectuales y activistas afroamericanos que visitaron o escaparon a Cuba expresando solidaridad con ideas antiimperialistas, antirracistas y que apoyaban la retórica pro Black Power de muchos negros de los Estados Unidos. ¿Cómo eran los encuentros entre los afrocubanos y los negros norteamericanos? ¿Qué tipo de intercambio cultural ocurrió cuando intelectuales y artistas afrocubanos se reunían para discutir asuntos negros, selecciones de Malcolm X y Frantz Fanon y sus propios trabajos en La Habana?¹

Cabe preguntar si la producción cultural refleja la realidad de la integración social en Cuba o si ella ha fabricado una retórica de una armonía racial ideal. ¿Es que la promoción en los años 60 de aspectos folklóricos eclipsa las ideas de una política de separatismo negro, neutralizando así otras expresiones culturales afrocubanas? ¿Las expresiones artísticas e intelectuales de los negros se quedaron restringidas o integradas en una agenda al nivel nacional?

¿Y cómo afecta esto la voz de las mujeres afrocubanas, si ambas barreras de género y raza influyen en la producción cultural? La escasez de debates y estadísticas sobre la realidad social del negro hace que un estudio serio de los problemas específicos de la mujer negra sea virtualmente imposible. Ha sido bien documentado durante el período de la esclavitud que las mujeres negras sufrieron una triple represión debido al racismo en general, al hombre negro esclavo y al sexismo del amo blanco (Bush, Morrissey, Scott, Kutzinsky)². Las negras y mulatas siguen experimentando variados grados de prejuicios en la sociedad contemporánea. A pesar de que se deba tomar en cuenta la contribución de la Revolución a la igualdad de la mujer negra, es importante preguntarse cómo la producción cultural ha reconstruido la imagen de la mujer afrocubana. Smith y Padula argumentan que, en general, es difícil discernir el rol del sexo y del género en Cuba, debido a los "muchos aspectos debatidos en el pensamiento feminista actual, si las preocupaciones feministas trascienden y no las fronteras culturales" (149).

Las contribuciones intelectuales y artísticas de las mujeres afrocubanas no han recibido atención en una sociedad que supuestamente existe sin colores (una sociedad utópicamente "ciega" en cuanto a las razas). Vera Kutzinski pregunta "¿Hay mujeres afrocubanas en la Cuba de hoy además de la poeta Nancy Morejón? ¿Cuántas antes que ella? (16). Kutzinski dice que esto "destaca, por supuesto, la cuestión fundamental del lugar discursivo que debe ser ocupado por una escritora no blanca en un país como Cuba..."(16).

El reciente estudio de Kutzinski es sobre el nacionalismo cubano y la influencia de la economía azucarera en la erotización literaria de negras y mulatas históricamente expuestas a unas contradictorias construcciones de género y raza. Kutzinski une la erótica del azúcar con nuevos problemas que las mujeres negras deben enfrentar en Cuba y se pregunta por qué hay tan pocas mujeres escritoras afrocubanas contemporáneas.

En los años sesenta, los afrocubanos Eugenio Hernández Espinosa, Rogelio Martínez Furé, Tomás González, Alberto Pedro y Sara Gómez se apropiaron del

idealismo del Poder Negro en Estados Unidos para idealizar la política racial. Los afrocubanos intentaron mantenerse con la posición utópica de la Revolución: un nacionalismo homogéneo que politizaba la estética, fusionaba lo político, lo ideológico y lo cultural en un intento de salir del imperialismo, de las tradiciones religiosas y del racismo firmemente establecido. Fue un proyecto increíblemente contundente.

Muchos factores crearon un abismo entre el idealismo de los escritores y artistas afrocubanos y la realidad para cambios prácticos en la sociedad cubana. La mayor parte de la clase obrera afrocubana se aprovechó de los inmensos beneficios materiales que la Revolución les proveyó y tuvo poco conocimiento del llamado de los intelectuales negros para el poder cultural y político. No había vínculos establecidos entre las masas negras (que deseaban un cambio social y económico real dado que una gran parte de la población negra era analfabeta y pobre antes de la revolución), y la intelligentsia afrocubana (que leía a Malcolm X y avisaba una revolución dentro de la revolución para unir a los afrocubanos de diversos orígenes socioeconómicos y políticos). En Cuba, un movimiento de conciencia negra políticamente motivado no sucedió en gran escala; y Cuba no tenía ningún líder negro como Martin Luther King que llamara a las masas y llevara junto al pueblo negro de diferentes antecedentes políticos y socioeconómicos a organizar la protesta pacífica. Claramente en los Estados Unidos el asesinato de King indujo a algunos negros de los EE.UU. a asumir formas de protesta más radicales (aunque está claro que ya existían grupos de negros radicales que eran vigentes mientras King vivía).

En el plano cultural, algunos funcionarios promovieron versiones estilizadas de las manifestaciones culturales afrocubanas. También, los intelectuales y artistas afrocubanos [Sara Gómez](#), [Nancy Morejón](#), [Tomás González](#), [Inés María Martiatu Terry](#), [Walterio Carbonell](#), [Tomás González](#), [Eloy Machado](#) ("El Ambia"), [Alberto Pedro](#), [Rogelio Martínez Furé](#), [Pedro Pérez Sarduy](#), [Gerardo Fullea León](#), [Eugenio Hernández Espinosa](#) y otros han promovido la cultura afrocubana en sus trabajos y sus vidas desde la Revolución.

Después de 1959, el Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba, dirigido por el académico y reconocido folklorista Argeliers León, publicó varios estudios de la cultura afrocubana. León encabezó el Departamento de Investigaciones Folklóricas como una parte del Teatro Nacional de Cuba. La organización fundó un Seminario de Folklore donde prominentes académicos y artistas como el etnólogo Alberto Pedro, el escritor Miguel Barnet, la cineasta [Sara Gómez](#) y la crítica de teatro [Inés María Martiatu Terry](#) desarrollaron sus talentos. Paralelamente al nacimiento del Seminario de Folklore se creó un Seminario de Dramaturgia que facilitó el desarrollo de dramaturgos cubanos. Entre aquellos que participaron estuvieron José Triana, José Brene, [Eugenio Hernández Espinosa](#), [Maité Vera](#), [Gerardo Fullea León](#) y [Tomás González](#).

Figuras cimeras de ambos seminarios presentaron espectáculos teatrales y danzarios basados en elementos culturales y religiosos afrocubanos que no habían sido presentados antes en Cuba (entrevista inédita con [Rogelio Martínez Furé](#), 10 de marzo de 1998). Artistas y escritores cubanos se basaron en las raíces nacionales a través de la historia de los negros y modernizaron estereotipos estéticos. Ellos fusionaron teorías y técnicas de la danza y el teatro

contemporáneas con ceremonias religiosas afrocubanas para representar una cosmología afrocubana. Ramiro Guerra y luego el etnólogo Rogelio Martínez Furé y el coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes incorporaron al teatro y las danzas tradicionales a artistas "no profesionales" como Jesús Pérez, Trinidad Torregosa y Nieves Fresneda que fueron artistas populares, de la "calle" (de diversas comunidades dentro de la sociedad cubana). Por su parte, Ramiro Guerra unió la danza moderna de Martha Graham con la temática, e incluso las leyendas lukumíes. Esto hizo posible representaciones sincréticas de danzas religiosas tradicionales reinterpretadas a través de coreografías y teorías experimentales (entrevista inédita con Rogelio Martínez Furé, 10 de marzo de 1998).

En sus obras, estos artistas fundieron varios estratos de la cultura cubana. Mezclaron ideas marxistas con las prácticas religiosas populares, borrando las fronteras entre lo secular y lo sagrado. Elementos religiosos herméticos y clandestinos de la sociedad cubana fueron sacados a la superficie como manifestaciones estéticas de un nacionalismo cubano de matiz afrocubano.

Estos creadores desafiaron la dicotomía entre altas y bajas culturas y cuestionaron la oposición binaria arte-folklore. La cultura afrocubana, vista antes como un fenómeno de interés primariamente etnológico, se convirtió en artísticamente sofisticada (estetizada y modernizada) como un aspecto integral de la cultura nacional revolucionaria.

Al mismo tiempo que los coreógrafos reinterpretaron los rituales tradicionales consagrados con un nuevo lenguaje de danza moderna, los dramaturgos del Seminario de Dramaturgia produjeron obras que ejemplificaron una síntesis de técnicas de vanguardia e interpretaciones sacadas de la experiencia religiosa afrocubana. Sin embargo, Martínez Furé aclara que, por ejemplo, a pesar del éxito de la pieza que llevó la creencia popular a la luz, *Santa Camila de La Habana Vieja*, esta obra refleja una visión didáctica y oficial de producción cultural que desalentaba la práctica de la religión afrocubana; la protagonista realiza el más improbable acto y elimina los orishas (dioses afrocubanos) de su vida (entrevista inédita con Rogelio Martínez Furé, 10 de marzo de 1998).

El esquema revolucionario para reescribir la historia y la cultura negras tiene sus antecedentes en la historia cultural cubana. Durante los últimos dos siglos varios artistas plásticos y literatos han intentado fabricar la estética negra. De Plácido, el poeta negro asesinado por su presunta participación en la Conspiración de la Escalera a Nicolás Guillén, el célebre poeta en el siglo XX, cuyo concepto de mestizaje llevó a la estética negra a la línea de la retórica de la unidad de una nación racialmente mezclada contra el imperialismo, los escritores y artistas que han tratado de definir la cultura han sido llevados con las imposiciones estéticas de la cultura dominante.

Mas, el resultado de esta estética solapada contiene distorsiones y un sentido de alienación para los afrocubanos. Una conciencia frecuentemente atormentada ha llevado a los escritores y artistas cubanos a escoger entre tradiciones y paradójicos esfuerzos para determinar una estética negra. Por ejemplo, en el siglo XIX, Domingo del Monte creó un salón literario para apoyar los esfuerzos realizados por o sobre afrocubanos que hizo posible el advenimiento de narrativa y poesía antiesclavistas. Muchos trabajos de ese período romantizaron la

experiencia esclava y las relaciones raciales. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Cirilo Villaverde en sus respectivas novelas antiesclavistas *Sab* y *Cecilia Valdés* usaron similares temas literarios para exponer la crueldad de la explotación esclavista, a pesar de que sus esfuerzos fueron apaciguados por sus propios discursos literarios idílicos de la construcción de la nación y sus nociones de una miscegenación ideal.

En el siglo XX, Nicolás Guillén y otros poetas del movimiento negrista, los etnólogos Fernando Ortiz, Lydia Cabrera y el escritor Alejo Carpentier heredaron y reinterpretaron la perspectiva folklórica y antropológica del arte de la vanguardia europea como algo exótico y primitivista. Ellos crearon un sentido radicalmente diferente de la estética negra, centrándose y compartiendo los valores positivos de la cultura de origen africano así como exponiendo el racismo de la época. Desde la época de la esclavitud los escritores y artistas afrocubanos habían tenido limitadas opciones ideológicas para su producción cultural: (1) sucumbir a y perpetuar las nociones exóticas y románticas de su situación "subalterna" con los poderes dominantes; (2) expresar una perspectiva estética que critique a la cultura dominante, que llegue a reafirmar las dimensiones de esa cultura; (3) provocar cambios. La primera posibilidad lleva al desarrollo de una estética negra romántica en el siglo XIX y a una visión revolucionaria de la armonía racial con limitados enfoques críticos en el siglo XX. La segunda estetiza la cultura negra y propone, especialmente después de la Revolución, una aproximación humanista y marxista hacia el racismo que significa, primero y siempre, la lucha de clases. El tercero insinúa una radical estética negra que vincula la retórica separatista inspirada en los movimientos de la Negritud y el Poder Negro unidos a expresiones culturales y religiosas de origen africano, a un arte radicalmente politizado que va fuera de los límites de la retórica nacional cubana y de los estereotipos culturales dominantes de la articulación negra.

En la época contemporánea, muchos intelectuales afrocubanos prefirieron no usar el término "Black Power" para definir los acontecimientos que pasaron en Cuba, puesto que implicaba un estigma "microfaccionario" que podría dividir el pueblo cubano en los 60. En una entrevista inédita con el historiador Tomás Fernández Robaina, éste aclara cómo se desarrolló el movimiento que él llama "movimiento de la Negritud en Cuba":

Se produce un fenómeno que algunos han llamado el movimiento de la negritud en Cuba... donde un grupo de negros comenzaron a redescubrir a una Cuba de valores éticos y estéticos negros... Cabe preguntar ahora si este movimiento de la Negritud surgió por una deficiencia en este supuesto programa o proyecto revolucionario, donde algunos de los negros vieron que no se estaba estudiando la cultura negra en la forma más correcta (entrevista inédita con la autora, La Habana, Cuba: 17 de julio de 1994).

Como sugiere Fernández Robaina, si el movimiento se desarrolló como resultado de las diferencias en las soluciones propuestas para erradicar el racismo, ¿cómo fue definido y cuáles fueron sus ramificaciones? Los intelectuales negros cubanos que leían a Malcolm X y Frantz Fanon no fueron permitidos a forjar un movimiento de Poder Negro aunque el gobierno cubano proclamó sus estrechos vínculos con el Black Power de Estados Unidos-Cuba. Van Gosse argumenta que la fascinación popular con Castro en los Estados Unidos en 1959 y los primeros

años de la década del 60 extendió el apoyo popular no sólo del movimiento teórico "Fair Play Pro Cuba" que encuadró a teóricos de la nueva y vieja izquierda como I.F. Stone y los celebrados "Beats" como Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti, sino también a muchos radicales negros importantes y tempranos nacionalistas como Amiri Baraka (Le Roi Jones) y Malcolm X (3). La llegada de Fidel Castro con su delegación a un hotel de Harlem en septiembre de 1960 lo unió con la América negra. Gosse dice que el impacto de la estancia de Fidel en Harlem revela una veneración mutua e histórica entre los cubanos y los negros norteamericanos: desde la popularidad de Joe Louis hasta el exitoso boom de celebridades negras, turistas y radicales norteamericanos (152). El 4 de julio de 1960, la revista literaria *Lunes de Revolución* vino con un número especial, "Los negros en USA". Preparada en colaboración con negros de Estados Unidos, incluyó colaboraciones de Amiri Baraka, Langston Hughes y James Baldwin (148).

La unidad entre algunos negros norteamericanos y cubanos continuó cuando "el líder pantera negra Eldridge Cleaver y Assata Shakur, fundador del Ejército Negro de Liberación, estuvieron entre los prominentes negros exiliados que tuvieron refugio en Cuba; Stokely Carmichael y Angela Davis hicieron bien publicitados viajes allí en los momentos más altos de su fama (154). Los oficiales del gobierno invitaron a los Panteras Negras de Estados Unidos y a figuras afroamericanas controvertidas, en algunos casos, tratándolos como a héroes perseguidos³.

En los Estados Unidos, Richard Gibson fue una persona clave para involucrar a los afroamericanos en la defensa de la revolución cubana. Como líder de la "Fair Play for Cuba Committee", fue también secretario ejecutivo del Comité para la Liberación de África basado en Nueva York. Gibson fue capaz de promover luchas nacionales con políticos negros en Estados Unidos. La dualidad política de Gibson, junto al nacionalismo negro, produjo lo que él llamó una "expresión fanonista de solidaridad" con Cuba: una política en la cual se sobrepasa la oposición comunismo/anticomunismo para dar prioridad a la lucha nacional (Gosse 147).

Los afrocubanos también fueron testigos de la fuga de Robert Williams de una batalla local racial en Monroe, North Carolina y su subsecuente asilo en Cuba. Williams, quien fue considerado por algunos negros radicales de Estados Unidos (igual que por algunos blancos de la derecha) de ser "el negro Fidel Castro del Sur", promovió la desegregación racial temprano; como resultado fue acusado de apoyar a la Cuba revolucionaria (153). Otros ejemplos de la invitación de Cuba de anclar a los negros radicales fueron: el dramático secuestro del avión por William Lee Brendt, quien escapó de un arresto por tiroteo entre Panteras Negras y la policía, y visitas de Huey Newton, John Clytus y Eldridge Cleaver entre otros. Junto a la presencia de los conocidos radicales negros de Estados Unidos refugiados en Cuba, Gosse señala "la solidaridad de largo plazo con Cuba en forma de ayuda, técnicos y tropas para revoluciones africanas afligidas desde 1965, hasta 1988", dando a Cuba un prestigio en muchos sectores de la comunidad negra (154). Estas causas negras generaron admiración mutua entre afroamericanos y cubanos. La política de la Guerra Fría y las batallas de los Panteras Negras contra "el imperialismo", el capitalismo y el racismo crearon una cohesión entre los más radicales de los sectores de política de la sociedad afroamericana y del gobierno cubano.

Fernández Robaina aclara que debido a la política compleja del afrocubano siempre ha existido un dilema para los afrocubanos en cuanto a la cultura y la estética. O sea, históricamente la división de razas en la sociedad cubana determinaba una división entre cultura blanca y negra. Plantea que algunos pensadores creen que la cultura cubana siempre comprendió elementos de origen africano debido a su naturaleza sincrética. Pero, también señala que los cubanos todavía diferencian entre cultura "alta" -hispanizada- y "folklore" afrocubano. Argumentos en favor de un concepto igualitario de cultura cubana o de identidad como concepto embarcador son utópicos. Los cubanos han llegado a lograr la armonía racial hasta el punto en que uno puede refrenarse de hablar acerca de la cultura o la identidad afrocubanas. Al mismo tiempo aspectos negativos de la sociedad afrocubana prevalecen y Cuba permanece como una sociedad birracial o al menos como una sociedad medida por la estratificación del color (entrevista inédita con la autora, La Habana, Cuba: 12 de julio de 1996).

La poeta cubana Nancy Morejón señala la exclusividad del término "afrocubano" y menciona el peligro de la comercialización de los elementos de la cultura afrocubana como folklore. Aunque el concepto de cultura afrocubana no es válido en cuanto que no es capaz de abarcar la totalidad de la sociedad cubana, uno no debe negar su existencia (entrevista inédita con la autora, La Habana, Cuba: 16 de julio de 1994). Evidentemente, Morejón no está en contra del uso del término de cultura afrocubana: ella señala que ello debe ser entendido históricamente en relación con la cultura hispánica y que los estudiosos conceptualizan su evolución y preservación como las principales manifestaciones religiosas y un centro de resistencia negra. Desafortunadamente como señala Morejón, y como Walterio Carbonell hizo antes que ella, los sucesivos gobiernos cubanos a menudo permitieron la realización de aspectos afrocubanos lucrativos para que se manifestaran ellos: música, adivinación, carnavales organizados, etc. Admite que al aceptar la cultura cubana como una simbiosis de culturas se corre el riesgo de neutralizar el contexto en que esta cultura se produce. La producción cultural y la historia de los afrocubanos están en una lucha por definir la "cubanidad" contra un ideal cultural eurocéntrico. Como dice Morejón, las actividades basadas en la religión y la cultura siempre han implicado una historia de insurgencia contra la total negación u obliteración.

Los esfuerzos para definir la cultura negra constituyen una búsqueda de unas más descentralizadas nociones de cultura y nunca han sido sacadas de un contexto imparcial, sino que están en un contexto de dominación. Como Fernández Robaina asegura, definir el legado negro en meros términos folklóricos niega varios y posiblemente más críticas versiones de la historia (entrevista inédita con la autora, La Habana, Cuba: 17 de julio de 1994). El crítico de arte cubano Gerardo Mosquera también escudriña el concepto igualitario que califica a la cultura cubana en términos democráticos y sincréticos. "Mestizaje" (una mezcla de culturas y razas que produce una nueva y sintética raza) corre el riesgo de ser un término abarcador con el cual se borran todas las diferencias, las relaciones de poder y los conflictos de intereses en una sociedad ("Introduction" *Beyond the Fantastic* 14).

Como para los escritores y artistas afrocubanos algunos de sus escritos y sus representaciones marcaron definitivamente la escena cultural actual, voces

renegadas prevalecieron en la producción cultural afrocubana contemporánea.

Sara Gómez fue un caso especial. Ella era una ardiente revolucionaria, muy franca en cuanto a política negra. En su famoso largometraje *De cierta manera* (1974-1978), ella caracteriza la lucha del negro en términos revolucionarios pero también ofrece una compleja interpretación de los problemas de género y raza en Cuba. Como Zuzana Pick explica, Gómez fue crítica con las actitudes racistas que prevalecían "de y hacia los marginales" (131). Gómez "escogió aproximarse a la marginalidad a través de las condiciones que la generaron. Ella reveló cómo las relaciones sociales en los países subdesarrollados son distorsionadas por la desigualdad y la discriminación" (131). En el filme de Gómez, Mario, un joven negro que es miembro de la Sociedad Secreta Abakuá, abandona sus creencias en las religiones afrocubanas tradicionales y se une a otros para trabajar por la construcción de la sociedad socialista. Pick dice que Gómez "unió formas desviadas de conducta tales como machismo y delincuencia a la pobreza y la alienación social" (131) y centró su atención "a las condiciones que impiden la integración de los negros y los mulatos al proceso revolucionario" (131-37).

Quizá la interpretación de Pick es una miope explicación de la perspectiva de Gómez sobre las religiones de origen africano. Gómez había realizado ya muchos documentales sobre la sociedad afrocubana, tomando la vida, la religión y la lucha cotidianas de los negros. Algunos de estos cortometrajes expresan aspectos controvertidos de racismo, sexismo y religión para una sociedad revolucionaria. Su filme de largometraje fue una extensión de su indagación en la vitalidad negra en Cuba con su particular mensaje moralista revolucionario.

Por otro lado, el estudio sociológico llevado a ficción de Gómez, para mostrar la lucha de los afrocubanos por integrarse a la sociedad cubana revolucionaria, inadvertidamente expone la fuerza de las prácticas religiosas clandestinas. Algunos oficiales pusieron el sello de delincuencia a las sociedades secretas Abakuá. Una interpretación del filme de Gómez es que él devalúa y clama por la eliminación de las sociedades Abakuá. Otra, paradójicamente, puede ser que el filme de Gómez revela que las tenaces organizaciones afrocubanas permanecieron. ¿Cómo los cubanos pueden estar todavía practicando religiones y adhiriéndose a tradiciones obsoletas desde los puntos de vista cultural y social tantos años después de la Revolución?

Otro ejemplo de la producción cultural que promueve valores de la sociedad negra es la pieza *María Antonia* (1967), de Hernández Espinosa. Había fuertes personajes negros y específicamente temas negros que rompían con la imagen tradicional como meros simplones que venían de atrás, de la época del teatro Bufo. En una entrevista inédita, la crítica Inés María Martiatu Terry explica que históricamente la imagen del negro fue la del bufón: alguien cuya manera de hablar, de pensar, cuyas acciones fueron siempre material para la comedia teatral. Además la imagen estereotipada de la mujer afrocubana como sexual y sensual fue cuestionada cuando la protagonista de *María Antonia* rompió el molde femenino y desafía al mundo dominado por el paternalismo y el racismo. Ella es una figura rebelde que incluso desafía a los dioses afrocubanos (entrevista inédita con la autora, La Habana, Cuba: 15 de agosto de 1997).

Hace falta un estudio profundo sobre las repercusiones de estas y otras obras

hechas por negros cubanos. No hay mucha información específica accesible, actualizada, escrita por estudiosos cubanos concerniente a los asuntos experimentados por artistas y escritores negros. (Un número de *Temas* de 1997, presentado por Nancy Morejón, es uno de los primeros publicados donde se discuten los problemas raciales contemporáneos después de 1959).

Sería interesante analizar hasta qué punto hay límites en la expresión afrocubana, y hasta qué punto se puede hablar de un activismo negro o de estudios académicos sobre el tema negro. ¿Qué manifestaciones se encuentran en la literatura, el cine y el teatro que se refieren a la sociedad afrocubana. ¿Se produjo o no una negación de la herencia racial a un nivel nacional? ¿Por qué hay tan pocos escritores afrocubanos en el canon literario?

Traducción por Linda S. Howe e Inés María Martiatu Terry

BIBLIOGRAFÍA

- Bethell, Leslie. *Cuba: A Short History*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Brent, William Lee. *Long Time Gone*. New York: Time Books, 1996.
- Bunck, Julie Marie. "The Cuban Revolution and Women's Rights". Horowitz 443-463.
- Bush, Barbara. *Slave Women in Caribbean Society: 1650-1838*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Carbonell, Walterio. Entrevista inédita (video) con Linda S. Howe. La Habana, Cuba: el 18 de julio de 1994.
- Fernández Robaina, Tomás. Entrevista inédita con Linda S. Howe. La Habana, Cuba: el 12 de julio de 1996.
- _____. Entrevista inédita con Linda S. Howe. La Habana, Cuba: el 17 de julio de 1994.
- Fulleda León, Gerardo. Entrevista inédita con Linda S. Howe. La Habana, Cuba: el 28 de julio de 1992.
- Gómez, Sara, dir. *De cierta manera*. La Habana, Cuba: ICAIC, 1974.
- González, Tomás. Entrevista inédita con Linda S. Howe. Las Islas Canarias, España: el 16 de mayo de 1996.
- Gosse, Van. *Where the Boys Are: Cuba, Cold War America and the Making of the New Left*. New York: Verso, 1993.
- Guerra, Ramiro. *Teatralización del folklore y otros ensayos*. Habana: Editorial

Letras Cubanas, 1989.

Hernández Espinosa, Eugenio. Entrevista inédita con Linda S. Howe. La Habana, Cuba: el 20 de julio de 1994.

Horowitz, Irving Louis. *Cuban Communism*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1991.

Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: UP of Virginia, 1993.

Machado, Eloy. Entrevista inédita con Linda S. Howe. La Habana, Cuba: el 15 de junio de 1996.

Martiatu Terry, Inés María. Entrevista inédita con Linda S. Howe. La Habana, Cuba: el 15 de agosto de 1997.

Martínez Furé, Rogelio. Entrevista inédita con Linda S. Howe. La Habana, Cuba: 10 de marzo de 1998.

Moore, Carlos. *Castro, the Blacks, and Africa*. Los Angeles: Center for Afro-American Studies, U of California P, 1988.

More, Carlos. "Le peuple noir a-t-il sa place dans la Révolution cubaine?" *Présence Africaine* 56 (1964):15-68

Morejón, Nancy. Entrevista inédita con Linda S. Howe. La Habana, Cuba: 16 de julio de 1994.

Morrissey, Marietta. *Slave Women in the New World: Gender Stratification in the Caribbean*. Lawrence: UP of Kansas, 1989.

Mosquera, Gerardo. Ed. "Introduction" (10-17) in *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.

Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: U of Texas P, 1993.

Scott, Rebecca J. *Slave Emancipation in Cuba: The Transition to Free Labor, 1860-1899*. Princeton: Princeton UP, 1985.

Smith, Lois M. and Alfred Padula. "Twenty Questions on Sex and Gender in Revolutionary Cuba". *Cuban Studies* 18 (1988): 149-58.

Stubbs, Jean, and Pedro Pérez-Sarduy. *Afro Cuba: An Anthology of Cuban Writing on Race, Politics, and Culture*. Melbourne: Ocean Press, 1993.

Torrents, Nissa. "Images of Women in Cuba's Post-Revolutionary Narrative". *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*. Ed. Susan Bassnett. New Jersey: Zed Books Ltd., 1990. 110-114.

¹En una entrevista inédita con la autora, Eloy Machado ("El Ambia") dice que los negros cubanos se juntaron para leer y discutir varios textos que trataban de asuntos negros.

²Torrents 110-14, Bethell 118-19, Bunck 443-63, and Stubbs "Cuba": 18-19, discuten información sobre organizaciones relacionadas con la promoción y el estudio de la mujer, las escritoras cubanas y los debates actuales sobre el género en Cuba.

³En *Long Time Gone*, William Brent declara que el gobierno cubano invitó a Eldridge Cleaver con entusiasmo hasta que éste decidió organizar el *Poder Negro* en Cuba (174). Bajo presión oficial, abandonó Cuba y se fue a Argelia.

3. MARTÍNEZ ECHAZÁBAL, L., 1989, «La crítica frente a la narrativa afrohispanoamericana: introducción a algunos problemas», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanoamericanistas*, pp. 795-99, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_088.pdf

LA CRÍTICA FRENTE A LA NARRATIVA AFROHISPANOAMERICANA: INTRODUCCIÓN A ALGUNOS PROBLEMAS

LOURDES MARTÍNEZ ECHAZÁBAL
Rutgers University

Peculiar a toda una serie de paradigmas críticos es la noción de que el texto y sólo el texto debe ser el centro de interés de la investigación literaria. Frente a esta concepción teórica no debemos olvidar que un texto *es* en la medida en que, al leerse, se experimenta y se siente. Su impacto en el lector, su recepción, o en términos semióticos, su descodificación, determina su ser literario. De esta relación dialéctica entre el ser (literario) de un texto y su recepción derivamos el binomio texto-lector.

Importa cuestionar, sin embargo, las mediaciones de tipo ideológico-cultural que configuran esta relación; pues es innegable que la experiencia humana —el gusto, la apreciación estética y de lo estético, la capacidad de elección, etc.— es una experiencia mediatizada. Por eso, al analizar los niveles de significación de una obra o de un corpus literario determinado, se necesita ir más allá del texto. El texto debe ser, no cabe duda, el epicentro de la actividad crítica pero sin que ello excluya el análisis conjunto de las mediaciones paraliterarias entre texto y lector.

Con esto presente quisiera compartir algunos apuntes sobre la novela afrohispanoamericana, aunque antes creo conveniente aclarar qué se entiende aquí por «afrohispanoamericana». El vocablo «afrohispanoamericano» al ser aplicado a la literatura es un término genérico que abarca: 1. la literatura «mulatista», aquella que se presenta al mulato en su rol «trágico», «existencial», o bien se le exalta como síntesis prometedora del futuro hispanoamericano; 2. la «literatura negrista», literatura escrita por mulatos, negros o blancos sobre temas sociales, tradiciones, leyendas y supersticiones de origen africano o afrohispanoamericano. En esta categoría se encuentran las obras de tema negro más conocidas dentro de nuestra literatura. El vocablo afrohispanoamericana abarca también lo

que en los últimos años se ha conocido como «literatura negra»¹ o «literatura de la negritud» en Hispanoamérica.² Según algunos críticos los adjetivos «negro» o «negritud» denominan a una literatura escrita exclusivamente por negros o descendientes de negros en Hispanoamérica, que se autoidentifican como tales — dentro de esta categoría se encuentran las novelas «negras» menos conocidas y más marginadas de nuestra literatura.

La novela afrohispanoamericana (porque en esta ponencia me ocuparé de la novela y no de la poesía), especialmente la variante mulatista, tiene sus raíces en el siglo XIX, particularmente en la novela antiesclavista cubana. Aunque es cierto que existen otras obras decimonónicas que tratan el tema afrohispano como son *El periquillo sarniento* de Lizardi o *María* de Jorge Isaacs, entre otras, es en *Cecilia Valdés* de Villaverde, en *Sab* (1841) de la Avellaneda y en las novelas de Anselmo Suárez y Romero y Mario Zambrana, ambas tituladas *Francisco*, que la temática afrohispana se convierte en eje temático de la obra. La finalidad ideológica de estas obras, el alegato contra la esclavitud en función de los intereses económicos de la clase liberal criolla, diferirá enormemente del proyecto o proyectos ideológicos de las novelas negristas posteriores.

Pero el mulatismo literario no se limita al siglo XIX. Sus planteamientos harán eco materializándose posteriormente en novelas como *Matalaché* del peruano López Albújar, en *Juyungo* del escritor ecuatoriano Adalberto Ortiz, en la obra del escritor venezolano Ramón Díaz Sánchez, *Cumboto*.

El siglo XX es patrimonio del conocido negrismo poético, «ismo» precedido por los estudios afrocubanos en el campo de la sociología y el folklore de Fernando Ortiz. Entre las figuras más destacadas de este movimiento poético cuentan el puertorriqueño Páles Matos y el cubano Nicolás Guillén. Después de José Martí y Julián del Casal han sido los poetas negristas los que mayor divulgación han dado a la poesía caribeña hispanoparlante. De tal forma que al hablar de «negrismo» se torna de inmediato a la poesía negrista de los años veinte y treinta sin reconocer que la narrativa negrista ha constituido un capítulo importante y a la vez olvidado en nuestra historia literaria.

Son, en realidad, poquísimas las novelas negristas que se incluyen en nuestra antología y se imparten en nuestras aulas. Entre ellas, si acaso, cuentan las de escritores «reconocidos», exponentes de algún «ismo» literario de «mayor» o trascendental importancia como por ejemplo: *Ecue Yamba O* o *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier o *Pobre negro* del venezolano Rómulo Gallegos. Existe, sin embargo, toda una gama de novelas negristas que han quedado al margen, sino totalmente olvidadas, por considerárselas literatura «menor». Entre éstas: *Risalda* del escritor colombiano Bernardo Arias Trujillo, *Nochebuena negra* y *Cumboto*, de los venezolanos Juan Pablo Sojo y Ramón Díaz Sánchez,

1. No debe confundirse este uso del adjetivo «negra» con el subgénero del mismo nombre.

2. Término usado por JACKSON en *Black Writers...*

respectivamente. Así mismo dentro de la literatura afrohispanoamericana en su variante más radical, la literatura de la negritud en Hispanoamérica, se han publicado una serie de obras como son: *Juyungo* del ecuatoriano Adalberto Ortiz, y las novelas del también ecuatoriano Nelson Estupiñán Bass, *Cuando los Guayacanes florecían* y *El último río*; *Chambacú o corral de negros* de Manuel Zapata Olivella y *Las estrellas son negras* de Arnaldo Palacios, ambos colombianos; *Adire y el tiempo roto* (premio Casa de las Américas, 1968) del escritor cubano Manuel Granados, todas prácticamente desconocidas por el lector medio y/o subvaloradas por la crítica. Ha sido en los últimos diez años y dada la labor de un reducido número de hispanistas norteamericanos que esta literatura —también nuestra— se ha rescatado de la marginalidad, presentándose en estos momentos como un campo «virgen», como una nueva frontera, para la vanguardia crítica.

No me propongo hacer un estudio ideológico de la novela afrohispanoamericana en el transcurso de estas páginas. Lo que sí intento dilucidar es la relación entre los planteamientos ideológicos del «recit» y su recepción tanto por parte del lector como de la crítica. Al estudiar esta novela me llaman la atención dos factores: 1º su desconocimiento masivo; 2º la valoración peyorativa que ha recibido por parte de la crítica. Frente a esta peculiaridad resulta útil traer a colación dos conceptos críticos como son los de literatura «mayor» y «menor».

Si se acepta, junto con Deleuze y Guattari, que la diferencia básica entre una literatura «mayor» y una «menor» reside tanto en lo estético como en lo político, es posible referirse a la literatura «mayor» como literatura establecida u oficial, aquella que se conforma y sigue los cánones clásicos asentados por la tradición político-cultural. En el caso de la literatura latinoamericana esta tradición es la occidental, y es desde esta óptica eurocéntrica que se valora la producción de nuestros escritores. Frente a esta literatura establecida y oficial tenemos en nuestros diversos países, así como en la diáspora latinoamericana, y en particular en los Estados Unidos, todo un corpus literario escrito por «subculturas» étnicas, socioeconómicas, políticas y sexuales. Y es esa literatura, que una «subcultura» o minoría hace dentro de la Cultura pero al margen de la oficialidad, lo que se considera literatura «menor». Las características esenciales de esta literatura son: la desterritorialización, su «politicidad» y la transformación de una enunciación individualizada en una enunciación colectiva (Deleuze y Guattari 30).

El caso particular de la novela afrohispanoamericana ilustra estas tres características. Aunque de interés particular para la problemática que aquí se enfoca resultan los puntos dos y tres, el primer aspecto también puede constatarse en el círculo vicioso que impide a negros y mulatos el acceso a la escritura, haciendo de su literatura, si es que ésta llega a materializarse, una literatura «menor». Por otra parte, su politicidad y su capacidad de enunciación colectiva han hecho que

la novela afrohispanoamericana (aunque lo mismo podría decirse de la poesía) difiere de las literaturas «mayores» ya que en éstas:

el problema individual (familiar, conyugal, etcétera) tiende a unirse con otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una serie de ambiente o de trasfondo... (Deleuze y Guattari 29).

La literatura «menor», sin embargo, se muestra diferente en estos aspectos:

su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política... de modo que lo que el autor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político (Deleuze y Guattari 29).

En el caso de la literatura afrohispanoamericana, podemos afirmar que existe una relación inversamente proporcional entre la politización del discurso literario y la capacidad de enunciación colectiva y valoración estética de las obras. Este hecho merece reflexión, dado que el fenómeno de la valoración estética no es gratuito, y en el fondo tenemos que cuestionar qué o quién perfila «el gusto»³ del público lector, qué o quién establece las normas estéticas, elementos, ambos, que determinan, entre otras cosas, la fama de una obra o de un autor en una época determinada.

Por «gusto» se entiende, por un lado, el gusto individual —como fantasía que se concretiza en el acto de la lectura—, por otro, el gusto oficial —actitud mediatizada por los medios de difusión, las instituciones y la ideología dominante. Indisolublemente ligada a esta segunda variante del gusto se encuentra la valoración estética y crítica de un texto por parte del lector y de la crítica.

La valoración estética de un texto está condicionada por el gusto oficial, y el gusto oficial en Latinoamérica es eurocéntrico. Son los cánones tradicionales de occidente los que conforman la noción de lo bello y lo sublime frente a lo feo y lo cursi, de lo civilizado frente a lo bárbaro, de una literatura mayor frente a una menor.

Ante el desdén de que ha sido objeto la literatura afrohispanoamericana, especialmente la novela, y frente al eurocentrismo de la crítica aberrante y oficial, aflora, a mediados de la década de los setenta, en los Estados Unidos un interés en torno a esta literatura. Dicho interés acarrea una renovación crítica desde una perspectiva afrocéntrica. Los críticos que propugnan el acercamiento afrocéntrico rechazan los cánones clásicos y la perspectiva eurocentrista y toman como tenor las premisas teóricas de lo que se conoce en Estados Unidos como «el mo-

3. Véase Galvano DELLA VOLPE, *Crítica del gusto*, 2^a ed., Milano: Feltrinelli, 1971.

vimiento de estética negra» (The Black Aesthetic Movement).⁴ La labor de estos hispanistas ha sacado parcialmente del oscurantismo a la literatura afrohispanoamericana. Se han organizado simposios, se han editado antologías y se han publicado artículos y libros de crítica en torno a este corpus literario,⁵ se ha creado una revista especializada: *Afro-Hispanic Review*. Sin embargo no se ha logrado alterar el consenso crítico oficial, ni se ha logrado despertar el interés de los lectores.

Los resultados poco fructíferos del enfoque afrocentrista presentan serios cuestionamientos metodológicos. El más imperativo reside en la aplicación de paradigmas tradicionales a un corpus literario que de por sí se encuentra al margen de la literatura «mayor». No se trata de cuestionar aquí la validez de métodos tradicionales como podrían ser el histórico o el biográfico, entre otros, sino de sugerir que al tratarse de una literatura considerada «menor» resulta aún más imperativo y tácticamente útil aplicar una metodología crítica rigurosa que destaque no sólo el aporte documental del texto, sino también el valor estético de la creación verbal. Al respecto, la narratología, la semiótica, la crítica del lector (en una o varias de sus variantes) podrían aportar las herramientas de base para una investigación de orientación sociológica, de las literaturas menores, entre ellas las afrohispanoamericanas, no para canonizarlas, pero sí para otorgarles su justo valor estético-literario. Visto así, la literatura afrohispanoamericana podría ser una de esas nuevas fronteras que se abren a la crítica de vanguardia.

Lo anterior es una alternativa que considero factible y en la que la crítica puede participar activamente. Otra es la incorporación de textos afrohispanoamericanos en los cursos de literatura hispanoamericana que se imparten en escuelas preparatorias y universidades, de manera que se prolifere su lectura y se amplíe el conocimiento en torno a este campo. Por último, aunque tal vez éste sea el primer paso, se necesita desmoronar el logocentrismo inherente en los modelos clásicos, desmitificar la noción del gusto oficial, reflexionar sobre nuestros propios prejuicios estéticos, y, sobre todo, ampliar nuestro «horizonte de expectativas» al aproximarnos a un texto o corpus literario de esta índole.

4. El movimiento o escuela de la estética negra se da como un segundo «renacimiento» de la cultura y las artes afroamericanas en los Estados Unidos a partir de la década de los sesenta. El primer «renacimiento» fue el de Harlem, durante los años veinte y treinta. Este segundo «renacimiento» ha estado ligado ideológicamente al movimiento de «Poder negro» en la medida que ha intentado rescatar, valorar y apuntalar la cultura negra actual.

5. Citemos entre otros los trabajos de Miriam DE COSTA *Blacks in Hispanic Literature*; Richard L. JACKSON, *The Black Image in Latin American Literature* y *Black Writers in Latin America*; la *Antología del cuento negrista*, por Stanley CYRUS; y más recientemente los libros de Loma WILLIAMS, *La novela afrohispanoamericana* y *El negro en la novela cubana* de Salvador BUENO, ambos publicados en 1988.

4. TITTLER J., 2010, «Changó en traducción: Movimiento lateral y pensamiento lateral», *Manuel Zapata Olivella abridor de caminos* (sitio ufficiale di Manuel Zapata Olivella), <http://manuelzapataolivella.org/pdf/JonathanTittler-ChangoLateral.pdf>

Changó en traducción: Movimiento lateral y pensamiento lateral.

Jonathan Tittler
Rutgers University, Camden

Este estudio es una reflexión sobre el motivo de lo lateral en tanto se encuentra por toda la sustanciosa y excelente novela del colombiano Manuel Zapata Olivella, *Changó, el Gran Putas*.¹ El motivo iniciado en la novela se extiende más por el proceso y producto de la traducción de esa novela, al inglés y a otros idiomas. Habiendo realizado la traducción al inglés, y tras mucha consideración habiéndola bautizado "Changó, the Baddest Dude",² me encuentro en el lugar privilegiado de comentar la calidad de la escritura y del pensamiento del original o, como dirían los teóricos de la traducción, del texto fuente. Por añadidura, hacia la conclusión de este estudio intentaré aplicar mi propio pensamiento lateral a los textos en cuestión (principalmente desde la perspectiva de la crítica ecológica), sacando algunas de las consecuencias quizás menos obvias de tales movimientos de la mente poco convencionales.

Changó a secas (tanto en español como en inglés) es una novela épica de inmensas proporciones que trata de la no menos inmensa diáspora del muntu³ africano en el hemisferio occidental. Dentro de su extensión de entre quinientas y setecientas páginas⁴ visita una diversidad de sitios geográficos--incluso la región del río Níger en el Africa sudoccidental, la costa de Colombia (dos veces), Venezuela, Minas Gerais en el Brasil, diferentes partes de México, Haití y zonas de los Estados Unidos que van desde Atlanta (Georgia) a Lawrence (Kansas) al barrio negro de Harlem en Nueva York. Estos episodios estriban el siglo dieciséis temprano y mediados del siglo veinte, una amplitud impresionante que revela e imparte una rica visión de la condición diaspórica del africano-americano. Verdaderamente hemisférica, multicultural y policentenaria, *Changó* queda como no sólo la ficción más ambiciosa de Zapata Olivella sino, en mi estimación, su más lograda.

¹ Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas* (Bogotá: Oveja Negra, 1983; Bogotá: Rei Andes, 1992). La novela ganó el Premio Literario *Francisco Matarazzo Sobrinho* en 1985. La edición Rei Andes contiene una introducción crítica por su traductora al francés, Dorita Piquero de Nouhaud (*Chango, ce sacré dieu* [Calais: Editions Nord, 1991]).

² Las referencias en español a las páginas dentro de este artículo están a la edición Rei Andes; las en inglés están a la traducción en manuscrito, todavía inédito. Hay muchos posibles títulos para la novela en inglés, pero ninguno es completamente satisfactorio. Encuentro que el título de la traducción al francés (*Chango, ce sacré dieu*) es demasiado prosaico y literal. Titular la novela "*Changó, the Meanest Mother Fucker*," como algunos proponen, captaría la obscenidad del original pero también resultaría más escandaloso y sexual que en el castellano (el colombiano "el putas" carece de conexión directa con la prostitución). Aunque no perfecto, "*Changó, the Baddest Dude*" evita estos extremeos y sí logra connotar tanto admiración como miedo, así como la cualidad coloquial y lingüísticamente subversiva inherentes en el sobrenombre impuesto por Zapata Olivella.

³ Mínimamente, este vocablo yoruba significa "hombre". Se adopta aquí como parte de una estrategia sistemática de desfamiliarización para demostrar los potenciales efectos de la traducción resistente, como se comenta más tarde en este estudio.

⁴ La primera edición consiste en 528 páginas; la segunda, 752 páginas; la traducción francesa, 592 páginas; la traducción al inglés en manuscrito, 675 páginas.

Lo que se destaca de la novela no es tanto la escala monumental en que se edifica. Es la frescura y originalidad de su perspectiva, la que, al recontar repetidamente los ultrajes y vejámenes a los que el muntu está sujeto a través de las épocas, evita una pedestre enumeración de abusos. El avance sensacional de Zapata Olivella en este texto (su obra previa no muestra señal de esta perspectiva) radica en una recontextualización de la historia africano-americana dentro de un marco mítico, el de los *orichas* (deidades) africanos, principal entre quienes es Changó, el dios del relámpago, la guerra, la danza y la fertilidad. Este marco retrata a todo el *muntu*--tanto a los famosos como Bolívar o Henri Christophe como a los anónimos como los esclavos cuyos huesos proveen la cal para la argamasa de los muros alrededor de Cartagena de Indias--como los hijos de Changó. Este se mantiene en contacto con los hijos vivos mediante su mensajero Ngafúa, además de los Ancestros, que siempre rondan y acechan. Para los que estén sensibilizados así, los Ancestros acompañan constantemente a los vivos en sus incesantes trabajos, prestándoles fuerza y compartiendo su sufrimiento. Faltando esa sensibilidad, perder contacto con los Ancestros lleva al muntu a creer los alegatos de la Loba Blanca de que el muntu es la encarnación del demonio. En cierto sentido, ya que los Ancestros prestan apoyo a los vivos sin las limitaciones de tiempo, espacio o mortalidad, los muertos están más vivos que los vivos. Son los vivos, para quienes la libertad y justicia están siempre fuera de alcance, cuya existencia es realmente una muerte. Revisitando principales incidentes de la historia africano-americana desde el punto de vista de los ubicuos Ancestros, *Changó* desjerarquiza y erradica la frontera entre la vida y la muerte, revitalizando la lucha para la dignidad del africano-americano, así como la representación artística de esa lucha.

El movimiento lateral para el muntu africano, en una escala monstruosa por cierto, empieza de una manera enfáticamente involuntaria: la captura de pueblos enteros por esclavistas portugueses en el Africa occidental--con la hábil ayuda de africanos traicioneros--y su forzado transporte a través del Océano Atlántico encadenados en los cascotes de los barcos negreros. Simbólicamente, el muntu americano es emblematizado en la novela mediante la leyenda de la africana Sosa Illamba, quien muere al dar a luz a un hijo. Este nace en alta mar y es, por lo tanto, ya un huérfano en tránsito al entrar al mundo. El movimiento forzado del muntu es, claro está, parte íntegra de la colonización que llevó a cabo Europa para con sus continentes y pueblos circundantes. Habiendo aniquilado la población nativa del Nuevo Mundo mediante enfermedad y explotación, los conquistadores recurrieron a los africanos por la mano de obra necesaria para alentar la incipiente modernización de su imperio. Una vez exiliados en América, se suponía que los viajes de los africanos cesarían, ya que sus papeles asignados eran de trabajar en las plantaciones o en las minas, o como sirvientes domésticos en las mansiones de sus dueños. Solamente los levantiscos cimarrones se quedaban en movimiento, buscando refugio en los palenques con la ayuda de otros indómitos ex esclavos. En tales casos, se nos dice en *Changó*, la comunicación con gente de otras naciones africanas se realizaba por medio de intérpretes multilingües. El movimiento no impedido de lenguaje a través de supuestas barreras, implícito en el latín *translatio*, funciona en esta instancia para facilitar el soltar físico del muntu de su cautiverio. En la América del

Norte del siglo diecinueve, la continuación no autorizada de la errancia del muntu toma la forma del *Underground Railroad* (Ferrocarril Subterráneo), el que permitía a los cimarrones del Sur a alcanzar seguridad y libertad en el Norte. Y el movimiento lateral, como proceso por el cual el sentido se busca y se produce, se figura en la aptamente nombrada *ekobia* (guerrera) de ese período, *Sojourner Truth* (Verdad Ambulante, apodo de una figura histórica).

Si el movimiento lateral está al centro de la opresión del muntu, también lo está en cuanto a la resistencia. Las formas de resistencia han sido muchas, variando desde la masiva rebelión armada hasta el suicidio, con incontables gradaciones entre esos polos. La guerra de independencia que condujo a la formación de la primera república negra del mundo--la de la francófona Haití--será el ejemplo más prominente de aquélla. Si la revolución implica etimológicamente girarse en contra de un régimen, la democracia--el objetivo de la revolución--propone una radical horizontalidad del poder, en donde aun el ejecutivo en jefe de la nación está sujeto a la censura del ciudadano más común. Lo que incita la ira del oricha Changó tan a menudo en la novela es la incapacidad de los supuestos libertadores (por lo general, criollos burgueses y europeizantes como Bolívar) para lograr una horizontalidad social con sus guerras de independencia. Si bien el muntu está condenado en las tablas de Ifá a errar en el desierto americano de la esclavitud, es también parte de la maldición de Changó que el muntu cargue con la responsabilidad de su propia liberación, así como la de toda la humanidad. Este delicado equilibrio entre el determinismo, el libre albedrío y el mesianismo contribuye en gran parte a la particular ideología de la novela.

Las madres que matan a sus hijos y luego se matan a sí mismas, como se narra repetidamente en la novela, para evitar vidas de miserable esclavitud, ilustra la forma más individual de la resistencia. No importa si es envenenándose, saltando al mar del barco negrero, incendiándose o negando comer, el suicidio se representa como una forma legítima de frustrar los deseos del dueño. En ninguna parte está escrito que la obra de mano barata sea uno de los derechos del hombre europeo. Una interpretación judeocristiana podría considerar el suicidio como un insensato acto autodestructivo (un principio que en este caso se revela como *self-serving*), pero *Changó* lo retrata como una deriva lateral hacia la compañía y el amparo de los Ancestros. El enajenamiento, la soledad y el feroz individualismo que caracterizan la condición contemporánea occidental ofuscan el fundamental *ser con* que subyace la metafísica de *Changó*. *Ser con* confiere movilidad a los atrapados y otorga agencia a los marginados, apoderando al subalterno a que se mueva y actúe mientras se encuentra en libre asociación con sus Sombras predecesoras.

Puesto que el discurso que evoco podría parecerse a lo que por unas cinco décadas se ha venido llamando "realismo mágico",⁵ me apuro a subrayar su radical diferencia. Por

⁵ El estudio clásico del realismo mágico pertenece a Angel Flores, "Magic Realism in Spanish American Fiction," *Hispania* 38, 2 (1955): 187-92. Flores trata un fenómeno ligeramente distinto del que analiza el escritor cubano Alejo Carpentier en su meditación sobre lo real maravilloso, en el prólogo a la primera edición de su novela *El reino de este mundo* (1949). Esta pieza se encuentra más fácilmente en la sección de *Ensayos*

cierto, el realismo mágico significa muchas cosas a muchos lectores, pero también amenaza hacerse una perogrullada casi monolítica para el único tipo de escritura latinoamericana aceptable a los lectores de los países industrializados. El problema básico con el realismo mágico en tanto herramienta crítica es que intenta captar el fenómeno textual en términos superficiales, puramente estilísticos, describiéndolo como una opción estética para un escritor o escritora que desee mezclar lo natural con lo sobrenatural. Presta así un picante exotismo tropical a ficciones que lectores urbanos pueden encontrar entretenidas, pero nunca inquietantes. El sistema textual de *Changó*, por medio de un mecanismo casi antitético al del efecto de alienación de Brecht, es subversivo, turbador, provocativo. Como sugiero arriba, su agenda es impacientemente política y redentora. Acusa a sus lectores de ser colaboradores con las fuerzas de la opresión o de ser negligentes en su pasividad frente a esas fuerzas. Todos tenemos la culpa, alega, de 250 años de esclavitud legal y 150 años más de cripto-esclavitud, del asesinato de Benkos Biojo y de Malcolm X, del enriquecimiento ilícito y de la violación ecológica (se dirá más sobre el medio ambiente luego). Y le da al lector herramientas explosivas, por medio del movimiento lateral, de hacer algo para rectificar la situación. No se puede estar más lejos de la fabulación comercial y la estupefacción *disneyficada* comúnmente denominadas "realismo mágico".

Decir eso no implica, sin embargo, que *Changó* no trabaje dura y largamente al nivel del lenguaje y de la técnica narrativa (es decir, el estilo y la forma) para resistir la complacencia. Puede parecer flojo decir que el texto tiene "incontables" narradores de primera- y tercera persona pero, porque constantemente cambian de forma (del jinete Bouckman, al caballo de Bouckman, al mensajero Ngafúa, al difunto Nat Turner, a Bouckman de nuevo, etc.), es literalmente imposible saber quiénes son esos narradores en una coyuntura textual dada. Es, por lo tanto, imposible contarlos. Bástese decir que los narradores son abundantes y que frecuentemente se imbrican uno en otro; también se interpelan documentos como el diario de a bordo de un barco negrero, una carta de un amante echado muy de menos, o actas de la Inquisición Española, entre otros, intercalados para enriquecer la mezcla. Lo que unifica todos los diversos narradores, no obstante, es un estatuto subalterno, marginado y su correspondiente cosmovisión. Evidentemente, a pesar de su fuerte compromiso con cosmologías no occidentales, *Changó* todavía luce estrategias narrativas kaleidoscópicas y postmodernas que desafían a sus lectores al proyectar una visión resolutamente heterodoxa.

Ni es el punto de vista narrativo el único rasgo formal transgresivo del texto. Para sugerir la copresencia del pasado, presente y futuro, los tiempos verbales están implacablemente sesgados, produciendo oraciones de tanta cacofonía como "[Elegba] probó el vino y se limpia los ojos para no perder palabra de lo que les había dictado en un futuro que recuerda sin haberlo pensado todavía" (119) (trad. al inglés: [Elegba] tasted the wine and

(Vol. 13) de sus *Obras completas de Alejo Carpentier* (México: Siglo XXI, 1990). Para una vista más reciente y comprensiva del asunto, véase Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), quien traza su origen al pintor expresionista alemán Franz Roh en 1923.

wipes his eyes so as not to miss a word of what they had dictated to him in a future he remembers without having thought of it yet” [69]). Por supuesto, usar los términos pasado, presente y futuro es en sí no lograr asir lo que el texto intenta hacer con el tiempo, pues romper el continuo flujo temporal de la existencia en tres categorías discretas viola la alteridad que estamos evocando. Esa alteridad es tan importante porque es la noción occidental del tiempo, exagerada y exacerbada por la revolución industrial, lo que es el enemigo así como la demonizada Loba Blanca (la figura empleada en el texto para encapsular al colonizador español, portugués, inglés, holandés, francés e italiano). Quitar ese paradigma temporal en particular y el muy mentado proyecto de la modernidad se desteje por completo, dejando un bulto amorfo e inerte. *Changó* desafía ese modelo, proponiendo una alternativa altamente elaborada y mostrando lo que ese modelo ha conllevado en términos de injusticia social y sufrimiento humano.

Dado el compromiso temático y formal del texto con la resistencia, de ninguna manera quería yo que la traducción corriera contra o minara ese impulso. Si el uso incongruo de los tiempos verbales está calculado para producir efectos desconcertantes en los lectores del texto fuente, quería que sensaciones análogas figuraran en la experiencia de los lectores del “texto-blanco”. Asimismo, donde el texto fuente emplea términos poco conocidos (muntu, bazimu, ekobio, etc.) del yoruba y de otros idiomas africanos (incluso el mandé, hosa, bakongo, soninké, baluba, fula, serere, fiote, ngala, ashanti y mandinga), la traducción deja esos términos como estaban, ya que desempeñan su función desorientadora con la misma eficacia en inglés como en español.

Vamos a considerar sólo uno de esos términos: *Bantú*, vocablo que muchos habrán oído antes. La acepción más asequible es "gente" pero, como revela el glosario al final de la novela, eso apenas rasga la superficie. La cita completa del glosario reza así:

Bantú: Plural de *muntu*:: hombre. El concepto implícito en esta palabra trasciende la connotación del hombre, ya que incluye a los vivos y difuntos, así como a los animales, vegetales, minerales y cosas que le sirven. Más que entes o personas, materiales o físicos, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersos en el universo presente, pasado y futuro. Término genérico para aludir a la familia lingüística del mismo nombre que se extiende en toda el Africa austral, por debajo del río Níger. (730-31)

De la primera parte de esta muestra debe quedar claro que el mundo evocado en *Changó*, con su propia lógica y sus propios mecanismos de construir sentido, incorpora enormes diferencias culturales del nuestro propio. Es además un mundo que está siendo representado por la palabra escrita, pero ese mundo, con la excepción de las fatídicas tablas de Ifá, existe a un nivel completamente oral. En ese sentido, el texto original es ya una traducción, un intento de presentar a sus lectores algo ajeno en tiempo, espacio, razón y textura. El compromiso del texto con la resistencia al pensamiento occidental, basándose éste

en textos escritos, puede extenderse a una traducción paralelamente resistente, la que intenta devolver su opacidad al invisible traductor.⁶ Esto se hace, por lo general, mediante el juicioso uso de arcaísmos, extranjerismos, literalismos y tal, recordando así al lector etnocéntrico que el texto es en efecto una traducción y no "lo mismo" que textos domésticos.

En esta particular instancia, *Changó, el gran putas*, el texto original, está repleto de tantos términos raros que, como se ha dicho ya, necesita un glosario, titulado "Libro de bitácora". Al mismo tiempo, el prólogo del texto ofrece unos consejos harto extraños a sus lectores. Titulado "Al Compañero de Viaje", reza como sigue:

Sube a bordo de esta novela como uno de los tantos millones de africanos prisioneros en las naos negras; 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--tómalo 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 tú dejes: eres el prisionero, el descubridor, el fundador, el libertador. Si descubres un vocablo misterioso, dale tu propia connotación, reinvéntala. No acudas al "cuaderno de bitácora" al final del libro, porque éste solo tiene por objeto mostrar los riscos por donde has andado; no es una brújula para descubrir caminos. (56)

Buscar términos desconocidos es un gesto racionalista, académico, y choca con el *episteme* intuitivo y visceral del sistema textual explicitado. Pero la sugerencia dentro del libro de no usar el glosario provisto por el mismo libro mete a sus lectores en un dilema--¿definir o no definir? Este es un dilema que la traducción intenta reproducir en y para los lectores anglohablantes. A veces ser *literal* (empleando en la versión en inglés los mismos vocablos raros y desconocidos del original) puede ayudar a extender el alcance *lateral* (la extensión hasta millones de lectores adicionales) de un texto.

Las numerosas miradas hacia los flancos echadas en este estudio hasta ahora encuentran su origen teórico en un beséler para autodidactos de los años 70, *Lateral Thinking: A Textbook of Creativity* (El pensamiento lateral: Un libro de texto de la creatividad), de Edward De Bono.⁷ Este autor fue un ejecutivo exitoso que se hizo aun más

⁶ Uno podría leer extensivamente en este fascinante ramo de los estudios de la traducción [*Translation Studies*]. Un libro que proporciona una útil entrada al terreno es Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Londres y Nueva York: Routledge, 1995).

⁷ Edward De Bono, *Lateral Thinking: A Textbook of Creativity* (Londres: Penguin, 1990 [1ª ed. 1970]). El trabajo de De Bono ha gozado de enorme influencia, y es mi observación que muchos profesionales educados se refieren al término "pensamiento lateral" con una frecuencia que rivaliza las alusiones al modelo freudiano del

exitoso enseñando a otros negociantes a pensar creativa y no convencionalmente. Aunque el libro trata del pensamiento mismo, es extremadamente práctico en sí, pues está lleno de ejemplos sacados de la vida cotidiana, y su meta explícita es arreglárselas para que el tipo de pensar que propone se aplique a casos concretos. Un ejemplo típico de la técnica de De Bono es éste:

Como analogía para el problema del pensamiento vertical [pensamiento lógico] se podría usar la historia de cómo los monos deben atraparse enterrando una jarra de boca estrecha llena de nueces. Llega un mono, mete la mano en la jarra y coge un puñado de nueces. Pero la boca de la jarra es de un tamaño tal que sólo admite una mano vacía, y no cerrada o llena de nueces. El mono no está dispuesto a soltar los nueces y así queda atrapado.

Con el pensamiento vertical se agarra uno de la manera más obvia de mirar una situación porque ésta ha sido útil en el pasado. Una vez que se la ha captado, uno se queda atrapado porque no está dispuesto a dejarlo escapar. ¿Qué debe hacer el mono? ¿Debe renunciar explorar la jarrafa? Eso sería negar explorar situaciones nuevas. ¿Debe negar que las nueces hayan sido atractivos? Sería un disparate negar la utilidad de algo por miedo de quedar dañado por él en alguna ocasión. ¿Habría sido mejor si el mono no se hubiera fijado en la jarra de nueces? Depender del azar para ser protegido es una forma de protegerse muy pobre. Supuestamente lo mejor para el mono sería ver las nueces, tal vez aun agarrarse de ellas, sólo para entender que las nueces lo estaban atrapando, dejar de asirlos y encontrar otro modo de conseguir las nueces -- quizás desenterrando la jarra y vaciándola. Así que el principal peligro del pensamiento vertical no está en quedar atrapado por lo obvio sino en no llegar a darse cuenta de que uno puede quedarse atrapado por lo obvio.

[As an analogy for the problem of vertical thinking one might use the story of how monkeys are supposedly caught by burying a narrow mouthed jar of nuts in the ground. A monkey comes along, puts his paw into the jar and grabs a handful of nuts. But the mouth of the jar is of such a size that it will only admit an empty paw but not a clenched paw full of nuts. The monkey is unwilling to let go of the nuts and so he is trapped.

With vertical thinking one grasps the obvious way of looking at a situation because it has proved useful in the past. Once one has grasped it one is trapped because one is very reluctant to let go. What should

the monkey do? Should he refuse to explore the jar? This would be a refusal to explore new situations. Should he deny that the nuts were attractive? It would be silly to deny the usefulness of something for fear of being harmed by it on some occasion. Would it be better if the monkey had not noticed the jar? To be protected by chance is a very poor form of protection. Presumably the best thing would be for the monkey to see the nuts, perhaps even grab them, then to realize that the nuts were trapping it, to let go of them, and to find another way of getting at the nuts—perhaps by digging up the jar and emptying it out. So the major danger in vertical thinking is not that of being trapped by the obvious but of failing to realize that one may be trapped by the obvious.] (149-50)

De esta ilustración, así como de otras muchas, uno llega a la conclusión de que De Bono cree que todo problema tiene su solución, con tal de aproximarse uno a él apropiadamente. En el sentido de que la aproximación no es tradicional ni estándar, sino excéntrica e idiosincrásica, puede considerarse "lateral". En vez de atacar el problema frontalmente (esto, en la terminología de De Bono, sería "pensamiento vertical"), se busca perspectiva sobre el problema desde otro ángulo, buscando relaciones poco usuales entre los componentes del todo o yuxtaponiendo el problema a otro problema parecidamente incongruo. Incluidas entre las técnicas propuestas por De Bono para reestructurar los patrones convencionales del pensamiento se encuentran la fraccionación [*fractionation*], la libre asociación colectiva [*brainstorming*], la provocación, la recontextualización y la inversión [*reversal*]. Con respecto a la última de éstas, dice De Bono: "En el método de inversión uno toma las cosas como están y luego las invierte, lo de adentro para fuera, lo de arriba para abajo, lo de atrás para delante. Entonces uno ve lo que resulta. Es un reordenar provocativo de información. Haces que el agua corra colina arriba en vez de colina abajo. En vez de manejar un auto, el auto te lleva".⁸ En breve, estos y otros recursos pueden emplearse para convertir los apuros en fin feliz, si se los trata con suficiente energía e imaginación.

Los estudiosos de la literatura y los estudios culturales, máxime durante los últimos treinta años, a menudo usan teorías, tales como las de Edward De Bono, para explicar fenómenos observados en textos artísticos. Normalmente, pues, esperaríamos que mi próxima jugada sería otra aplicación del estilo de pensamiento lateral de De Bono al texto narrativo ficcional bajo análisis. Ese tipo de paso podría conducirnos a sugerencias con respecto a maneras en que el muntu puede haberse salido de la esclavitud o la subalternidad por medio de "tempestades de cabeza". Yo quiero proponer, sin embargo, una metodología que funciona en dirección contraria: usar *Changó* para contextualizar y demostrar las limitaciones de las propuestas de De Bono, como una especie de revolución simbólica en la que la literatura afirma su validez y soberanía como discurso productor de sentido en cuanto a modos de escritura más expositivos.

Las limitaciones del "pensamiento lateral" empiezan a vislumbrarse en el comentario de De Bono *supra* con respecto a la posible inversión de los elementos de una determinada

⁸ *Ibid.*, 125-26; traducción mía.

circunstancia. Al reflexionar ante tal fenómeno podemos preguntarnos ¿qué hay de "lateral" en tal inversión, la que se parece más a la contrariedad que a la oblicuidad? Es más, ¿buscar perspectivas alternativas sobre un problema se limita a considerar sus costillas, o no hay otro proceso, más profundo y atenuado--de circunspección--que tiene en cuenta plurales perspectivas, tanto arriba como abajo, tanto antes como después? Pero ¿podemos imaginarnos un libro titulado "La circunspección" que alcance cifras de venta que hagan salivar a un editor? En fin, el pensamiento lateral se llama así y no de otra manera para forzar un complejo juego de procesos (no sólo cognitivos sino también emocionales, psicológicos y--¿por qué no?--culturales) a transformarse en un término con una sencillez que fuera aceptable a un amplio mercado comercial. Pero esa etiqueta constituye una metáfora, y una metáfora reduccionista e imprecisa, por cierto. Darnos cuenta de que algo que pensábamos real y concreto no resulta ser más que una floja figura del habla (ni siquiera una *mot juste* sino una *mot* común y corriente) tiende a reducir su valor en nuestra estimación.⁹

De mayor peso, sin embargo, es la revelación de que el pensamiento lateral es una técnica de solucionar problemas que depende de *excluire* sistemáticamente cierto número de conceptos de la mente, y ese acto de exclusión--que equivale a un empobrecimiento--constituye su limitación más grande. El optimismo con el que De Bono se acerca a cada problema, por ejemplo, como si los problemas nunca estuvieran interconectados o fueran parte de una estructura mayor de insoluble problematidad, no se cuestiona. La historia, el tipo de historia de sufrimiento e injusticia narrada en textos como *Changó*, tanto en escala individual como en escala masiva, queda sistemáticamente suprimida. Cuando De Bono dice cosas como "El pensamiento lateral es una parte necesaria del pensamiento y es el asunto [o el negocio] de todo el mundo" [*Lateral thinking is a necessary part of thinking and it is everybody's business*],¹⁰ se supone que no está pensando en el hecho de que la mayoría de los ejecutivos bien pagados de Europa y las Américas, los solucionadores de problemas a los que De Bono se dirige, son varones blancos. Las preocupaciones acerca de la relación entre las ganancias corporativas (las que se supone son la motivación tras el pensamiento lateral del contable) y la global degradación medioambiental, nunca se vocalizan. Lo que queda después de excluir tales consideraciones molestas es una suerte de listeza trivial que, con toda su potencial creatividad a corto plazo, puede conducir a la larga y ya ha conducido en buena medida a la destrucción del planeta. La visión alternativa proyectada en *Changó*, sin embargo, permite una recuperación de esos pensamientos suprimidos, radicalmente desasociándolos de un ánimo de lucro, y trayendo así un poderoso sentido adicional al término *freethinker* [tanto "librepensador" como "pensador gratuito"].

Habiendo liberado a De Bono de los grilletes de su propio pensamiento, *Changó* ofrece adicionales perspectivas sobre la continuada búsqueda de la libertad y justicia. Un buen número de oraciones salpicadas por el texto viene a la mente en esta conexión. Aquí

⁹ Para ser justo, De Bono tiene una sección sobre los nombres y las etiquetas, y el valor de cambiarlos (págs. 190 ff.), pero en ningún momento sugiere que se vuelva el mecanismo sobre su propia empresa.

¹⁰ *Ibid.*, 240; traducción mía.

tenemos una representativa profesía: “En la nueva tierra, Nagó reunirá difuntos y vivos, hermanados con los animales y los árboles, las piedras y las estrellas, fuertemente atados por el puño de Odumare que nos da la vida” (178). Otra, que rechaza un hipotético retorno de los africanos a Africa, es: “[L]a tierra del exilio debía ser conquistada por los vivos y difuntos para compartirla con los animales, los árboles y nuestros descendientes” (212). Y una tercera, que se postula agudamente en términos de género, es: “¡La Madre Tierra es inviolable!” (661). Lo que estos extractos tienen en común, y lo que está también implícito en la antedicha definición de “Bantú”, es una conciencia de no sólo el potencial papel redentor de los africanos, tanto para sí mismos como para la humanidad en general, sino también la responsabilidad de desempeñar ese papel de un modo que no sea dañino a la biosfera, que no es aparte del ser humano. El *ser con* a la base de su ontología se refiere no sólo a los recordados mentores de las personas sino que también implica una conciencia ecológica que contextualiza y pone en perspectiva toda preocupación (multi-)cultural a la que uno desearía otorgar prioridad.

La ecología, por supuesto, es la ciencia que estudia las interrelaciones e interdependencias entre los organismos vivos y sus alrededores.¹¹ Deja el estudio de los organismos a la biología y el estudio de los objetos y procesos inorgánicos a otras ciencias como la química, la física y la geología. De forma análoga a la lingüística estructural, se concentra en los espacios en blanco entre los elementos--las relaciones de predominación, dependencia o simbiosis, tanto como las de identidad y oposición--en vez de los intersticios de los elementos mismos. La palabra “ecología”, la que no surgió en la literatura científica hasta los 1860, consiste en los términos griegos *oikos* y *logos* (aproximadamente, “hogar” y “orden”), y su objetivo es ayudarnos a poner y mantener en orden nuestro hogar, la biosfera. En términos occidentales, los pasajes citados arriba no sirven tanto para caracterizar el pensamiento ecológico como una pre-condición necesaria de la redención humana (si fuera prácticamente concebible tal cosa), como para constituir un principio de respeto medioambiental, en la persecución de una equilibrada agenda política, de importancia a la par de los intereses raciales, tribales, étnicos o nacionales.

Changó representa un mundo en el que todo--desde el lenguaje hasta los imperios, desde los barcos negreros hasta las metáforas de la liberación--está en movimiento, lateralmente o no. En una circunstancia de tanto dinamismo, es la *dirección* del movimiento lo que se vuelve clave. La novela de Zapata Olivella sugiere una especie de paso hacia el lado, tipo cangrejo--siempre mirando hacia atrás por la memoria a los antecesores de uno, a la vez que se mira en derredor hacia el medioambiente--como un atenuado camino a la libertad. En lugar de un desplazamiento físico, esta danza--de inspiración africana pero imposible sin agregar el ingrediente experimental americano--tiende a ser un movimiento de la mente,

¹¹ . La crítica ecológica por poco no existe con respecto a la literatura escrita en español. Su seminal antología anglo-americana es Cheryl Glotfelty y Harold Fromm, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (Londres y Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996). Los ecoguerreros académicos se han unido en un grupo que se llama ASLE (Association for the Study of Literature and the Environment), el que produce la revista *ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment)*.

puesto que los "Compañeros de Viaje", a veces incorporados en la figura de la esclava librada Sojourner Truth, son lectores afines que siguen la corriente de la narración de izquierda a derecha a través de la página impresa. En vez del lateral pensamiento individualista (aun cuando hecho en grupo) abogado por Edward De Bono, *Changó, el gran putas* propone una actividad holística y dialógica, un *ser con* en donde se les da libre expresión a los otros dentro del yo, en un descomunal intento de superar una historia trágica y de alcanzar la trascendencia.

Obas citadas

- Carpentier, Alejo. "De lo real maravilloso americano". En *Obras Completas de Alejo Carpentier* (México: Siglo XXI, 1990). Vol.13, 100-17.
- De Bono, Edward. *Lateral Thinking: A Textbook of Creativity*. Londres: Penguin, 1990 (1970).
- Flores, Angel. "Magic Realism in Spanish American Fiction." *Hispania* 38, 2 (1955): 187-92.
- Glotfelty, Cheryll and Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. London and Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres and New York: Routledge, 1995.
- Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. 1a. ed. Bogotá: Oveja Negra, 1983; 3a. ed. Bogotá: Rei Andes, 1992 (citas textuales a esta edición). Traducción al francés por Dorita Piquero de Nouhaud titulada *Chango, ce sacré dieu*. Calais: Editions Nord, 1991. Traducción al inglés por Jonathan Tittler titulada "*Changó, the Baddest Dude*" (manuscrito inédito).