



ARTIGOS

AUTORIDAD SUBVERTIDA EN *CHANGÓ, EL GRAN PUTAS* DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA

Giorgia Piras

Università di Cagliari, Italia

giorgiapiras@yahoo.it

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1>

RESUMEN: El estudio se enfoca en la crítica de algunos aspectos de la novela *Changó, el gran putas*, del escritor colombiano Manuel Zapata Olivella, relacionados con la subversión de la autoridad, desde una perspectiva decolonial, en el cotejo de la versión en lengua española con sus traducciones en lenguas francesa e inglesa.

Palabras clave: *traducción, estudios decoloniales, Manuel Zapata Olivella, Changó, el gran putas*

AUTORIDADE SUBVERTIDA EM *CHANGÓ, EL GRAN PUTAS* DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA

RESUMO: O estudo concentra-se na crítica de alguns aspectos do romance *Changó, el gran putas*, do escritor colombiano Manuel Zapata Olivella, relacionados à subversão da autoridade, desde uma perspectiva descolonial, comparando a versão em língua espanhola com suas traduções em línguas francesa e inglesa.

Palavras-chave: *tradução, estudos descoloniais, Manuel Zapata Olivella, Changó, el gran putas*



SUBVERTED AUTHORITY IN *CHANGÓ, EL GRAN PUTAS* BY MANUEL ZAPATA OLIVELLA

ABSTRACT: This study focuses on analyzing some aspects related to subverted authority of the novel *Changó, el gran putas*, by the Colombian writer Manuel Zapata Olivella, from a decolonial perspective, and compare Spanish version to French and English translations.

Keywords: *translation, decolonial studies, Manuel Zapata Olivella, Changó, el gran putas*

La novela *Changó, el gran putas*, del autor colombiano Manuel Zapata Olivella, se acabó en 1983, tras años de investigación acerca de la herencia afro en Colombia y de la cultura africana. Según Lucía Ortiz, en su balance de la novela colombiana, la obra identifica una propuesta narrativa que rompe con el canon literario nacional, porque crea una forma de discurso alternativa que proporciona la apropiación de las historias y los lenguajes de grupos que hasta hace poco estaban privados de representación en la cultura nacional.

Changó, el gran putas proporciona una lectura decolonizada de la historia de la diáspora negra en las Américas y de las vivencias de los afrodescendientes en las tierras americanas, que contrasta con la visión eurocéntrica excluyente y que estructura la formación del discurso social, político y cultural colombiano.

Efectivamente los afroamericanos han sufrido, para decirlo con palabras del filósofo africano Eugenio Nkogo Ondó, “la misma suerte” que los africanos del otro lado del Atlántico. Es decir que los afroamericanos están por dentro de una narración histórica ficticia, hecha por historiadores “que no sabían seguir la vía de la interpretación racional que exige su objeto”. Desde esto, según Ondó, surge una historia de África demasiado ficticia o ignorada, que muchas veces coincide con la historia del colonialismo y, por otra parte, la historia de Afroamérica con la historia de la esclavitud. Esto, atestigua Ondó, se figura “con una amnesia casi incurable” (ONDÓ, 2012).

El autor



Manuel Zapata Olivella contribuyó a curar esa amnesia a lo largo de su vida, dedicada enteramente a la recuperación de la herencia afro en Colombia. Las investigaciones sobre el folklor, junto a su hermana Delia, las novelas y ensayos, los trabajos antropológicos, el quehacer de activista y editor, han enriquecido al panorama literario colombiano. Escritor ecléctico, intelectual, médico, antropólogo, musicólogo: para Zapata Olivella entre experiencias de vida y arte no hay verdadera separación. Nació en 1920 en Santa Cruz de Lorica, Córdoba, pasó su niñez en Cartagena, y murió en 2004 en Bogotá. Comienza a escribir novelas en 1947 (*Tierra mojada*), tarea que sigue ejerciendo hasta 1983, año en el que publica *Changó, el gran putas*. En el medio de su oficio literario hay un sinfín de actividades, como atestigua Yvonne Captain:

Zapata is more than a creative intellectual or any of the terms that often describes artists who insist on making a difference in their cultures. Instead, Zapata is a "triple threat" in letters: a creator, an activist, and an intellectual. This differs from the concept of an engaged writer because the Afro-Colombian never ceased one activity in order to initiate a different one (CAPTAIN, 2011).

La estructura de la novela

Siendo *Changó* una obra inabarcable en su totalidad por el tratamiento de temas, la presencia de aspectos lingüísticos heterogéneos, las peculiaridades culturales e históricas que conlleva y otros asuntos, aquí se tratará de aislar solamente algunos, y de llevar a cabo un análisis sin pretensiones exhaustivas. *Changó* se ordena en cinco capítulos separados que conservan su propia estructura, lenguaje y contexto histórico, y que al mismo tiempo están interconectados por la omnipresencia del santoral Yoruba. El primer capítulo, *Los Orígenes*, se abre con un largo poema épico, donde los tres apartados (*La tierra de los ancestros; La trata; La alargada huella entre dos mundos*) narran tres acontecimientos: la génesis *otra* del pueblo afrodescendiente, la ira de Changó y el exilio forzado del *mntu* africano al amparo de los orichas. El segundo capítulo, *El mntu americano*, con sus tres secciones (*Nacido entre dos aguas; Hijos de Dios y la Diabla; Cruz de Elegba, la tortura camina*), se desenrolla en Cartagena, lugar originario de la trata esclava en el



continente hispanoamericano, e interesa la cristianización de esas tierras y las primeras formaciones de palenques o quilombos. El tercer capítulo *La rebelión de los vodús*, (*Hablan los caballos y sus jinetes; El tambor de Bouckman; Libertad o muerte*) sigue relatando la historia de las rebeliones del muntu, centrándose en la revolución haitiana de 1791. El cuarto, *Las sangres encontradas* (*Simón Bolívar: memoria del olvido; José Prudencio Padilla: guerras ajenas que parecen nuestras; El Aleijadinho: donde quiera que tus manos sin dedos dejen la huella de tu espíritu; José María Morelos: el llamado de los ancestros olmecas*), narra acerca de la abolición de la esclavitud, especialmente de las azañas de los líderes libertadores Bolívar, Padilla, Aleijadinho, Morelos. La quinta y última parte, *Los ancestros combatientes*, (*El culto a los ancestros; Los fabricantes de centellas; La guerra civil nos dio la libertad, la libertad nos devolvió la esclavitud; ¡Oye: los orichas están furiosos!*) mezcla pasado y presente, involucra personajes pertenecientes a distintas épocas históricas, todos los que contribuyeron a la liberación de los negros en los Estados Unidos y al regreso de los afrodescendientes a África.

La refundación del origen del afroamericano por parte de Olivella sobrepasa la interrogación de Spivak (*¿Puede hablar el subalterno?*) por el hecho de crear una cosmogonía dónde esta pregunta no tiene ningún valor. En *Changó*, los afroamericanos hablan y están conscientes de sus identidades, de la historia de sus ancestros, del papel que tuvieron en la formación socio-política y cultural de las Américas. Lejos de ser sujeto subalterno, el negro de Zapata Olivella es protagonista de una narración amparada por las deidades ancestrales, un relato que, por su afán cosmogónico, se aproxima a las historias sagradas de otros pueblos, como la Biblia para los cristianos o el Popol Vuh para los pueblos mesoamericanos.

En cuanto producto de la ira de Changó, la condición diaspórica del *muntu*, además de narrarse como extraordinaria en su humanidad, está sujeta a una vivencia maldita. Así que todas las acciones violentas, las torturas, las vicisitudes deshumanas que padecieron los millones de africanos a partir del siglo XVI, están relacionadas con la voluntad del oricha Changó, pero nunca con una supuesta supremacía de los esclavistas blancos sobre el pueblo africano y afrodescendiente



En otras palabras, Zapata Olivella mira a deconstruir el discurso sobre el afrodescendiente tal como la historia occidental lo levantó, es decir en función de valores blancos. La *contra-historia* de Zapata Olivella exige una ruptura del patrón epistemológico que estructura la visión histórica oficial, por ese motivo el *lector-viajero* tiene que desprenderse del entramado de normas que organizan la perspectiva colonial:

Cualesquiera sea 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 tú dejes: eres el prisionero, el descubridor, el fundador, el libertador (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 35).

Como ya atestiguado por Fanon, en calidad de sujeto colonizado, el negro padece una continua cosificación y erotización de su persona. Hombres y mujeres negros están representados por la historia como violables y caracterizados por símbolos que responden a una lógica racista muy potente, que logra naturalizar la diferencia como ontológica y, por lo tanto, legitimar la explotación de seres deshumanizados e invisibilizados. Este proceso oficial e institucionalizado creó una desautorización de la raza negra, tal como lo afirma Césaire en su *Discurso sobre el colonialismo*:

Los indios masacrados, el mundo musulmán vaciado de sí mismo, el mundo chino mancillado y desnaturalizado durante todo un siglo; el mundo negro desacreditado; voces inmensas apagadas para siempre; hogares esparcidos al viento; toda esta chapucería, todo este despilfarro, la humanidad reducida al monólogo, ¿y creen ustedes que todo esto no se paga? La verdad es que en esta política está inscrita la pérdida de Europa misma, y que Europa, si no toma precauciones, perecerá por el vacío que creó alrededor de ella (CESAIRE, 2006, p. 41).

Dicho de otra forma, *Changó* es un propósito (logrado) de decolonizar al *muntu* africano y su ruta por las tierras americanas, es decir, una oportunidad para



desestructurar la hegemonía epistémica del occidente mediante el reconocimiento del afrodescendiente como sujeto de la historia.

El *muntu*, los *ekobios*, los *orichas*

El *Cuaderno de bitácora*¹, glosario al final de la novela, entre otros *realia*, esclarece el concepto de *muntu*, uno de los más importantes para la comprensión de la dimensión cultural africana, porque es una noción que “trasciende la connotación de hombre, ya que incluye a los vivos y difuntos, así como a los animales, vegetales, minerales y cosas que le sirven. Más que entes o personas, materiales o físicos, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersas en el universo presente, pasado y futuro” (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 648). Esta palabra es tomada de la cultura Bantú, cuya familia lingüística se extiende en todo el territorio de África austral, por debajo del río Níger, y cuyos distintos imperios fueron saqueados con la captura esclavista de los europeos². El término *muntu* aparece desde los primeros versos del poema, en calidad de destinatario y al mismo tiempo protagonista de la narración, encabezada por el juglar africano Nagó, que canta acompañado por la *kora*, instrumento africano parecido a un arpa-laúd:

¡Oídos del Muntu, oíd!
¡Oíd! ¡Oíd! ¡Oíd!
¡Oídos del Muntu, oíd!
(La *kora* ríe
lloraba la *kora*,
sus cuerdas hermanas
narrarán un solo canto
la historia de Nagó
el trágico viaje del Muntu
al continente exilio de Changó
(ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 41).

1 ZAPATA OLIVELLA, Manuel, *Changó, el gran putas*, Bogotá: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Ministerio de Cultura, 2010, p. 646.

2 “Las raíces de la cultura Bantú fueron sembradas en América por millones de africanos arrancados de su tierra madre, dejando como grandes frutos sus concepciones filosóficas, religiosas y vitales. Es importante tener en cuenta que la lengua y familia Bantú está íntimamente ligada con sus hermanas Yoruba, Fon, Carabalí, etc., en la gran diáspora genésica y universal del África, por lo que dividir las en polos separados sería negar sus raíces”. CORREA SANDOVAL, Sergio Andrés, *Regiones, Etnicidad y Literatura en Colombia: Lecturas Abiertas de Manuel Zapata Olivella. Lingüística y Literatura*, 2012, p. 96.



El muntu se halla a lo largo de la novela y todas las vicisitudes que vive son amparadas por los orichas, a partir de esas terribles acontecidas en las costas africanas y durante las travesías atlánticas. Simbolizado por el hijo de la esclava Sosa Illamba, nacido bajo cubierta de un nao negrero, el muntu está destinado a fecundar América y fundar la trietnia americana³.

El muntu no es solo africano, es también indígena, asiático, oceánico, árabe y europeo. Lejos de toda discriminación, como atesta Lucía Ortiz, *Changó* resulta ser una novela cuyo protagonista es “toda una raza compuesta por los diferentes grupos que representan el universo cultural americano y de los que se destaca su componente afro” (ORTIZ, 2007, p. 158).

Es Elegba, el oricha intermediario entre los difuntos y los vivos, que anuncia a la tripulación del barco, la llegada del muntu:

Vengo a decirte que te alistes para la partida. Vendrá la gran nave en donde se confundirán todas las sangres. Estarán unidas aunque las separen las lenguas y las cadenas. En mitad del mar nacerá el nuevo hijo del muntu y en la nueva tierra será amamantado por la leche de madres desconocidas (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 91).

El *Cuaderno de bitácora* proporciona el significado de los términos extranjeros, en la mayoría africanos, que se encuentran a lo largo de la obra. Esta disposición del autor deja que el léxico híbrido gane significación y crezca en relación al contexto, así que el lector es testigo de una lengua que se enriquece de manera progresiva con términos de una lengua otra. Según esta dinámica, el lector familiariza con palabras de la cultura yoruba y llamará los hermanos *ekobios*, la fuerza vital *magara*, el cadáver *buzima*, término sin embargo diferente de *bazimu*, que designa un muerto todavía con energía e inteligencia. De igual modo el glosario cuenta con los nombres de los catorce orichas, dioses del panteón yoruba y, como atesta Darío Henao Restrepo: “cada uno simboliza uno o varios aspectos de la vida y son protectores de los seres humanos. En *Changó, el gran putas* aparecen ejerciendo

3 Siguen algunos ejemplos tomados del texto: *Pero América / matriz del indio, / vientre 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* (p. 68.)



sus roles sobre el destino de los africanos que llegaron a América. [...] Todo este santoral africano aparece en el poema épico que desde un comienzo prefigura el destino de los esclavos africanos en América” (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 15-16).

Zapata Olivella entrega al público de lengua española la posibilidad de desprenderse de una estética colonizada, relatando desde perspectivas narrativas marginales y acerca de culturas subalternas, a través de un idioma compuesto por términos inusitados que el lector deberá redefinir o reinventar con su propia imaginación. Se fomenta un lector que represente al *hombre desnudo*, al *niño-viajero* mencionado en el prólogo, un auditorio testigo de una narración alternativa, cuyos personajes históricos se mitifican y los mitos se vuelven historia.

Dinámica entre historia y mito

Changó es el máximo ejemplo de *realismo mítico*, una actitud literaria que amalgama realidad y ficción, que sigue el ejemplo del *real maravilloso* de Carpentier y del *realismo mágico* de García Márquez 4. El resultado es una combinación de lo real y lo ficticio en una escritura que une los saberes antropológicos a las mitologías de África subsahariana, la realidad americana a la historia silenciada de una América desconocida, con el uso de un estilo que a menudo dificulta la medición regulada del tiempo occidental con la irrupción de la épica en la narración. La compenetración entre dimensiones temporales diferentes se refleja en la escritura y es mayormente evidente en la discrepancia entre los tiempos verbales. Lo que más interesa subrayar en este estilo narrativo es la relación entre historia y mito, dinámica que contribuye a la creación de la *contra-historia* de *Changó*.

4 Según Zapata Olivella, “nuestros narradores y poetas actuales, sin perder el talento de buenos escritores, alegando la libertad expresiva, retomaron la condición esencial del pensamiento: mitificar la realidad [...] La literatura ha sido siempre la utópica respuesta que nos deja la fábula de la zorra y las uvas verdes. El realismo mágico y mítico es una respuesta válida para un continente que sufre cada vez la expropiación de sus riquezas físicas y espirituales. Frente a los molinos de viento necesitamos la fantasía, el denuedo y el heroísmo de Don Quijote. Rulfo, García Márquez, Borges, Carpentier, apenas nos han abierto las puertas del misterio americano. Aún nos falta excavar en la reminiscencia ancestral de nuestros pueblos la sabiduría milenaria subyacente en la memoria de nuestros ancestros africanos, melanésicos, polinésicos y europeos” (ZAPATA OLIVELLA, 1997, p. 275-278).



La historia oficial silencia en lugar de poner de relieve los hechos históricos subalternos (un ejemplo es la revolución haitiana de 1791), en otras palabras, los *deshistorifica*. Esta técnica ejercida durante siglos por parte de la misma Historia sobre los africanos y afrodescendientes es un proceso oficial que se constituyó como una deshistorificación institucional. Por lo tanto, esto va a representar un acto de negación de la historia que opera bajo el control cultural, regulado en función de los tiempos y los modos, dicho en otras palabras: un acto establecido. Dicho procedimiento está a la base de la *amnesia casi incurable* citada antes por Ondó.

En respuesta a este fenómeno institucionalizado de exclusión, *Changó, el gran putas* se propone como obra portadora de una *contrahistoria*, y fija en la memoria colectiva lo que la historia oficial rechaza. Con un ejercicio de traducción de la historia en mito y viceversa, Zapata Olivella hace hincapié en uno de los mecanismos fundantes de la historia oficial y ofrece un cambio de perspectiva acerca de las subjetividades históricas: desmitifica al africano, con su entrada en la historia oficial, y deshistorifica al esclavista y al racista blanco, que en la novela juega un papel marginal y deshumanizado.

El autor alcanza esta dinámica de subversión de la subjetividad mediante el uso de estrategias estilísticas que se pueden apreciar a lo largo de la obra en distintos niveles: en el plan léxico, sintáctico, en la estructura de la novela.

Subversión de la autoridad

En *Los Orígenes*, la representación del esclavista se demarca en negativo y no cabe como sujeto protagonista en la interpretación histórico-épica del autor, más bien juega un papel secundario: es un ayudante de Changó y un medio del que se sirve el dios para cumplir su venganza. La representación del negrero que restituye Zapata Olivella recalca la visión bestial que en aquellas épocas el europeo tenía del africano⁵. La imagen del esclavista es totalmente deshumana y animalizada y actúa

5 Siguen algunos ejemplos: *Loba pelo rojo/ tienes hocico de hiena/ coagulada sangre en los ojos,/ zarpas uñas de fiera/ corazón noche negra/ tu vacía casa:/ la ambición./ Tu huella ceniza/ carimba/ rencor que no se olvida/ tatuado en mi piel./ Dolor en la partida/ mordisco que separas/ al padre que se aleja/ la madre de la hija./ No compras el puño argollado/ del esclavo/ —¡pieza de Indias!—/ sino el negro resentimiento/ la negra piel/ que enmohece el odio./ Donde renazca tu chispa/ en nuestra*



bajo la ley de la ambición: la *loba blanca* (metáfora que alude al mercante de ser humanos, y en general al individuo racista) se perfila como un personaje negativo antagonista del *muntu*, no actúa según su propia voluntad, porque está desde el principio movida por la voluntad del dios Changó: “¡Changó! ¡ Changó!/ Buscaste fuera de África/ la Loba Blanca/ para cumplir tu venganza. La que vende y compra/ por un doblón de cobre/ un collar de vidrio/ por tre reales,/ un rebaño de hombres” (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 74). La deshumanización del esclavista, la desautorización de su protagonismo, la exclusión del racista como agente de la historia, son recursos que apoyan la narrativa alternativa de Zapata, sin embargo, la dinámica de subversión de la autoridad más evidente es quizás lo que el autor denomina el *libro de derrota*, una estrategia para entremezclar el punto de vista de los esclavos con lo de los esclavistas.

Según el relato de la primera parte de la novela, a la muerte del comandante, acontecida durante una negociación de *piezas de Indias* por mano de Ezili, comerciante africana que se encarga de fijar el precio de su propio pueblo, sigue el primer oficial y contramaestre que asume el mando del barco. Su *libro de bitácora* se vuelve pronto en *libro de derrota* que, de aquí en adelante, salpica el relato de la rebelión:

Libro de derrota

Nos persiguen algunas nubazonas y lloviznas. El calor sofoca el cargamento y me preocupan los mulecones. Parece que los ashantis se acomodan al cautiverio pero estoy listo a reprimir cualquier muestra de rebeldía. Personalmente vigilo que se cumplan las rondas en las bodegas y si hay muertos que se arrojen al mar. Solo temo por unos carabalí-bibbi que se resisten a comer.

¡Eléyay!, padre Jalunga, rememoro tus sabios consejos:

«La araña tarda mucho tiempo en escoger las ramas donde tejer su red».

Te escucho venerable Jalunga:

«Si tienes atados los pies camina con los ojos: los árboles vuelan en el viento».

sangre/ en el pan de tu horno/ en el beso de tu hija/ en la mirada de tu nieto/ estará presente el llanto/ memoria de la madre muerta,/ hueso partido en cruz/ por la espada de tus santos./ Las salivas de mil hijos/ escupirán sobre tu tumba!/ Látigo/ sal en la herida/ tijera de la lengua/ las sombras de tu alma/ en la noche de la trata/ sirvieron de moneda. (p. 72-73) Insaciables mercaderes/ traficantes de la vida/ vendedores de la muerte/ las Blancas Lobas/ mercaderes de los hombres,/ violadoras de mujeres/ tu raza,/ tu pueblo,/ tus dioses,/ tu lengua/ ¡destruirán! (p. 66-67)



Cuento las pisadas de la loba blanca sobre cubierta, las veces que levantaba la escotilla, el chirrido de sus garruchas al izar las velas, los aullidos cuando canta.

Ngafúa me advierte que debo apresurarme en limar las cadenas. Ya sé que su ojombliigo recorre los rincones de mi cuerpo. Lo encontraba en mi memoria, en el brazo que muevo, en mis deseos no pensados. Calladamente me puse a limar la argolla y nadie duerme con este silbo del pájaronoché (ZAPATA OLIVELLA, 2010, 112-113).

El encadenamiento del *libro de derrota* (en itálico en el texto), y del relato, establece una alternancia de perspectivas distintas y asimismo de lógicas, epistemologías y saberes diferentes, que culminan, llevados por un énfasis progresivo, en el clímax de los últimos apuntes, que cierran la primera parte de la novela:

Libro de derrota

Tenemos una rebelión a bordo. Los esclavos han atrapado a más de diez de nuestros hombres en las bodegas y temo que los asesinen y puedan incendiar la Nova India. He dado orden de volar la escotilla de proa y si es necesario desmontar la cubierta para someterlos. El mar se enfurece y el vigía de cofa ha dejado de ver tierra. No hay barco a la vista, amigo o pirata que pueda socorrernos. En la cabina tengo conmigo una pieza de Indias como rehén... ¡Santo Dios, ya están aquí...!

La clarividente sombra de Ngafúa está con nosotros. Los ekobios me rodeaban, algunos arrastrando pedazos de cepos que no han podido arrancarse de los tobillos. Kanuri mai y los felupes se dan prisa en bajar a la sentina para liberar a los que todavía están prendidos a los vergalones. Hemos refugiado a los pequeños en el compartimiento de babor. Sobre sus cabezas, rotos los vidrios, se abren las claraboyas por donde pueden respirar la lluvia que les arroja la madre Yemayá. Cumpliendo un viejo mandato levantan las manos y abrían las bocas, bebiéndose el agua que han dejado de mamar. Las ekobias rodean a Sosa Illamba, jadeante, ansiosa, porque el hijo deseaba gatear entre sus piernas (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 142).

Las traducciones de *Changó*

Las dificultades traductivas se presentan por lo menos en dos sectores distintos de la novela: al nivel lexical, debido a la cantidad de términos que atañen a lenguas especiales (por ejemplo, al campo de la náutica), y a la presencia de



neologismos; al nivel gramatical, especialmente por el énfasis en la dimensión no lineal del tiempo de la narración.

Hasta la fecha, las traducciones de *Changó* constan de dos ejemplares: la versión francesa de Dorita Nouhaud, publicada en 1991, y la inglesa de Jonhatan Tittler, editada en 2010. Su traducción en portugués está en curso de obra. Entre las traducciones de *Changó* hay diferencias acerca de la estructura de la obra, del estilo adoptado por los traductores, en cuanto que se extranjeriza o domestica el texto. Seguidamente (Tabla 1) hay algunos fragmentos del texto en las tres lenguas, española, francesa e inglesa, para dar cuenta solo de algunas transformaciones de *Changó*.

<i>Changó, el gran putas.</i> (Bogotá: Colecciones Ministerio de cultura, 2010)	<i>Changó, ce sacré dieu.</i> (Lille: Miroirs Éditions,1991)	<i>Changó, the Biggest Badass.</i> (Lubbock: Texas Tech University Press, 2010)
Al compañero de viaje: 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	--	TO THE FELLOW TRAVELER Climb aboard this novel like so many million African prisoners on the slave ships; and feel free despite your chains. Take off your clothes! Whatever your race, culture, or class, don't forget that the land where you tread is America, the New World, humanity's new dawn. So become a child. If you find strange spirits –in word, character, or plot –take them as a challenge to your imagination. Forget about academics, verb tenses, the boundaries between life and death, because in this saga there is no other trace than the



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 [...] (p. 35).		one you leave behind: you are the prisoner, the discoverer, the founder, the liberator [...] (p. 37).
--	--	---

Tabla 1

En la comparación con la traducción francesa aparecen algunas diferencias substanciales que interesan la esfera de la recepción del texto: desaparece el prólogo *Al compañero de viaje*, dónde emergen importantes indicaciones acerca la interpretación del texto; además se le quita el *Cuaderno de bitácora*, glosario al final del libro, citado por el autor en el mismo prólogo: “Si descubres un vocablo misterioso, dale tu propia connotación, reinvéntala. No acudas al «Cuaderno de bitácora» al final del libro, porque este solo tiene por objeto mostrar los riscos por donde has andado; no es una brújula para descubrir caminos” (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 35). Por lo tanto, sin indicaciones por parte del autor, ni glosario, la traductora francesa opta para la referencia a pie de página (Tabla 2).

<i>Changó, el gran putas.</i> (Bogotá: Colecciones Ministerio de cultura, 2010)	<i>Changó, ce sacré dieu.</i> (Lille: Miroirs Éditions, 1991)
<p><i>Los orichas</i></p> <p><i>Deja que cante la kora</i></p> <p>¡Oídos del Muntu, oíd!</p> <p>¡Oíd! ¡Oíd! ¡Oíd!</p> <p>¡Oídos del Muntu, oíd!</p> <p><i>(La kora ríe</i></p> <p><i>lloraba la kora,</i></p> <p><i>sus cuerdas hermanas</i></p> <p><i>narrarán un solo canto</i></p> <p><i>la historia de Nagó</i></p> <p><i>el trágico viaje del Muntu</i></p> <p><i>al continente exilio de Changó).</i></p> <p>Soy Ngafúa, hijo de Kissi-Kama.</p>	<p><i>Les Orichas¹</i></p> <p><i>Reçois le chant de la Kora²</i></p> <p>Oreilles du Mountou³, écoutez!</p> <p>Ecoutez! Ecoutez! Ecoutez!</p> <p>Oreilles du Mountou, Ecoutez!</p> <p><i>(La kora rit,</i></p> <p><i>Elle pleurait, la kora,</i></p> <p><i>Ses cordes unanimes</i></p> <p><i>Narreront un seul chant</i></p> <p><i>L'histoire de Nago</i></p> <p><i>Le tragique voyage du Mountou</i></p> <p><i>Au continent exil de Chango).</i></p> <p><i>Je suis Ngafoua, fils de Kessi-Kama.</i></p>



<p>Dame, padre, tu voz creadora de imágenes, tu voz tantas veces escuchada a la sombra del baobab. ¡Kissi-Kama, padre, despierta! Aquí te invoco esta noche, junta a mi voz tus sabias historias.</p>	<p><i>Père, donne-moi ta voix créatrice d'images, Ta voix si souvent écoutée à l'ombre du baobab. Kissi-Kama, mon père, réveille-toi ! Ici je t'invoque cette nuit Joins à ma voix tes sages histoires.</i></p>
---	---

Tabla 2

Proporcionar de inmediato el significado de cada término extranjero, es quizás una medida traductiva que desconcerta los intentos del autor. Asimismo, con respecto a los topónimos, a los nombres propios y en general a todos los *realias*, la edición francesa simplifica el texto hasta domesticar los términos que resultan extrañantes aún en la versión española: Muntu > Mountou; Nagó > Nago; Changó > Chango; Ngafúa > Ngafoua; Kissi-Kama > Kessi-Kama.

<i>Changó, el gran putas.</i> (Bogotá: Colecciones Ministerio de cultura, 2010)	<i>Changó, ce sacré dieu.</i> (Lille: Miroirs Éditions, 1991)	<i>Changó, the Biggest Badass.</i> (Lubbock: Texas Tech University Press, 2010)
<i>La trata</i>	La traite	THE SLAVE TRADE
<p>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.</p> <p>Desembarcaron fusiles, cañones y barriles de alimento. Asombrados y recelosos vimos crecer sus murallas y casamatas blancas para que el muntu se pudra por dentro (p. 82).</p>	<p>La forteresse est née entre le bord de la mer et la gorge du fleuve, petite, perdue sur la côte. Au début, la Louve Blanche amène quelques ékobios* enchaînés qui ne parlaient pas notre langue. Des fusils, des canons et des barrils de nourriture sont débarqués. Etonnés et méfiants, nous avons vu grandir ses murailles et ses casemates blanches faites pour que le Mountou pourrisse à l'intérieur (p. 49).</p>	<p>The fortress was born between the seashore and their river canyon, small, lost on the coast. At first the White Wolf brings a few chained ekobios who did not speak our languages. They unloaded guns, cannons, and barrels of food. Astonished and suspicious, we saw their white walls and casemates grow wherein the Muntu would rot (p. 33).</p>



	<p>*Chez les Gnagnigos de Cuba, membre d'une même confrérie. Ici, synonyme de Noir.</p>	
--	--	--

Tabla 3

Como se puede apreciar en la Tabla 3, las versiones inglesa y francesa se alejan del texto de partida tomando las siguientes preferencias de traducción en relación al nombre de los personajes (adopción de letras mayúsculas *loba blanca* > *Louve Blanche* > *White Wolf*; *mntu* > *Mountou* > *Muntu*), domesticación fonética, solamente en la versión francesa (*ekobios* > *ékobios*; *Muntu* > *Mountou*); inclusión de referencias a pie de página, solamente en la versión francesa (*ékobios**: *Chez les Gnagnigos de Cuba, membre d'une même confrérie. Ici, synonyme de Noir.*), sin embargo, más extensas de las que proporciona el cuaderno de bitácora en la versión española (*Ekobio: Sinónimo de cófrade entre los ñañigos de Cuba*); número de los sustantivos (*nuestras lenguas* > *notre langue*). Las creaciones neológicas que aparecen en el texto añaden complejidad al proceso traductivo, como se puede apreciar en los ejemplos siguientes:

<i>Changó, el gran putas.</i> (Bogotá: Colecciones Ministerio de cultura, 2010)	<i>Changó, ce sacré dieu.</i> (Lille: Miroirs Éditions, 1991)	<i>Changó, the Biggest Badass.</i> (Lubbock: Texas Tech University Press, 2010)
el truenoluz de tus relámpagos (p. 70) voz tambor (p. 41)	le tonnere-lumière de tes éclairs (p. 40) voix-tambour (p. 40)	The tunderlight of your lightning flashes (p. 24) drum voice (p. 25)
la risatrueno de Changó (p. 139)	Le riretonnere de Changó (p. 104)	Changó's thunderlaughter (p. 75)
No deja de observarme con la sonrisapájaro que ilumina su cabeza de hormiga (p. 112)	Il ne cesse de m'observer avec le sourire-oiseau qui éclaire sa tête de fourmi (p. 79)	He does not stop observing me with his birdsmile , which illuminates his head of an ant (p. 55)



De repente la sombraluz se detuvo para pegar sus labios a los míos (p. 376)	Soudain l' ombre-lumière s'est arrêtée pour coller ses lèvres sur les miennes (p. 338)	Suddenly the lightshadow stopped to press its lips against mine (p. 251)
Ya sé que su ojombligo recorre los rincones de mi cuerpo (p. 113)	Je sais bien que son oeil-nombril parcourt tous le coins de mon corps (p. 79)	I know his eye-navel runs over the contours of my body (p. 56)
En cubierta, las risallantos de las ekobias ashantis, quienes gritaban y miran hacia el puerto como si distinguieran el lugar conocido de su aldea (p. 119)	Sur le pont, le rirespleurs des ékobias ashantis criaient et regardent vers le port comme si elles distinguaient l'endroit familier de leur village (p. 85)	On deck, with laughtersobs the Ashanti women shouted and look toward the port as though they were seeing the familiar sight of their native village (p. 60)
La sombraluz de mi canto, la angustia de mi relato, ilumina los rostros de los ekobios encadenados (p. 131)	L' ombre-lumière de mon chant, l'angoisse de mon récit, éclairent les visages des ékobios enchaînés (p. 96)	The lightshadow of my song, the anguish of my tale, illuminates the faces of the bound ekobios (p. 69)
Me hablaba en yoruba para que pueda entender su cantorrelato : (p. 109)	Il me parlait en youruba pour que je puisse comprendre son chantrécit : (p. 76)	He was speaking to me in Yoruba so I could understand his songtale : (p. 53)

Tabla 4

Ambos traductores tienen en cuenta el contexto y la intención del autor de acuñar términos nuevos para representar las características de las deidades afroamericanas que no encuentran un correspondiente en la lengua estándar. La creación neológica estructura básicamente sustantivos o adjetivos compuestos, organizados en parejas de significados contrarios (*sombraluz*, *risallantos*), en pares que relacionan partes del cuerpo humano o animales (*ojombligo*, *sonrisapájaro*), o que combinan la esfera musical con el enunciado o la expresión humana (*voztambor*, *risatrueno*, *cantorrelato*).



Traducción de *libro de bitácora* y *libro de derrota*

La edición francesa no hace distinción entre bitácora y derrota, cuya traducción se nivela en la expresión *Journal de bord*. Por el contrario, en la edición inglesa, Tittler pone de relieve la discrepancia, traduciendo bitácora y derrota respectivamente con *Book of navigation* y *Book of defeat*. Las dos versiones no reconocen como traducible el juego de palabras que hay en la expresión *libro de derrota*, que designa al mismo tiempo el cuaderno del rumbo de la embarcación al navegar y el registro del vencimiento al que se enfrentaron los comandantes del barco. Sin duda la locución en lengua española, *libro de derrota*, es al mismo tiempo un *journal de bord* y un *book of defeat*:

<i>Changó, el gran putas.</i> (Bogotá: Colecciones Ministerio de cultura, 2010)	<i>Changó, ce sacré dieu.</i> (Lille: Miroirs Éditions,1991)	<i>Changó, the Biggest Badass.</i> (Lubbock: Texas Tech University Press, 2010)
<i>La alargada huella entre dos mundos Libro de bitácora</i>	<i>L'interminable voie entre deux monde Journal de bord</i>	<i>THE ENLONGATED FOOTPRINT BETWEEN TWO WORLDS BOOK OF NAVIGATION</i>
<i>Apesadumbrados por la muerte de nuestro capitán Egas Muñis, nos vimos urgidos a levar anclas de la factoría de Nembe antes de la medianoche. El carpintero construyó el ataúd y permanecimos al lado de su cadáver, alumbrándolo con linternas. Tres veces hemos rezado el rosario a Nuestra Señora de Lisboa, amparo y consuelo de los portugueses (p. 108).</i>	<i>Affectés par la mort de notre capitaine Egas Muñis, nous avons rapidement levé l'ancre et quitté la factorerie de Nembé avant minuit. Le menuisier a fabriqué un cercueil et nous sommes restés près de la dépouille mortelle, l'éclairant avec nos lanternes. Trois fois de suite, nous avons récité un chapelet à Notre Dame de Lisbonne, protectrice et consolation des Portugais (p. 75).</i>	<i>Grieving over the death of our Captain Egas Muñis, we were forced to weigh anchors at the Nembe outpost before midnight. The carpenter built the coffin and we stayed beside his cadaver, lighting it with lanterns. Thrice have we prayed the rosary to Our Lady of Lisbon, who gives succor and consolation to the Portuguese (p. 52).</i>

Tabla 5



Las dos versiones, francesa e inglesa, conservan el estilo cursivo del *libro de bitácora* del original y asimismo más adelante en el *libro de derrota*. En general, la traducción francesa aboga por una interpretación más formal de la prosa de Zapata Olivella, (*cadáver* > *dépouille mortelle*), a menudo añade o quita algunos elementos de la oración (*con linternas* > *avec nos lanternes*; *Tres veces* > *Trois fois de suite*). En cambio la versión inglesa aparece más apegada al original (*con linternas* > *with lanterns*; *cadáver* > *cadaver*; *Tres veces* > *Thrice*).

<i>Changó, el gran putas.</i> (Bogotá: Colecciones Ministerio de cultura, 2010)	<i>Changó, ce sacré dieu.</i> (Lille: Miroirs Éditions,1991)	<i>Changó, the Biggest Badass.</i> (Lubbock: Texas Tech University Press, 2010)
<i>Libro de derrota</i>	<i>Journal de bord</i>	<i>BOOK OF DEFEAT</i>
<p><i>Tenemos una rebelión a bordo. Los esclavos han atrapado a más de diez de nuestros hombres en las bodegas y temo que los asesinen y puedan incendiar la Nova India. He dado orden de volar la escotilla de proa y si es necesario desmontar la cubierta para someterlos. El mar se enfurece y el vigía de cofa ha dejado de ver tierra. No hay barco a la vista, amigo o pirata que pueda socorrernos. En la cabina tengo conmigo una pieza de Indias como rehén... ¡Santo Dios, ya están aquí...! (p. 142)</i></p>	<p><i>Nous avons un soulèvement à bord. Les esclaves ont coincé plus d'une dizaine de nos hommes dans les cales et je crains qu'ils ne les assassinent et mettent le feu au "Nova India". J'ai donné l'ordre de démonter le pont pour les réduire. La mer grossit et la vigie de hune a perdu la terre de vue. Il n'y a pas de bateau, ami ou pirate, qui puisse nous venir en aide. Dans ma cabine, j'ai avec moi une pièce d'Indes comme otage... Dieu Saint, ils sont déjà là...! (p. 107)</i></p>	<p><i>We have a mutiny on board. The slaves have trapped more than ten of our men in the hold, and I fear they will murder them and burn the "Nova India". I have given the order to blow open the prow hatch door and, if it is necessary, to tear the deck apart in order to subdue them. The sea has grown enraged and the lookout has lost sight of land. There is no ship in sight, neither friend nor pirate, to come to our aid. I have taken in the cabin a female specimen as hostage... Holy God, here they are...! (p. 77)</i></p>

Tabla 6

En la última secuencia del *libro de derrota* (Tabla 6), emergen mayormente las elecciones de ambos traductores: la versión francesa reduce y generaliza la



intensidad de algunas expresiones (*El mar se enfurece > La mer grossit > The sea has grown enraged*) y elimina fragmentos del texto (*volar la escotilla de proa > -- > blow open the prow hatch door; no hay barco a la vista > il n'y a pas de bateau > there is no ship in sight*), que permanecen en la edición inglesa.

Conclusiones

En la sucinta comparación llevada a cabo, emerge la actitud del procedimiento traductivo, que en el caso inglés se caracteriza por la atención al texto de partida, mientras que en el caso de la versión francesa, se pone mucho cuidado en el destinatario final. La edición francesa de 1991 revoluciona la estructura del texto de partida: quita el prólogo y el glosario, añade las notas a pie de página, domestica los *realias*, pone el index al final del libro. Nouhaud manipula *Changó* hasta minimizar las extrañezas del texto para los lectores de la lengua de destino, en otras palabras, aboga por una versión domesticante. A una traducción muy vinculada a su contexto de llegada, corresponde un lector al que se le quita el esfuerzo de decolonizar su estética, entre otros efectos colonizantes. En otras palabras, lo que logró Zapata Olivella con *Changó*, (desprenderse de las formas del sentir y del saber que oprimen e invisibilizan las otras formas de estética), disminuye en su versión francesa; es decir que una traducción domesticante puede abortar la carga decolonizante de una obra.

Lejos de ser un proceso inocuo, la traducción literaria, puesto que contribuye a la construcción de la cultura del sistema literario nacional de llegada (según las teorías de los polisistemas literarios de Even Zohar) y pone en relación cosmologías diferentes a través de una comunicación intercultural, es un proceso de rasgos políticos.

Reconocer la complejidad que funda la producción de un texto, la continuidad con su contexto cultural, los aspectos relativos a las categorías de raza, clase, género, es una exigencia del traductor cultural. Así que la traducción es un proceso imprescindible en la comunicación cultural y, viceversa, la comunicación cultural no puede prescindir de la traducción. La hermenéutica rebelde a los cánones estéticos occidentales de *Changó*, no encuentra en su versión francesa la misma libertad, al



contrario, resulta refrenada en su desobediencia epistémica, y domesticada al sentir del público de llegada.

Referencias

CAPTAIN, Yvonne. **The Legacy of Manuel Zapata Olivella**, 2011, Revista de Estudios Colombianos, N°37-38, disponible en <http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-37-38/6.REC_37-38_YvonneCaptain%20.pdf>, accedido en <07/02/2017>

CESAIRE, A. **Discurso sobre el colonialismo**, Madrid: Ediciones Akal, 2006.

CORREA, Sergio Andrés Sandoval. Regiones, Etnicidad y Literatura en Colombia: Lecturas Abiertas de Manuel Zapata Olivella. *Lingüística y Literatura*, 2012, 61: 89-106, disponible en <<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/13300/11911>> accedido en <16/02/2017>

NKOGO ONDÓ, Eugenio. **Africanos, Afrodescendientes o la simetría histórica y cultural**, 2012, FAIA (Filosofía Afro-Indo-Abiyalense), disponible en <<http://editorialabiertaifaia.com/pifilojs/index.php/FAIA/article/view/3>>, accedido en <07/02/2017>

ORTIZ, Lucía. **“Chambacú, la historia la escribes tú”: ensayos sobre cultura afrocolombiana**, Madrid: Iberoamericana Editorial, 2007.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. **Changó, el gran putas**. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

_____. Nueva imagen de la novela latinoamericana. In: **LUQUE, M. et al., Colombia en el contexto latinoamericano, IX Congreso de la**



Asociacion de Colombianistas (Santafé de Bogotá, D. C., julio 26 al 29 de 1995), Bogotá: Unversidad de los Andes, 1997, p. 275-278.

Giorgia Piras é PhD em Literaturas Comparadas e Tradução, Universidade de Cagliari, Itália.

Recebido em: 17/02/2017
Aprovado em: 09/05/2017
Publicado em junho de 2017