

El boga que se repite en la poesía de Candelario Obeso, Jorge Artel y Manuel Zapata Olivella

JOHN THOMAS MADDOX IV
UNIVERSIDAD DE ALABAMA EN BIRMINGHAM

Resumen

La figura del boga poético, un tropo y una máquina que se repite según mi interpretación de la teoría posmoderna de Antonio Benítez Rojo, une lo que parece ser una tradición alternativa al canon nacional. El boga personifica la libertad, la prisión y la violencia en las obras clásicas de Candelario Obeso y Jorge Artel. A esta tradición quisiera agregar al novelista Manuel Zapata Olivella (1920-2004) por poetizar al boga. En su obra maestra, la novela *Changó el gran putas* (1983), Zapata Olivella incluye cientos de versos épicos. Argumento en contra de la interpretación de Obeso como un poeta “insuficientemente” rebelde en su retrato del boga según Artel y Zapata Olivella. El novelista crea una serie de bogas que se repiten, cambiando a cada paso según su contexto y creando una historia revolucionaria y violenta de la diáspora africana, tanto en Colombia como más allá del territorio nacional.

Palabras clave: Manuel Zapata Olivella, Candelario Obeso, Jorge Artel, Antonio Benítez Rojo, poesía afrocolombiana

Este número especial es un ejemplo del “maritime response” (la respuesta marítima) en la teorización de los estudios Latinoamericanos y de las diásporas que estos incluyen (13). En el caso de la literatura afrocolombiana, a pesar de estar en diálogo con un canon nacional, los paradigmas nacionales como el de la *Biblioteca Afrocolombiana* son insuficientes para abarcar la historia no-lineal y transnacional de los afrodescendientes (Ministerio de Cultura). El paradigma marítimo puede servir para enfatizar la conexión de Colombia con el Caribe y otros espacios definidos por el agua. Propongo que la figura del boga (bogador) poético, un tropo y una máquina que se repite según mi lectura de la teoría posmoderna del cubano Antonio Benítez Rojo (1931-2005), une lo que parece ser una tradición alternativa al canon nacional. Esta tradición caribeña va más allá del Caribe colombiano y se basa en la poesía, porque el cubano afirma que la forma de ser del caribeño es poética y no-violenta (21). La poesía caribeña sublima la violencia más allá del encarcelamiento o la libertad, según Benítez Rojo (17). Esta paradoja de libertad encarcelada define al boga, aunque su relación con los dos extremos cambia según su contexto y estos dos con respecto a la violencia. El boga personifica estos tres elementos – libertad, prisión y violencia – de modo diferente en las obras clásicas de Candelario Obeso (1849-1884) y Jorge Artel (1909-1994). A esta tradición quisiera agregar al novelista Manuel Zapata Olivella (1920-2004) no solo por repetir la máquina del boga sino también por utilizar el verso para

hacerlo. En su obra maestra, la novela *Changó el gran putas* (1983), Zapata Olivella incluye cientos de versos para la construcción de una estética épica que incluye una evolución de navegantes rebeldes inspirados por los bogas. Una aproximación a la novela desde la poesía afrocolombiana ilumina la centralidad de Nagó, el Navegante, a su argumento y su lugar en la tradición literaria afro-colombiana y afro-caribeña.

El presente ensayo comienza con un resumen de los elementos del ensayo de Benítez Rojo que me parecen más relevantes a estas obras, sobre todo sus ideas sobre los Pueblos del Mar y los cimarrones. Luego, contextualizaré un poema clásico de Obeso con datos históricos y literarios sobre el boga. Entonces, argumentaré en contra de la interpretación de Obeso como un poeta “insuficientemente” rebelde en su retrato del boga. Artel y Zapata Olivella lo menospreciaron por acusarlo de faltar una “conciencia étnica”, aunque su deuda a él es evidente (Artel, “La literatura” 6; Zapata Olivella, “Artel” 149). Muestro cómo Artel traslada entre un boga-poeta romántico como el de Obeso al boga-revolucionario de Zapata Olivella. Luego, expongo cómo Zapata Olivella crea una serie de bogas que se repiten, cambiando a cada paso según su contexto y creando una historia revolucionaria y – a diferencia de Benítez Rojo – violenta de la diáspora africana, tanto en Colombia como más allá del territorio nacional.

Antonio Benítez Rojo: Los Pueblos del Mar y sus fugas

Los afrocolombianos, como el resto de la diáspora africana, son Pueblos del Mar; término que el ensayista cubano utiliza para referirse a los afrodescendientes y a los indígenas (26). Benítez Rojo opta por usar este significante para yuxtaponerlos a Occidente con sus estructuras lineales y coloniales (26). El Caribe se imagina como una gran máquina en que significantes se conectan y se detienen, creando formas en el caos de un meta-archipiélago de islas que repiten y alteran formas coloniales de opresión, resistencia y negociación. Por ejemplo, la flota española representa una gran aspiradora que saca al africano de su tierra y saca los bienes del Nuevo Mundo para el beneficio de Europa, literalmente trasladando el centro comercial del mundo del Mediterráneo al Atlántico (5). La fluidez de Los Pueblos del Mar a veces se presenta como desorden y a veces aparece como algo que la cultura dominante ignora o menosprecia. Un ejemplo sería el análisis que el autor realiza del poema “El gran zoo” de Nicolás Guillén, en el que los Pueblos del Mar personifican dos ríos que el espectador occidental observa como si fueran animales (135). En este ejemplo, además de su interpretación del río Orinoco según Alejo Carpentier, vemos que las formas culturales del Caribe se extienden más allá de los mares

a los ríos y sus puertos (187). Lo elijo porque su aproximación al Caribe no se limita a las Antillas y abarca la costa norte de Sudamérica (3, 24).

Una de las “máquinas” que se extiende más allá de la Cuenca del Caribe es la Plantación (35). Esta máquina explotadora resultó en el mestizaje cultural latinoamericano, creando un espacio de súper-sincretismo, el que no es una síntesis de culturas, sino una relación conflictiva y contradictoria de las mismas (12). Como afirma Benítez Rojo, las sociedades caribeñas están consideradas entre las más represivas del mundo (249). La máquina Plantación creó deseos de fuga personificados por el cimarrón, el cautivo prófugo (253). Esta fuga se extiende más allá del territorio de una plantación específica y, a veces, más allá del territorio nacional (253). Sin embargo, para Benítez Rojo, la violencia es anti-caribeña, ya que no es un pueblo “apocalíptico” y que la actitud pacífica del Caribe se personifica en la figura del Reverendo Martin Luther King Junior (10, 24). Sin embargo, el cubano ya se contradice a sí mismo en su análisis del palenque Nueva Venecia de Edgardo Rodríguez Juliá, una comunidad necesariamente fundada por la violencia fundacional de los cimarrones y protegida por la misma (249). Como afirma Benítez Rojo, el palenque es la anti-plantación y, por lo tanto, en ojos de Occidente, no puede existir en el contexto colonial (271).

Ninguno de los poemas de los autores afrocolombianos estudiados en este ensayo tiene lugar en una plantación. Sin embargo, la ocupan los espacios acuáticos entre la máquina Plantación y territorios dominados por Occidente, como mostraré. Su cimarronaje es evidente, aunque se presenta de forma diferente en la obra de cada autor, continuando una tradición y bifurcando en otras direcciones. El súper-sincretismo solo se presenta en los casos de Artel y Zapata Olivella, ya que Obeso utiliza códigos occidentales para imaginar su fuga marítima. La relación de estos poetas con la libertad y la violencia complica la teoría pacifista de *La isla que se repite*, como en el rechazo de la no-violencia en el caso de Zapata Olivella.

Los bogas antes de Obeso

Como Benítez Rojo logra demostrar en su estudio del Caribe, hay que regresar al supuesto “descubrimiento de América” para entender los elementos que crearon al boga poético, incluso los bogas históricos. Los malibúes navegaban el río Magdalena para fines comerciales, pero los españoles los esclavizaron y los obligaron a cargar sus mercancías y pasajeros a partir del siglo XVI (Peñas Galindo 42-43). Como en otros contextos, las enfermedades y el trabajo forzado decimaron la población masculina autóctona, la que fue reemplazada por esclavos africanos (42-43). Desde la óptica de los opresores, estos eran piezas de la máquina plantación-trata-negrera-río-ciudad (22). Desde el

comienzo de la africanización de Nueva Granada, el boga era símbolo del cimarronaje. Primero, las distancias largas en regiones remotas que atravesaban estos individuos, frecuentemente acompañados por pasajeros blancos, les permitían muchas oportunidades para liberarse, luchando y huyéndose (Peñas Galindo 46). Los oficiales coloniales proveyeron una alternativa para ganar la libertad de sus hijos: “el zambaje” (46).

¹ La falta de mujeres afro y la escasez de hombres indígenas resultaron en nacimientos ilegítimos pero aceptados de “zambas” (afro-indígenas) (46). Como la madre era “libre” por las Leyes Nuevas de Indias, los “zambos” nacían “libres” y por tanto, la figura tradicional del boga es “zambo” y “libre”, aunque estaba obligado a trabajar en una vocación extenuante por necesidad económica (47). En ese sentido, su libertad era relativa, ya que seguía sirviendo a los esclavizadores y después a los criollos euro-descendientes. Su estatus liminal entre oprimido y libre es tierra fértil para crear un héroe romántico, pero no siempre fue así.

En la literatura, el boga gana notable visibilidad en la novela *María* (1867) de Jorge Isaacs (1837-1895). El novelista presenta a los afrodescendientes como dóciles y contentos con su condición, reafirmando estereotipos de su época y afirmando una mirada de la plantación como un espejo según *La isla* (2). Por otro lado, Isaacs condena la esclavitud, como afirman George Palacios (158) y Alfonso Múnera (52). Al escribir una de las primeras grandes novelas de temática colombiana, el novelista fundacional está definiendo el papel del negro dentro de la nación como servil. Esta imagen tuvo repercusiones hasta el siglo XX, cuando todavía había bogas negros navegando por los ríos (Palacios 60). Palacios muestra que, junto a la explotación de estos trabajadores, una tradición poética y musical surgió que el mismo Isaacs no puede negar—si bien la califica de “primitiva” (167). Obeso no aceptaría esta interpretación tan limitante de su pueblo del mar.

Los bogas de Obeso

Efectivamente, el propio Obeso, poeta afrocolombiano, escribiendo bajo la misma hegemonía del romanticismo (Jáuregui, “Afronacional” 567), altera la figura del boga para hacerlo más activo y más libre. Palacios muestra que Obeso humaniza al navegante en “Canción der [sic] boga ausente” cuando muestra que es trabajador y cariñoso hacia su familia (174). Además, reconoce que los cantantes tienen su propia versificación y opta por el romance para imitar su estilo de música y habla popular (175). Por otro lado, Carlos A. Jáuregui afirma que la traducción de estas tradiciones al discurso de élite en este contexto acaba siendo un ejercicio de alienación tanto para el marginado Obeso como para los letrados que lo leían (“Espada” 54-55). Por su lado, Zapata Olivella no veía en Obeso un modelo de

seguir para los afrocolombianos. Lo condena: “Candelario Obeso, llegado al altiplano mestizo, silenciara [sic] el grito cimarrón que en Artel se convertiría en himno afroamericano contra alienaciones y máscaras” (Zapata Olivella, “Artel” 149-50). Vemos que, a diferencia de la lectura de Palacios, el marxista Zapata Olivella opta por menospreciar al pionero Obeso para así homenajear el radicalismo de “Artel, el maestro”, como afirma en el título de su artículo (149). Yo, por otro lado, veo algo diferente en Obeso: la figura de un boga romántico que prefigura a Nagó el Navegante, el héroe épico de *Changó*. Si el boga histórico es una persona oprimida y mecanizada como el motor de las embarcaciones que transportaban las mercancías de los ríos, el boga de Obeso es un héroe romántico y caribeño por su fuga, por su poesía y por su relación con el agua.

La relación lírica entre las emociones del boga y la naturaleza llega a niveles de hipérbole que prefiguran “el Gran Putas” personificado por Nagó. El boga de Obeso se libera del río para encontrarse en “la má” (la mar) (Obeso 66). La noche sin estrellas comunica su melancolía extrema, su desorientación y su alienación. Según David Ernesto Peñas Galindo, “la má” es un “artificio retórico de acudir a uno de los escenarios tan caros a los románticos” marcado por “inmensidad solitaria” y “nostálgica” (52). Según Graciela Maglia, el navegante ausente es un “boga poético”, parte de un contra-discurso al purismo eurocéntrico capitalino (“Debate” 17).

El boga romántico de Obeso está rechazando el proyecto nacional burgués porque se está escapando no solo de la nación tal y como se imaginaba en aquel entonces, sino también porque está creando una subjetividad constituida con ingredientes de los cantos folclóricos de los bogas y una relación idílica con la naturaleza. Para Obeso, los “cantos populares” se escapan “de mi tierra”. La nación colombiana estaba definiéndose por medio de la literatura, y el río Magdalena que los “zambos” navegaban era “la espina dorsal [. . .] [n]o hay un hecho económico o político que no esté influido definitivamente por esta arteria” (Peñas Galindo 41). Ir más allá del río era ir más allá de la nación y sus fronteras.

Este navegante romántico se asemeja al de “La canción del pirata” de José de Espronceda (1840), una referencia universal en el mundo hispanohablante. Canta el pirata del español:

» Y si caigo,
¿Qué es la vida?
Por perdida ya la di,
Cuando el yugo
Del esclavo,
Como un bravo,

Sacudí.

» Que es mi barco mi tesoro,
 Que es mi Dios la libertad,
 Mi ley, la fuerza y el viento,
 Mi única patria la mar. « (Espronceda, 1992: n.pg.)

El mar simboliza en Espronceda la alienación de la nación y un escape de la misma. Es más, la esclavitud poética que el narrador de Espronceda rechaza es, en el caso de Obeso, una casi-esclavitud que trasciende la abolición oficial, convirtiéndose en discriminación racial y económica. Buscar libertad en “la má” es buscar el fin de la deshumanización. El individualismo romántico marca claramente al navegante solitario.

El amor del boga ausente por la “amá der mi arma mia” (amada de mi alma mía) expresa su alienación en su supuesta patria. Maglia nota que, tanto para Obeso como para Artel, “la mujer afrocaribe [...] cifra en clave sexual el cimarronaje de la tribu” (“Artel” 159). Es decir, que su amor también es una forma de humanización y, por eso, rebeldía. El amor ocurre en “Cancion” [*sic*], pero el boga se pregunta si su “negra” lo quiere de verdad o si lo ha olvidado. Los temas de las mujeres inconsistentes en el amor y el escape de los bogas regresan en “A mi morena” (120). La alternativa a las amantes inconsistentes es el amor de la madre, representada por el mar en este poema (120).

Veo a la mujer distante como símbolo de una nación alienadora para el poeta marginalizado. Mientras se escapa al mar, asocia a la mujer inconsistente con la tierra:

Lo jembras son como é toro
 Lo réta tierra ejgraciá;
 Con ácte se saca er peje
 Der má, der má! . . .
 Las hembras son como todo
 Lo de esta tierra desgraciada;
 Con arte se saca al pez
 ¡Del mar, del mar . . . !
 (Obeso 66; español estándar de Javier Ortiz Cassiani)

Notemos el símil “Lo jembra son como toro / Lo réta tierra ejgraciá”: parece que Obeso está criticando, de forma lírica, la nación que explota al boga por su trabajo y luego lo olvida o desecha. El “acte” que el navegante celebra es el de la autosuficiencia fuera de esa tierra desgraciada. El arte de la

poesía, tan celebrado por los románticos, se asemeja al “acte” del boga “zambo”: el arte puede formar armas de hierro o domar culebras venenosas—¿para qué fin? ¿una lucha hasta la muerte como la de Espronceda? Aun sin las visiones marxistas y negristas de Artel y Zapata Olivella, el boga de Obeso es poderoso y rebelde. Y si el boga opta por ser pirata, no veo la no-violencia de Benítez Rojo, aunque claramente representa el deseo de huir, ya sea de un amor caprichoso o de una nación injusta.

Aun si optamos por una interpretación pacifista de Obeso, la violencia también puede ser simbólica. Como arguye Felipe Martínez Pinzón, “Obeso pone bajo la protección de una élite disciplinante de la diferencia un proyecto literario y político que es la celebración de la indisciplina, entendida como aquello que está fuera de su lugar” (87). El esclavo del río se hace el cimarrón del mar. El rebelde y su patria marítima lo hacen un precursor de Nagó el Navegante, el boga-cimarrón en la novela vanguardista de Zapata Olivella. El punto ciego de Obeso es que no sabe qué queda más allá de la nación en “la má”: desconoce una interpretación de África como una fuente de recursos e inspiración a cambio político.

Artel, la muerte y el cimarronaje trans-atlántico

Por otro lado, Artel era el “maestro” de Zapata Olivella y su poética tiene una influencia profunda sobre la estética de *Changó*. Artel abarca el tema del navegante negro en “Velorio del boga adolescente” (1940). El lirismo del boga de Osorio cede al luto agridulce por la alegría y la fuerza vital del joven afro. Artel humaniza al boga que la opresión tiene cosificado por medio de sus actividades lúdicas que ocurren durante los fines de semana y en las noches de fiestas. Obeso, Artel y Zapata Olivella conmemoran las actividades de los bogas que los alejan de su papel de navegante comercial, un motor sin alma conectado a la máquina Plantación. Por ejemplo, jugar a los gallos, como el boga de Artel, abre la posibilidad de ganar dinero y propiedad para el boga, lo que sirve una función subversiva parecida al escape marítimo de Obeso y Zapata Olivella (Artel, *Tambores* 59). El grito del boga como una “atarraya” muestra que la pesca también es un símbolo fluvial de libertad y humanidad, ya que no es una atarraya concreta, sino la voz del “zambo”. Su fallecimiento como adolescente implica que es una muerte poco natural y el poema nunca explica su causa. Esta muerte inesperada comunica, junto a la descripción de su cuerpo viril (“de ágil brazo y mano férrea”), el valor de este individuo y su potencial para crear una comunidad más justa (Artel, *Tambores* 59). Las mujeres del poema de Artel lloran la pérdida del boga, a diferencia de las mujeres en la obra de Obeso, implicando que tiene un lugar en la comunidad costeña que es el escenario de la mayoría de la obra del cartagenero. Las estrellas, ausentes en el texto de Obeso, aparecen en el velorio para “llorar” junto a la comunidad e iluminar el

entierro en la tierra colombiana que le da la bienvenida después de su muerte, continuando el estilo lírico de Obeso. Rodolfo Guzmán Morales ya ha notado la relación entre la muerte y la noche en el poema, agregando que la noche en los puertos es cuando regresan los espíritus de los “abuelos”, africanos esclavizados, abuelos que, en los poemas de Zapata Olivella, incluirían a Nagó el Navegante (181). Por otro lado, el marxismo de Artel anticipa el anticlericalismo de Zapata Olivella al notar que van a enterrar al boga bajo “cuatro golpes de tierra” (*Tambores* 59). El velorio, aunque es una ceremonia superficialmente católica, no se presenta como ningún presagio de la vida eterna en el Cielo. El adolescente es una fuerza vital que regresa a los ancestros.

Los funerales que representan una nueva apreciación por el boga forman parte de un cronotopo común de los poemas de *Tambores en la noche* que los distingue de la historia de Nagó: una Cartagena (y, en otros momentos, un Palenque y un Chocó) que mira hacia África—a veces literalmente, a veces por notar sus aportes a Colombia y Latinoamérica. Este es el cronotopo de “Negro soy”, “La voz de los ancestros”, “Cartagena, 3 a.m.” y “Barlovento”. Además de las conexiones con África, Artel celebra los enlaces diaspóricos en “La canción” (Sudamérica), “Palabras a la ciudad de Nueva York” (Norteamérica) y “Soneto más negro” (Haití). Su visión de la diáspora africana y el Caribe es tan expansiva como la de Benítez Rojo. Artel retrata África moderna en “Alto Congo”, afirmando que “esta pudo ser mi patria” y que él podía haber estado en el lugar de los gondoleros de sus anfitriones que lo transportaron por el río africano (*Tambores* 95). Según Guzmán Morales, el tema del viaje permea la obra de Artel y “la” mar es símbolo de libertad y autodescubrimiento (Guzmán Morales 183-84). Prescott considera la poesía de Artel como el registro de un viaje de toma de consciencia sobre su raza, su región y su nación (167). Luisa García-Conde encuentra el mar como “núcleo de su poesía” y creador de una “América híbrida afrocentrada” (191, 194). En los poemas de “Los orígenes”, la epopeya que abre *Changó*, África es el punto de partida para la historia del negro en América y la ruta del barco negrero *Nova Índia*, bajo el mando de Nagó, realiza un “redescubrimiento” de América; un “renacimiento” que comienza en África al lado de “Colombo” (Colón) y la Conquista que personifica (Zapata Olivella, *Changó* 89).

El poema de Artel que más se asemeja a “Los orígenes” es “La ruta dolorosa” (1940). El cartagenero retrata la “ruta de espanto”, la travesía del Atlántico de los africanos cautivos hacia el Caribe (“cálidas islas de alcohol y tabaco”) (*Tambores* 98). En este viaje, “la canción” del negro se contrapone al “látigo” del negrero. En esta noche no hay estrellas, creando un “océano de plomo” que solo se ilumina en la costa atlántica (de Colombia). Estos africanos pasan de ser cautivos esclavizados a ser “malungos” (hermanos) que luego, en la poética de Zapata Olivella serían “ekobios”

(hermanos). La voz de Artel en “La ruta” pregunta “¿[...] en qué canción yoruba nos mecimos / juntos como dos hermanos?”, algo que solo el barco que transitó el río Congo con sus antepasados sabe (Artel, *Tambores* 98).

La influencia de África moderna sobre Artel queda clara cuando canta a “el Senegal sonoro / sin bandera y sin amo / estremecida por la demoníaca / presencia del hombre blanco” (*Tambores* 98-99). Para Artel, este pasado incluye un rechazo del catolicismo institucionalizado por la Conquista y pide que el afro tome su “canción” (su resistencia cultural) y transmute su “cruz en el acento / de un grito liberado” (*Tambores* 99). Queda claro que Artel es el precursor poético de Zapata Olivella, creador de la “Cruz de Elegba” como símbolo del elegido de Changó en el contexto literario—basándose en tradiciones africanas (*Changó* 206). Artel re-imagina el boga en el contexto del marxismo, la negritud y el negrismo antillano.

Además de su contenido, la forma de la obra de Artel también anticipa la de Zapata Olivella. Gabriel Ferrer Ruiz (2010) analiza detalladamente los elementos de la poética arteliana. Como las escenas de *Changó* en *la Nova Índia*, Artel también utiliza imágenes sonoras, como en “Negro soy”:

[. . .] el poeta experimenta el dolor, la nostalgia y los deseos de rebelión de sus abuelos. La estrategia poética que revela esta idea se basa en símbolos sonoros y en el sentido del oído, que actúan como umbrales, como puertos que llevan al hablante lírico a ubicarse en el espacio y en el tiempo de su ancestro: «¡Oigo galopar los vientos, / sus voces desprendidas / de lo más hondo del tiempo/ me devuelven un eco / de tambores muertos, / [. . .] / !» (Artel, 1955: 16). (Ferrer Ruiz 15)

Este fragmento también exhibe que, además de la preservación de la cultura por medio de la música, el africano esclavizado tenía el derecho de rebelarse de frente a sus captores, un tema que Zapata Olivella desarrolla a lo largo de las secciones latinoamericanas de su novela, comenzando con el “bozal” Nagó.

A nivel formal, Ferrer Ruiz señala los tropos de la música (20), la repetición (21), la oralidad (28) e imágenes de la naturaleza, especialmente el viento y el mar (28). Todos estos elementos corresponden al Caribe poético y sincrético de Benítez Rojo. Ferrer Ruiz nota la imagen del navegante diaspórico como un “negro-transeúnte-soñador” (39). Queda claro que la forma y el fondo del boga de Artel son una influencia profunda para Zapata Olivella.

El boga recuerda “Los orígenes”

En manos de Zapata Olivella, el boga rebelde llega a su apoteosis en el guerrero Nagó. Su rol como transeúnte proviene de su exilio como descendiente de cautivos africanos, pero su travesía puede otorgarle agencia personal, como en la música, la poesía y la navegación. En *Challenging the Black Atlantic: The New World Novels of Zapata Olivella and Gonçalves* (2021), Maddox muestra cómo Zapata Olivella creó un paradigma marítimo y afro-diaspórico que no excluye la mayoría de la diáspora africana como Paul Gilroy por no estar engeguado por el anglocentrismo de este (1). Él no analiza ningún autor o activista de Latinoamérica. El desafío a *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993) de Gilroy viene de la interpretación de Maddox de Nagó el Navegante y otros héroes marítimos de esta novela que fue publicada diez años antes (133). Nagó, el elegido del oricha Changó, es el arquetipo humano de todos los protagonistas rebeldes de la novela y el heredero de una tradición afrocolombiana de bogas-cimarrones. La novela narra la historia de la diáspora africana, comenzando con sus orígenes en la costa occidental de África, retratando momentos cumbres de las grandes rebeliones de afrodescendientes en América Latina y desembocando en las luchas por los derechos de los afroamericanos en el contexto de la Guerra de Vietnam. En la novela, Nagó es un “bozal” amotinado, obligado a llevar una máscara de metal y que muere ahorcado, quemado y ahogado en altamar cuando se hunde el barco negrero que lo lleva al Nuevo Mundo (Zapata Olivella, *Changó* 96). Su espíritu regresa en cada momento de rebeldía de los protagonistas.

En *Changó*, Nagó el Navegante es un líder guerrero. Muestra fuerza, valentía y lealtad a los dioses africanos como el elegido de Changó, el dios de la guerra y la justicia que ha condenado a los africanos al exilio al otro lado del mar Atlántico (Zapata Olivella, *Changó* 41). Su nombre y su contexto explican por sí su función en el texto. Es el doble de Henrique el Navegante (1394-1460), el rey portugués que comenzó la trata negrera entre Portugal y África y, poco después, entre estos, el Nuevo Mundo (Duncan 221). El motín de Nagó es la fundación de un nuevo mundo a manos de los Pueblos del Mar que corre paralelo a los hechos de la historia contada por los historiadores eurocéntricos. Nagó es un héroe épico que concientiza a su pueblo oprimido. Sus hazañas en altamar lo ponen a la altura de Ulises en *La Odisea*, como afirma William Mina Aragón (30). También está a la altura de Vasco da Gama en *Os Lusíadas* (1572) de Luís de Camões, el supuesto heredero de Homero, como afirma Julia Cuervo-Hewitt (2003).

Nagó comparte con da Gama y Ulises el uso de la violencia como herramienta de auto-defensa y rebelión. Los amotinados la emplean como contraataque cuando los negreros bajan a violar a las africanas mientras el barco está mar adentro. En el contexto del barco negrero, la resistencia pacífica no es una opción y, por eso, el sueño de Benítez Rojo no es correcto, como muestra la novela. Los

amotinados prenden fuego, símbolo de Changó, al barco para así conquistarlo y suicidarse. Como argumento en *Challenging the Black Atlantic*, esta destrucción es el primer apocalipsis de varios de la novela: los africanos ya no pueden interpretarse como “puramente” africanos en el mar Atlántico por su contacto con la máquina flota (185). Si para Benítez Rojo el mestizaje se llena de paradojas y contradicciones sin síntesis, para Zapata Olivella, el mestizaje nace en sangre y fuego en medio del océano.

En la tradición de Obeso y Artel, Nagó es un boga-cimarrón sobre el mar. Nascimento dos Santos ha argumentado que las embarcaciones y el océano estructuran la novela del afrocolombiano y conectan a los afrodescendientes a sus antepasados a través de la memoria (136, 138). Debido a esta función memorial, a diferencia de los bogas coloniales y decimonónicos, Nagó el Navegante es hijo del africano Jalunga el Navegante. Padre e hijo representan grupos etno-lingüísticos. El jalunga (Yalunka, Jallonka) es la lengua de Guiné, Mali y Sierra Leone. “Nagó” se usa comúnmente como sinónimo de “yoruba”. A lo largo de *Changó*, el lenguaje y el cambio radical del mismo por medio de la poesía es un vehículo revolucionario. El boga que anteriormente era un cautivo colombiano es, para Zapata Olivella, un navegante africano, una identidad mediada y creada por el lenguaje poético. Cabe mencionar que “kalunga”, un término parecido a “jalunga” significa “océano”, ata a Nagó al mar desde su nacimiento (Branche 4).

La epopeya en verso que comienza la novela, “Los orígenes”, muestra una ceremonia en el que Nagó es bendecido y maldecido por los orichas como capitán del Muntu, la humanidad africana durante su exilio en América (45). Si el boga colombiano se limitaba a ríos nacionales, Nagó y sus antepasados tienen la fuerza y la sabiduría de haber navegado por el Nilo, el Zambeze, el Níger y el Gambia (79). Esta invocación de Nagó, sus antepasados y los Orishas como Changó y Yemayá, que lo protegen, viene del poeta-griot Ngafúa. Es como si el griot le estuviera hablando con el boga de Obeso, avisándole de sus raíces rizomáticas en África, las que se extienden de un lado del océano al otro. En América, la tierra se personifica como una mujer fértil que le da la bienvenida al nuevo Muntu para recrear al africano a través del mestizaje:

Y para que nutra entre tus savias
 El nuevo hijo nacido en tus valles
 Los anchos ríos entrégale
 Derramadas sangres
 Que se vierten en tus mares. (*Changó* 46)

El afrodescendiente se convierte en dueño de su tierra, indicado por el empleo de la segunda persona. El mar también se convierte en posesión suya a través de la sangre del mestizaje con otras razas y a través de la violencia revolucionaria.

El boga que se repite en *Changó*

Ahora, la temática del boga toma otro rumbo de la forma poética en este ensayo, como en la novela misma, aunque varios episodios de la obra todavía aparecen en verso reafirmando la oralidad del texto y el papel importante del griot Ngafúa y el músico-poeta esclavizado Pupo Moncholo (151). Como el renacimiento es un leitmotif de la novela, posibilitada por la cosmovisión del Muntu, los Ancestros deificados y el Muntu, Nagó regresa en otras formas: Benkos Biojo, José Prudencio Padilla y Agne Brown.

La muerte de Nagó reafirma su trascendencia de la nación colombiana y el origen africano. Si el boga de Artel es apreciado después de su muerte, la misma libera a Nagó de su esclavitud. Habiendo quemado y hundido la *Nova Índia* durante su motín, Nagó y su tripulación tienen plena libertad para transitar a través del tiempo y el espacio. Después del motín, los cimarrones navegan por el mar subvirtiendo el comercio y abandonando la función comercial del barco negrero. Mientras los barcos negreros posibilitan el comercio de esclavos, cuando los esclavizados caen al mar, muertos o vivos, los tripulantes de Nagó rescatan su fuerza vital y la comparten entre sí y sus descendientes (Zapata Olivella, *Changó* 151). Siguen el viento por las aguas atlánticas, un motivo constante en la poética de Artel. Los esclavizados muertos contribuyen a la fuerza de los vivos por medio de rituales de homenaje, preservando las tradiciones. Si Artel lamenta al boga ausente, Zapata Olivella lo resucita y le otorga la misma fuerza vital que se respeta en las religiones de estirpe yoruba como la regla de Ocha, reaffricanizando el súper-sincretismo del Caribe.

En *Changó*, Zapata Olivella agrega a los bogas a la leyenda de Biojo. Sacabuche, el acólito del Padre Pedro Claver (1580-1654), colabora con un boga para que las sacerdotisas africanas hagan el ritual necesario para proclamarlo rey de los palenqueros. El Padre Claver es una figura como Bartolomé de las Casas que cristianizó y sirvió a los negros dentro del esquema del paternalismo católico. Si bien Benítez Rojo muestra que “el protector de los indios” también justificó la esclavitud africana, Zapata Olivella muestra la violencia en el súper-sincretismo del Caribe y cómo Claver intentó destruir las religiones africanas (84). A escondidas de él, el cautivo Sacabuche se comunica con el boga “angola” (bozal—sin mezcla con otras naciones africanas u otras razas) en “lengua” (el criollo palenquero) e intenta llevar al pequeño Benkos a la ceremonia (*Changó* 170). Así Zapata Olivella junta

al boga momposino al palenquero rebelde en una sola figura. Claver “rescata” al niño de las “herejías”, pero éstas siguen subvirtiendo la cristianización—y domesticación—de los esclavos. El cimarrón Atencio Rocha piratea las embarcaciones de los blancos, liberando a los bogas que todavía estaban esclavizados. De esta manera, asocian al boga, una vez más, con los piratas románticos (*Changó* 185). Viven por la libertad y no por los bienes materiales y es, en parte, por eso que mueren ejecutados (185). Zapata Olivella, como parte de su proyecto descolonizador, no rechaza ni el canon ni Occidente por completo. Nagó y sus hijos son una fuerza opuesta a la del pirata Aury, el que vende cautivas entre las naciones y representa el racismo transnacional (Maddox 148). El pirataje de Espronceda continúa en el texto de Zapata Olivella pero de manera descolonizada porque su texto reconoce la violencia de los piratas históricos al lado de la celebración del escape y la fuga de las fronteras nacionales. Podemos compararlo a la afirmación de Nelson Mandela de ser el “capitán” de su propia alma, una reinterpretación de los versos del poema “Invictus” de William Earnest Henley (1849-1903) (Johnson 51). EN los dos casos, los líderes afros se inspiran en versos europeos decimonónicos y cambian sus significados originales. Como Obeso y Artel, Zapata Olivella adapta elementos del canon para su proyecto descolonizador, algo que repite con el mito de Benkos Biojo (Maddox 80).

Zapata Olivella presenta al rey Biojo como “nacido entre dos aguas” (15). Las dos aguas a las que se refiere son dos personificaciones del Atlántico: la madre de los mares Yemayá y su hijo Nagó el navegante, símbolos africanos, por un lado, y criado por las madres indígenas de América, por otro. Este “zambaje” radical es un rechazo del mito armonioso del “mestizaje” que ha justificado la opresión por siglos. El loriqueño relata en el poema “Canto de Pupo Moncholo” sobre el rey cimarrón:

Por padre tuvo a Nagó
 Su abuelo navegante.
 Náufrago de los vientos
 nació en la mar grande;
 ojos de peje, fuerte cola,
 hijo de Yemayá,
 por nueve noches bebió
 la leche blanca de sus olas. (*Changó* 151)

Si bien el mar es un escape más allá de la nación para Obeso y la muerte del boga es una fuerza vital que ha regresado a los ancestros para Artel, Yemayá es la madre melancólica del mar donde millones de africanos padecieron en la “máquina flota” que los trajo a América según Benítez Rojo (22). Nagó es el progenitor de los navegantes rebeldes, un boga que trasciende la muerte, el tiempo

y el espacio. La “leche” de la madre África y su triste mar nutre a los mestizos latinoamericanos tanto como la de las madres generosas que cuidan al Muntu, la personificación de la diáspora africana y sus hijos híbridos y rebeldes.

Tratar a Biojo como hijo de los amotinados de la *Nova Índia* resalta otra diferencia entre los bogas: el colectivismo de Zapata Olivella. El loriqueño trata el palenque como modelo de revolución mundial. El ejemplo clásico en Colombia es San Basilio de Palenque, una comunidad de afrodescendientes que ha preservado su lengua y sus tradiciones africanas por más de trescientos años (Navarrete 45). Como indica María Cristina Navarrete, existe mucho debate sobre los orígenes del palenque, pero la historia de Biojo en la novela es una ficción (45). Lo que importa para este ensayo, sin embargo, es que representa una adaptación al contexto colombiano del quilombismo brasileño de Abdias do Nascimento, mostrado anteriormente en Maddox (108). Por eso, el palenque es un significante flotante que, en el siglo XX, representa comunidad, libertad y resistencia contra la opresión anti-negra. Por tanto, el motín en la *Nova Índia* representa un palenque flotante, una comunidad formada en resistencia que supera la muerte por aceptarla como parte de un ciclo de renacimiento. Este palenque es una “anti-plantación” o “anti-flota”, como indica Benítez Rojo, y lo es al nivel de la resistencia y a nivel geográfico: es un mar que supera los límites de las prisiones coloniales (42, 252).

Nagó invierte las perspectivas del barco negrero y su “hijo” José Prudencio Padilla (1784-1828) invierte el viaje por río de *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, uno de los negristas e indigenistas que claramente inspiraron a Zapata Olivella, desarrollando la identidad cultural “zamba” al incorporar influencias indígenas. La novela del suizo-cubano retrata a un etnomusicólogo (parecido a él mismo) que ingresa a la selva venezolana para hacer su trabajo de campo, se enamora de una indígena y entra en la cosmovisión de su pueblo. Por otro lado, Padilla se introduce cada vez más en el yo de Occidente, haciéndose marinero para las fuerzas dominantes de su época.

La biografía de Padilla es una re-evaluación de la fundación de las naciones latinoamericanas que tiene en cuenta la perspectiva del otro. Padilla nace en el gran río Orinoco y se comunica con el espíritu fluvial, repitiendo la máquina del río Magdalena en un contexto transnacional (*Changó* 315). De adulto, Padilla vive navegando por “la má”, luchando por España y luego por Gran Colombia. El navegante es la apoteosis del boga-guerrero en la novela, otro ejemplo del apoyo de Zapata Olivella para las guerras justas y no para la no-violencia de King. La victoria de Padilla en la batalla naval de Maracaibo en 1823 aseguró el último triunfo de Simón Bolívar sobre los peninsulares (Zapata Olivella, *Changó* 355). Sin embargo, la paranoia frente a la “pardocracia” (un gobierno formado por “mulatos”) y la Revolución Haitiana convenció a Simón Bolívar a ejecutarlo por traición a la patria (Helg 448).² Si

Benítez Rojo ve en el viaje por el Orinoco de Carpentier la búsqueda por El Dorado como la de los Conquistadores, el viaje de Padilla desemboca en traición y muerte—su único oro son las medallas colgadas de su cadáver ahorcado (Benítez Rojo 187; Zapata Olivella, *Changó* 374). Su muerte forma parte de “Las sangres encontradas”, el segundo apocalipsis de la novela: el final de la época colonial en Hispanoamérica.

La lucha y la muerte de Padilla vienen de su raza y su estatus en un contexto colonial. Las máquinas Flota y Plantación se están repitiendo en nuevas formas en las nuevas repúblicas latinoamericanas. Padilla es “zambo”, como el boga prototípico, y ha sido formado por las tradiciones culturales afro e indígenas. Es, en parte, por eso que, al principio de su relato, Padilla compara los “modales de marqués” del criollo Bolívar con su propio “rudo bamboleo de boga”, aliándose con los pueblos marginados e ironizando el estilo europeo del criollo (Zapata Olivella, *Changó* 349). Como los bogas, el cuerpo de Padilla está acostumbrado al mar y no a la tierra (349). Dentro del territorio nacional, como el boga ausente, Padilla está “fuera de lugar” durante la fundación de las naciones latinoamericanas. Si los criollos intentaban dominar la tierra, representada por la mujer (la María de Isaacs, por ejemplo), y legitimarse a través de ella, Padilla busca conquistar el mar transnacional, representado por la “mulata” Pabla Pérez, a través del amor y la sexualidad (360). Después de su ejecución, Padilla vuelve a la vida para expresar su amor a su esposa con la ayuda de Ngafúa, el “vigilante boga de los caminos de la muerte” (360).

Si Nagó es el boga-cimarrón, Ngafúa es el boga-poeta. Los cantos que no tenían nada que ver con África en la poesía de Obeso han sido africanizados en la novela de Zapata Olivella. Pero los viajes de los bogas continúan en Estados Unidos en el siglo XX, resultando en el tercer apocalipsis de la novela. En “Los ancestros combatientes”, la protagonista, Agne Brown, descubre su identidad afrodescendiente cuando sus ancestros africanos se comunican con ella a través del Culto a las Sombras. Brown es el avatar de Angela Davis, la que creó un escándalo al no predicar la no-violencia. Si King personifica el Caribe para Benítez Rojo, Davis es la alternativa más radical, aunque no se lanza a la batalla como Nagó o Padilla. La fuerza vital del navegante africano cobra forma como sus antepasados cimarrones del siglo XIX, cantando «Nagó memoria de todos los rebeldes del continente. ¡Escúchame! / El boga anciano ha desaparecido. Era apenas mi propia sombra. / No sé si ando libre o sepultado» (Zapata Olivella, *Changó* 531). O sea, como Padilla, estos africanos esclavizados en Estados Unidos alteran la máquina “boga” para conectarla con una libertad lograda a través de la violencia y la reforma de sistemas opresores. Los bogas se repiten más allá del contexto aislado momposino y llegan hasta Estados Unidos porque su “espíritu” se personifica en negros rebeldes allá.

Conclusión

A modo de conclusión, hemos visto que el boga rebelde es un hilo conector entre los tres escritores afrocolombianos más famosos. Además, analizar la obra zapataolivellana a través de la poesía permite que veamos al novelista dentro de la tradición poética afrocolombiana. Esta tradición embrionaria—por lo menos en su forma institucionalizada—exige una teorización que tiene en cuenta las especificidades caribeñas. Es por eso que las “máquinas” que se forman en el caos del (Afro-)Caribe sirven para formar las bases de una tradición poética de cimarronaje marítimo. El agua, el espacio que ocupa el boga, no se limita como las fronteras de la tierra. Incorpora elementos de varios espacios regionales, lingüísticos y nacionales. La “respuesta marítima” de los estudios literarios y culturales posibilita nuevas formas de comparar y comprender obras más allá de los paradigmas eurocéntricos y coloniales del peninsularismo, las literaturas nacionales y el latinoamericanismo. Los mares representan las fronteras permeables entre las culturas, un espacio libertador para los afrodescendientes, los poetas y los lectores. Este artículo ha enfatizado el Caribe y el Atlántico, pero los afrocolombianos forman parte del Pacífico también. Es un lado importante de la geografía y la poesía que también merece ser estudiado y que las aproximaciones acuáticas posibilitan.

Notas

¹ En la novela de Zapata Olivella, “el zambaje” y “zambo” no son términos peyorativos. En muchos aspectos, son más radicales que el término pos-2000 “afrodescendiente” ya que éste excluye, para bien o para mal, al indígena. La colaboración y exogamia afro-indígena en la lucha contra la opresión es un tema constante de *Changó* y utiliza “zambo” por su asociación con los indígenas y la libertad (409, 421, 428, 492, 603, 651). Por supuesto, el estatus de los bogas afro-indígenas provenía de su categorización como “zambo”, a diferencia de otras categorías posibles.

² Con los términos “pardo” y “mulato”, Helg se refiere a categorías socio-raciales de principios del siglo XIX. No se puede aplicar el término pos-2000 “afrodescendiente” a la “pardocracia”, ya que el grupo temido no eran los negros ni mucho menos los esclavizados y no había una identidad afirmativa o “afrodescendiente”.

Bibliografía

- Artel, Jorge. “La literatura negra en la costa. Carta de Jorge Artel a Gregorio Espinosa”. *El Tiempo*, 15 de jul. de 1932, p. 6.
- . *Tambores en la noche*. Ministerio de Cultura, 2010. babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll7/id/9. Accedido el 23 de abr. de 2020.
- Benítez Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, traducido por James Maraniss, Duke UP, 1992.
- Branche, Jerome. *The Poetics and Politics of Diaspora: Transatlantic Musings*. Routledge, 2015.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Alianza Editorial, 2014.
- Duncan, Quince. “Raza, racismo y otredad”. *Identidades políticas en tiempos de afrodescendencia: Auto identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*, editado por Silvia Valero y Alejandro Campos García, Corregidor, 2015, pp. 207-46.
- Espronceda, José de. “Canción del pirata”. *Poesías*, Centro Virtual Cervantes, 1992. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-12/html/ff07eac6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_9_. Accedido el 23 de abr. de 2020.
- Ferrer Ruiz, Gabriel. “La edificación de la poesía con imágenes sonoras en *Tambores en la noche*”. *Tambores en la noche* (pp. 11-48) de Jorge Artel, editado por Gabriel Ferrer Ruiz, Ministerio de Cultura, 2010. babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll7/id/9. Accedido el 23 de abr. de 2020.
- García-Conde, Luisa. “Jorge Artel: Versos y prosa de un poeta indomulado”. Graciela Maglia, *Tambó*, pp. 189-98).
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Verso, 1993.
- Guzmán Morales, Rodolfo. “Jorge Artel: Una resistencia letrada”. Graciela Maglia, *Tambó*, pp. 177-88.
- Helg, Aline. “Simón Bolívar and the Spectre of ‘Pardocracia’: José Padilla in post-Independence Cartagena”. *Journal of Latin American Studies*, vol. 35, no. 3, 2003, pp. 447-71.
- Jáuregui, Carlos A. “Candelario Obeso, la literatura ‘afronacional’ y los límites del espacio literario decimonónico”. *Chambacú, la historia la escribes tú”, ensayos sobre cultura afrocolombiana*, editado por Lucía Ortiz, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 47-67.
- . “Candelario Obeso: Entre la espada y la pared del romanticismo y la pared del proyecto nacional”. *Revista Iberoamericana*, vol. 65, no. 188-89, 1999, pp. 567-90.
- Johnson, David. “Kadalie, the ICU, and the Language of Freedom”. *English in Africa*, vol. 42, no. 3, dic. 2015, pp. 43-69.
- Maddox, John. *Challenging the Black Atlantic: The New World Novels of Zapata Olivella and Gonçalves*, Bucknell UP, 2021.
- Maglia, Graciela. “Candelario Obeso a la luz del debate contemporáneo”. Graciela Maglia, *Tambó*, pp. 17-26.
- . “Jorge Artel: Una resistencia letrada”. Graciela Maglia, *Tambó*, pp. 157-65.
- . *Si yo fuera tambó: Poesía selecta de Candelario Obeso y Jorge Artel*. Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Martínez Pinzón, Felipe. “Celebrar la indisciplina: Candelario Obeso, la lengua inasimilable y el ocio productivo”. *Afro-Hispanic Review*, vol. 32, no. 1, 2013, pp. 86-98.
- Mina Aragón, William. *Manuel Zapata Olivella: Un pensador humanista*. Selbstverl, 2006.
- Ministerio de Cultura. *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*. 2010, babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7. Accedido el 14 de feb. de 2022.
- Múnera, Alfonso. “María de Jorge Isaacs: la otra geografía”. *Poligramas*, no. 25, 2006, pp. 50-61.

- Navarrete, María Cristina. *San Basilio de Palenque: Memoria y tradición*. Editorial de la Universidad del Valle, 2008.
- Obeso, Candelario. “Canción der boga ausente”. *Cantos populares de mi tierra / Secundino el Zapatero*, editado por Javier Ortiz Cassiani, Ministerio de Cultura, 2010, pp. 66-69. babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll3/id/3. Accedido el 14 de feb de 2022.
- Palacios, George. “El motivo de los bogas en la imaginación literaria de Jorge Isaacs y Candelario Obeso”. *Escritos*, vol. 18, no. 40, 2010, pp. 156-84.
- Peñas Galindo, David Ernesto. “Los bogas históricos y el boga poético de Candelario Obeso”. Graciela Maglia, *Tambó*, pp. 41-54.
- Phaf-Rheinberger, Ineke. *Modern Slavery and Water Spirituality: A Critical Debate in Africa and Latin America*. Peter Lang, 2017.
- Prescott, Lawrence. “Vida, lecturas y viajes de Jorge Artel: El despertar de una conciencia literaria y racial”. Graciela Maglia, *Tambó*, 165-76.
- Santos, Diana Nascimento dos. *El océano de fronteras invisibles: Relecturas históricas sobre (¿el fin de?) la esclavitud en la novela contemporánea*. Verbum, 2015.
- Zapata Olivella, Manuel. “Artel, el maestro”. *Afro-Hispanic Review*, vol. 25, no. 1, 2006, pp. 147-61.
- . *Changó, el gran putas*. Ministerio de Cultura de Colombia, 2010. babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/2. Accedido el 14 de feb. de 2022.