

Manuel Zapata Olivella o

“Lo que no tiene
de Dinga tiene de
Mandinga”*

**Manuel Guillermo Ortega
(Guillermo Tedio)**
Universidad del Atlántico

Resumen

El texto analiza los cuentos “Un acordeón tras las rejas” y “Un extraño bajo mi piel”,¹ de Manuel Zapata Olivella, observando fundamentalmente los comportamientos y modos de ser de la cultura africana al ponerse en contacto con otras culturas y realidades: el sincrético ambiente cultural del Caribe colombiano, por un lado, y por otro, la sociedad estadounidense, en una época de fuerte segregación étnica contra las comunidades afrodescendientes. En el primer cuento, ATR, se estudia la importancia de la música, para una comunidad ribera de bogas del río Magdalena, como expresión de identidad étnica y factor de unidad y lucha frente a la violencia política partidista. Por su parte, en EBP, se elucida el funcionamiento del proceso de blanqueamiento de un afroamericano, enajenado por convertirse en el

Abstract

This essay analyzes the stories “Un acordeón tras las rejas” and “Un extraño bajo mi piel”, by Manuel Zapata Olivella, mainly observing the behaviors and ways of being of the African culture when getting in contact with other cultures and realities: On the one hand, the multicultural atmosphere of the Colombian Caribbean, and on the other hand, the American society at a time of strong ethnic segregation against the Afro-descendant communities. In the first story, ATR, it is analyzed the importance of music, for a community of rowers (*bogas*) in the Magdalena river, as an expression of ethnic identity and a factor of unity and struggles against the violence generated by political parties. In EBP, it is observed the whitening process of an Afro-American man, alienated to become the *other* white to,

* Manuel Zapata Olivella or “Lo que no tiene de Dinga tiene de Mandinga”.

¹ Los cuentos se referirán en este ensayo, utilizando las iniciales respectivas: ATR y EBP.
Recibido y aprobado en julio de 2008.

otro blanco, para finalmente, pasada la esquizofrenia de la dicotomía, llegar a la propia aceptación de su identidad como ser en el que se complementan las sangres del blanco y el negro.

Palabras clave: cultura africana, música, violencia, blanqueamiento, segregación, racismo, libertad, identidad.

once overcome the schizophrenia of the contradiction, arrive at the acceptance of his own identity as a being in which the bloods of the white and the black man are complemented.

Key words: African culture, music, violence, whitening, segregation, racism, freedom, identity.

De Manuel Zapata Olivella,² se han escogido, para el análisis de la presencia de la *negritud* y la *negredumbre*, sus cuentos: “Un acordeón tras las rejas” (ATR, pp. 49-56) y “Un extraño bajo mi piel” (EBP, pp. 59-71), ambos incluidos en el libro *¿Quién dio el fusil a Oswald?*³, publicado en 1967.

En ATR, se plantea la idea central de que la música, como elemento cultural definitorio de la identidad de un grupo, puede servir de manifestación aglu-

² Manuel Zapata Olivella (Colombia: Loricá, 1922-Bogotá, 2004), desde 1943, a los 23 años, hasta 1947, poseído por una “pasión vagabunda”, recorre la parte norte de Sur América y Centro América hasta llegar a Estados Unidos, donde sobrevive realizando los trabajos más diversos mientras conoce y estudia la crítica situación que viven las comunidades negras. De esas correrías van a surgir los libros *Pasión vagabunda: relatos* (1949) y *He visto la noche: las raíces de la furia negra* (1961), volúmenes que, a pesar del subtítulo del primero y la consideración como literatura de ficción que algunos críticos han hecho del segundo, son realmente libros de variado e inclasificable género, pues en ellos se combinan la ficción, el ensayo, el libro de viajes, el diario y la autobiografía, como lo es igualmente *Levántate mulato: por mi raza hablará el espíritu* (1990). Igualmente, durante su periplo, visita al poeta Langston Hughes y a otros intelectuales negros de Harlem. Seguramente fue este primer contacto con los problemas raciales de Estados Unidos, en la década del cuarenta, el germen de lo que más tarde será su cuento “Un extraño bajo mi piel”, donde desarrolla la temática de la identidad en un mulato o mestizo, en una sociedad tan polarizada social y étnicamente como la norteamericana. Es autor de las novelas *Tierra mojada* (1947), *La calle 10* (1960), *En Chimá nace un santo* (1961), *Detrás del rostro* (1962), *Chambacú, corral de negros* (1963), *Changó el gran Putas* (1983); de los libros de cuentos *China 6 a.m.* (1954), *Cuentos de muerte y libertad* (1961), *El cirujano de la selva* (1962) y *¿Quién dio el fusil a Oswald?* (1967).

³ *¿Quién dio el fusil a Oswald?* fue publicado en Bogotá, en 1967, y contiene seis cuentos. Los otros cuatro son: “¿Quién dio el fusil a Oswald?”, “La telaraña”, “El ausente” y “Los lentes pleocrómicos”. Los años sesenta constituyen una década de grandes cambios culturales y fuertes conmociones sociales que incluyen momentos culminantes dentro de la lucha racial. Presionado seguramente por los hechos, Zapata Olivella quiere, con el título de su libro, llamar precisamente la atención sobre el tema de la violencia en Estados Unidos. Entre los hechos claves de esa década pueden mencionarse los asesinatos de John F. Kennedy (1963) y de los líderes negros de los derechos civiles Malcolm X (1965) y Martin Luther King (1968). Por su parte, Colombia, en la década del sesenta, después de la cruda época de la violencia partidista de la administración de Laureano Gómez y la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla, con el recién fundado Frente Nacional (1957) o pacto de alternación política de los partidos (Liberal y Conservador) en el Gobierno, busca eliminar en el campo los focos de guerrilla y de inconformidad que podían llevar a las masas de campesinos a invadir la propiedad terrateniente, como en efecto va a ocurrir más adelante, dados los extremos de pobreza en que se debatían.

tinante de la comunidad y estimulante del sentimiento colectivo para luchar contra quienes ejercen la violencia y el exterminio. Por los hechos narrados, se concluye que la historia se ubica en tiempos que corresponden a la violencia política o partidista, entre “azules” y “rojos” –conservadores y liberales– que vivió Colombia a mediados del siglo XX, fundamentalmente en el gobierno (1950-1953) de Laureano Gómez, con la policía paramilitar de los llamados *pájaros* o *chulavitas*. Los acontecimientos ocurren en una aldea sin nombre, ribereña del río Magdalena. Se mencionan otros asentamientos de la geografía real colombiana –Barranco de Loba, Mompo, Guamal, Tamalameque, aldeas ubicadas en el valle del río Magdalena– y la ciudad de Barranquilla. Todos estos pueblos son recorridos por el personaje central del relato, el acordeonero Pacho Rueda⁴, quien en su “pasión vagabunda”, “Camina más que sus sones repetidos por los músicos a todo lo largo del Magdalena” (1967: 50), como en la leyenda de “Francisco el Hombre”, tocando el acordeón y contando-cantando

Relatos de sus andanzas. Filosofía de una vida larga que se asoma en los patios ajenos. Sin más escuela que el oído atento a las palabras de los bogas. En las plazas abre su acordeón. Imposible. Ríe del ochentón comprador de quinceañeras para rejuvenecerse. La historia del cura que robó la custodia en su parroquia. El canto a la muchacha que le mostró la sombra apretada entre los muslos.⁵ (50).

En Pacho Rueda se produce lo que afirma el propio Manuel Zapata Olivella, en relación con la tradición oral que sustenta el conocimiento de los pueblos ágrafos: “la mente analfabeta, contradictoriamente culta, siempre se nutrió de las cosmogonías milenarias y de los clásicos de la lengua escuchados al párroco, al tinterillo o al trovador andante” (1997: 277). Igualmente es iluminadora la afirmación hecha por Ana Mercedes Patiño Mejía, a partir de los análisis de Antonio Benítez Rojo, de que “la conjunción de la palabra oral y de

⁴ El nombre de Pacho Rueda es quizás un homenaje de Zapata Olivella al músico popular Francisco “Pacho” Rada, nacido en Plato, Magdalena, en 1907, músico que creó el ritmo del *son* en el *vallenato*, diferenciado del *paseo* porque en lugar de dos golpes de bajo se interpreta con uno solo. Pacho Rada generó la leyenda de “Francisco el Hombre”, en la que se cuenta cómo le ganó al diablo un duelo en acordeón. Sus andanzas como músico se circunscriben a toda la región del río Magdalena Caribe: Pijiño, Mompo, San Sebastián, Troncoso, Buenavista, Guataca, Guasimal, San Fernando, Las Margaritas, Menchiquejo, Guinea, El Banco, Tamalameque, La Gloria, Calamar, Cartagena, Barranquilla y, por supuesto, Plato, su tierra natal. En la región Caribe colombiana, hay una larga tradición de la ejecución del acordeón por hombres de la etnia afrodescendiente, como Alejandro Durán, Lorenzo Morales, Enrique Díaz, Calixto Ochoa, Náfer Durán, Colacho Mendoza, sin negar a grandes acordeonistas blancos como Alfredo Gutiérrez, Aníbal Velásquez, Dolcey Gutiérrez, Miguel López y Emiliano Zuleta, entre otros.

⁵ Para Peter Wade, “El vallenato sólo surgió como un nombre para un género específico en la década de 1940 y se deriva de los géneros tradicionales costeños basados no tanto en el tambor y el baile como en los versos cantados, las canciones de trabajo, las canciones picarescas y así sucesivamente, lo que también formaba parte de las tradiciones musicales costeñas y de la Colombia negra”. (1997: 337).

la música” es un rasgo “propio de la cultura caribeña, de la que hacen parte canciones, bailes, patrones rítmicos, mitos, cuentos, proverbios y creencias”. (2005: 117).

En ATR, la violencia política de quienes tienen el gobierno y el poder se patentiza gráficamente en la presencia de los militares, un cabo y doce policías, quienes en nombre y al servicio del partido “azul”, ejercen toda clase de desmanes sangrientos contra la población presumiblemente “roja” o liberal. La historia se refiere a una comunidad de bogas, de gente anfibia, que vive en un pueblo riberano y encuentra su trabajo y su sustento en el río. El oficio de los bogas en el Magdalena ha estado tradicionalmente en manos de la población afro-descendiente. Ya desde la época de la colonia, uno de los trabajos que ejecutaban los esclavos era precisamente el de la conducción de las canoas por los ríos, dentro del intercambio comercial de los productos provenientes del agro, la pesca, la ganadería y las artesanías. En el *Mapa cultural del Caribe colombiano*, se señala la “cultura anfibia” o “cultura del agua como uno de los componentes tipos de la región. «El hombre de agua dulce ha constituido un mundo que no es otro que el “mundo riberano” o “anfibia”, el mundo de la gente del agua, cienaguero, mojanero o riano, y por ello la naturaleza hídrica le pertenece, el río o la ciénaga son lazos que unen a todos sus habitantes porque todos tienen mucho en común: las casas, las comidas, el paisaje (el espacio geográfico), (1993: 147). Ello contribuye a que los ribereños y cienagueros sean “fiesteros, parranderos, indisciplinados, gozones, bailadores, mamadores de gallo, es decir, “dejaos”. Esa situación es fruto de esa relación con la naturaleza. La mayor expresión de esta cultura está en sus bailes y danzas. El ribereño ama la cumbia, máxima expresión de la nacionalidad colombiana, las tamboras, los chandés, los pajaritos, los bailes “cantaos” y las manifestaciones de la vida cultural espiritual del hombre vinculado al agua». (149).

En ATR, bajan cadáveres por el río: “Luego, más allá, en el embarcadero, los bogas pincharon el cadáver con sus palancas. Bocabajo, contaron cuatro orificios de bala en la espalda...” (49). El cadáver dice, con su semiótica de perforaciones en la espalda, que son las tropas del régimen las que están matando, a traición, a la población: “¡Jesús! Mal lo están pasando los pueblos de allá arriba con la peste de la policía militar...” (49).

Mientras tanto, en la aldea de Pacho Rueda, el cabo y sus hombres ejercen cotidianamente la violencia: la sobrina de las beatas Manuela y Angustia, novia del sacristán, posiblemente embarazada por el cura, ha sido violada y asesinada, como se percibe en el monólogo interior de Pacho Rueda: “tuvieron que matarla para abrirle las piernas el muchacho asomaba la manito empuñada por

la barriga abierta con el yatagán...” (53); el presidente del Consejo Municipal ha sufrido el castramiento y sus nietas la violación en su presencia para que viera cómo «les alzaban las polleras para sembrarles hijos “azules”» (52); el tesorero ha sido torturado y muerto porque no quiso entregar las llaves; los fusilamientos se suceden a mansalva y los cadáveres son tirados al río; una huérfana, ahijada de Pacho Rueda, de apenas catorce años, es violada por el cabo y convertida en su diversión de turno.

El relato, en un *flash back*, nos cuenta de dónde le vienen a Pacho Rueda la “pasión vagabunda” y la versatilidad en la ejecución del acordeón. Su madre, una mulata riberana de apellido Rueda, se había dejado embarazar, durante una parranda de acordeón, en el camarote de una embarcación de pasajeros, por el Capitán Araújo. El barco había sufrido un desperfecto que lo obligó a permanecer cuatro días en el muelle. “La mulata atraída por las notas del acordeón o por el uniforme se dejó arrastrar al barco” (50). Así, entró al camarote para salir llorosa, embarazada y abandonada: “El Capitán la dejó. Otra mujer lo esperaría en el siguiente puerto” (53). Desde entonces, ella “siempre habló mal de los barcos” (53) por lo que el hijo “Prefería andurrear en burro y no seguir la ruta del río” (53). Así, de esas dos sangres, la de una madre mulata que aborrecía los barcos y la de un padre blanco que ejecutaba el acordeón y trasegaba de puerto en puerto, nacieron las andanzas musicales de Pacho Rueda, nutridas de historias en el habla cotidiana de los bogas.

Más que plantear un problema determinado por confrontaciones étnicas (blanco/negro), ATR se estructura principalmente a partir de las contradicciones existentes entre una comunidad mestiza –seguramente con un notable porcentaje de sangre africana, visible en la presencia de los bogas– y los representantes policivos (el cabo y sus hombres) de un sistema al servicio de una clase dominante que buscaba mantener sus prerrogativas con la violencia y la eliminación del cuerpo de quienes representaban un peligro para sus intereses. No obstante, se produce el abandono de la mujer mulata por el hombre blanco y el desamparo del niño, que crecerá sin el respaldo de la figura paterna. El relato marca la diferencia étnica de Pacho Rueda con los otros niños del pueblo, pues sin ser blanco, “nació con los ojos rayados” [de color verde miel] y era “Más claro [de piel] que cualquiera de los muchachos que se bañaban en el río...” (50).

Deseosos de divertirse con las jóvenes que han violado, el cabo y sus hombres requieren la presencia de Rueda con su acordeón y su voz para que les amenice la fiesta. “Te he mandado a buscar para que me toques esta noche que quiero emparrandarme. Tienes fama de ser el mejor acordeonero a todo lo largo del río...” (52). Pero el músico se niega a complacer al cabo: “Se le

engarraron los dedos desde aquel instante. Él no tocaría para alabar a ningún asesino...”; “El acordeón permanecía silencioso, indiferente, se le había atragantado un bostezo...” (52). El militar amenaza con cortarles las manos: “—O tocas para mí o nunca más lo harán tus manos para otro...” (52). La muchacha violada, la ahijada, buscando proteger la vida del músico, lo insta para que ceda: “—Mire, padrino, es mejor que toque. Ya son muchos los que han echado al río...” (52). Pero Pacho Rueda sigue negando su acordeón y entonces un culatazo en la cabeza lo deja inconsciente. Despierta encarcelado, con los pies en el cepo pero las manos libres y el acordeón a su alcance, como una especie de provocadora tentación en la soledad de la celda. Si estira los fuelles del instrumento, perderá sus manos.

Para Pacho Rueda, su acordeón lo es todo. Aquel instrumento le daba sexo y amor: “Las mujeres embriagadas con su música se le doblaban en la hamaca, bajo un toldo o sobre las cañas quebradizas del matorral...” (54). Era alegría en matrimonios y bautizos, voz de órgano en las procesiones, acomodada “a los latines del cura y del sacristán...” (54); alboroto en las campañas políticas, con las coplas para el candidato.

Ahora, en la celda, es fuerte la tentación de tocar el acordeón, más grande que el temor a la amputación de las manos. Así, sin importarle las consecuencias de su acción, suena “los bajos y las notas agudas alegría del carnaval y es tu música y la reconozco nadie más puede rebrujar esta loca risotada del merengue hasta que te dan ganas de bailar cierra los ojos ¡libre! el son endemoniado me zarandea como cuando toco para una muchacha sin grilletos y sin cepo...” (55). Y luego de este viaje interior de su individualidad hacia el gozo libre de la música, Pacho Rueda alcanza la reflexión de la liberación colectiva: “... ni pienso en el Cabo ni en policías soy algo más que un preso yo y mi acordeón más fuertes que sus amenazas si el pueblo cantara no habría tenienticos ni policías que pudieran silenciarnos...” (55).

Es entonces cuando las notas que salen de la cárcel, de la formidable digitación del encepado Pacho Rueda, despiertan la conciencia dormida de los habitantes del pueblo. Como en una especie de llamado de flautista de Hamelin, el acordeonero deja oír el sortilegio de su música en merengue. Todos empiezan a escuchar el ritmo que proviene de los fuelles. Con esa música han sido felices después de las duras jornadas en las aguas del río. Con ese ritmo enamoraron a la compañera, se casaron, bautizaron al hijo o vivieron la parranda del domingo. No puede ser que su músico esté en el calabozo, con la amenaza de perder las manos. “La música sale de la ventana por donde otras veces se oyó el llanto de los flagelados...” (55). Los bogas, sus mujeres y niños se ponen en movimiento. Han sido tocados en el sentimiento que los une

en la identificación: el amor por su intérprete. “No permitiremos que el cabo le corte las manos...” (55). “El pueblo no puede quedarse sin su músico...” (55). Surgen armas improvisadas contra los policías: escopetas, hachas, machetes, piedras. Despertado por sus hombres, el cabo sale a ejecutar su macabro propósito y, en el camino a la cárcel, mata de un tiro al hijo del difunto alcalde. Cae la puerta de la cárcel, abierta con hachas. Pacho Rueda se dispone a perder las manos. Cierra los ojos para no ver a los policías. Los grilletes saltan. Abre los ojos. Son los bogas que liberan al juglar y “te cargan en hombros como un santo en procesión ¡mi música! Continúo tocando el acordeón en la barranca del río...” (56). Han respondido a la fuerza y el poder de la convocatoria. No los han movido las violaciones de sus hijas ni las balas que dejan cadáveres en el caudal del río. Sólo el sortilegio afectivo de la música ha podido darles el valor de la unidad y la fuerza de la acción colectiva. Finalmente, la narración nos entrega la imagen invertida de la corriente del río arrastrando cadáveres con gallinazos “sobre los uniformes que tiñen las aguas de rojo...” (56).

A diferencia de “Un acordeón tras las rejas”, cuyo espacio es una aldea ribereña del Magdalena, en la región Caribe colombiana, los hechos tienen ocurrencia, en “Un extraño bajo mi piel”, el segundo cuento a analizar de Manuel Zapata Olivilla, en Estados Unidos, concretamente en la ciudad de Atlanta, capital del estado sureño de Georgia, en la difícil época de la segregación racial contra la población afrodescendiente, cuando la intransigencia blanca llegó a extremos de atroces crímenes (amenazas, persecuciones, asesinatos, tiroteos, ahorcamientos, quemas de personas y propiedades, linchamientos, flagelaciones, mutilaciones) contra los negros que por alguna necesidad traspasaban la llamada *línea de color* que en las ciudades, sobre todo en las sureñas, separaba unos sectores étnicos de otros. Si bien la historia de EBP no se ubica en la época de la esclavitud, se muestra de todos modos un momento fuertemente represivo contra el negro. Se sabe que, a partir del fin de la guerra civil estadounidense (1865), aunque los norteamericanos abolicionistas ganaron la contienda, los sureños blancos arremetieron en su etnofobia contra las comunidades negras para tratar de impedir que alcanzaran la plenitud de sus derechos civiles y políticos, económicos y sociales. De hecho, lo que se ventilaba al fondo de la contienda era el modo de ser de la economía sureña dispuesta en inmensas plantaciones que se valían de mano de obra esclava en el cultivo de algodón, arroz, tabaco y caña de azúcar que nutría los ingenios.

En Estados Unidos, donde no se ha producido el mestizaje sino que, en lo fundamental, blancos y negros se conservan en sus rasgos étnicos, las diferencias de matices entre los afrodescendientes no cuentan. Aunque mulato, pues

es hijo de una mujer negra y un blanco, Élder es negro. Hoy, la única diferencia que establece matices es la educación. Así, a nivel de lenguaje, *nigger* se aplica a un afrodescendiente sin educación, y *black* a uno con educación formal. O también se pueden considerar las acepciones que les dio Malcolm X: *negro* para el afroamericano sumiso y obediente, y *black* para el rebelde y contestatario. En la historia de Élder no hay matices y el enfrentamiento sólo tiene dos extremos (blanco/negro, white/nigger), sin tonos intermedios, aunque sean mulatos o mestizos como él.

EBP se inicia con cantos religiosos ejecutados por el predicador y respuestas en coro de los feligreses, como es la costumbre en los ritos protestantes de las comunidades negras en Estados Unidos. Está visto que los negros, por el influjo de las culturas tradicionales africanas, utilizan con mayor fuerza y necesidad espiritual, la música, el canto y la danza, sobre todo como artes sagradas, practicadas para honrar a la divinidad: por ello, nos informa el relato: “Los tamborines electrizaban el ritmo. No había un solo hueso de los feligreses, blancos y negros, que no bailaran al son del jazz. Los diez dedos pulsaban frenéticamente el piano. El saxo exaltaba la voz chillona del predicador por encima del coro”. (59).

Nacido en las cercanías de 1900, el jazz surge en las comunidades negras estadounidenses provenientes de los africanos que fueron traídos a América, en estado de esclavitud. Su música ritual fue adaptada a la liturgia cristiana protestante, surgiendo los espirituales, cuya base está en los coros que cantan en las iglesias.

Élder, el personaje principal de EBP, de veinticinco años de edad, es un mulato alienado por el deseo de tener una piel blanca. En este sentido, buscará a toda costa el blanqueamiento: “Élder abría los párpados deseoso de que el blanco de los ojos se le derramara y tiñera su piel negra”. La misma canción plantea este deseo de ser blanco: “I’m white as snow” (59, “Yo soy blanco como la nieve”). Zapata Olivella anota: “El análisis del pensamiento y del culto religioso del negro en América requiere partir de la realidad concreta: la esclavitud, la vida amenazada, la pérdida de la libertad, de la familia y de la tierra y desde aquí, ensayar el vuelo hacia las fuerzas sobrenaturales, los dioses y los milagros” (1999: 110).

El blanqueamiento buscado por los negros tiene su origen en el lugar que ocupan en la sociedad. Siendo los últimos en la pirámide social, fundamentalmente por el color de la piel –razón étnica–, eran obligados a ser esclavos, primero, y luego, ya reconocidos en la letra escrita sus derechos (1865), a trabajar y vivir en precarias condiciones socio-económicas. Así que el blanqueamiento

no es un querer gratuito⁶. Recuérdese que después de la guerra civil estadounidense (1861-1865), cuyo eje central de disputa entre los estados norteros y los sureños fue la abolición de la esclavitud, las persecuciones contra los negros llegaron a los sanguinarios extremos del terrorista *Ku Klux Klan*⁷ o Imperio Invisible, organización que creía en la inferioridad innata de los negros y, por tanto, se oponía a que tuvieran derechos civiles y ocuparan puestos y cargos políticos. Así que los negros estrenaban derechos civiles en la Constitución, pero seguían en la pobreza y la miseria, el hacinamiento y la falta de educación y servicios públicos, y soportaban el desprecio y la intolerancia, la segregación y la negativa a que llevaran una vida digna. El Klan fue disuelto oficialmente en 1871, aunque sus actividades continuaron subterráneamente y va a ser en 1915, precisamente en el estado de Georgia, escenario de EBP, cuando el pastor metodista William Simmons refunda la tristemente célebre organización para perseguir a negros, judíos, católicos y sindicalistas.

A pesar de la presencia de blancos en la ceremonia que se describe al inicio de EBP, el ambiente corresponde al de un ritual típico religioso de la cultura negra. Élder ha caído en trance y mientras la música ha cesado y los otros feligreses han dejado de bailar, él sigue bailando, obsesionado por la idea de que Dios le haga el milagro de darle a su piel la blancura de la nieve.

El jazz se detuvo de golpe. Una nota más y habrían explotado todos. Se derrumbaban sin el pilar de la música. Ahora sobre la silla hipeaban silenciosos. Solo Élder bailaba mecido por el eco del ritmo no disuelto en su sangre. Sus manos palmoteaban incansables, los ojos alborotados... (59).

Por ello, buscando que el poseído bailarín regrese a la serenidad, el reverendo pide a la orquesta que toque un spiritual: “Élder se sosegaba. Sus pupilas giraron hasta recobrar su lugar...” (60). Vuelta la normalidad, el predicador anuncia: “—Dios no es blanco ni negro porque no tiene piel. Unos y otros cabemos en sus brazos...” (60). Pero Élder sabe que esa democracia teológica no tiene cabida en la realidad social. “Creía haber oído esa monserga desde hacía un siglo. Se levantó y gritó: “— ¡Estoy harto de ser negro!” (60). Así,

⁶ Para Zapata Olivella, «el negro en una sociedad esclavista o discriminadora, tiende consciente o inconscientemente a “blanquearse”. La mujer india o negra acude solícita a la búsqueda del blanco, tanto para contar con su protección como para tener hijos mestizos o mulatos que puedan primero, por el “lavado” de su color, y segundo, por el presumible apoyo del padre, filtrarse como “colados” en la sociedad donde el blanco ejerce la supremacía». (*Las claves*, 1999: 133).

⁷ Se ha dicho que el nombre de esta tenebrosa organización viene de la raíz griega *kyklos*, que significa *círculo*, aunque también se ha sostenido que procede del vocablo latino *Cucullus*, que designa *capucha*, elemento del uniforme que mantiene oculto el rostro del militante, con dos agujeros para la vista, complementado con una túnica, ambos de color blanco.

sale de la iglesia y camina por las calles, con el frío de la noche reventándole la piel, y el pensamiento puesto en la cadena de rechazos y desprecios que había sido su vida: “No era fácil perder las ilusiones a los veinticinco años y continuar siendo el mismo...” (60).

El deseo de ser blanco de Élder le viene de su madre Mattie, quien habiendo sufrido el cruel maltrato de los blancos y la violencia ejercida contra su padre, no quiere que su hijo sea negro, razón por la cual se deja embarazar de Jim, el viejo cartero blanco: «La chiquita Mattie, delgaducha, había padecido mucho a sus dieciocho años para dar un paso atrás. “Mi hijo no sufrirá por negro lo que yo”» (60-61). Ella agradece a Dios el embarazo: “Te agradezco que hayas hecho que el viejo cartero Jim pusiera en mí sus asquerosas manos...” (61).

La abuela de Élder, madre de Mattie, representa en EBP la defensa de la identidad étnica africana, de los ancestros, de la sangre propia. Por ello, abofetea a Mattie cuando se entera del embarazo y dice: “Mala vida”, “¡Dios, detén tu obra!” (60). Por su parte, el cartero Jim, al saber del embarazo, está a punto de estrangular a Mattie. Sin embargo, las cosas no salieron como la muchacha las había planeado: “Mi madre se equivocó en sus cálculos: nací negro. Tan oscuro que si tuviera un hijo con una rubia no alcanzaría a ser mulato. Yo no cruzaré ni con mi descendencia la línea de color al lado de los blancos...” (61).

En el paseo nocturno que ha emprendido, Élder, ensimismado en el pensamiento de lo que ha sido su vida o quizás impulsado inconscientemente por el deseo de pertenecer a los blancos, llega hasta *la línea de color* y la atraviesa sin darse cuenta, mientras va siendo blanqueado por la nieve que cae: “La calle, los postes de la luz, todo va cambiando de color. Mi gorra, mis hombros, hasta mis zapatos. Si me tendiera aquí en la calle, amanecería blanco de la cabeza a los pies...” (61). Cuando se percata de su imprudencia, por el letrero que anuncia la prohibición, ya es demasiado tarde: “Prohibido transitar a los negros después de las seis de la tarde...” (61). Y son las doce de la noche. Es entonces cuando cuatro empleados de la estación cercana lo ven y le gritan: “¡Nigger!”, “Ese perro busca un poste de donde colgar...” (61). Lo detienen, lo golpean en la cabeza y lo encierran en un W.C. Tirado en el suelo pestilente, Élder piensa en su abuelo Arcie, ahorcado por traspasar la *línea de color*, una noche en que su esposa, la abuela, estaba enferma del corazón y él se vio obligado a llegar hasta la farmacia de los blancos porque no había la droga en el barrio negro. No quería ir, pero su amor a la esposa lo empujaba a retar a la muerte. “Al día siguiente penduleaba de una cuerda...” (62). Élder, “...Era muy pequeño entonces pero no lo olvidaba: la lengua partida entre los dientes, los sacos de los ojos llenos de sangre. Un pie

descalzo inmensamente hinchado y el otro, comprimido por el zapato, deforme como una salchicha...” (62).

En su encierro, Élder sigue escuchando las voces de los blancos: “–María Antonieta encaneció en la noche que esperaba ser guillotizada”. “–Eso no podría sucederle a un negro...” (62). Hablan ahora de “un inglés que también encaneció en solo treinta segundos” y “se volvió albino” (62), en un restaurante de Bombay, cuando un amigo lo alertó para que se quedara quieto porque tenía detrás una cobra que amenazaba con morderlo en la nuca. “A este *nigger* lo colgaremos en la madrugada frente a la iglesia...” (62), “Lo que quieren es acostarse con nuestras mujeres, disputarnos el salario, echarnos de nuestras casas...” (63), anuncian implacables los cuatro hombres mientras toman whisky y juegan cartas.

Llegada la madrugada, los hombres se disponen a colgar a Élder y abren la puerta del WC: “Súbitamente la claridad enceguedora, los blancos contra la luz parecían enormes orangutanes negros...” (63). Hay allí, en el estilo oximorónico de la frase una estética de la inversión en que contrastan los blancos ennegrecidos y el negro queriendo ser blanco o blanqueado por la nieve cuando cruzaba la *línea de color*. Es entonces cuando los verdugos retroceden ante la visión de un hombre blanco que yace inmóvil en el piso. “¡Es uno de nosotros!” (64).

Los hombres, creyendo que Élder está muerto y podrían ser condenados a la silla eléctrica, sacan el cuerpo y lo abandonan en la calle: “– ¡Debimos estar bien borrachos para confundirlo con un negro!” (64). “La nieve continuó cayendo sobre Élder, cubriéndolo de penetrante blancura...” (64).

Cuando vuelve en sí, se ve rodeado de personas blancas –un policía, una muchacha sonriente, una dama con gafas, tres niños pecosos– que lo llaman “Sir”, le dan whisky para que reaccione, le suministran un par de zapatos y unos guantes rojos de lana para el frío, y lo ayudan a levantarse. “¡Buena suerte, sir!” (65). Élder no puede explicarse lo que le está ocurriendo. “...De repente los blancos se han vuelto miopes. No ven el color de su piel, se olvidan de que son blancos. En su propia ciudad lo saludan y sonrían, cruzan a su lado sin empujarlo ni evadir sus cuerpos. Ya no lo insultan ni arrojan de la acera”. (65).

Ante el pánico de la horca, Élder –como María Antonieta, que encaneció ante la guillotina, o el inglés, que amenazado por la cobra, se hizo albino–, se ha vuelto blanco pero él no lo sabe.

A continuación, deja las calles adoquinadas y regresa a la tierra de su barrio, al bar donde beben los negros, su gente: “el olor, el aire, el humo, la atmósfera hecha para sus pulmones de negro...” (66). Pero los suyos “le devuelven miradas

con rencor...” (66), amenazantes, con resentimiento. El cantinero empuña una pistola, lo empujan con los codos, alguien dice: “¡Hoy apesta aquí!” (66), un hombrecito le muestra una puñalita, los del billar empuñan los tacos y “Ahora lo estrechan media docena de negros con los puños cerrados...” (66). Le lanzan un salivazo y con asco le abren campo para que salga sin tocarlos. Finalmente, “una fuerza compulsiva lo levanta por el cuello de la chaqueta, lo hace volar por el aire y cae despatarrado en la calle...” (66). Es entonces, cuando al saltar un zapato de su pie, ve los dedos blancos asomados por entre la media rota. Luego se quita un guante. “– ¡Señor! ¡Señor! ¡Me he vuelto blanco!” (67).

Ahorra corre con “una mezcla de terror y de informe alegría” (67). En una vitrina ve sus cejas y cabellos rubios. “– ¡Oh Señor, me has hecho el milagro!” (67). Piensa en su madre Mattie, en lo feliz que debe estar con un hijo blanco, como ella quería. Blanco de pies a cabeza, penetra en la total alienación, en la otredad, en la plena desidentidad. “Debo olvidarme del pasado que repudio. Sí, entro a los teatros y puedo permanecer gozoso en medio de los vecinos blondos...” (67). Así, se dedica a llevar una vida de blanco, compartiendo las piscinas, entrando en los museos, codeándose en las calles con mujeres rubias, bailando en los salones. Pero pronto se da cuenta de que le es imposible reprimir el miedo de que “mi olor les descubra al negro que existió en mí...” (68).

Como blanco, Élder ahora se llama Ham Leroy, algo “afrancesado para encubrir cualquier huella ondulada de mis cabellos rubios...” (68). Para que no lo reconozcan, ha huido de Atlanta, donde dejó sola a la abuela, al estado de Missouri. Trabaja de portero en un hospital de blancos. Como blanco, Élder o Ham Leroy cree parecerse al cartero Jim; en lo íntimo, sabe que es un blanco con alma de negro. Incapaz de aceptar el mestizaje o el mulataje, porque la sociedad no ha vivido ese proceso y afuera sólo hay dos colores: blanco y negro, Élder se debate entre dos repugnancias: por un lado, el ser blanco: “Las palabras intencionadas de Mattie empujándolo a la degradación de su propia personalidad...” (68). Y por otro, “...ser negro resignado, hundido en la súplica del cielo...” (68). Recuerda que:

Cuando lo llevaban a orar en la iglesia quería tener dos voces. La una, con su abuela, que reclamaba a Jehová liberara al pueblo oprimido de Israel, su propia raza disfrazada. La otra con su madre, que pedía se le abrieran las puertas falsas para adentrarse al mundo de los blancos. No siempre era fácil orar con dos pensamientos... (68-69).

Todas esas ideas llevan a Élder a cansarse de “jugar a la máscara blanca. La constante angustia de ser descubierto. Debía modular su voz. Imitar el ritmo de ellos al andar. Meterse en otra piel, respirar y sentir como ella. Un suici-

dio lento...” (69). La disputa entre Ham Leroy (el blanco) y Élder (el negro): “El uno tomaba coca-cola y el otro la vomitaba...” (69). Buscando poner fin a esa dicotomía o *discordia de linajes*, Élder decide regresar a Atlanta, donde seguramente lo espera su abuela. Mattie ha muerto ya con sus sueños de blanca. “Deseaba volver aún cuando fuera con el disfraz de Ham Leroy, a su antigua barriada...” (69), pero Ham Leroy se resistía. El tren llega a la estación de Atlanta a las doce de la noche. Élder reconoce a Jack, uno de los hombres que lo querían colgar. El sujeto, al verlo, cambia de color y se refugia en la oficina. Lee el letrero prohibitivo contra los negros. Ham se sonríe. Élder se enfurece y termina comprendiendo que cada paso que da hacia la barriada, es un triunfo de la abuela sobre Mattie. Élder, “...sabe por lo menos que su abuela le abrirá las puertas y llorará con él su desgracia, la de haber cambiado de piel. Irá con ella a la iglesia y clamará a Jehová que le devuelva su color. Que le haga negro aunque realmente sea mulato...”⁸ (70).

Así, llega ante el bar de la barriada negra y quiere entrar, pero Ham se resiste. Élder lo invita: “¡Vamos! ¡Échate un trago!” (71). Recuerda entonces su anterior venida, cuando lo sacaron a golpes, escupitajos y amenazas. “Nunca antes sentí este bienestar cuando andaba allá entre ellos...” (71). Élder ríe, conversa con alegría. Ham quiere retirarse. Élder escucha la pregunta de su gente: «“Ey, Élder, ¿dónde has estado todo este tiempo?” Ham teme contestar. “Tu abuela ha muerto. Le hicimos un buen entierro...”» (71). Élder se mira al espejo y ve nuevamente sus cabellos oscuros, su rostro tiznado. Élder ha recobrado su identidad, pero no está solo. Las dos últimas oraciones del cuento, en la voz de Ham: “Experimento la alegría desbordante de ver a Élder sentado a la mesa, agitando los dados entre los amigos. No quiero importunarlo y decirle que salgo a comprar un ramo de flores para la abuela...” (71), muestran que la parte blanca sigue en él, ya sin pugna ni riña, sino en una unión solidaria, ya domesticada la “esquizofrenia de la dicotomía”, aunque haya muerto a nivel de piel. Es como si Zapata Olivella llegara a la conclusión de que para el hombre latinoamericano y caribeño –aún también para el personaje Élder en el mundo estadounidense–, la salida es la aceptación del fundido de etnias, de los distintos linajes que anidan en la sangre, posición y actitud que va de acuerdo con el pensamiento expuesto por el autor en varios de sus libros, de sentirse hijo del mestizaje⁹,

⁸ Esta disyuntiva debía ser la misma que vivió Zapata Olivella al llegar a Estados Unidos, en su inicial “pasión vagabunda”. En Colombia, los problemas generados por el color negro de la piel no tenían la aberración de las persecuciones hechas por el *Ku Klux Klan*, sobre todo dadas las características del fenotipo colombiano, muy mestizo en la triple juntura de las sangres blanca, india y negra, y con dos regiones (Atlántica y Pacífica) con una numerosa población mulata. En cambio, al llegar a Estados Unidos, Zapata Olivella dejó de ser *moreno*, *morocho*, *mulato*, *mestizo* para pasar a ser simplemente negro (*nigger*), aunque en la categoría de *black* (negro educado), siempre y cuando tuviera la oportunidad de mostrar su cultura y educación académica (la medicina).

⁹ Refiriéndose al proceso del mestizaje de las comunidades latinoamericanas, anota Zapata Olivella:

sin rechazar ninguna de las sangres que conforman su integridad humana. Para Marvin A. Lewis, “Zapata Olivella gives equal credit for his success to his Indian, African, and European ancestors in *¡Levántate mulato!*” (289). De modo que reconoce como contribución positiva¹⁰ la sangre india en “la abuela materna violada en una ranchería indígena...” (1990: 29); la sangre africana que le viene por la línea de la “abuela paterna y sus tías analfabetas...” y cuyos aportes centrales son el “culto a los ancestros, el temperamento racial, los hábitos gremiales, el sentido del ritmo y la música, la alegría de vivir y procrear, el orgullo de la dignidad personal del negro nunca menoscabado pese al insulto y la opresión...” (41); y los ancestros españoles que como “Nobles, asaltantes, violadores, o simplemente ancestros, reposan también en el sedimento de mi propia sangre...” (48). Según Lewis: “Zapata Olivella does not denigrate the Spaniard in order to elevate the African or the Indian. The concept of *mestizaje* is central to the development of *¡Levántate mulato!* as an autobiographical odyssey through Spanish American culture”. (290).

Hay un tendido de vasos comunicantes entre “Un acordeón tras las rejas” y “Un extraño bajo mi piel”, a nivel de estructuras, argumentos y técnicas. En primer lugar, los personajes son mestizos, ambos –Pacho Rueda y Élder– padecen un sincretismo de sangres: Pacho Rueda es hijo de una mulata y un hombre blanco (el Capitán Araújo), y Élder, hijo de la negra Mattie y un hombre blanco (el cartero Jim), con la diferencia de que en ATR, los problemas que vive el personaje (cárcel y amenaza de perder las manos si toca el acordeón en la celda) y la comunidad de bogas de la aldea (violaciones, fusilamientos y la posibilidad de perder a su músico), no provienen del color de la piel, sino de la situación en clímax de contradicción económica y socio-política a que ha llegado la totalidad del país, por el temor de la clase latifundista colombiana a perder sus tierras, que fue el problema central generador de la violencia en Colombia, a partir de algunas reformas a las leyes que permitían la expropiación de las tierras ociosas de los latifundistas. En cambio, en EBP, por la tajante separación entre blancos y negros en Estados Unidos, situación determinada por la ausencia del mestizaje, el conflicto crucial se origina en el color de la piel, aunque en el fondo de la situación esté el elemento socio-

«nominando caprichosamente las cosas –un poco a lo Adán– llamo *negredumbre* a la herencia biológica que nos ha llegado del mestizaje entre lo “indio” y lo “negro”, ese revoltijo africano tantas veces mezclado en el crisol de América. Lo mismo podría decirse de la vertiente europea, la *blanquedumbre*, el cordón más retorcido de nuestra placenta. Y desde luego, con mayor propiedad de la *indiadumbre*, primigenia vena en nuestro sincretismo». (1998: 108). Y en relación con el sincretismo lingüístico, dice: “Pero con los días, telaraña que ligaba el dolor a la esperanza, el mestizo hijo de la aborígen o de la africana, hiló los vocablos aprendidos del padre y de la madre, amañando en su alma la esquizofrenia de la dicotomía”. (1997: 276).

¹⁰ Marvin A. Lewis anota: “The indigeous dimension of Zapata Olivella’s culture is presented in a positive light, from their heroic resistance to the Spaniards to their contributions as experts in medicine and child-rearing, which influenced the author’s decision to become a doctor”. (289).

económico determinado por la pérdida de mano de obra esclava a que se enfrentaban los hacendados sureños con los avances abolicionistas. En este primer acercamiento de las dos historias, se puede señalar también la influencia que ambas madres (Mattie y la mulata) van a tener sobre sus hijos: en Pacho Rueda, generando la costumbre de transitar por tierra, nunca por agua, y en Élder, su deseo de convertirse en un hombre blanco.

Como segundo aspecto, a nivel argumental, vemos que se muestra a un hombre prisionero que luego obtiene su libertad, en el caso de Pacho Rueda, por la fuerza colectiva de los bogas, y en el de Élder –encerrado en el WC y con la amenaza de ser linchado–, por su cambio de piel. Un tercer punto analógico entre los cuentos es el clima de fuerte violencia social que se vive en ambas sociedades, la colombiana (violencia político-partidista) y la estadounidense (violencia racial).¹¹

Una última correspondencia se encuentra en las técnicas empleadas. En ambos cuentos, la narración se nos da a través de un contrapunto de voces entre la enunciación extra-heterodiegética (omnisciente), en tercera persona, y la enunciación intra-homodiegética, en primera persona singular (yo, en monólogo interior), aunque a veces haya un desdoblamiento del personaje (Pacho Rueda) en una segunda persona, yo-tú: “Has tenido miedo a este calabozo desde niño [...] tengo más de seis horas aquí...” (52-53), o de Élder en una tercera persona: yo-él (Élder-Ham Leroy o viceversa, Ham Leroy-Élder): «Quiero entrar pero Ham me retiene. Élder grita: “¡Vamos! ¡Échate un trago!”» (71). Ese movimiento pendular en el empleo de los pronombres personales –yo-tú-él–, seguramente confirma la “discordia de linajes”, como diría Borges¹²,

¹¹ En 1964, cuando se promulga en Estados Unidos la Ley de los Derechos Civiles que favorecía, por lo menos en la letra, a los grupos étnicos afro-descendientes, se va a producir un aumento en el número de miembros del *Ku Klux Klan*, llegando a 45.000 en 1965, y sus acciones se hicieron más violentas que nunca, sobre todo en los territorios sureños como Georgia.

¹² Aunque en Argentina también hubo esclavitud negra, la fuerte presencia blanca proveniente, no sólo de la colonización europea, sino de posteriores inmigraciones que incluyen italianos, ingleses, alemanes y otras nacionalidades, ha invisibilizado a los grupos afro-descendientes. De Borges, por ejemplo, recuerdo dos cuentos donde muestra personajes negros. En “El muerto”, se dice del brasileño Acevedo Bandeira, jefe de la banda de contrabandistas, que “en su rostro, siempre demasiado cercano, están el judío, el negro y el indio; en su empaque, el mono y el tigre” (1994: 545). Por otro lado, en “El fin”, el hombre que en la pulpería de Recabarren toca una guitarra mientras espera a Martín Fierro para matarlo –y en efecto lo hace en un duelo frentero–, es un negro, el mismo a quien Fierro antes le había ganado en un combate de coplas: «Se cuadró ante el negro y le dijo como cansado: “–Dejá en paz la guitarra que hoy te espera otra clase de contrapunto”» (520). Por otro lado, “Un extraño bajo mi piel” muestra cierta intertextualidad con el cuento “El sur”, igualmente de Borges, no en cuanto a la presencia negra porque no la hay, sino en relación con la *discordia de linajes* (525) que se da en el alma de Juan Dahlmann, como en Élder. Dahlmann también está escindido por una dicotomía de sangres –la del abuelo paterno Johannes Dahlmann, pastor evangélico alemán, y la del abuelo criollo, Francisco Flores, soldado del 2 de infantería de línea– que al mismo tiempo pugnan y se complementan, como ocurrirá en el personaje de Zapata Olivella.

el sincretismo o la ambigüedad que viven los personajes, al ser mezclas étnicas de mujer negra (Mattie) o mulata (de apellido Rueda) y hombre blanco (el Capitán Araújo y el cartero Jim).

Bibliografía:

- Borges, J. L. (1994). “El fin”, “El sur”, “El muerto” En: *Obras completas: Ficciones*. Volumen I. Buenos Aires: Emecé.
- Lewis, M. A. (1972). “Manuel Zapata Olivella and the art of autobiography”. En: *Colombia en el contexto latinoamericano: Memorias del IX Congreso de la Asociación de Colombianistas*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Patiño Mejía, A. M. (Enero-junio, 2005). “El regionalismo en *Vean ve, mis nanas negras*, de Amalia Lu Posso Figueroa”. En: *Estudios de Literatura Colombiana* No. 16. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rodríguez Navarro, G. R., Serje de la Ossa, M. R., Rey Sinning, E. (compiladores, 1993). *Mapa cultural del Caribe colombiano: La unidad en la diversidad*. Santa Marta: CORPES.
- Wade, P. (1997). *Gente negra, nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Medellín: Siglo del Hombre.
- Zapata Olivella, M. (1967). *¿Quién dio el fusil a Oswald?* Bogotá: Editorial Revista Colombiana.
- _____ (1990). *¡Levántate mulato!: Por mi raza hablará el espíritu*. Bogotá: Rei Andes.
- _____ (1997). “Nueva imagen en la novela latinoamericana”. En: *Colombia en el contexto latinoamericano: Memorias del IX Congreso de la Asociación de Colombianistas*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- _____ (1998). “La negredumbre en García Márquez”. En: *Cien años de soledad: Treinta años después. Memorias del XX Congreso de Literatura, Lingüística y Semiótica*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Instituto Caro y Cuervo.
- _____ (1999). *Las claves mágicas de América*. Bogotá: Plaza & Janés.