

Laura Masello
(organizadora)

La traza
y la letra

LA TRAZA Y LA LETRA

Laura Masello
(organizadora)

LA TRAZA Y LA LETRA

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Alejandra López, Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Andrés Mazzini ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2014.

© Laura Masello, 2014

© Universidad de la República, 2015

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-1280-6

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL.....	7
PREFACIO.....	9
INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1. EL DISCURSO CONTRAHEGEMÓNICO EN <i>Concierto barroco</i> DE ALEJO CARPENTIER, <i>Laura Médica Ameijenda</i>	17
CAPÍTULO 2. LA INTERRUPCIÓN Y EL MESTIZAJE DEL ARCHIVO. ESTRATEGIAS DEL CREOLE Y SUBVERSIÓN DEL TERRITORIO. EL CABALLO DE TROYA HAITIANO, <i>Marcelo Damonte</i>	29
CAPÍTULO 3. «LE VOYAGE EN HAÏTI» O CUERPOS QUE HABLAN, <i>María Noel Tenaglia</i>	47
CAPÍTULO 4. ANSINA, EL CAMBÁ, <i>Kildina Vêljacic</i>	57
CAPÍTULO 5. PORTUGUÉS DEL URUGUAY Y LITERATURA LAS FORMAS DE LA ESCRITURA EN CHITO DE MELLO Y FABIÁN SEVERO, <i>Alejandra Rivero Ramborger</i>	69
CAPÍTULO 6. IGUALES PERO DIFERENTES. UNA NUEVA MIRADA SOBRE LA IDENTIDAD CULTURAL RIVERENSE A TRAVÉS DE ETNOTEXTOS LOCALES, <i>Rossana Cottens</i>	85
CAPÍTULO 7. ENTRE ETNOCENTRISMO Y DESCENTRACIÓN: ¿ALENCAR MEDIADOR-TRADUCTOR DE LO INDÍGENA?, <i>Laura Masello</i>	105
CAPÍTULO 8. MACUNAÍMA DE MÁRIO DE ANDRADE: LENGUA, HÉROE Y LOS ENTRELUGARES DE LA IDENTIDAD NACIONAL, <i>Rodrigo Viqueira</i>	115
CAPÍTULO 9. ETNOGRAFÍA Y ALTERIDAD: DE LAS PESQUISAS DE STOLL A LA ETNOGRAFÍA CAUCÁSICA URUGUAYA, <i>L. Nicolás Guigou y Marcelo Rossal</i>	143
ANEXOS	
I. Le Voyage en Haïti.....	163
II. Bobiando.....	168
Una carta.....	169
Piedra mora.....	170
SOBRE LOS AUTORES.....	173

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior Rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la

Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian

Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015

Prefacio

*En l'An de grâce deux mille et des poussières,
la Faculté des études caucaséo-européennes
de l'Université de Dakar, au Sénégal,
et le White studies department, de l'Université
de Lagos, au Nigéria, décideront d'organiser
un congrès mondial sur les littératures
leuco-européennes de langues anglaise et française.
Elles inviteront tout naturellement, des écrivains
français, belges, suisses, luxembourgeois,
des écrivains d'Angleterre, d'Ecosse, du Pays
de Galles, des deux Irlandes. Toutefois
des créateurs des États-Unis, du Canada
et du Québec recevront, eux aussi, une invitation
à participer à cette super rencontre des écrivains
caucaséo-européens. Quelle sera, pensez-vous,
la réponse de ces derniers, eux qui savent qu'ils
font une littérature blanche, états-unienne,
canadienne, québécoise, c'est-à-dire une littérature
différente de celles de l'Europe, neuve,
originale, autre?*

Anthony Phelps³

La anécdota imaginada por Anthony Phelps ensaya una puesta en escena invertida de los más de quinientos años de clasificaciones y etiquetajes con los que se ha bautizado a las literaturas (pero también, de modo más amplio, a las culturas y sociedades) africanas y americanas, desde que en algún momento quienes habitaban esos territorios fueron relegados de la historia occidental según los modelos racistas que acompañaron la conquista de ambos continentes.

Es sabido que el término «descubrimiento» en realidad designaba en aquella época la constatación in situ de territorios de cuya existencia ya se sabía. Tal como lo han analizado varios estudiosos (Pastor, 1988; Jitrik, 1983; Orlandi,

3 «En el Año de gracia dos mil y algo, la Facultad de Estudios caucasoeuropeos de la Universidad de Dakar, Senegal, y el Departamento de Estudios blancos de la Universidad de Lagos, Nigeria, decidirán organizar un congreso mundial sobre las literaturas leuco-europeas de lenguas inglesa y francesa. Invitarán, naturalmente, a escritores franceses, belgas, suizos, luxemburgueses, escritores de Inglaterra, Escocia, País de Gales, las dos Irlandas. No obstante, creadores de Estados Unidos, Canadá y Quebec también recibirán una invitación para participar en ese superencuentro de escritores caucasoeuropeos. ¿Cuál será, para uds., la respuesta de estos últimos, que saben que hacen una literatura blanca, estadounidense, canadiense, quebequense, es decir una literatura diferente de las europeas, nueva, original, otra?». Phelps, Anthony (1983). «Littérature négro-africaine d'Amérique: mythe ou réalité?». En *Ethiopiennes*, n.º 34 y 35, revue socialiste de culture négro-africaine, 3.º y 4.º trimestre 1983. Fuente consultada 14/11/2012. Disponible en: <<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article919>>. Traducción propia.

2008), los discursos del descubrimiento y de la conquista revelan lo que estaba (en)cubierto y en ese sentido producen relatos que, a su vez, crean nuevos mundos necesarios a la supervivencia del viejo mundo.

Es que el discurso materializa el contacto entre lo ideológico y lo lingüístico, advierte Orlandi (2008). En 1556, cuando ya circulaba la leyenda negra sobre la colonización ibérica, se decretó en España la prohibición oficial del uso de las palabras conquista y conquistadores, sustituidas por descubrimiento y pobladores, es decir, colonos. Según Bosi (1992), el origen del concepto de colonización remite a la Antigua Roma, en la que colo significaba habito, ocupó la tierra, moro. Luego se agregaron las connotaciones de cuidado, pero también de mando.

Si, a la manera de Phelps, invertimos el concepto de colo (y la letra que lo legitimó), encontramos la noción caribeña de tras y descubrimos que, además de su valor geográfico (que remite al paisaje martiniqueño) con el significado antiguo de camino, recubre el sentido de memoria presente en la lengua, la religión, la música. Este concepto introduce en un modo de pensar que se opone al espíritu de sistema (Glissant, 1996) y deviene principio de escritura: el de la traza, marca, huella, vestigio, pero también señal, origen, que no ocupa espacios ni reclama dominios, sino se abre a desvíos, encuentros y conocimientos otros.

Laura Masello

Referencias bibliográficas

- BOSI, A. (1992). *Dialética da colonização*. San Pablo: Companhia das Letras.
- GLISSANT, É. (1996). *Introduction à une Poétique du Divers*. París: Gallimard.
- JITRIK, N. (1983). *Los dos ejes de la cruz*. Puebla: UAP.
- PASTOR, B. (1988). *Discursos narrativos de la conquista*. Hanover: Ediciones del Norte.
- PHELPS, A. (1983). «Littérature négro-africaine d'Amérique: mythe ou réalité?». En *Ethiopiques*, n.º 34 y 35, revue socialiste de culture négro-africaine, 3.º y 4.º trimestre. Fuente consultada 14/11/2012. Disponible en: <<http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article919>>.
- ORLANDI, E. (2008). *Terra à vista. Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo*. Campinas: Editora da Unicamp.

Introducción

Los capítulos que componen este libro tratan sobre obras literarias provenientes de varias regiones de América Latina (Brasil, Cuba, Guatemala, Haití, Uruguay) desde ángulos que se ubican en los cruces entre diversas áreas del conocimiento: literatura comparada, estudios poscoloniales, antropología, historia, sociolingüística y análisis del discurso, a partir de una interrogación sobre las tensiones y relaciones de poder que se configuran entre las culturas y las lenguas en que estas se expresan.

La mayoría de los trabajos fueron elaborados en el marco de dos cursos de posgrado ofrecidos en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (Udelar)⁴ durante los dos últimos años y del grupo de trabajo conformado desde entonces, en los que se reflexionó sobre escrituras identitarias y de resistencia, sobre la base de referentes teóricos como el pensamiento decolonial y la perspectiva del postoccidentalismo de Walter D. Mignolo (2007) acerca del lugar de enunciación y las epistemologías fronterizas. Conceptos tales como *giro decolonial* (Castro-Gómez, 2007) y *desprendimiento epistémico* (De Oto, 2010) permiten relativizar no solo el lugar de enunciación, sino configurarse como otra opción frente a la episteme moderno/colonial para la expresión de una historia y una organización del saber alternativa, aun cuando, al menos por ahora, se utilice el repertorio de las historias coloniales mismas (De Oto, 2010).

Asimismo los trabajos de análisis del discurso de Eni Orlandi (2008) sobre las ideologías que sustentan las formaciones discursivas han sido una fuerte apoyatura para la reflexión colectiva y abren la posibilidad de profundizar sobre el entramado subyacente a los relatos producidos en contextos coloniales y decoloniales, así como acerca de la tensión entre las lenguas (o variedades lingüísticas) de escritura y las culturas dominadas que a través de ellas emergen como recuperación y reinención.

El estudio de las relaciones entre escritura literaria y opción lingüística forzada o resistente del escritor constituye un campo investigativo todavía poco desarrollado en Uruguay, pero de gran perspectiva y apertura, tanto respecto a las culturas del área latinoamericana como a las demás áreas que comparten con esta un pasado de dominación colonial, a veces extendido hasta el presente en distintos niveles y matices. Esta problemática puede también ampliarse a otras circunstancias políticas, históricas o de otra índole, en que el escritor expresa a través de otra lengua u otra variedad de lengua lo que no puede hacer en la suya. El campo de reflexión, como surge de los capítulos que siguen, abarca desde el análisis textual de la dimensión lingüístico-discursiva en obras de distintos géneros, a través de los recursos, estrategias y efectos creados por el escritor,

4 Curso «Lengua, escritura y resistencia en construcciones identitarias latinoamericanas» acreditado para la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana (2012); Curso «Lengua, identidad y escritura en debate: la tensión culturas dominadas-lenguas dominantes» de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura, Sociedad (2013); ambos dictados por quien suscribe.

hasta la necesidad de revisar el lugar del escritor/investigador/antropólogo en la geopolítica del conocimiento.

El punto de partida de esta propuesta colectiva, que no se agota en el presente libro, es una interrogación sobre la noción de literatura latinoamericana y su relación con las lenguas en que se escribe. Ello implica, en primera instancia, un cuestionamiento de la asimilación reduccionista del espacio latinoamericano a lo hispanoamericano y la apertura a la consideración de creaciones literarias de otros ámbitos no necesariamente identificables con lo «hispanico», como la literatura brasileña o las literaturas andinas o las literaturas fronterizas o las literaturas del Caribe no hispanohablante, estas últimas muy poco difundidas en nuestro medio.

A ello se agrega que dicha relación lengua-literatura puede reflejar las complejas configuraciones de poder heredadas del pasado colonial, que llevan a escritores cuya lengua materna no es la hegemónica a tener que escribir en la lengua dominante para poder ser publicados. La tensión resultante de esa «poética forzada», según el concepto de Édouard Glissant (1990), se elabora en el discurso a través de procesos que van desde la apropiación hasta la resistencia, pasando por diversos grados de concesión, hibridación, creolización, que son estudiados en este libro a partir del análisis de los procedimientos escriturales y del trabajo realizado por los autores con los recursos idiomáticos para desestabilizar la lengua de partida. En consonancia con esa postura política, las citas aparecen en su versión original.

Como tercer aspecto investigado, la instalación del debate lengua de poder/poder de la lengua, en la propia trama de narrativas a menudo incriptas en comunidades con fuerte presencia de tradiciones orales en lenguas o variedades periféricas, lleva inevitablemente a plantearse el lugar de la oralidad en la escritura y, por consiguiente, la revisión del canon y del estatuto de las voces provenientes de culturas históricamente marginadas, así como su emergencia a través del discurso en un delicado equilibrio entre la letra y la *traza* (Glissant, 1996).

En torno a los enlaces entre estos tres grandes ejes han sido pensados, en primera instancia, los capítulos que conforman este libro. No obstante, el enfoque y el método de análisis elegidos por cada uno de sus autores crean otras intersecciones que enriquecen la reflexión colectiva y sobre las cuales daremos una breve visión.

Analizar las relaciones entre lengua-discurso y poder acarrea inevitablemente una mirada crítica sobre los dos polos de esa dinámica y una toma de posición acerca del no lugar o del entrelugar del subalterno. Laura Médica Ameijenda analiza, desde la perspectiva del dialogismo y de la heteroglosia de Mijaíl Bajtín, la construcción de un discurso alternativo al discurso dominante y los procedimientos de ridiculización y de carnavalización de las figuras del amo y del esclavo desplegados en «El discurso contrahegemónico en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier», mostrando las estrategias discursivas que hacen de la palabra del narrador un discurso anticolonialista y contrahegemónico. En la

variante de narrador que se establece en el texto confluyen ciertas características que hacen de su palabra una alteridad unitaria, integral y novedosa en referencia a otros discursos literarios: el narrador omnisciente, a través de la ironía y recursos derivados (tales como la parodia de géneros diversos), va gestando su postura ideológica para cuya discusión Médica Ameijenda incorpora argumentos provenientes de autores que han trabajado sobre la problemática del colonialismo en América Latina, tales como Walter Mignolo, Aníbal Quijano y Ángel Rama, en particular en sus desarrollos acerca de los vínculos entre lengua y raza.

En esta línea, el lector encontrará aquí trabajos sobre obras originarias de Haití y de la Guayana que ponen en primer plano el conflicto diglósico subyacente a la escritura en francés en dos sociedades con estatutos políticos diferentes con respecto al pasado colonial (Haití es independiente desde 1804 mientras que la Guayana es territorio francés), pero con situaciones sociolingüísticas similares (el francés como lengua minoritaria de prestigio, de la administración y de la educación; el creole, como lengua del ámbito cotidiano familiar y hablado por la mayoría de la población). En sus respectivos trabajos, Marcelo Damonte y María Noel Tenaglia estudian los mecanismos empleados por autores de esa región para dar cuenta de la irrupción de la lengua y de la cultura dominadas a través de la escritura en la lengua hegemónica.

Desde los conceptos de archivo de Michel Foucault (1996) y de mestizaje tanto de Serge Gruzinski (2000) como de François Laplantine y Alexis Nouss (2007), Marcelo Damonte postula, en «La interrupción y el mestizaje del archivo. Estrategias del creole y subversión del territorio. El caballo de Troya haitiano», el foco de conflicto y las estrategias de subversión cultural que se suscitan cuando una lengua en situación de inequidad, en este caso el creole, subvierte el discurso histórico-político e ideológico que la mantiene en posición de sujeción y, mediante un accionar específico, socava el orden preestablecido, generando una acción de resistencia y obligando a la relectura, mediante la reapropiación de un espacio perdido u olvidado que influye en la visibilidad y valorización externa e interna de su potencial identitario.

A su vez, la prosa poética «Le Voyage en Haïti» fue escrita por la francoguyanese Mireille Jean-Gilles en 2004, año de convulsiones político-sociales en ese país tras la expulsión a la fuerza del presidente Aristide. El poema se enmarca en la situación padecida y en lo que Glissant (1990) define como «poética forzada», donde chocan entre sí la necesidad de expresar y la lengua francesa, cuya escritura supone inmovilizar la expresión oral del creole para que la denuncia sea escuchada. En «“Le Voyage en Haïti” o cuerpos que hablan», Tenaglia se plantea tratar este poema desde el punto de vista de la crítica a la colonialidad y al neocolonialismo (Santiago, 2000; Mignolo, 2003), con la intención de analizar, basándose en Judith Butler (1990), el uso que la poetisa hace del discurso de género y de la lengua para cuestionar la invasión del progreso como una nueva forma de colonialismo.

También el contacto/conflicto lingüístico-cultural es objeto de estudio en dos trabajos sobre el carácter diglósico de la frontera uruguayo-brasileña a través

de varios autores pertenecientes a una región con fuerte estigmatización de la lengua materna de la mayoría de sus habitantes, científicamente definida como portugués del Uruguay y popularmente conocida como portuñol. En «Portugués del Uruguay y literatura. Las formas de la escritura en Chito de Mello y Fabián Severo», Alejandra Rivero Ramborger aborda las formas de la escritura en dos poetas fronterizos: Chito de Mello (Rivera, 1941) y Fabián Severo (Artigas, 1981). Ambos pertenecen al universo cultural y literario de la frontera uruguaya con Brasil (aunque Severo reside en Montevideo) y su poesía construye el universo fronterizo desde la escritura en «misturado» de Chito de Mello y la del «portuñol» de Fabián Severo. Las poéticas de estos escritores se configuran como escrituras de resistencia, cada una con una impronta particular, de las que se analizan acá la propuesta por Chito de Mello en *Rompidioma* (2002) y la presentada por Fabián Severo en *Viento de nadie* (2013).

Mientras Rivero Ramborger inserta su análisis lingüístico-literario en una revisión de los aspectos históricos, sociolingüísticos y educativos que han conformado la frontera, en «Iguales pero diferentes. Una nueva mirada sobre la identidad cultural riverense a través de etnotextos locales» Rossana Cottens analiza elementos de la identidad cultural riverense a través del estudio de etnotextos producidos por los escritores más reconocidos del medio. Los componentes de la identidad cultural que considera en esta oportunidad están relacionados con la conformación étnica del pueblo riverense y los aportes que esta realizó a la cultura del medio. Desde su lugar de enunciación como nativa de la zona fronteriza y hablante de la lengua que toma como objeto de estudio, Cottens propone una visión de identidad entendida como «un conjunto de rasgos característicos como constantes propias»: el acento está allí puesto en la identidad como mismidad, a modo de relación de identificación con una comunidad de sujetos semejantes que comparten la pertenencia a una lengua y a una cultura minorizadas y que, como tales, luchan con sus propias voces para tallarse un lugar en la literatura. Cottens estudia el impacto que produjo el discurso nacionalista en esa identidad y cómo se modificó definitivamente la actitud de los hablantes frente a la lengua étnica subordinándola a una posición subalterna. Observa asimismo cómo los escritores riverenses han resistido a estas condiciones impuestas a través de la subversión del código lingüístico hegemónico en diferentes formas.

Al igual que el capítulo escrito por Cottens sobre la frontera uruguaya, los de autoría de L. Nicolás Guigou y Marcelo Rossal sobre Guatemala y los de Rodrigo Viqueira y de Laura Masello sobre Brasil entrelazan el tema principal del libro con diferentes conceptualizaciones del debate identitario y, por consiguiente, sus convergencias y divergencias según las sociedades que les dieron origen y los marcos teóricos desde los cuales se los analiza.

Rodrigo Viqueira aborda en «*Macunaíma* de Mário de Andrade: lengua, héroe y los entrelugares de la identidad nacional» la representación innovadora que Mário de Andrade hace del universo cultural indígena y afrobrasileño, desarticulando las visiones hegemónicas sobre la identidad brasileña. Mário

propone en su obra una compleja idea de identidad y de cultura nacional, que no está exenta de contradicciones y tensiones. Por esa razón, para describir la propuesta estético-ideológica del escritor, resulta productiva la categoría del entrelugar de Silviano Santiago (2000), según la cual la construcción identitaria se configura como proceso performático, ya no desde la mismidad de adscripción a una comunidad, sino de diferenciación y alteridad para oponerse a la absorción y aculturación hegemónica y homogeneizadora. Asimismo, la «lengua impura», en su perturbación de la lengua normativa dominante y construida por el autor para narrar su obra, es una parte fundamental de este proyecto, por lo que conforma un todo indisoluble con los temas y aspectos ideológicos.

El debate sobre la conformación de la identidad brasileña remite en forma ineludible a una de las obras fundacionales de esa literatura, *Iracema* que, en esta oportunidad es analizada por Laura Masello desde la reivindicación que el autor hace de la variedad brasileña del portugués, en un intento innovador para la época de acompañar la construcción de un pasado mítico basado en la figura del indio como cimiento de la nación, mediante un discurso marcado ideológicamente por la revaloración de uno de sus componentes étnicos marginados. Las narrativas fundacionales en los países de pasado colonial han planteado como uno de sus temas la necesidad de apelar a una raza originaria. El primer proyecto en el que José de Alencar inscribió a su *Iracema* apuntaba a la elaboración de un «poema nacional» dentro de la tradición romántica nacionalista. El momento literario en que fue escrita *Iracema*, en pleno auge del Romanticismo, se prestaba particularmente para este tipo de idealizaciones y constructos moldeados a partir de los paradigmas hegemónicos. Sin embargo, pronto vio el escritor la inadecuación entre la escritura poética y el objetivo que se había planteado: la expresión del pensamiento indígena. En «Entre etnocentrismo y descentración: ¿Alencar mediador-traductor de lo indígena?», Masello analiza las implicaciones discursivas y lingüísticas que asumió el escritor con su decisión de construir un lenguaje brasileño a partir de la subversión del portugués por el tupí.

La presencia de otra lengua indígena en el gesto escritural, esta vez el guaraní, es estudiada por Kildina Veljacic desde su emergencia en la voz del subalterno. Veljacic aborda en «Ansina, el cambá» el análisis del poema «Ybiray: el árbol que llora a los difuntos», perteneciente a un corpus de 60 poemas atribuidos a Joaquín Lenzina, más conocido como Ansina, negro, esclavo, hijo de esclavos y partícipe de la gesta libertadora artiguista. La ausencia de documentación original dio lugar a toda una polémica que ya lleva más de sesenta años en torno al reconocimiento de Ansina como autor de estos escritos. La autora aporta algunos elementos para esta discusión, en particular la atención a la yuxtaposición del español y del guaraní como generación de entrelugares que ocasionan desajustes, discontinuidades e hibridaciones en la lengua, en los mitos y en las identidades, pero sobre todo la ruptura con la idea de un centro hegemónico, de una autoridad, incluso de una autoría.

Además de configurarse fuertemente en los terrenos literario y lingüístico, esta tensión entre autoridad y autoría y sus consecuencias tanto a nivel del canon y del archivo como en la constitución de una nueva episteme incidieron no solo en el debate en las humanidades, sino en las ciencias sociales, en particular en la antropología, que no ha permanecido ajena a los planteos de las teorías poscoloniales. Es por ello que este libro incluye un trabajo, también realizado en el marco de los cursos mencionados, desde el cruce entre la antropología y la literatura testimonial. A partir del episodio en torno al testimonio de Rigoberta Menchú, «Etnografía y alteridad: de las pesquisas de Stoll a la etnografía caucásica uruguaya» de L. Nicolás Guigou y Marcelo Rossal coloca en el centro del debate el tema de la voz del subalterno y su dependencia de la mediación. El capítulo propone un conjunto de reflexiones acerca de la producción etnográfica de corte occidentalista y etnocéntrica presente en la contemporaneidad uruguaya y mundial. Se propone indagar las diferentes modalidades colonialistas que imperan en algunas posturas antropológicas nativas e internacionales, considerando las improntas racistas, totalizadoras y homogeneizantes, que cristalizan en las denominadas «etnografías caucásicas». Bajo la racionalidad que gesta dicho pensamiento etnográfico, los *otros* son negados a través de diferentes estrategias acusatorias (los otros son mentirosos, impostores e irracionales), reconfigurándose la figura del pesquisador caucásico como el único poseedor de un saber auténtico, indiscutible y autorizado, frente a la falsedad de esos otros acusados.

El cierre del libro con un texto sobre el caso Menchú encuadra y remite la propuesta a la genealogía que en parte la inspiró: la de prácticas resistentes y divergentes con respecto a la modernidad hegemónica y sus referentes provenientes, entre otros, del pensamiento indígena y afrocaribeño, como Guaman Poma, Frantz Fanon, Aimé Césaire, la propia Rigoberta Menchú. Mediante el juego de cruces entre disciplinas y la apertura hacia otros campos del saber, la suma de los capítulos aquí reunidos pretende contribuir a una reflexión sobre la heterarquía discursiva y la elección, a veces obligada, de la lengua en que se expresan o, en algunos casos, son expresadas las voces que la componen.

Referencias bibliográficas

- CASTRO-GÓMEZ, S. Y GROSFOGUEL, R. (2010). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- DE OTO, A. (2010). «Pensamiento descolonial/decolonial». En Proyecto: *Diccionario del pensamiento alternativo ii*. Fuente consultada 5/3/2012. Disponible en: <<http://cecies.org/articulo.asp?id=285>>.
- GLISSANT, É. (1996). *Introduction à une Poétique du Divers*. París: Gallimard.

El discurso contrahegemónico en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier

LAURA MÉDICA AMEIJENDA

Intentaré mostrar las estrategias discursivas presentes en *Concierto barroco* (1974) que hacen de la palabra del narrador un discurso anticolonialista y contrahegemónico por medio de un análisis dialógico de corte bajtiniano, que incorpora a la discusión, entre otras cosas, los argumentos provenientes de los autores que tratan sobre el tema en cuestión.

En la variante de narrador que se establece en el texto confluyen varias características: 1) se trata de un narrador omnisciente que se inmiscuye en la corriente del pensamiento de sus personajes; 2) toma una postura ideológica frente a los hechos que se relatan; y 3) su discurso, en particular al describir las escenas que enmarcan los sucesos narrados, tiene rasgos paródicos de grandilocuencia. Sin ir más lejos, al presentar la escena inicial, que se desarrolla en la casa del protagonista en Coyoacán, el narrador describe los objetos desde la óptica de su valor material: «De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados...» (Carpentier, 1998: 9).

De hecho la palabra «plata» aparece no menos de veinte veces a lo largo del primer párrafo del primer capítulo de la novela. Como se sabe, el metal fue uno de los primeros motivos que llevaron a la colonización de América por parte de las naciones europeas. Aníbal Quijano plantea que

la progresiva monetización del mercado mundial que los metales preciosos de América estimulaban y permitían, así como el control de los ingentes recursos, hizo que a tales blancos les fuera posible el control de la vasta red preexistente de intercambio comercial (2003: 206),

impulsando, asimismo, el proceso de urbanización en América, con el subsecuente control de poder que todo esto representaba. La enumeración hiperbólica del mobiliario (todo hecho de plata), por parte del narrador, cumple una función poética, a la vez que introduce la denuncia frente al saqueo del que desde todo punto de vista fue objeto América, y prefigura lo que será un *leitmotiv* de la obra en cuestión: todo era guardado bajo la vigilancia del dueño de casa, que, «de bata, solo hacía sonar la plata» (observar la aliteración). En este sentido, el metal adquiere los sentidos correspondientes a la figura retórica (también como sinécdoque) en cuanto a su valor argumentativo, de discusión de la imagen que se está dando.

Pero, además, como mencionaba antes, se trata de un narrador omnisciente, puesto que oficia de intermediario entre el pensamiento, sensaciones y sentimientos de los personajes y el lector. Esto es evidente también desde el comienzo de la novela al presentar al protagonista, personaje que es mencionado como «el Amo» y que conocemos en plena faena de limpieza de su casa, previo a realizar un viaje a Europa, más precisamente, a Venecia, en donde participará del carnaval. Una vez que ha ordenado sus pertenencias solo quedan los cuadros en las paredes:

Después, andando despacio, se dio a contemplar, embauladas las cosas, metidos los muebles en sus fundas, los cuadros que quedaban colgados de las paredes y testereros. Aquí, un retrato de la sobrina profesa [...]. Enfrente, en negro marco cuadrado, un retrato del dueño de casa [...]. Pero el cuadro de las grandezas estaba allá, en el salón de los bailes y recepciones... (Carpentier, 1998: 11).

El punto de vista del narrador se puede observar en la utilización de los deícticos «aquí» y «allá». Él se para donde se para el protagonista. Sin embargo, momento seguido se distancia al referirse a su retrato como «un retrato del dueño de casa». El carácter omnisciente vuelve a establecerse al recuperar el pensamiento del protagonista cuando realiza un juego de asociaciones mentales entre otro de los cuadros y su inminente viaje: «y pensaba el Amo que aquellas venecianas no le resultaban ya tan distantes, puesto que muy pronto, se divertiría, él también, con aquel licencioso juego de astrolabios al que muchos se entregaban allá» (Carpentier, 1998: 12).

El contrapunto del Amo está representado por su sirviente, Francisquillo, la contracara del poder, que pretende imitarlo, hasta en la manera de orinar: «meando a compás del meado del Amo, aunque no en bacinilla de plata sino en tabor de barro» (Carpentier, 1998: 10).

La monotonía de la enumeración queda interrumpida por la imagen de humor escatológico, cuya finalidad es (en principio, aunque no exclusivamente) la degradación del personaje poderoso. Los opuestos se unen: la plata con la orina. Los personajes se mimetizan y surge el componente de la comicidad al repetirse la acción (según ha sido estudiado por Henry Bergson); pero no se trata de una acción «digna» de ser repetida, porque lo que hace es mostrar al Amo en su función más «biológicamente humana». Esta simetrización es una manera de satirizar a ambos personajes, ubicándolos al mismo nivel y, por ende, pone en el tapete varias cuestiones: la racial, la cultural y su correlato psicosocial.

Incluso se podría sostener que la ridiculización de Francisquillo es mayor que la de su amo, dado que la acción que imita no es un acto sublime, sino degradante. La narración/descripción que Carpentier realiza del evento se vincula con una estética de lo grotesco. El elemento coaligante entre ambos personajes es, como en muchos otros casos en Carpentier, lo musical: el criado orinando al mismo ritmo que el amo ejerce un contrapunto de «la melodía» creada por este, aunque la calidad de sus componentes sean otros (el material de ambos instrumentos varía: metal y barro).

Más adelante, en el capítulo II, cuando el barco en el que viajan amo y criado tenga que varar en tierras cubanas para realizar reparaciones y Francisquillo muera víctima de la fiebre que azota a la ciudad de la Habana, será sustituido por un negro, Filomeno, nieto de un esclavo traído de África. La entrada de Filomeno en la vida del Amo se produce mediatizada por la música. Como se observa, este tema será recurrente todo a lo largo de la obra. En el título *Concierto barroco* Carpentier ya nos está dando una pista de una de las posibles lecturas de su obra: esta podría o debería ser leída en clave simbólica, como el oxímoron del sintagma nominal del título; lleno de melodías, cadencias y ritmos contradictorios, como lo «real maravilloso».

El comienzo de la novela tiene características barrocas: la casa del protagonista, tal cual es descrita, es la casa barroca por excelencia, que, por otro lado, despliega contenidos culturales de corte eurocentrista. En «el cuadro de las grandezas» que describe el narrador se percibe, por otra parte, la transculturación que caracteriza a la cultura americana. La imagen desplegada por la obra pictórica está plagada de alusiones a ambas culturas y a su relación de tensión conflictiva:

Allí, un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partesanas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados. Delante de él, Hernán Cortés, con toca de terciopelo y espada al cinto —puesta la arrogante bota sobre el primer peldaño del solio imperial—, estaba inmovilizado en dramática estampa conquistadora. Detrás, fray Bartolomé de Olmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo con gesto de pocos amigos, mientras Doña Marina, de sandalias y huipil yucateco, abierta de brazos en mímica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español (Carpentier, 1998: 11).

El estilo del cuadro es híbrido, tratándose de una mixtura basada en un contrapunto sincrético de imágenes formadas a partir de opuestos enfrentados culturalmente, por la confrontación bélica, por la religión y por la lengua. Se trata de una pintura paródica que interroga y cuestiona a través del disfraz de los personajes, delineando en la trama narrativa por segunda vez en la novela su *leitmotiv*. La idea del disfraz nos remite al carnaval, pero además se trata de un fragmento que parodia el género discursivo del crítico de arte, por eso se puede hablar de una carnavalización del discurso, en tanto se trata de ficción literaria.

Por otro lado, también puede ser asociado con una estética de la *transculturación*, en el sentido de Rama (2004), debido a la convergencia de elementos europeos y americanos en la descripción. La referencia del narrador al «estilo» del cuadro le otorga un toque de ambigüedad, pues no queda muy claro qué tanto de la descripción se debería al estilo del autor del cuadro propiamente dicho, y qué tanto a la posición de crítico ejercida en ese momento por el narrador. De cualquier manera, es indiscutible la posición del «gran enunciator», Alejo Carpentier,

quien seleccionando elementos caracterizadores de la cultura europea los inserta en su propio discurso americanista antihegemónico.

Cuando el Amo participe del carnaval de Venecia, se disfrazará de Montezuma, será romano y azteca —cruce de dos razas, dos culturas, dos lenguas—, y cuando vaya a ver la ópera *Montezuma* de su nuevo amigo Vivaldi la tensión entre las culturas dejará su huella en él. Su yo azteca irá ganando terreno a lo largo del relato produciéndose la anagnórisis final del protagonista que regresará transformado. Irónicamente, Filomeno, seducido por las posibilidades de trascender como músico, seguirá el camino inverso.

Otro punto destacado de la posición del narrador frente al protagonista se deja ver en las variantes que va desplegando al referirse a él. Si bien el referente es siempre el mismo, los avatares del relato van modelando el discurso del narrador: al presentarlo es «el Amo», al morir Francisquillo, se transforma en «el viajero», luego pasa a ser «el forastero» en tierras cubanas, desde la perspectiva de Filomeno, para retomar el nombre original cuando lo tome como su nuevo criado.

La necesidad del protagonista de llegar a tierras europeas teniendo un criado bajo su servicio es de vital importancia para él; se trata de marcar presencia.

Y he aquí que el Amo se ve sin criado, como si un amo sin criado fuese amo de verdad, fallida, por falta de servidor y de vihuela mexicana, la gran entrada, la señalada aparición, que había soñado hacer en los escenarios a donde llegaría, rico, riquísimo, con plata para regalar, un nieto de quienes hubiese salido de ellos —«con una mano delante y otra atrás», como se dice— para buscar fortuna en tierras de América (Carpentier, 1998: 21).

El *imaginario* que subyace a esta necesidad del personaje —en el sentido de Glissant, como «la construcción simbólica mediante la cual una comunidad (racial, nacional, imperial, sexual, etcétera) se define a sí misma» (Mignolo, 2003: 55)— está directamente relacionado con su estatus de criollo americano blanco, descendiente de europeos, que tiene que mostrar su superioridad frente a otros grupos étnicos, ya sea indígena o africano, para afianzar su ascendencia y enmascarar el sentimiento de inferioridad que siente frente al europeo de verdad (no criollo). Esto tiene que ver con la idea de la «arrogancia del punto de origen», que Walter Mignolo toma del filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez: «una confianza insidiosa surgida de la idea de que los europeos ocupaban un *locus* universal, de observación y enunciación desde el que podían clasificar el mundo y sus habitantes» (2007b: 127). La idea de «pureza de sangre» que defendió la Inquisición española, derivó en las poblaciones criollas blancas de la América hispánica en una diferenciación social, que, según Mignolo, configuró «la pirámide racial colonial (en orden descendente)» (2007a: 97).

El narrador omnisciente vuelve sobre el tópico nuevamente a través del discurrir del pensamiento del Amo: «Y piensa que en estos días, cuando es moda de ricos tener pajes negros —parece que ya se ven esos moros en las capitales de Francia, de Italia, de Bohemia, y hasta en la lejana Dinamarca» (Carpentier, 1998: 22).

Además Filomeno no es un negro común, pues sabe leer, es bisnieto de un negro Salvador que mató a un pirata francés en defensa de la corona española, y hasta un poeta, Silvestre de Balboa, escribió una oda en su honor: «un etíope digno de alabanza, / llamado Salvador, negro valiente». Los dos sintagmas nominales utilizados por el poeta para describir al bisabuelo de Filomeno connotan que los calificativos asignados al héroe son raros para el imaginario que el colonizador pudiese tener del colonizado, como si un etíope no pudiese ser digno de alabanza o un negro, valiente, desde su perspectiva.

Se suma a lo anterior el hecho de que ambos sintagmas sean, desde cierta perspectiva, cuasisinónimos: el vocablo «etíope», según el *Diccionario de la Real Academia (drae)*, proviene del griego; y en dicha lengua significaba «de rostro quemado» (por la conjunción de la raíz del verbo *aítho* con el sustantivo *óps*). En la época de la colonización europea de América y del tráfico de esclavos provenientes de África, a través de un doble giro retórico compuesto sucesivamente por una sinécdoque y una generalización metonímica, se denominaría así a todos los individuos provenientes de ese continente. Confluyen, por lo tanto, dos sincronías en el vocablo: por un lado, la del sujeto de la enunciación (Carpentier) y, por otro lado, la del marco de referencia en el que se asienta su relato. La polifonía de ese único vocablo es señal de la ironía puesta por el autor en la elección léxica.

Cuando Filomeno narra las hazañas de su pariente sanguíneo utiliza toda una suerte de circunloquios (supuestamente está reproduciendo el lenguaje del poeta), que no hacen más que parodiar al poema heroico de ascendencia occidental (Salvador es «Aquiles en Coyoacán»); en su relato oral confluyen objetos y símbolos provenientes de diversas culturas, que hacen que el Amo, aferrándose al principio de realidad, ponga en duda la veracidad de lo narrado.

(Esto de los semicarpos y centauros asomados a los guayabales de Cuba pareció al viajero cosa de excesiva imaginación por parte del poeta Balboa, aunque sin dejar de admirarse de que el negrito de Regla fuese capaz de pronunciar tantos nombres venidos de paganismos remotos) (Carpentier, 1998: 26).

Ante tanta magnificencia y la utilización hiperbólica de la palabra y de los sonidos con los que Filomeno repiquetea su relato, el Amo dictamina la ridiculez de su lenguaje; discurso y personaje son uno y el mismo, quedando aunados en el diminutivo denigrante que el protagonista utiliza para caracterizar a su criado. Filomeno se construye, como lo había hecho Francisquillo, desde la imagen de su amo. Mientras que su primer sirviente orinabaacompañándose a su mismo ritmo, aunque en recipiente de barro, Filomeno tal vez exagere su discurso; como el Amo, quiere dar una imagen de su estatus social. Pero el discurso se organiza desde el poder hegemónico, ya que existe un «negrito» para el Amo, pero no un «amito» o un «blanquito» para Filomeno.

Mignolo señala que

el imaginario del mundo moderno/colonial surgió de la compleja articulación de fuerzas, de voces oídas o apagadas, de memorias compactas o fracturadas, de historias contadas desde un solo lado que suprimieron otras memorias y de

historias que se contaron y cuentan desde la doble conciencia que genera la diferencia colonial (2003: 63).

La noción de «doble conciencia» a la que alude Mignolo proviene de Du Bois y se refiere a la idea de verse y valorarse (o desvalorarse) a sí mismo a través de la percepción ajena, es decir, con los ojos del poder. Desde esta perspectiva, el lenguaje de Filomeno surge del discurso hegemónico etnocéntrico del cual proviene el poeta replicado. Su bisabuelo adquiere la «dignidad» a través de ese discurso, quedando en el olvido las historias que pudieran ser contadas desde el otro lado, el de los africanos que fueron importados a América para cumplir la función de esclavos.

Pero el Amo de Filomeno también es víctima de la «doble conciencia», pues la imagen que quiere dar de sí mismo, como fuera observado antes, es producto de la perspectiva desde la cual el criollo es visto y valorado (o desvalorado) por los europeos. Por eso necesita llegar provisto de un criado, y cuanto más «exótico» sea este, más rimbombante será su entrada triunfal, facilitando la aceptación de la que podrá ser objeto por parte de sus propios ancestros étnicos.

Visto desde un punto de vista estrictamente lingüístico, el discurso del bisnieto de Salvador se construye desde su glotofagia. La memoria selectiva de los hechos del pasado colonial es contada, además, en la lengua de los colonizadores, porque, al igual que la memoria, la lengua de los ancestros ha sido aniquilada o está en vías de extinción.

A Salvador se le dará la condición de hombre libre debido a su heroicidad, y en la fiesta en que la autoridad le otorgue la libertad no faltará la música. Nuevamente, en los instrumentos descritos por Filomeno/Balboa se percibe la esencia de lo barroco, pues se realiza una conjunción de instrumentos musicales provenientes de diferentes razas, culturas y lugares geográficos:

y hasta unas tipinaguas, de las que hacen los indios con calabazos —porque en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros—. «¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio? —se preguntaba el viajero—: ¡Imposible armonía!» (Carpentier, 1998: 27-28).

En la descripción del narrador se entrevé «el paradigma de la coexistencia» mencionado por Mignolo (2007b: 126) que tiene que ver con las expresiones artísticas barrocas, mientras que en el comentario dilapidario del Amo se observa todo el peso del «paradigma de lo novedoso». El protagonista, sorprendido, solo atina a proferir un grito de incredulidad frente a la otredad de la descripción realizada por el criado recientemente adquirido.

Como señala Quijano (2003), la noción de «raza» y su clasificación en raza superior/raza inferior, tanto desde una perspectiva biológica como cognitiva y cultural, surge con la conquista de América; esta visión con el tiempo llegaría a naturalizarse. En el comienzo de la era moderna y capitalista solo los blancos eran susceptibles de recibir un salario por su trabajo, mientras que los negros y amerindios eran esclavizados: «desde el comienzo mismo de América, los futuros

Europeos asociaron el trabajo no pagado o no asalariado con las razas dominadas, porque eran razas inferiores» (Quijano, 2003: 207). Por lo tanto, concluye el autor, «la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista» (Quijano, 2003: 203).

El primer acto de Filomeno sirviendo a su amo consiste en cargar su equipaje nuevamente en el barco. Entonces, tendrá que hacer uso de su lengua nativa para dirigirse a otros esclavos:

... vienen en cajas, seguidas de otra caja que guarda los tambores y la guitarra de Filomeno, cargadas a lomo de esclavos a quienes el criado, ceñudo bajo el escaso resguardo de un tricornio charolado, apura el paso, gritando palabras feas en dialecto de nación (Carpentier, 1998: 29).

La primera vez que el narrador hace mención a la lengua de Filomeno la asocia con «palabras feas». El criado está haciendo uso del poder que le ha conferido el Amo; ahora él es el Amo, de alguna manera, y puede dar órdenes a sus subordinados. La pirámide social es reproducida como parte de la «doble conciencia» de Filomeno. Ángel Rama señala que

el uso de esa lengua (la española) acrisolaba una jerarquía social, daba prueba de una preeminencia y establecía un cerco defensivo respecto a un entorno hostil y, sobre todo, inferior. Esta actitud defensiva en torno a la lengua no hizo sino intensificar la adhesión a la *norma*, en el sentido en que la define Coseriu, la cual no podía ser otra que la peninsular, y, más restrictivamente, la que impartía el centro de todo poder, la corte (1998: 46-47).

El narrador, por su lado, se para desde la perspectiva occidental, pues se apropia de las palabras representantes de su imaginario. La lengua de los esclavos son «palabras feas» en dos sentidos inversos: como pertenecientes a una etnia considerada inferior por parte del amo y como acto perlocucionario, como expresión del poder, cuyo objeto es dar órdenes a los subalternos y que estos las cumplan. Carpentier juega con esa doble interpretación que se desprende de la polisemia del sintagma nominal en cuestión. Por otro lado, esa lengua no puede ser considerada como tal desde el imaginario de la colonización, por lo cual es catalogada como «dialecto de nación». El bilingüismo de Filomeno es señal de la situación diglósica de un sector de la comunidad cubana de la época colonial.

Una vez que han llegado a tierras europeas, los viajeros transitarán por una serie de ciudades hasta llegar a Italia. La primera de ellas es Madrid, a la que tanto amo como criado compararán con sus respectivas tierras natales: «triste, deslucida y pobre le parecía esa ciudad, después de haber crecido entre las platas y tezontles de México» (Carpentier, 1998: 30). Entonces el Amo-viajero pasará a ser referido por el narrador como «el mexicano». A ambos les llama la atención la comida, muy inferior a la mexicana y a la cubana:

De cocina no podía hablarse: ante las albóndigas presentes, la monotonía de las merluzas, evocaba el mexicano la sutileza de los peces guachinangos y las pompas del guajolote vestido de salsas oscuras con aroma de chocolate y calores de mil pimientas; ante las berzas de cada día, las alubias desabridas, el garbanzo

y la col, cantaba el negro los méritos del aguacate pescuezudo y tierno, de los bulbos de malanga que, rociados de vinagre, perejil y ajo, venían a las mesas de su país, escoltados por cangrejos cuyas bocas de carnes leonadas tenían más sustancias que los solomos de estas tierras (Carpentier, 1998: 31).

Los relatos que el mexicano había recibido de sus antepasados letrados españoles le habían transferido un imaginario sobre las tierras de sus abuelos que no se condecía con la realidad. Es la *ciudad letrada*, el componente de la ciudad que se desarrolla en «el prioritario orden de los signos» (Rama, 1998: 31-32), y que no se condice con la *ciudad real*, fenómeno estudiado por Rama en su obra *La ciudad letrada*. De allí surge la desilusión del amo, que, a su vez, el criado replica a propósito de su propia tierra de origen. La comparación se realiza a través de sustantivos dicotómicos confrontados (la monotonía, frente a la sutileza y la pompa), tanto como por atributos (desabrido, de cada día, frente a tierno, leonadas y escoltados por cangrejos). La decepción es tal que al cabo de unos días «el Amo, con tanto dinero como traía, empezaba a aburrirse tremendamente» (Carpentier, 1998: 33). En las palabras del narrador se deja ver el discurso interior del criado; como siempre es el pensamiento del superior, que es absorbido por el subalterno como si fuera el suyo propio. Se trata, como en otros casos ya señalados, del discurso directo libre, es decir, las palabras del personaje o sus pensamientos sin ser mediatizadas por marcas textuales explícitas que se lo adjudiquen.

A medida que van tocando otros territorios españoles, muchos quedan disminuidos en comparación con las tierras americanas: Cuenca «era poca cosa al lado de Guanajuato», aunque Valencia «les agradó porque allí volvían a encontrar un ritmo de vida, muy despreocupado de relojes, que les recordaba el “no hagas mañana lo que puedes dejar para pasado mañana” de sus tierras de atoles y ajiacos» (Carpentier, 1998). En la oración subordinada consecutiva al verbo «agradar» el narrador ofrece una explicación para el sentimiento que la ciudad despierta en el amo y su criado (observar la tercera persona del plural del verbo) que es la de los propios personajes. En este caso, nos encontramos ante un discurso indirecto libre, debido a los cambios en la persona, el tiempo y los deícticos.

Pero además, la cita representa un caso de transculturación lingüística en el sentido de que

en cualquiera de los tres niveles (lenguas, estructuras literarias, y cosmovisión) se verá que los productos resultantes del contacto cultural de la modernización, no pueden asimilarse a las creaciones urbanas del área cosmopolita, pero tampoco al regionalismo anterior. Y se percibirá que las invenciones de los transculturadores fueron ampliamente facilitadas por la existencia de conformaciones culturales propias a que había llegado el continente, mediante largos acriollamientos de mensajes (Rama 2004: 55).

Esto se produce tanto en el desvío del género discursivo parodiado (el refrán «no dejes para mañana lo que puedes hacer hoy») y el sentido tergiversado que adquiere, como por la cita de la lengua amerindia («sus tierras de atoles y ajiacos»).

Finalmente, los personajes deciden embarcarse para Italia, donde «había estallado el carnaval»; «todo el mundo, entonces, cambió la cara» y el Amo-viajero-mexicano se travestiza en «Montezuma», cuyo nombre preservará hasta el final de la novela. Dentro de la transfiguración generalizada de los participantes del carnaval, el narrador rescata, además del disfraz en el atuendo, los cambios simulados de la voz: aparecen expresiones como «mudar la voz» y «con voz que no era la suya». Ese cambio de voz representa un cambio en el discurso de los personajes, en sintonía con el disfraz que utilizan. Pero el cambio en el discurso no proviene de una reflexión interior y transformación reales, puesto que se trataba de un «universal fingimiento de personalidades, edades, ánimos y figuras». Es interesante observar que el criado no utilizará ningún artificio, ya que «no había creído necesario disfrazarse al ver cuán máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos» (Carpentier, 1998: 39). La posición del personaje al ser reproducida como discurso indirecto libre, por parte del narrador, ofrece una triple lectura; a la primera, literal, que se condice con la ingenua posición de Filomeno, se suma la ironía (la burla hacia lo diferente) y la posibilidad de pensar a Filomeno, no como un negro de verdad, sino como un blanco disfrazado de negro, dada la mimetización que tiene su discurso y accionar con la del Amo.

Esta posibilidad de interpretar bajo varias ópticas un mismo discurso es lo que Mijaíl Bajtín denomina *heteroglosia*: diferentes grados de alteridad o de asimilación de la palabra ajena en el discurso que aporta «un eco de matiz expresivo» (Bajtín, 2002: 279); en otras palabras, una multiplicidad de voces sociales. Palabras aisladas o enunciados completos ajenos pueden ser introducidos en un *enunciado* (en el sentido bajtiniano del término, una novela puede ser un *enunciado*) conservando sus sentidos y expresividades originales o sufriendo cambios que pueden llegar hasta la expresión de ironía o indignación. Bajtín y su círculo de seguidores lo estudian especialmente en la novela, denominándolo plurilingüismo: «é graças a este *plurilingüismo* social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo» (Bajtín, 1998: 74).

Para que la *heteroglosia* sea posible, el narrador nos tiene que dar alguna pista de que su discurso tiene más de una interpretación y esto es lo que sucede todo a lo largo de *Concierto barroco* como hemos tenido oportunidad de ir observando.

Cansados de la algarabía del carnaval, Montezuma y Filomeno deciden entrar a un café para renovar fuerzas. Ahí conocerán a un «fraile pelirrojo» (Antonio Vivaldi), a un «joven napolitano» (Domenico Scarlatti) y a un «ocurrente sajón» (Jorge Federico Haendel) con quienes trabarán amistad. Vivaldi pregunta si el disfraz de indígena es inca, y cuando Montezuma narra su historia, la Historia de la civilización azteca, Vivaldi imagina una ópera basada en dicha temática.

«¿Inca?», preguntó después, palpando los abalorios del emperador azteca.
«Mexicano», respondió el Amo, largándose a contar una historia que el fraile, ya muy metido en vinos, vio como la historia de un rey de escarabajos gigantes

—algo de escarabajo tenía, en efecto, el peto verde, escamado, reluciente, del narrador—, que había vivido no hacía tanto tiempo, si se pensaba bien, entre volcanes y templos, lagos y teocalis, dueño de un imperio que le fuera arrebatado por un puñado de españoles osados, con ayuda de una india, enamorada del jefe de los invasores. «Buen asunto; buen asunto para una ópera» (Carpentier 1998: 39-40).

La música de la ópera, efectivamente compuesta por Antonio Vivaldi, estuvo perdida durante siglos y fue recientemente redescubierta. Carpentier, conocedor del texto lírico, crea *Concierto barroco* como una parodia de la ópera de Vivaldi, que oficia de pretexto, revirtiendo, de esta manera, el punto de vista etnocéntrico. El discurso subyacente del narrador nos está diciendo que solo borracho, y en carnaval, un artista perteneciente a la cultura hegemónica podría pensar una obra con esas características. Por otro lado, el narrador, siguiendo la corriente del pensamiento del músico, describe cómo se imagina la puesta en escena, que caracteriza como exótica, y de qué manera podría lucirse apoyándose con los avances tecnológicos que ha asumido el mundo del arte occidental.

Los músicos invitan a Montezuma y Filomeno a retirarse a un convento a hacer música. El sajón tocaría el órgano, el napolitano el clavicémbalo, el fraile el violín, y Filomeno, corriendo a la cocina, toma una batería de calderos de cobre, cucharas y espumaderas, entre otras cosas: «...por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara. “¡Magnífico! ¡Magnífico!”» (Carpentier, 1998: 47).

Luego Filomeno ve un cuadro donde una Eva es tentada por la serpiente y comienza a cantar: «La culebra se murió, / Ca-la-ba-són / Son-són. / Ca-la-ba-són / Son-són. —Kábala-sum-sum-sum —coreó Antonio Vivaldi, dando al estribillo, por hábito eclesialístico una inesperada inflexión de latín salmodiano» (Carpentier, 1998: 49-50).

También Scarlatti, Haendel y las 70 monjas del convento corean la frase de Vivaldi e, indirectamente, la expresión de Filomeno. Los personajes europeos comienzan a mimetizarse lingüísticamente. Pero se trata de una lengua desconocida, la lengua que acompaña a los ritmos cubanos, totalmente incomprensible para el mundo europeo. Orlandi recuerda el concepto de *interincomprensión* que toma de Maingueneau (1984): «na produção da interincompreensão, o mal-entendido é sistemático: a incompreensão aí obedece a regras, e essas regras são as mesmas que definem a identidade das formaões discursivas concernidas» (Orlandi, 2008: 262). Por eso, cuando Vivaldi registra el significante de las palabras proferidas por Filomeno, este es tergiversado y se resemantiza de acuerdo a formaciones discursivas conocidas, como pueden ser las provenientes del ámbito de la religión, que al ser puesta al mismo nivel de lo telúrico, desemboca en la sátira; todo lo cual (ironía, parodia, sátira) va bien con el ambiente del carnaval que se está vivenciando.

El concierto improvisado llega a su apoteosis con «todos los instrumentos revueltos», creando lo que Jorge Federico cataloga de «algo así como una

sinfonía fantástica» (Carpentier, 1998: 51). La música que nace en el momento de ser interpretada, que no tiene pentagramas previos en que apoyarse, escapa al horizonte de expectativa del personaje, que necesita, desde su sentimiento de otredad, ponerle un nombre a lo innombrable. En el oído del lector tal vez resuene la *Sinfonía fantástica* de Héctor Berlioz: obra compuesta en cinco actos, el último de los cuales es *Sueño de una noche de aquelarre*. Estos ritos paganos eran fiestas de brujas lideradas por un macho cabrío negro, y de allí una posible conexión con Filomeno que se ha apropiado de la escena.

Pero la relación dialógica con la obra musical de Berlioz puede ir más lejos, puesto que se trata de un caso de *música programática* o descriptiva. Este tipo de obras son un intento por representar musicalmente imágenes o escenas. El estilo ha sido experimentado por muchos y variados músicos europeos a lo largo del tiempo. Un claro exponente es Vivaldi, con sus *Cuatro Estaciones*. Si ahora conectamos esta corriente estética con la idea de *transculturación* de Rama, podemos ver cómo Carpentier se apropia de ella y la revierte conceptualmente. En *Concierto barroco* realiza la idea opuesta: en lugar de semantizar la música, intentando darle algo de lo cual esta carece (la doble articulación de lenguaje), transita el camino inverso, imprimiéndole a su discurso características musicales. Así, Carpentier realiza su obra «programática» (susceptible de varios niveles de análisis). En lo que respecta al tema que estamos desarrollando, se puede asumir que la *heteroglosia* de Bajtín escapa a los límites de lo lingüístico para adentrarse en relaciones de semiosis más abarcativas.

Volviendo a la escena, Scarlatti proyecta hacia el futuro el ritmo desbochado, concluyendo, también él, en un nombre tentativo para el género musical emergente: «¡Diablo de negro! —exclamaba el napolitano—: Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabaré tocando música de caníbales» (Carpentier, 1998: 51).

En síntesis, el resultado es una suerte de música transculturalizada muy difícil de comprender para el colonizador —nuevamente la *interincomprensión* de Orlandi (2008) —, tanto así, que el fraile, el sajón y el napolitano no logran encontrar un nombre, un título, un género para fijarla, aunque sea a través de la palabra, en un último intento de hacer valer su poder hegemónico, legitimando lo desconocido a través del bautismo, de la asignación del nombre. Sin embargo, se encuentran en el terreno de lo incierto; de ahí el uso del pronombre impersonal en Jorge Federico y el tiempo futuro en Doménico. En estos personajes termina surgiendo el reconocimiento del componente de tensión que subyace a las relaciones étnicas que mantienen con quienes ellos han considerado sus subalternos. Irónicamente, se termina consumando la antropofagia. Filomeno, el contracolonizador, ha deglutido el arte de sus acompañantes y revertido las relaciones de poder.

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, M. (1998). *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. San Pablo: Editora Unesp.
- (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BERGSON, H. (1939). *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- CARPENTIER, A. (1998). *Concierto barroco*. Madrid: Alianza.
- MIGNOLO, W. (2003). «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad». En Lander, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso. 55-70.
- (2007a). «El quinto lado del pentágono étnico-racial: los “latinos” en Europa del Sur y en América del Sur y el Caribe». En Mignolo, W. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Traducción Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona: Gedisa. 95-105.
- (2007b). «Los afroandinos y afrocaribeños no necesariamente son “latinos”». En Mignolo, W. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Traducción Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona: Gedisa. 123-149.
- ORLANDI, E. (2008). «Ainda um discurso da descoberta». En Orlandi, E. *Terra à vista. Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo*. Campinas: Editora da Unicamp. 261-265.
- QUIJANO, A. (2003). «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». En Lander, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso. 201-211.
- RAMA, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Buenos Aires: Planeta.

La interrupción y el mestizaje del archivo Estrategias del creole y subversión del territorio El caballo de Troya haitiano

MARCELO DAMONTE

Introducción

El trabajo que presentamos a continuación tiene la intención de iluminar para su mejor comprensión una situación: la que se suscita cuando una lengua en situación de inequidad con respecto a otra dominante interrumpe el (dis)curso histórico-político-ideológico que la mantiene en la cúspide del prisma de poder y, mediante un movimiento específico, subvierte el orden preestablecido, generando una acción de resistencia, obligando a una relectura de su existencia, activando un mecanismo de reconquista de un espacio perdido u olvidado que influye en la visibilidad y valorización externa e interna de su potencial identitario.

Esta interrupción lingüística que se suscita en torno a la presencia del creole³ en los textos haitianos escritos en francés (y con creole), podría figurarse como una línea que corta el curso hegemónico de la lengua francesa, el eje francófono colonizante, e impone una lectura (una mirada) heterogénea. Interrupción, intervención o interferencia que ingresa a modo de caballo de Troya haitiano (con su bagaje mnemónico, oral, temporal, mítico, religioso, natural), trasgrediendo fronteras hegemónicas, inoculando en el territorio ocupado un factor desestabilizante, un foco resistente al acontecimiento imperial, que posibilita la comprensión de nuestra imagen metafórica de mestizaje del archivo.

Podemos anticipar, entonces, que tras una larga cadena de construcciones históricas y culturales que se activan, que comienzan a ser recordadas, releídas, revalorizadas y reposicionadas en cuanto a su situación y roles de importancia en el imaginario o inconsciente colectivo comunitario, la irrupción del creole en las manifestaciones literarias y en la poética haitiana de lengua francesa (creolización del francés), implica una tarea de reingeniería mayor, que

3 Utilizaremos el término «creole» dentro de la noción antillana que explicita Édouard Glissant en su poética (*Le Discours antillais*, París, Seuil, 1981; *Tout-monde*, París, Gallimard, 1992), la que involucra el hacer oír la voz de la lengua creole en la lengua francesa como «práctica de desvío», es decir, pasar de una voz francesa libre de toda contaminación a otra lengua en la que coexisten el francés y el creole, situación en la que reina un desequilibrio entre la lengua de prestigio (colonial) y la desvalorizada (vernáculo).

va mucho más allá de confrontar la infraestructura colonizadora con revueltas y gritos destemplados. La interrupción del creole delimita una zona de inclusión y de influencia dentro del territorio conflictivo de las lenguas en contacto, interviniendo el código alfabético occidental y, aprovechando esa misma estrategia (occidentalizándose) de la utilización de la grafía impresa como elemento de visibilidad, legitimación y permanencia, subvirtiendo un orden. Esa es la estrategia revolucionaria que determina al creole como lengua y escritura resistente, la misma que desde el nivel léxico subvierte la totalidad del eje discursivo con dos movimientos en uno: al hacer notar su presencia mestiza de manera permanente, graficando su subversión lingüística y estableciendo un parteaguas, gesto que desestabiliza la univocidad e interrumpe el flujo de palabras francófono, poniendo sitio a la lengua hegemónica con una queja, un susurro, un exabrupto.

Para ojos ingenuos tal vez adquiera la calidad de un detalle, pero es mucho más que eso. El creole deja inmiscuirse una palabra, dos, tres, como en el caso del poema de Jeanie Bogart, y en el mismo gesto o movimiento de trueque y agregado cambia la música, la necesaria representación que en todo momento las palabras incorporan a nuestro pensamiento, a nuestra conciencia, al imaginario que cada uno de nosotros tiene acerca de algo, por ejemplo de lo haitiano. La interrupción del creole sustituye, además de los elementos del lenguaje en sí mismo, volvemos a repetir, la concepción misma de esa homogeneidad imperial, el cuerpo de la lengua francesa que, a partir de la intervención de un vocablo, dos o tres, en creole, se convierte en otra cosa y evidencia su naturaleza subvertida. Ese «cric crac» con que comienza el poema de Bogart, tomado o heredado de la oralidad y también del género narrativo, establece con su sonoridad la asunción del turno de contar —vieja costumbre de hombres y mujeres al caer el sol, bajo el gran árbol de los cuentos—, asumiendo y reivindicando el derecho del creole a intervenir, e ilustra con largueza esa interrupción.

*Crik! Crak! Nos rivières pleurent notre absence. Tim! Bwa!
En cavale, une pluie diluvienne a emporté l'âme haïtienne.
Une pluie de deuil, de chagrin, d'espoir bafoué.
Une pluie de désespoir s'est abattue sur nos campagnes.
Ami créole, dis, chantes-tu toujours le retour au pays natal
et les enfants de Quatre-Chemins?
Samba-poète, dis-moi à quoi rêvent nos pays aujourd'hui.*

Jeanie Bogart (Haïti) *La chanson oubliée*⁴

4 «Cric! Crac! Nuestras orillas lloran nuestra ausencia. Tim! Bwa! / A caballo de una lluvia diluviana se ha ido el alma haitiana. / Una lluvia de luto, penosa, de burla a la esperanza. / Una lluvia desesperanzada se ha abatido sobre nuestros campos. / Amigo creole, dime, ¿siempre cantas el retorno a la tierra natal y a los niños de Cuatro-Caminos? / Samba-poeta, dime en qué sueñan hoy nuestros países». Jeanie Bogart de *La canción olvidada*. Disponible en: <<http://www.potomitan.info/ayiti/bogart/index.php>>. Traducción propia.

Lengua y discurso

Al respecto, consideramos de importancia mencionar el eje teórico que conforman principalmente las nociones de lengua y discurso, en favor de familiarizarnos con el lenguaje que vamos a utilizar en adelante. Para Julia Kristeva la lengua es

la parte social del lenguaje, exterior al individuo; no es modificable por el hablante y parece obedecer a las leyes de un contrato social que sería reconocido por todos los miembros de la comunidad [...]. Si la lengua es, por decirlo así, un sistema anónimo hecho con *signos* que se combinan a partir de leyes específicas y si, como tal, no puede realizarse en el habla de ningún sujeto, solo existe de modo perfecto en la masa», mientras que el *habla* es «siempre individual y el individuo es siempre el dueño» (1999: 17).

Siguiendo también a Kristeva:

El término *discurso* designa de manera rigurosa y sin ambigüedad la manifestación de la lengua en la comunicación viva [...]. El *discurso* implica, en primer lugar, la participación del sujeto en su lenguaje mediante el *habla del individuo*. Recurriendo a la estructura anónima de la lengua, el sujeto se forma y se transforma en el discurso que comunica a otro. La lengua común a todos se convierte, en el discurso, en el vehículo de un mensaje *único*, propio de la estructura particular de un sujeto dado que deja sobre la estructura obligatoria de la lengua la huella de un sello específico en que el sujeto viene marcado sin que sea consciente de ello, sin embargo (1999: 18).

En este sentido, la lengua formaría parte de ese discurso que implica un continente mayor de significados que aquel que nuclea los meramente explícitos de los enunciados léxicos, pues tiene una impronta propia, la que cada individuo le impone de sí. De esta manera, la lengua es el medio por el cual el discurso se desdobra: por una parte, un sector explícito, el de lo dicho, y, por otra parte, un sector implícito, que es el que aúna el entrelineado no manifiesto que subyace a la expresión, al enunciado en sí. Pero las palabras, el discurso, llevan asimismo y consigo un poder de representación; a ellas les ha sido delegado cargar con un bagaje institucional, «hablar» por alguien, ser un portavoz, un abanderado.

Para ampliar el panorama del marco teórico con el que pretendemos trabajar, llamamos la atención sobre las nociones que, en cuanto a la terminología de «discurso» y «poder», plantea el sociólogo Pierre Bourdieu en *¿Qué significa hablar?:*

El poder de las palabras solo es el *poder delegado* del portavoz, y sus palabras —es decir, indisociablemente la materia de su discurso y su manera de hablar— solo pueden ser como máximo un testimonio, y un testimonio entre otros, de la *garantía de delegación* de la que ese portavoz está investido [...]. Como máximo, el lenguaje se limita a *representar* esta autoridad, la manifiesta, la simboliza: en todos los discursos de institución, es decir, de la palabra oficial de un portavoz autorizado que se expresa en situación solemne con una autoridad cuyos límites coinciden con los de la delegación de la institución, hay siempre una retórica característica (1985: 67).

El enunciado de Bourdieu instala el tema del portavoz discursivo y de lo ideológico subyacente detrás, el poder implícito en esa voz que se deja representar por el lenguaje que utiliza. Desde esta perspectiva, la voz haitiana, la del negro, el mulato, el indígena, o todos mezclados (para ponerlo en términos que concurrirán en este trabajo), fue, por mucho tiempo, en términos escriturarios, una voz (si bien no del todo oculta, dada la presencia de la lengua nativa oral) subalterna, mediada, sumida por la presencia estructural de un lenguaje que obedecía a una institucionalidad, a un poder político, lingüístico, social y económico determinado: el de la cultura francesa colonial y su disursividad legitimante, manifiesta sin excepción en textos de ficción, poéticos, proclamas, decretos, cartas, contratos, etcétera, que formaban parte del quehacer haitiano.

Oralidad como memoria y letra como artificio necesario

El tema de la escritura, con referencia al tópico de la lengua creole, involucra una posición inicial —nuestra y de otros—: la de situar al creole en su actual envergadura de lengua que se escribe, definitivamente presente en la textualidad haitiana, por obra, gracia, lucha y voluntad de sus intelectuales y escritores. Más allá de que su origen haya sido oral, el plus de su esencia escritural no le resta acervo genuino, sino que, por el contrario, la reconstituye, resignifica, impulsa y recontextualiza como esencia tangible de un desarrollo cultural heterogéneo, delimitando su zona de inclusión dentro de un territorio conflictivo que, como veremos más adelante, caracteriza su identidad.

De este modo, lejos de sobrentender la «marca» de occidentalización de la escritura como predominante y excluyente, demarcatoria de una frontera aparentemente infranqueable entre la oralidad de las culturas anteriores a la colonia y la postura legitimadora de los imperios occidentales de ultramar basados en la filiación casi inmanente de su mito fundador,⁵ vamos a entender la escritura del creole como un producto mestizo, nunca secundario, sino fruto de la constitución heterogénea que hace a la esencia cultural haitiana y, en general, latinoamericana.

Podemos observar esa convivencia heterogénea o tensión entre ambas lenguas en el mismo territorio del texto, como se ve en el siguiente fragmento, extraído de un cuento popular denominado *Bozor, chef Cambusier*: «Et bien non, Bozor, cé pas la pein'ne ous déranger ous, mté-dire que ous tâ besoin cigare, main m'porter pour ous!».⁶

5 El mito fundador está basado en las concepciones de creación de un mundo, legitimidad y filiación de ese mundo, ese territorio, ocupado desde siempre, y del que el dominador se cree propietario absoluto, afianzado en una noción temporal-legitimadora que afirma que el derecho de posesión de un territorio tiene que ver con el tiempo que uno o varios pares de pies se han apoyado sobre su superficie. Según Édouard Glissant: «Je pense qu'on n'a pas assez réfléchi à cet aspect du mythe fondateur qui est le mythe de l'exclusion de l'autre et qui ne comprend l'inclusion de l'autre que par sa domination» (2011: 119).

6 En Contes créoles. Fuente consultada 29/8/2013. Disponible en: <<http://www.potomitan.info/vedrine/>>. «Pues no, Bozor, no te molestes, te digo, si necesitas un cigarro, ¡mi mano te lo sostiene!». Traducción propia.

Quien tiene conocimiento del francés puede comprender el tono general del fragmento, pero también que hay una interferencia, intervención o interrupción en el flujo de palabras de lengua francesa, un cambio importante en la sintaxis francófona, que diría algo así como: «Et bien non, Bozor, c'est pas la peine de vous déranger, moi, je voudrais te dire que si tu as besoin d'un cigare, ma main le peut porter pour vous».⁷

En el ejemplo puede notarse la señal de la oralidad en el cambio en la musicalidad de las palabras y del sintagma en general, en la mayor extensión y complejidad del texto transcrito a la lengua francesa, en la aparente mayor rusticidad y el estilo cortado del expresado en creole. La oralidad que trasunta el creole parece, de alguna manera, sintetizar y otorgar nueva forma a la oración.

Algo de esto puede leerse en lo que dice Édouard Glissant y, más adelante, Walter Ong. Dice, primero, Glissant:

Toda escritura, o más bien toda obra escrita, sucede a una expresión y una «visión» oral, y en tanto que la humanidad, o más bien las humanidades, han sido ancladas a la oralidad, numerosas funciones del ser humano se han mantenido. Por ejemplo la función de la memoria: hacía falta, antes de la escritura, ejercer el uso de la memoria, y se sabe que los cuentistas y cantores griegos eran capaces de aprender cuarenta mil versos y recitarlos. Este ejercicio de la memoria, de la repetición —ya que la memoria no se forja sin repeticiones—, desaparece a medida que la escritura se afirma [...], por una intensidad y una agudeza, no solo en cuanto a la percepción sino también de la expresión. Esta agudeza pasa por la escritura. Es una de las conquistas de la escritura (2002: 112-113).

Desde una perspectiva diferente, pero tal vez complementaria a la del autor antillano, Walter Ong, en *Oralidad y escritura* refiere a esta misma occidentalización de la palabra escrita como forma de dominio y a esa oralidad desplazada como comunicación original y no simplemente como preteridad sin importancia o de segundo orden. De hecho, Ong menciona la palabra escrita no como una verdadera palabra, sino como un sistema secundario de modelado:

El pensamiento está integrado en el habla y no en los textos, todos los cuales adquieren su significado mediante la referencia del símbolo visible con el mundo del sonido. Lo que el lector ve sobre esta página no son palabras reales, sino símbolos codificados por medio de los cuales un ser humano apropiadamente informado puede evocar en su conciencia palabras reales, con sonido real o imaginario (2011: 79).

De esta manera, el pensamiento haitiano, actualizado cada vez que se narra un cuento —acción tan presente en el pasado de los pueblos de cultura oral, en los cuales la transmisión de anécdotas, mitos, conocimientos religiosos, costumbres, etcétera, pasaba de abuelos a nietos y así sucesivamente, incorporando al cuerpo de la memoria un sinfín de prerrogativas narrativas, tanto de ficción como históricas, registradas únicamente allí, y determinadas a recordarse o no según el poder de invocación o talento narrativo que cada uno de los «traductores»

7 Traducción propia.

y comunicadores supiera transferir a sus contertulios—, se transmitía a través del aire, siendo fijado única y delicadamente por el aparato auditivo. Tanto para Glissant como para Ong, desde ángulos diferentes, la escritura funciona con respecto a las oralidades como un sistema expresivo que permite fijar o modelar, intensificar y agudizar el registro oral, permitiéndole una perdurabilidad y unas posibilidades de recuperación permanente que «en el aire» eran imposibles.

Es en esta senda de la representación conflictiva de la tensión o conciliación entre lo oral y lo escrito que se manifiesta una vez más Glissant, cuando en su ensayo *Le chaos-monde, l'oral et l'écrit*, expresa:

lo que creo interesante para las literaturas como las nuestras —las literaturas de los países del sur y las literaturas de los países antillanos— es eso de ubicar la dialéctica de esa oralidad y de esa escritura dentro mismo de la escritura (2002: 116).

A nuestro entender, Glissant sugiere, de alguna manera, una configuración aspectual mestiza,⁸ inherente a una suerte de tridimensionalidad en el plano, a su vez imagen ilustrativa del coeficiente heterogéneo⁹ que nos interesa fundamentar, en torno al tema del creole haitiano.

Es con relación a esta misma artificialidad de la escritura con respecto a la oralidad y su carácter de perdurabilidad mnemotécnica —como valor agregado de una fisiología genuina, original, de la cual apenas sería un mecanismo reproductor, imitador, transcriptor—, que podría utilizarse esta representación simbólica de tensión dialógica y acoplarla a una noción de mestizaje, para leer en esa clave de sentido la interrupción del creole en la escritura hegemónica de lengua francesa.

La estrategia de la interrupción

Siempre hay una primera vez para todo. Algo así debió pergeñarse en la cabeza, en la psiquis, del primero que optó por introducir un vocablo del creole en un texto escrito en lengua francesa. Esa interrupción lingüística (podríamos haber utilizado otra terminología: intervención, interferencia, irrupción, etcétera, pero interrupción parece ser un término que se ajusta con precisión a la realidad de la acción y por ende a nuestra propuesta teórica), que acontece con la paulatina irrupción del creole dentro del cuerpo textual en lengua francesa, no es mera casualidad ni sombra del destino, pues el pueblo haitiano ya venía presentando algunos síntomas de querer afianzar, recuperar y tornar permanentes algunas gestualidades y tipicidades intrínsecas a su quehacer cultural identitario.

El crecimiento y asentamiento (el inextinguible fuego) del vudú como manifestación religiosa popular, las crecientes manifestaciones literarias, tanto

8 Utilización libre de mestizaje que vinculo a la acción de inestabilidad o desequilibrio que puede contaminar, o hibridar una unidad, incrustando una dualidad en su interior.

9 «Literaturas a las que llamé “heterogéneas”; o lo que propone Lienhard bajo la denominación de “literaturas alternativas”—en las que, por debajo de su textura “occidental”, subyacen formas de conciencia y voces nativas» (Cornejo Polar, 1994: 16).

telúricas como disidentes, que ponían de manifiesto un interés por resaltar el tema de la identidad haitiana, son algunos de los ejemplos claros de esta tendencia histórica, presente desde el momento mismo en que el esclavo se supo tal y cobró conciencia cabal de semejante injusticia. Pero el francés fue de hecho el colonizador de la «tierra de montañas» y la lengua francesa el acervo lingüístico impuesto en su territorio. Lejos de denostar este hecho irrevocable, hace falta recordar que las lenguas sobreviven en el contacto y no en el aislamiento. El haitiano, y, por qué no, el antillano, y más específicamente el hombre de letras haitiano, antillano, supo comprender esto, y parece demostrarlo al dejar su marca en la textura de lengua francesa. Esto parece recorrer un camino similar a lo expresado por Jean Price-Mars:

Se trata de que la existencia del francés de costa a costa, lengua del colonizador, y del creole, lengua del esclavo, fue el punto de partida de una literatura popular de la época colonial de la cual poseemos algunos testimonios en:

«Lisette quité la Plaine
Moin perdi bonher à moue
Gié à moin semblé fontaine
Dipi mon pas miré toué...»

Y en la misma senda, hay también una pequeña obra que personalmente denominaría *La abandonada*, tal su acento plañidero y amargo resuena como el sollozo de alguna Safo abandonada:

«Quand cher zami moin va rive
Mon fait li tout plein caresse
Ah! plaisir là nous va goûté
C'est plaisir qui duré sans cesse...»

En todo caso, poseemos en estos dos testimonios, la prueba de la existencia de una literatura popular, de antes de la independencia, en lengua creole (Price-Mars 1959: 52-55).¹⁰

Así, la interrupción ocurre para imponer un parteaguas, interrumpir el flujo de palabras francófono e invadir la lengua hegemónica, aquella que el discurso

10 «Mais le fait dont il s'agit, je veux dire l'existence côte à côte du français, langue du colon et du créole, langue de l'esclave, a été le point de départ d'une littérature populaire de l'époque coloniale dont nous avons quelques témoignages dans la Lisette quité la Plaine / Moin perdi bonher à moue / Gié à moin semblé fontaine / Dipi mon pas miré toué [...]. Mais, dans la même veine, il y a encore une autre petite pièce que j'appellerai volontiers l'Abandonnée tant son accent plaintif et amer résonne comme l'éternel sanglot de quelque Sapho délaissée. Oyez plutôt: Quand cher zami moin va rive / Mon fait li tout plein caresse / Ah ! plaisir là nous va goûté / C'est plaisir qui duré sans cesse. En tout cas, nous possédons dans ces deux témoignages la preuve de l'existence d'une littérature populaire d'avant l'indépendance en langue créole». Los fragmentos poéticos de la obra citada por Price-Mars que hemos expuesto, pertenecientes a Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry, nacido en Martinica, de padres franceses, hombre de leyes, que también formara parte del ejército francés, son de fecha inexacta y varían según las fuentes, aunque podemos decir que la mayoría de estas los registra entre 1799 y 1801.

del mito fundador se encargaba de mantener en su transcurso de naturaleza obvia e inmutable. Este es el tipo de interrupción que queremos plantear: la invasión, la introducción de un cambio en el archivo, un cese en el orden natural de las cosas. La interrupción que imprime el uso de la lengua creole en la escritura no detiene la historia, no detiene la política ni la economía, pero impone un silencio en el texto y en el pensamiento, un alto en el camino y un señalamiento. La interrupción es el símbolo de esa deixis, de que existe una nueva lectura del universo haitiano. Es desde esta perspectiva que el creole subvierte, lenta, pero inexorablemente, el territorio lingüístico y discursivo que rodea a la cultura colonizante, alterando químicamente su torrente sanguíneo.

Cierta esencia de estas últimas consideraciones son pasibles de ser halladas en las palabras, otra vez, de Jean Price-Mars, en su texto de 1928 *Ainsi parla l'oncle*, cuando invitaba a los escritores e intelectuales haitianos a una relectura de la sociedad de la isla, a liberarse del bovarismo colectivo e introducir en sus obras el «parfum du terroir» (perfume de la tierra), para así poder hablar de «cultura haitiana». Price-Mars sugería que los pensadores se liberaran de los prejuicios que los vinculaban a imitaciones llanas de lo extranjero, y que en sus obras emularan algo así como un sople humano y haitiano.¹¹

El mestizaje del archivo, inestabilidad y foco de conflicto

¿Cómo es posible la mestización del archivo francés por parte del creole? Antes que nada se hace necesario explicitar las nociones de archivo y mestizaje que expone el subtítulo de esta presentación, pues creemos conforman una parte medular en el desarrollo del trabajo en sí mismo. La operación de incluir la noción de «archivo» para referirnos a una metáfora acerca de su mestizaje obliga a delimitar el territorio epistémico que esta terminología involucra. En *La arqueología del saber* Michel Foucault habla de archivo como:

Son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte, y cosas por otra) los que propongo llamar *archivo* [...]. El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares [...]. Lejos de ser lo que unifica todo cuanto ha sido dicho en ese gran murmullo confuso de *un* discurso, lejos de ser solamente lo que nos asegura existir en medio *del* discurso mantenido, es lo que

11 «Il faut souhaiter que tous nos penseurs se libèrent des préjugés qui les ligotent et les contraignent à des imitations plates de l'étranger, qu'ils fassent usage des matières qui sont à leur portée afin que de leurs oeuvres se dégagent, en même temps qu'un large souffle humain, ce parfum âpre et chaud de notre terroir, la luminosité accablante de notre ciel et ce je ne sais quoi de confiant, de candide et d'emphatique, qui est l'un des traits particuliers de notre race» (Price-Mars, 1954: 195). «Es necesario sugerir a nuestros pensadores que se liberen de los prejuicios que los atan y los constriñen a imitaciones llanas de lo extranjero, que hagan uso de los temas que les pertenecen, a fin de que sus obras se desarrollen al mismo tiempo que un largo sople humano, ese perfume acre y cálido de nuestra tierra, la luminosidad abrumadora de nuestro cielo y ese no se qué de confiado, de cándido y de enfático, que es uno de los trazos particulares de nuestra raza». Traducción propia.

diferencia *los* discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia (Foucault, 1996: 218-220).

El archivo explicado por Foucault remitiría, en nuestro caso, para determinarlo de alguna manera, a una suerte de universo o colectivo de lengua francesa, en donde anidan todos los discursos, todos los enunciados, todas las oraciones, todas las palabras, todos los conceptos que están involucrados con la cultura y el acervo francés. El archivo del cual hablamos (del cual habla Foucault) sería el archivo francófono, y tanto la lengua como el discurso que se emite a través de ella son parte integral de ese archivo, pues constituyen la memoria permanente —escrita— que los legitima y afilia identitaria, espiritual, socialmente.

Con respecto al término mestizaje vamos a decir que, en tanto no desconocemos las nociones de heterogeneidad como situación donde conviven dos o más realidades culturales distintas, y la de transculturación,¹² como ese proceso por el cual andan o desandan un camino esas culturas en contacto, esta utilización de «mestizaje» que proponemos no implica su categorización como portaestandarte de una «solución» racial al tema de los nombramientos y clasificaciones que desde hace tanto tiempo involucran la cuestión de la identidad en América Latina y el Caribe, sino más bien establecer una noción teórico-metafórica, símbolo e imagen de una gestualidad, de un movimiento, de una acción que se relaciona con el paradigma dominante en una suerte de doble juego de invasión y de subversión que sucede en el cuerpo mismo de ese paradigma. Porque lo que diferencia la visión del creole como una poética de la relación (*poétique de la relation*), como lo menciona Glissant (2002), que exhibe la tensión dialéctica oralidad-escritura dentro del cuerpo de la escritura para demostrar que hay trasvasamientos, variables, síntesis y realizaciones dialécticas entre dos culturas cuyas dimensiones se han cruzado, en comparación a otros gestos y estrategias de subversión y resistencia, como la antropofagia de Oswald de Andrade¹³ —teoría vanguardista expresada en el *Manifiesto antropófago* que implicaba la devoración del colonizador como gesto de asimilación y conquista por el método brutal de la devoración, simbolizada en el acto caníbal (Scwartz, 1991: 143)—, es que la interrupción escrituraria del creole haitiano en la letra francesa manifiesta su aparición en acción de forma violenta y a la vez sutil; violenta porque irrumpe

12 Transculturación es un concepto acuñado por Fernando Ortiz, quien lo define así: «Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturación*, sino que implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de sus progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola» (1991: 90).

13 La comparación entre Glissant y Andrade, con sus respectivos conceptos, fue realizada por Laura Masello, 2011 (véase bibliografía).

sin más, se deja ver como una mancha alérgica en un cuerpo blanco; sutil porque el movimiento es doble: al mismo tiempo que interfiere en la línea recta y la corta, se le agrega, dejando entrever el cuerpo híbrido de la tensión conflictiva dentro del cuerpo uniforme del otro, transformada en estigma visible y permanente de su corrupción, plasmada en el mismo lugar y al mismo tiempo la actitud de rebelión y su propia conciencia mestiza.

Esto es posible visualizarlo en la prosa de Jean Claude Figiolé, uno de los referentes de las letras haitianas, por ejemplo en *Aube tranquille*:

... elle était nue, superbement noire et lustrée, sculpturale, je n'avais rien vu d'aussi beau, un hibiscus pourpre planté dans ses cheveux faisait dans la demi-obscureté de la bougie une large tache de sang au-dessus de son oreille, à vous affoler, me reconnaissant elle parut effrayée, recula, je la tirai par le bras

— non missié! mètress pa là.

Figiolé incrusta la voz en creole inmediatamente después del párrafo en francés, sin mediaciones, sin apercibimientos ni aviso. Es natural, porque el personaje es un creole, pero también es brusca, porque interrumpe el discurso en lengua francesa de forma abrupta. De todas formas, pensamos, no debe entenderse esa aparente violencia esencialmente como una ruptura excluyente, sino más bien como un diálogo y una convivencia, eso sí, tensionada, que evidencia un sutil desequilibrio.

No debemos olvidar que parcializar una visión desde un solo lado del problema, ya sea defender la supervivencia haitiana por encima de lo occidental, como imponer la occidentalización, sin tener en cuenta el matiz de la importancia del colonizado en la nueva cultura establecida, implicaría desconocer ese lugar del conflicto que resulta tan interesante a la hora de comprender la identidad y la creolidad haitianas.

La visión de Serge Gruzinski en *El pensamiento mestizo* (2000), aplica al espacio de reflexión dentro del cual nos venimos expresando, en tanto adjunta a nuestra explicación de la situación de contacto entre lenguas una situación dialéctica conflictiva, más que de enfrentamiento cabal entre dos polos homogéneos:

Para comprender la «visión de los vencidos», la investigación se había centrado lógicamente en la parte amerindia, en su persistencia y sus resistencias a la colonización, mostrando cómo la tradición indígena absorbía los préstamos occidentales. Retomada y ampliada por los *cultural studies*, esta posición ha llegado a veces a encerrar a la sociedad india en un marco puramente autóctono y exageradamente homogéneo [...]. Ahora bien, otorgar la primacía a lo amerindio sobre lo occidental no hace más que invertir los términos de debate en lugar de desplazarlo o de renovarlo. Además, esta denuncia de eurocentrismo apenas disimula el nuevo imperialismo que acarrea un pensamiento universitario establecido en las mejores universidades de Estados Unidos. Aunque esta corriente se complazca en anunciar su toma de distancia con respecto a Europa, no deja de ser, en su forma y en su sustancia, profundamente occidental. (Gruzinski, 2000: 57).

La discursividad lingüística unívoca, cultural e institucional del francés con respecto a la cultura subalterna heterogénea del creole es uno de los puntos de inflexión de este conflicto. La interrupción es la operación que incluye el mestizaje y que produce ese clivaje o fractura de la unidad lingüística, del contexto discursivo occidental, del territorio ocupado, según el marco filosófico que establecen François Laplantine y Alexis Nouss en *Mestizajes*:

El mestizaje es un pensamiento —y ante todo una experiencia— de la desapropiación, de la ausencia y la incertidumbre que pueden surgir de un encuentro. Con mucha frecuencia, la condición mestiza es dolorosa. Uno se aleja de lo que era, abandona lo que tenía. Hay que romper con la lógica triunfalista del poseer que siempre supone domésticos, pensionistas, guardias, pero sobre todo propietarios. Esta arrogancia de la propiedad, de la apropiación y la pertenencia, que trae aparejado un sentimiento de plenitud (el estado del sujeto a quien nada le falta), ese sentimiento de poseer una identidad de algún modo saciada y que no puede conducir más que a la ilusión de representaciones claras y definitivas, son el opuesto exacto de la inestabilidad y el desequilibrio mestizos, que son experiencias del desgarramiento y del conflicto, y en modo alguno un estado satisfecho, de sabiduría o beatitud en el que se encontraría el descanso [...]. El mestizaje destaca la índole involuntaria, inesperada, de los encuentros. Su existencia y su permanencia son realmente problemáticas [...]. El pensamiento mestizo es un pensamiento del medio (Laplantine y Nouss, 2007: 23).

La idea de mestizaje se manifiesta como resistencia, como foco de inestabilidad y desequilibrio, como territorio de conflicto. Así, la subversión del archivo por parte de la irrupción del creole dentro del paradigma del francés se nos presenta como un proyecto mestizo, que penetra la corteza y se adentra en el ser de la escritura en el lenguaje dominante. Es mucho más que lenguaje, que palabras, sociedad y valores; es una larga cadena de reingeniería de construcciones histórico-culturales que comienza a tener un lugar de importancia en el pensamiento de una comunidad cultural, que ingresa en el imaginario y en el inconsciente colectivo de ese grupo de hombres y mujeres que desde tiempo atrás había empezado a dejar caer sus máscaras en el suelo y ahora comprende que su misión va mucho más allá de confrontar la estructura legitimadora del emblema imperial con revueltas y gritos. Su misión revolucionaria es hacer notar su resistencia de modo más permanente, inquietar desde su ubicuidad, tornar inestable una forma (fórmula) canónica, desde una tensión escritural que exige una doble dimensionalidad en un espacio o territorio que antes ocupara, unidimensionalmente, el verbo colonizador.

Visibilidad de la heterogeneidad

Sometida por años de colonización y de esclavitud, contenida por un lenguaje que simbolizaba un estandarte francés, una idea, un imaginario teñido por la marca escritural de lo francés, y diferida por ese medio expresivo del lenguaje prestigioso, la cultura del negro, del mulato, del descendiente

indígena haitiano, del mestizo, tuvo sus dificultades a la hora de encontrar y decidirse a exhibir una manera eficaz de expresarse en palabras registrables, que impusieran un respeto y un tenor identitario a su existencia y a su causa. No es sencillo periodizar el momento en que tuvo lugar ese quiebre en que el haitiano tomó conciencia de su estatura y decidió interrumpir el largo discurso colonial con el verbo en creole. Podríamos situarlo, al menos a nivel histórico y político, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, punto de inflexión que se suscita cuando inicia a arder el foco de rebelión, cuando comienza a manifestarse con mayor especificidad esa puesta en escena de la interrogante que cuestiona la noción de identidad, la del haitiano, con la proclama por la libertad general de los esclavos, de 1793, escrita en francés y en creole, y la independencia de Haití de 1804.

Hasta entonces, su antigua cultura, sus tradiciones, su memoria oral, limitadas en sus posibilidades de manifestación permanente al lenguaje y estructuras discursivas de la cultura de su amo, eran prácticamente invisibles. Lo haitiano no formaba parte de esa necesaria visibilidad con que la escritura beneficia a la conciencia colectiva identitaria nativa, que es un aporte interno al reconocimiento de cada comunidad como cultura en sí misma, permaneciendo ajena, a la vez, también en su exterioridad, a la percepción que de su naturaleza pudieran tener otras culturas, perdiéndose y deshilachándose, a través de tantos años, en una suerte de transferencia débil (por más genuina que fuera), como podían ser los cuentos o los relatos presentes en la oralidad, los que, sin registro plausible, permanecían escondidos y atenuados, «escritos en el aire». Injusticia que describe Émile Roumer (2013), a modo de metatextualidad, cuando, en *Lettre a Wallace Fowlie*, dice, con respecto al creole:

Créole, cé oun langue riche et non méli-mélo
Aussi m'ta vlé connin pour m'traduire Othello
Meilleur styliste anglé qui traité prosodie.
Francé, pauvre en accents, pour obvier maladie
Besoin rimes ac oun compte syllabes pour extropier;
Langue anti-poétique, ce oun bête à mille pieds.
Même ac lumière coucouille, ver-luisant ou lampyre
Foc m'rende en créole, vers magique à Shakespeare.¹⁴

Porque lo que resulta incómodo de esta interrupción que ejerce la presencia de la escritura del creole en el cuerpo colonial del francés, explayado y afianzado desde tiempos inmemoriales en el archivo que dejaran grabado la implantación y legitimación de los territorios de ultramar con lengua y discurso dominante, es, en estos tiempos de lucha sin cuartel por la hegemonía de los imperios o

14 «Creole, es una lengua rica y no una simple mescolanza / También sirve para traducir Othello / Mejor estilista inglés que manipulador prosódico. / Francés, pobre en acentos, para obviar la enfermedad / Necesita rimas y un contador de sílabas para estropear las cosas; / Lengua antipoética, es una bestia de mil pies. / En su mismo resplandor se arrulla, verso brillante o cuchillo carnicero / El fuego me lleva al creole, el verso mágico a Shakespeare». Fuente consultada 29/7/2013. Disponible en: <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/haiti/paroles.html>>.

archipiélagos lingüísticos,¹⁵ esa suerte de polifonía poscolonial que inicia a leerse (y a escucharse) dentro del territorio lingüístico de las lenguas occidentales, colonizadoras y hegemónicas.

Hablamos de los dialectos, de los *slangs*, del creole y de otras formas diversas de la subalternidad lingüística que, con el paso del tiempo y la elaboración de estrategias «interruptivas», tienden a visibilizarse e imponer nuevas rutas hacia la lectura de los textos de la americanidad, en el caso específico de Haití interviniendo el código alfabético occidental, aprovechando su misma estrategia de utilización de la grafía impresa como elemento de visibilidad, legitimación y permanencia para subvertir un orden, exhibiendo en cuerpo y alma esa heterogeneidad cultural que lo va a caracterizar identitariamente ante la peripecia colonial.

Relectura del territorio simbólico y del territorio identitario haitianos

Hemos hablado del «territorio identitario» y del «territorio lingüístico» para referirnos a aquel espacio donde convivieron y aún conviven desde hace años dos culturas: la cultura del colonizador, del conquistador de Haití, que es la cultura francesa, y la cultura haitiana nativa original, heterogénea desde etapas avanzadas de su proceso histórico.

En primer lugar, hablamos de territorio simbólico para referirnos a aquel lugar que ocupa la representación social del espacio indígena-mulato-mestizo-negro o asiático, del natural haitiano, junto a su naturaleza, su tierra de montañas, una idea forjada en la imaginación a través de los años, conformada por los diferentes aspectos que involucran a su cultura: tanto la presencia de la cultura colonizadora, dominante, como la literatura oral, las tradiciones, la mitología, la religión y el lenguaje ancestral, ya fuese aquel del contingente de origen taíno, procedente de la familia arauaca, como el caribe, el procedente de las fuentes africanas, de las que provenían los negros esclavos que desembarcaron en estas tierras desde muy tempranas épocas, e incluso las menos nombradas raíces asiáticas.

Porque Haití —por más que esté fuera de nuestro interés cualquier derivación de orden antropológico a un manejo temático que involucre el tema de las razas— estaba «mezclado» desde un principio, ya fuese por las distintas etnias indígenas que se presentaban en su territorio, como por la presencia negra, de temprano arribo a su geografía y que tan rotundamente se asentara luego. Roger Bastide (1969) menciona este origen diverso y su desarrollo mestizo en su libro *Las Américas negras*:

Las Antillas, pobladas primero por los aruak fueron ocupadas posteriormente por los indios caribes, sus tradicionales enemigos, que mataron a todos los hombres, pero que se quedaron con sus mujeres; de ahí un primer sincretismo, visible sobre todo en el idioma, y que indicamos de pasada, por ser parte de la

15 Véase la brega sin cuartel que realiza la Real Academia Española (RAE) en los países extranjeros, tanto en los de habla hispana, en los que aún subsiste un vínculo de vasallaje solapado, como en otros de raíz lingüística diversa, pero que tienen un flujo de inmigrantes numéricamente considerable, como en los Estados Unidos, por ejemplo.

herencia recibida luego por los caribes negros [...]. Cuando las Antillas fueron descubiertas y colonizadas, los caribes desaparecieron de las islas principales, pero se mantuvieron en pequeñas islas como San Vicente, Santa Lucía, etcétera. En 1635, dos buques españoles, cargados de negros, se hundieron cerca de San Vicente; los negros, después de haber matado a los marineros blancos, lograron escaparse; la misma aventura le ocurrió un poco más tarde en 1672 a un barco negrero inglés. Los indios, tanto en un caso como en el otro, convirtieron a estos negros evadidos en sus esclavos, pero como la costumbre india era que los esclavos formaran parte de la familia, la mezcla entre las dos razas no tardó en iniciarse (Bastide, 1969: 75-76).

Pero, como dijimos, ese no es el foco de análisis que queremos abordar como anclaje cuando hablamos de mestizaje en este trabajo. Aquí hacemos referencia a un tema de esencia lingüística, política, ideológica y territorial, que no tiene que ver específicamente con la temática de la constitución de las razas. Radica sobre todo en comprender y volver a repetir que el término «mestizo» que utilizamos no implica, como ya hemos mencionado, una búsqueda o exaltación de la pureza por encima de una mezcla o una cruce de rango inferior; en cambio, hablamos de mestizaje como hecho complementario y análogo a creolización,¹⁶ ambos como foco de problematización o litigio teórico dentro de un territorio lingüístico, en el marco del doble diálogo: oralidad-escritura y lengua dominante-lengua subalterna, para la reconstrucción y resignificación de un discurso haitiano como exorcismo del discurso fundador, con la carga de violencia que esa interrupción implica, tanto en el sentido de ruptura lingüística como en el de integrar la presencia del mal, de lo irreparable, a la experiencia de esa nueva lectura del discurso identitario.¹⁷

El haitiano, como algunos de sus vecinos, conservó esos mitos, esas tradiciones, esos cuentos que la oralidad había mantenido latentes en la memoria y la marginalidad por los siglos de los siglos, ocultos a primera vista, pero presentes en los cantos al atardecer, en las ceremonias de vudú, en el hondo espíritu del haitiano. Había un territorio presente, a modo de palimpsesto, debajo del mapa con grafía francesa que había dibujado encima de la tierra de montañas el colonizador. Porque el territorio

16 El lenguaje creolizador: «Se expresa entonces a través de una escritura que echa mano de una serie de procedimientos y técnicas como las que he tratado de analizar: repetición, duplicación, redundancia, acumulación, empleo ambiguo del humor, distanciamiento, tratamiento particular del espacio y del tiempo. Ese esfuerzo apunta a reproducir la atmósfera de la oralidad y la impresión experimentada por el auditorio que rodea al cuentista, cuyo arte está profundamente enraizado en la naturaleza de la lengua que usa» (Masello, 2008: 17).

17 «Mais on doit aller au-delà. Voir le monde actuel comme en voie de “créolisation” à cause de ses fusions laisse en effet dans l’ombre le fait central que ces mondes créoles sont fondés sur la violence. Fait consubstantiel à leur formation, et non passage temporaire comme l’ont été les crimes contre l’humanité du xx^e siècle. Reconstruire, c’est aussi pratiquer le nécessaire exorcisme de ce crime fondateur qui, comme celui de Caïn, incorpore le mal dans la source de l’histoire. Dans les mondes créoles, il s’agit alors d’intégrer à l’identité l’expérience de l’injustice irréversible, l’expérience de l’irréparable» (Benoist, 1996: 57).

no es el mapa, y hay múltiples aspectos del territorio que únicamente se ven si prestamos ojo avizor, en transparencia con el mapa de grafía francesa.

En «Imágenes de América Latina y México a través de los mapas mentales» (2007), Alfredo Guerrero Tapia agrega información a esta noción de territorio que nos interesa destacar:

El territorio dentro de la imagen es de suma importancia debido a que define la forma y los límites del objeto de representación, sobre todo cuando se trata de un país o una región geográfica. Señala Jodelet (1989) que tanto las representaciones sociales espaciales como las representaciones cognitivas del espacio presentan las mismas características, en donde destaca un aspecto estructural, basado en la selección de señales significativas y un aspecto relativo a la memoria social. Reconoce que la interpretación la hacen los sujetos de su medio ambiente, su experiencia e incluso sus conocimientos, todo ello está claramente en función de los valores sociales y culturales y, desde luego, de la memoria, los afectos, las emociones, los temores, las creencias, los prejuicios, las concepciones, las capacidades mentales, los hábitos, las expectativas y otros valores idiosincráticos que se reproducen a través de los factores institucionales, económicos y físicos, que no solo caracterizan al medio ambiente público, sino que son parte fundamental del flujo de información en ellos (Guerrero Tapia, 2007: 252).

De esta manera, el conflicto que tiene lugar en el espacio de entrecruzamiento entre lo francés y lo haitiano es aquel que podría ilustrar la imagen del palimpsesto.¹⁸ Porque Haití no es el mapa francés, que delimita, suscribe, anota, tacha y argumenta —en lengua francesa— el colonizador. Haití es un territorio habitado por individuos que poseen —y poseían antaño—, además del sistema impuesto por el colonizador, un sistema de creencias, o varios, un código lingüístico, o varios, y que en todos los casos no obedece al modelo del mapa graficado por los dibujantes occidentales, sino a un plano diferente. Todos esos valores culturales son un pergamino que preexiste y podemos ver, por transparencia, debajo del texto del mapa, oculto, pero presente, como una duplicidad,¹⁹ como marcas de la oralidad, de las creencias, de los mitos, de ese doble mundo espiritual-real que caracterizó en la antigüedad a las poblaciones indígenas y nativas de la entera América.

Es en un sentido análogo a este que se suscita la interrupción o intervención metafórica (y no tanto) del creole en el mapa francés: para hacer concurrir e implantar su grafía sobre ese territorio, para hacer sus anotaciones y borrar las líneas ya escritas en el mapa, para exhibir ese texto de fondo debajo de la

18 El palimpsesto para Gérard Genette es: «cada relación que una un texto B, que llamaré *hipertexto*, a un texto anterior A, que llamaré *hipotexto*, con el cual se monta y se transparenta, [...] estableciéndose una noción general de texto de segundo grado, o texto derivado de otro preexistente» (1997: 7-8).

19 La imagen del mapa como palimpsesto y duplicidad en la cual un texto de fondo emerge para dar cuenta de su existencia por encima de otro que lo alberga y oculta está presente en el texto «Alegoría del Atlas», capítulo 5 del libro *De la invención de América* (2009) de José Rabasa.

transparencia. En el orden de las relaciones textuales, a través de la subversión del lenguaje, inscribiendo la poética haitiana desde abajo hacia arriba, emergiendo, como una isla en el océano colonizado, para hacerse culturalmente visible y reconquistar un espacio perdido, para reterritorializarse.

Interrupción como intervención y como interferencia ¿El caballo de Troya de la poética²⁰ haitiana?

«La literatura tendría, entonces, una función liberadora y reparadora, una función de reequilibrio de las culturas y las lenguas en esas sociedades donde la ideología tiende a aislarlas mutuamente» (Laplantine y Nouss, 2007: 168).

En parte, a modo de conclusión, podemos decir que hemos señalado desde diferentes ángulos y abordajes cómo el ingreso del creole en la escritura de lengua francesa constituye una interrupción, una invasión y un mestizaje del archivo hegemónico. Interrupción que interviene el curso histórico (el del tiempo real en el que transcurre el asentamiento de la cultura colonizadora), el político (que se suscita tras la imposición institucional que tiene lugar cada vez que se configura una actividad conquistadora y fundacional) y el ideológico (que incluye la lengua, el discurso y el resto de los aparatos ideológicos que se ven involucrados cuando acontece un hecho de índole colonizadora). Esta interrupción, intervención o interferencia ingresa a modo de nuevo caballo de Troya haitiano, trasgrediendo las fronteras del orden preestablecido, para inocular en el territorio ocupado un factor desestabilizante, un foco de resistencia a la deriva natural de la historia y la cultura inherentes al acontecimiento imperial: el signo de la lengua creole, con todo lo que acarrea dentro de su bagaje identitario original, como lo son la memoria de la oralidad primitiva, el tiempo natural,²¹ los mitos y la religión, todos ellos elementos constituyentes de un estado inicial de cosas que transcurrió en un contexto de colonia y de conquista, pero que llevaba consigo su propia carga cultural y natural.

Interrupción, interferencia, intervención, son cuasi sinónimos de fenómenos que posibilitan la comprensión de la imagen metafórica de un mestizaje del archivo, de un dibujo caligráfico diferente interrumpiendo, interviniendo, interfiriendo en el código alfabético de lectura occidental que, al mismo tiempo que adhiere a la estrategia occidentalizada de utilización y aprovechamiento de

20 Para Jakobson (1981) la poética es la parte de la lingüística que trata de la función poética y de la relación que esta tiene con las demás funciones del lenguaje.

21 El tiempo natural es una noción del tiempo ligada a los episodios cotidianos de la vida en comunidad y en un entorno de naturaleza genuino. «El tiempo doble, el mágico y el oficial de los mayas» (Glissant, 2002: 123), es un ejemplo de esta forma de categorizar el tiempo. Como dice Glissant (2002: 122): «Nous avons par exemple dans les pays de la Caraïbe, les pays créoles, un temps naturel qui n'est pas le temps culturel de l'Occident. L'Occident depuis longtemps a perdu la conception du temps naturel, c'est-à-dire du temps qui est étroitement lié aux épisodes de la vie de la communauté ou aux épisodes du rapport de la communauté à son entour».

la grafía impresa como elemento de visibilidad, legitimación y permanencia, ofrece con su visado una impronta de reposicionamiento, de relectura, una nueva poética haitiana, genuina y mezclada, situada dentro de un territorio natural americano y en un estado de cosas de naturaleza híbrida, en el cual coexisten la cultura occidental colonizadora de aquel territorio y las culturas heterogéneas nativas. De este modo, una parte significativa de la poesía haitiana en lengua francesa, mestizada por las intervenciones del creole, o la narrativa de ficción haitiana cuya textualidad de grafía francesa interrumpen palabras, oraciones, conceptos expresados en lengua creole, y en general todo aquel texto escrito de naturaleza haitiana en cuyo texto visible aparezcan marcas, ritmos, tiempos del creole, constituirán un ejemplo de este mestizaje del archivo que desde un principio intentamos postular.

Referencias bibliográficas

- BASTIDE, R. (1969). *Las Américas negras*. Madrid: Editorial Alianza.
- BENOIST, J. (1996). «Métissage, syncrétisme, créolisation: métaphores et dérives». En *Études créoles*, n.º 1, vol. XIX, Comité International des Études Créoles. 47-60.
- BOURDIEU, P. (1989). *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.
Contes créoles. Fuente consultada 29/8/2013. Disponible en: <http://www.potomitan.info/atelier/contes/conte_creole97.php>.
- CORNEJO POLAR, A. (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte.
- FIGNOLÉ, J-C. (1990). *Aube tranquille*. París: Seuil.
- FOUCAULT, M. (1996). *La arqueología del saber*. Coyoacán: Siglo XXI.
- GEERTZ, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Nueva York: Basic Books.
- GENETTE, G. (1997). *Palimpsesti*. Torino: Biblioteca Einaudi.
- GLISSANT, É. (1994). «Le chaos-monde, l'oral et l'écrit». En Ludwig, R. (ed.). *Écrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise*. París: Gallimard. 111-129.
- GRUZINSKI, S. (2000). *El pensamiento mestizo*. Buenos Aires: Paidós.
- GUERRERO TAPIA, A. (2007). «Imágenes de América Latina y México a través de los mapas mentales». En Arruda, A. y De Alba, M. (2007). (coords.). *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*. Iztapalapa: Anthropos Editorial-Universidad Autónoma Metropolitana. 235-281.
- JAKOBSON, R. (1981). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- KRISTEVA, J. (1999). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- LAPLANTINE, F. Y NOUSS, A. (2007). *Mestizajes, De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Littérature haïtienne-Île en île. Fuente consultada 29/7/2013. Disponible en: <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/haïti/paroles.html>>.
- MASELLO, L. (2008). «Lengua francesa-parole créole y discurso creolizador: la oralitura como rescate de la lengua dominada en Solibo Magnifique de Chamoiseau». Escuela de Ciencias del Lenguaje. Fuente consultada 29/7/2013. Disponible en: <revistalenguaje.univalle.edu.co/index.php?seccion=REVISTA...37>.
- (2011). El revés de la trama: escrituras identitarias en Brasil y el Caribe. Montevideo: Biblioteca Plural, Universidad de la República.
- ONG, W. (2011). *Oralidad y escritura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ORTIZ, F. (1991). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
Poèmes créoles. Fuente consultada 29/7/2013. Disponible en: <<http://www.potomitan.info/poemes/index.php>>.
- PRICE-MARS, J. (1954). *Ainsi parla l'oncle, Essais d'ethnographie*. Nueva York: Parapsychology Foundation Inc., 1928. Nouvelle édition.
- (1959). *De Saint Domingue a Haïti. Essai sur la Culture, les Arts et la Littérature*. París: Présence Africaine.
- RABASA, J. (2009). *De la invención de América*. Ciudad de México: Ediciones Fractal.
- SCHWARTZ, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra.
- VÁZQUEZ, J. A. (1999). *Literaturas indígenas de América*. Buenos Aires: Azul editorial.

«Le Voyage en Haïti» o cuerpos que hablan

MARÍA NOEL TENAGLIA

La independencia de Haití impulsa y renueva el largo camino de torturas y humillaciones que sufre este pueblo caribeño. La trata de negros y de mujeres, subrepticamente practicada aún en la actualidad, no es ajena a los escritores caribeños quienes, sensibles al contexto y a la historia, denuncian la situación padecida. Mireille Jean-Gilles²² es una poetisa de origen guayanés nacida en Cayena que actualmente vive en Martinica. Por lo tanto es una profunda conocedora de la realidad del Caribe francófono. La prosa poética «Le Voyage en Haïti»²³ fue escrita en el año 2004, año de convulsiones político-sociales en el país tras la expulsión a la fuerza del presidente Aristide luego de que Estados Unidos, Canadá, Francia y Chile presentaran un plan que no fue aceptado por la oposición armada, entre los que se contaban líderes milicianos de la República Dominicana.

El tópico del viaje se torna recurrente en la obra de Jean-Gilles. En este caso, el viaje, fuente renovadora y siempre cambiante, se dirige hacia Haití, pasando por Santo Domingo y Martinica, y desembarca en el creole, lengua orgullo del pueblo haitiano, símbolo de la resistencia del pueblo, triunfo sobre la lengua francesa, la lengua imitada, la lengua «otra».

Todo viaje entraña una búsqueda por parte de quien lo realiza. En el caso de «Le Voyage en Haïti» encontramos la búsqueda de la denuncia a través de un viaje físico y un viaje social o moral. En el primer caso implica el desplazamiento del yo lírico en su viaje hacia Haití pasando por Santo Domingo y Martinica, y visto desde varias perspectivas y dos *locus* principales: la lejanía de las nubes (viaje aéreo) y la cercanía de sus calles.

22 Para mayor información sobre la autora y su obra ver: <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/jean-gilles.html>>. Fuente consultada 8/10/2012.

23 Este poema en prosa de Mireille Jean-Gilles fue presentado en la ceremonia de entrega del premio Carbet en Cayenne en el mes de diciembre de 2004. En abril de 2005, el texto fue teatralizado en Port-au-Prince por la Compagnie Théâtrale Guyanaise, con Azor, James Germain, Boulot Valcour y Roland Zéliam. En 2007, Marie-Annie Félélicité hace una performance del texto en Cayenne. Fue publicado con el permiso de la autora por primera vez en «Île en île» en 2004. En 2007 es publicado en Vauclin, con fotografías de Marc Lee Steed. En la búsqueda de antecedentes realizada en internet se encontró poco trabajo específico sobre el texto. Se puede leer una reseña realizada por Jean-Marc Terrine en 2008 en <<http://www.caraibcreolenews.com/news,cen,1,810.html>>. Fuente consultada 10/10/2012. También se encontraron dos fotografías que fueron hechas exclusivamente para la edición del libro *Voyage en Haïti* (2007) por el fotógrafo Marc Lee Steed en <http://www.potomitan.info/bibliographie/jean_gilles.php#top>. Fuente consultada 10/10/2012.

En el segundo caso, el yo lírico recorre su espacio social y moral para realizar una crítica de la sociedad negra, donde se encuentra con el hotel Kinam,²⁴ que en el texto representa el «progreso» (así lo llama la autora), con el uso y abuso de la cultura negra y con la hipocresía y la belleza de las mujeres, a las que describe y cuestiona.

Realiza, por otro lado, un viaje transversal histórico a través de la evolución de la situación de la isla, que se deja entrever en las costumbres y avatares que describe en un *textus* que hila diferentes experiencias y cuya narración alterna entre la tercera y la primera persona.

El poema se enmarca en lo que Glissant llama «poétique forcé» (1990: 402), donde chocan entre sí la necesidad de expresión de una lengua oral compuesta de múltiples signos además del lingüístico (en este caso el creole) y la expresión escrita de la lengua occidental francesa, cuya escritura *paraliza* la expresión del creole, pero es necesaria para que la denuncia sea escuchada fuera del ámbito regional.

La ambivalencia de sentimientos estalla en el yo lírico que parece no encontrar en el «chaos» (en el sentido de Glissant) el punto de expresión para centrarse en una única temática. El poema parte de lo que parece una apología de la belleza femenina, para pasar bruscamente al tema de la trata de mujeres en Haití, el cual atraviesa el poema, pero que se entremezcla con la impotencia sentida ante el avance de la globalización blanca, el progreso, «otrora llamado asimilación», que hace que el negro imite al blanco en sus malas costumbres, y que su cuerpo —el cuerpo de la negra— se transformen en objeto de ansias insaciables, en ofrenda de belleza al dios blanco, dios que invade y trastorna la identidad negra.

Desde su rol femenino, la poetisa *re-des-cubre* al lector con cruda y delicada prosa la realidad haitiana. La denuncia de la trata de mujeres se transforma así en una denuncia de la violación de los derechos y de los destrozos que ha causado el progreso occidental a nivel universal. El deterioro de los valores, la imitación de la belleza rubia yanqui (perteneciente a la avasallante ficción cineasta), la hipocresía francesa nunca tan bien expresada como en su lema «Liberté, égalité, fraternité» e impregnada en la cultura haitiana que se devora a sí misma consumida en el tiempo lineal occidental. «Malgré des siècles d'acharnement, ils ne sont pas arrivés à bout de nous, reste l'ultime barbarie: la négation de nous même par nous-mêmes» (Jean-Gilles).

Para este trabajo se ha elegido tratar el poema «Le Voyage en Haïti» desde el punto de vista de la crítica a la colonialidad y al neocolonialismo, con el propósito de analizar el uso que la poetisa hace del discurso de género y de la lengua, como objetos para denunciar la invasión del progreso en una nueva forma de colonialismo.

24 El hotel Kinam —de estilo victoriano y decorado con elementos característicos de la cultura haitiana— es un hotel de lujo donde, según el texto, se practica la explotación de mujeres.

Primera moneda: el orgullo y la humillación

El texto comienza con una afirmación tajante expresada en pasado: «La Dominique était belle et fière, tel un sphinx, la tête dans les nuages».

¿Cuál es la belleza y el orgullo que perdieron? ¿Qué hizo que ya no marchen con la cabeza en alto? Esa parece ser la cuestión (en torno a la que primariamente se desarrolla el poema) que, si bien será el telón de fondo de la totalidad del discurso, se tratará de forma explícita durante la primera parte.

El viaje es a Haití, como lo anuncia el título, pero en un principio se detiene para problematizar las características que hacen a la belleza femenina en Santo Domingo, lugar por el que se pasa para llegar a Haití.

Judith Butler (1990) al comentar la observación de Beauvoir cuando habla de la mujer como una idea histórica dice que hay una distinción entre el género y el hecho biológico:

To be female is, according to that distinction, a facticity which has no meaning, but to be a woman is to have become a woman, to compel the body to conform to an historical idea of 'woman', to induce the body to become a cultural sign, to materialize oneself in obedience to an historically delimited possibility, and to do this as a sustained and repeated cultural project (Butler, 1990: 53).

En el texto las mujeres no son bellas por su belleza natural, ni por sus ojos que ocultan debajo de los lentes de sol, ni por su voz. Es su andar lo que las hace bellas, su atuendo las hace bellas. Irónicamente las blancas y rubias se visten de negro para remarcar su belleza, mientras que las negras han perdido la belleza natural en su afán de parecerse a «lo otro» blanco, hasta transformarse en lo que no son: «un matin, il n'y aura plus d'image dans le miroir, nous serons devenus, non pas blancs, mais transparents».

Las mujeres están obligadas a sacrificar su belleza natural para volverse bellas acorde a ese signo cultural, a ese ideal de mujer forjado por la cultura occidental. En el poema se denuncia la explotación de la belleza femenina —la de las negras, la de las blancas, la de las israelíes— y se vuelve a lo largo de la obra en la denuncia de la explotación a nivel universal por un progreso avasallante. Luego de una larga problematización sobre la belleza femenina, recién llegará a Haití, que a primera vista parece ser negra, pero que al final del texto (final del viaje), el yo lírico (d)enunciará como una nación a la que ya no le queda ninguna costumbre negra; la isla se ha manchado de modernidad y posmodernidad (en el sentido de Dussel) y la colonialidad ha dado paso a ese progreso avasallante que el blanco impuso en la cultura negra de la isla.

Segunda moneda: la palabra y la danza

En las sociedades de tradición oral el relato adquiere verdaderamente el carácter de ritual con gestos, vocalizaciones y movimientos que se vuelven una puesta en escena que la escritura no puede registrar.

Ils gesticulent plus qu'ils ne dansent, se tordent plus qu'ils ne dansent, se trémoussent plus qu'ils ne dansent, se raidissent plus qu'ils ne dansent, se crispent plus qu'ils ne dansent, la danse elle-même les rend raides, moites, effrayés du rythme, et de la manière dont le corps pourrait lui répondre.

La transe des mots, à la rescousse du corps.

Beauté offrante et saisissante de la danse.

À quoi sert un corps ligoté, incapable de s'exprimer, ne sachant ni lire ni écrire, inapte à la connaissance du sacré?

En «Le Voyage en Haïti», el yo lírico denuncia la pérdida del carácter sagrado de la danza de los negros que fue profanada por la mirada del blanco, por el consumo mercantil de la cultura negra que, otrora sacra, ahora es objeto de comercialización. Las palabras deben rescatar esos cuerpos vaciados de sentido; la palabra oral, la palabra poética, la palabra que es danza, esa es la palabra salvadora: el creole debería ser la palabra salvadora, pero el yo lírico posee solo la palabra escrita. En la tradición oral «el movimiento, la mímica, la música, no son puros adornos, sino elementos significativos que explican, parodian, critican, contradicen» (Colombes, 1995: 138). Pero la belleza de la danza —así como la belleza de las mujeres—, lo más sagrado de ella, también es ofrecida al blanco, quien vacía de contenido la palabra sacra, la palabra oral que es ritual. El hombre de Occidente, fosilizado en la lengua escrita, ha corrompido la palabra y la utiliza como instrumento de la mentira (Colombes, 1995). El yo lírico rescata su cultura y enseña al lector que «l'écriture du corps dans l'espace est certainement moins corruptible, moins en mesure de faire proliférer les mensonges»:

L'écrit suppose le non- mouvement: le corps n'y accompagne pas le flux du dit. Il faut que le corps repose; alors la main qui manie le plume [...] ne dessine pas un mouvement du corps mais ouvre un parage (un dérivé) de la page [...].

Quand le corps se libère (quand vient le jour) il accompagne le cri, qui est explosion. L'oralité antillaise est toujours survoltée, elle ignore le temps mort, la douceur, le sentiment. Le corps suit. Il ignore la pause, l'alangui, le continu.

Il saccade (Glissant, 1990: 404- 405).

Jean-Gilles viene al rescate de esos cuerpos, pero posee la escritura para salvarlos y el mecanismo de la escritura está sometido al tiempo cronológico de Occidente, sometido a la muerte, a la destrucción. La herramienta de la poetisa es limitada. Los cuerpos negros han perdido su gracia, su movimiento, su esplendor sagrado; y la oralidad, la única palabra que podría rescatarlos, no llega a ser escuchada por Occidente. En ese juego es necesario sacrificar la palabra —que es sagrada—, fosilizarla en la lengua escrita (el francés), para que Occidente escuche una pequeña parte de esa música que suena sorda, en un hilo de agonía. Cuerpos que no hablan, progreso que no escucha, belleza no apreciada que se pierde en el servil intercambio mercantil de bienes.

Los cuerpos negros han sido contaminados de costumbres ajenas, que nada tienen que ver con la danza sacra y virgen que se ha vuelto una adoración al dios blanco, una sumisión que ha sido asumida como propia por el cuerpo negro. La

belleza se convirtió en una tragedia, dice el texto: «la timidité caractérise ceux qui ont cōtoyé le blanc de trop près, ils ont perdu confiance en leur corps».

De repente el yo lírico siente una amenaza latente, pero parece no identificar la fuente de la misma, porque todo le da miedo. La situación se torna inefable, se asusta frente a la presencia del hotel Kinam: «Ai peur de tout, même du bruissement des ailes de la mouche qui vole, ai peur de tout, suffoque et tremble de tout».

A través de una literatura que comunica, pero que también canta, Jean-Gilles induce la lectura hacia una forma de explotación heredada de la colonización: la idea de que el trabajo servil y mal remunerado se asocia a las razas dominadas, porque se las considera inferiores (Quijano, 2003). Pero los caracteres de la raza blanca se han extendido a los lugares invadidos por el progreso creado por los blancos, ya que los negros adoptaron la costumbre blanca y explotan a su propia raza y no solo como insumos para la producción, sino que utilizan su cultura como insumo para el turismo. «Il y a des pays où les hommes et les femmes proposent leurs fesses aux clients des hôtels de luxe, ici ce sont des toiles qui sont proposées, prostituées, pour vivre».

La preocupación comercial de cosificar al negro encuentra sus coartadas y sus pretextos en ese largo proceso colonial de la situación histórica de los pueblos negros [...]. De este modo, todas las contradicciones de clase son diluidas en la abstracción de la negritud, y los burgueses negros de África y de América pueden con toda seguridad, con la bendición del neocolonialismo, explotar a los trabajadores negros en nombre de una común espiritualidad (Depestre, 1968: 110).

Tercera moneda: ¿Neocolonialidad o progreso?

En el texto la hipocresía del progreso es expresada a través de la anáfora que, acompañada por un elemento incoherente —*droit du chien*—, le otorga la gracia paródica de la sociedad que crea muchos derechos, pero que nunca los cumple. Sociedad de la palabra que se queda en la esencia de la letra y no es performativa:

Civilisation, démocratie, droit de vote, droit de l'homme, droit de la femme, droit de l'enfant, droit du chien, droit du consommateur, droit d'ingérence, citoyenneté, laïcité, humanité, humanisme, Lumières, ValeursUniverselles (en un seul mot!), tolérance et paix. Ainsi soit-il.

Et aussi: Transparence.

Et encore: Santé, Éducation, Assainissement.

Es la misma lengua francesa que, según Glissant, dejaría el legado de los derechos humanos al mundo entero: «Dans le débat actuel, la langue française, langue des Droits de l'homme, aiderait à se préserver des excès mis en oeuvre par les présumés de toute proclamation des Droits des peuples» (1990: 127).

Según Santiago «En virtud del hecho de que América Latina no puede cerrar más sus puertas a la invasión extranjera, tampoco puede reencontrar su condición de “paraíso”, de aislamiento y de inocencia» (2000: 68). Esa inocencia ha

sidio mancillada por el avance de un *progreso* hegemónico europeo cuyo in-greso destruye el pro-greso de las «culturas otras», violando el supuesto paraíso que otrora fue idealizado por la utopía del Renacimiento. El paraíso existe eternamente en la mente del ser humano que, en la búsqueda de su utopía, impone de manera errónea su poder para someter lo diferente. La tolerancia parecería ser la clave que se clama a gritos, pero que no se escucha, y menos se practica, pues llevamos: «Une vie idiote et oisive imposée comme Idéal car l'Homme est un danger pour le Monde des Objets, tous ceux qui sont "Humains, trop Humains" doivent disparaître: TROISIEME MILLENAIRE: / LIQUIDATION TOTALE, / TOUT DOIT DISPARAÎTRE...».

Todo debe desaparecer para que renazca lo nuevo, ¿será la única manera de exterminar esta lucha de poderes sin fin en un mundo donde el racismo es solo un pretexto más para crear argumentos en favor de la ambición de poder?

El centro del capitalismo mundial impuso su sistema en las demás culturas dominadas y estas lo adoptaron, lo hicieron su dios: «Haïti, une profusion de dieux et de couleurs, pourtant dieu est toujours blanc, délibérément blanc, car le blanc, 'c'est le diable', et c'est bien pour cela qu'ils l'idolâtrèrent!».

Los signos de la religión cristiana se transmitieron desde un principio por la imposición de imágenes, transmisión semiótica necesaria para comunicarse e imponer la religión dado el problema lingüístico. «La prueba del poder de Dios debería producirse menos por la asimilación pasiva de la palabra cristiana que por la visión de un acto verdaderamente religioso» (Santiago, 2000: 64).

Esa imposición de imágenes permanece ya no como una novedad, sino como una costumbre en las sociedades latinoamericanas donde la cultura moderna de Occidente fue instaurada y asimilada. Esta aceptación pacífica de la herencia de la colonialidad (Mignolo, 2003) es criticada en «Le Voyage en Haïti» en la descripción de la estatua del arcángel Gabriel: «L'archange Gabriel lactescent en train de terrasser un démon outrancièrement noir sur la place centrale de la ville du François en Martinique, être servile à ce point là, c'en est indécent».

«Como parte del nuevo patrón de poder mundial, Europa concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura» (Quijano, 2003: 209). El demonio es negro; el negro primitivo, inferior, anterior a la hegemonía de la Europa occidental, es el demonio que hay que atacar porque supuestamente no permite el progreso hacia la posmodernidad (Mignolo, 2003). Lo blanco imagen de dios, lo negro imagen del diablo. El mismo diablo encarnado en las mujeres de la cultura israelí que no debe dejarse mostrar en el hotel Kinam,

car ils savent bien qu'elles portent toutes le diable en elles et qu'elles sont la part maudite de l'humanité comme ces pauvres nègres ces pauvres diables qu'il faut à tout prix protéger, leur assurer un salut éternel, terrasser le diable en eux pour limiter la présence du mal sur terre et commencer par la danse par le corps par la musique par le rythme, terrasser le Mal par tous les moyens.

Es el mismo diablo de los negros que danzaban libremente, el demonio de las sociedades supuestamente atrasadas. En la mistificación ideológica el color de la piel se convierte en una esencia maléfica, con el estigma de un mal absoluto y de un ser inferior (Depestre, 1968). La representación del exterminio se encuentra al desnudo en la plaza pública que fue reformada en 2008 y cuya restauración mantuvo la estatua allí. El demonio es una creación de la ideología dominante, esa es la denuncia del yo lírico. «C'en est indécent», dice, es un insulto a la libertad obtenida por el pueblo, un insulto a ese pueblo que transita frente a esta imagen día a día, que casi ha logrado romper con la imposición del código lingüístico a través del uso del creole, pero cuyo poder político mantiene la instauración de un código religioso ajeno a la ciudadanía. La lucha está latente en la imagen silenciosa y pasiva que se impone en medio de la plaza principal de Martinica.

Según Dussel:

la posmodernidad critica a la modernidad sin poner en cuestión la centralidad del eurocentrismo, y esta posmodernidad «piensa que la sociedad posconvencional, urbana, posindustrial, del mercado cultural libremente elegido, se instalará universalmente, y con ello la misma posmodernidad global, como “situación” de la cultura en general del siglo XXI» (2004: 219).

Pero en esta transmodernidad latinoamericana (del otro lado) las naciones luchan contra la imposición, los artistas denuncian, las sociedades claman silenciadas por los medios masivos de comunicación. «Le déséquilibre naïf de la présence aux portes du pays d'un monde menaçant ne tolérant, ne supportant, la différence». Esta frase irónica resume el desequilibrio generado cuando la intolerancia se impone y oprime, e instala un caos frenético lleno de dominación y vacío de apreciaciones. Este caos podría transformarse en un mundo hermoso si la tolerancia primara, un caos hermoso concebido en el ideal del poeta:

Le chaos est beau quand on en connaît tous les éléments comme également nécessaires. Dans la rencontre des cultures du monde, il nous faut avoir la force imaginaire de concevoir toutes les cultures comme exerçant à la fois une action d'unité et de diversité libératrices (Glissant, 1996: 71).

Consideraciones finales: acerca del uso del creole

Así como el colonizador occidental se apropia de la cultura primitiva de los colonizados para manipular los signos e imponer luego los propios, en medio de la posmodernidad occidental y de la transmodernidad latinoamericana, los creadores, artistas que florecen de las comunidades silenciadas, apagadas, aprenden la técnica hegemónica y toman la lengua occidental para denunciar las injusticias cometidas y actuales, insertando un discurso irónico que deja al descubierto los sistemas y las técnicas de dominación.

El creole se instaura, en este caso, subrepticamente sobre el final del poema, para generar la ironía que agudiza y expresa el dolor del yo lírico impotente frente a la tragedia repetitiva de su pueblo. Estamos frente a un *textus* (escrito) que

trabaja, que denuncia, que habla, que insinúa, que grita, que «congela» (Glissant, 1990) ese grito sobre un *textus* social silenciado. Estamos frente a un texto escribible (en el sentido de Barthes), pues «(l)a obra segunda, en tanto supone en general una crítica a la obra anterior, se impone con la violencia desmitificadora de las láminas anatómicas que dejan al desnudo la arquitectura del cuerpo humano» (Santiago, 2000: 72). Las palabras construyen la realidad. Las palabras en creole surgen resignificadas como la nueva forma de expresión, y no es en vano que el yo lírico escoge estas pocas palabras: «Tripotaj, Karfour, Ayiti: (le sol vu d'avion) ni an mannyè tèt grennen».

Tripotaj. El manoseo de las negras que denuncia el manoseo de la belleza de las negras, de la belleza de la cultura negra, de la belleza de la cultura otra: manoseo por el cual las mujeres ya no pueden caminar con la cabeza en alto (al cual están sometidas para subsistir, «decididamente bellas, decididamente ricas»). La civilización ya no puede caminar con la cabeza en alto porque se ha convertido en su propio demonio: la barbarie. La palabra se expresa en creole, mientras que la denuncia se hace entre paréntesis —como en voz baja—, en francés.

Karfour: una de las cadenas comerciales más grande de Francia, es una ciudad, es la muestra en miniatura de la ciudad del progreso donde se compra y vende mercadería y se consume la belleza vana, esa belleza trágica («La beauté est une tragédie»). Es la «ciudad» que representa al mundo hegemónico europeo impuesto en el mercado latinoamericano. ¿Pero por qué está enunciada en creole?, ¿será esa otrora llamada asimilación que pervive y subsiste bajo otras maneras de dominación? ¿O es quizás la ciudad que se forma de ese cruce de caminos donde las civilizaciones se tocan, se contaminan, pero también se excluyen y discriminan? «L'Occident, c'est toujours se projeter vers l'avenir. La vie est donc une abstraction et la vraie vie une projection».

Por último, arribamos al final del viaje, arribamos a un Haití que parece ser negro, miserable («plus Afrique que Caraïbe, plus noire que métisse, plus pauvre que miserable»), pero que según el yo lírico es el «Haïti-chérie», al cual ya no le queda nada de la primera imagen que tenemos del mismo, nada más que esos cuerpos desgastados, esculpidos al modo de los blancos, «ne plus être égal à soi-même, mais à l'Autre», vacíos de orgullo negro: un «chantier désordonné et désaccordé. / Un chantier qui ne sera jamais achevé. / Il n'y a plus de musique, que de la couleur».

«Ni an mannyè tèt grennen». No queda ninguna costumbre negra, solo el color de la piel, la música del cuerpo de los negros ha desaparecido. ¿Qué es lo que queda entonces? ¿La palabra en creole? Ya nada se resiste más que la lengua oral: ¿es esa la única salvación cuando los cuerpos ya no hablan?

Pasar del creole al escrito es «inmovilizar la lengua». Los cuerpos ya no dicen en creole, es necesario denunciar en francés. La carencia de un lenguaje escrito del creole autoriza o pone al escritor en el lugar de un forjador del lenguaje (Glissant, 1990). Jean-Gilles apenas forja unas pocas palabras, las necesarias para cerrar su denuncia y cumplir con su rol de mujer intelectual caribeña. Su

escritura (francesa) se convierte en una palabra máscara que guarda la palabra profunda inseparable de la verdad (creole), pues «passer de l'oral à l'écrit, c'est immobiliser le corps, le soumettre (le posséder)» (Glissant, 1990: 405). La poetisa se convierte así en una especie de gewel,²⁵ para denunciar nuestra actitud, la mía, la tuya «hypocrite lecteur», la nuestra... quienes formamos parte de aquellos tous, (qui) cherchent, dans leurs yeux, dans leurs maisons, dans leurs habits, dans leurs corps, dans leur langue, dans leurs rues, dans leurs villes, dans leurs maladies, partout et en tous lieux, ils cherchent, telles des hyènes, des signes de misère, pour s'en abreuver et les submerger de ce trop plein de charité VOMISSANTE.

25 Designación que se da en Senegal a los artistas que heredan «un conocimiento sociohistórico y cultural imprescindible para el mantenimiento del universo simbólico» (Colombes, 1995: 133).

Referencias bibliográficas

- BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge. Citada por Taylor, D. (1993). «Negotiating performance». *Latin American Theater Review*. 49-57.
- COLOMBRES, A. (1995). «Palabra y artificio: las literaturas “bárbaras”». En Pizarro, A. *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, 3. Vanguarda e Modernidade. Campinas: Editora da Unicamp. 127-167.
- DEPESTRE, R. (marzo-abril 1968). «Las aventuras de la negritud». *Casa de las Américas*.
- DUSSEL, E. (2004). «Sistema, mundo y transmodernidad». En Dube et al. *Modernidades coloniales*. Ciudad de México: Colegio de México. 218-223.
- GLISSANT, É. (1990). *Poétique de la Relation*. París: Gallimard.
- (1996). «La pensée de la trace». En Glissant, É. *Introduction à une Poétique du Divers*. París: Gallimard. 69-71.
- MIGNOLO, W. (2003). «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad». En Lander, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso. 55-70.
- QUIJANO, A. (2003). «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». En Lander, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso. 201-211.
- SANTIAGO, S. (2000). «El entrelugar del discurso latinoamericano». En Amante, A. y Garramuño, F. (eds.). *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Ansina, el cambá

KILDINA VELJACIC

Introducción

Para pensar en las temáticas de la lengua, escritura y resistencia en América Latina abordaré el análisis del poema «Ybiray: el árbol que llora a los difuntos» que forma parte de un corpus de 60 poemas atribuidos a Joaquín Lenzina, más conocido como Ansina. Negro, esclavo, hijo de esclavos y protagonista de la gesta libertadora artiguista, estamos ante la voz de un subalterno.

Este poema aparece publicado por primera vez en la antología *Artigas en la poesía de América* de Hammerly Dupuy y Hammerly Peverini de 1951. Tiene la originalidad de ser uno de los dos poemas que aparecen escritos mitad en español y mitad en guaraní.

La publicación y la ausencia de documentación que respaldara su origen dieron lugar a toda una polémica que ya lleva más de sesenta años en torno al reconocimiento de Ansina como autor de estos escritos. Al elegir este poema busco ir tras una huella que me permita registrar los procesos de aculturación colonial, alguna de sus estrategias, así como la resistencia que encontraron en la lengua.

Joaquín Lenzina, Ansina

En la antología antes citada aparece como nota del editor el siguiente comentario: «La colección Ansina, copiada en Asunción en el año 1928 por uno de los compiladores de esta antología, contiene numerosos trabajos inéditos de diversos poetas rioplatenses, además de las producciones del payador artiguista por excelencia: Joaquín Lenzina apodado Ansina» (Hammerly, 1951: 27).

En el capítulo III del tomo I, titulado «Ansina: el fiel payador de Artigas», Daniel Hammerly Dupuy cuenta cómo, al visitar el árbol de Artigas en Ibiray y buscando información acerca de la casa en donde este había pasado sus últimos años, encontró a Juan León Benítez. Este informante clave era hijo de Francisco Solano López y primer nieto del presidente don Carlos López. Había conocido a Artigas y Ansina siendo niño en la casa que su abuelo le proporcionara en los años de vejez. Es quien aportará datos acerca de la identidad de Ansina: su nombre, Joaquín Lenzina, su edad, «cuatro años mayor que Artigas», su aspecto, «más robusto que el general» y su oficio, «payador» (Hammerly, 1951: 27).

Cuenta cómo León Benítez accede a mostrarle un fajo de papeles antiguos que contenían composiciones en verso con el nombre de Lenzina y la fecha. En una nota al pie señala:

El compilador que tuvo el privilegio de copiar gran parte de las poesías de la colección formada por Joaquín Lenzina, deja constancia de lo siguiente: al copiarlas a máquina substituyó las grafías antiguas como Buenos Ayres, baxo, dixo, jeneral, etcétera, por la forma actual de escribir, descuido que ahora lamenta, así como deplora el no haber copiado, en 1928, una cantidad de composiciones de Lenzina, escritas en portugués y guaraní. El autor hizo otros viajes al Paraguay después de 1928, pero no pudo satisfacer su deseo de copiar las poesías guaraníes y portuguesas porque Benítez se las había prestado a un viajero brasileño, sin poderlas recuperar (Hammerly, 1951: 27).

Polémica acerca de la autoría

En torno a este corpus y dada la ausencia de originales, se han generado diversas opiniones a lo largo del tiempo. Ildefonso Pereda Valdés afirma en su obra *El negro en la epopeya artiguista* que los versos que se le atribuyen a Joaquín Lenzina son apócrifos. Señala expresiones, metáforas y alusiones que por su estilo «culto», «no pueden ser dichas o escritas por un analfabeto» (Pereda Valdés, 1964: 7). Estos reparos con respecto a su poesía escrita no impiden que reconozca su actividad como payador. Otro argumento en contra de la autoría de Ansina es el que plantea Jorge Pelfort cuando se detiene en los conocimientos de Grecia antigua, de mitología romana o del Antiguo Testamento que revelan estas composiciones: «resulta evidente que muchos de los modestos versos de Ansina fueron lamentablemente retocados —a su solicitud o no haciéndoles perder ese tono de inocente frescura» (Pelfort, 1996: 65). También duda de la posibilidad de que Ansina conociera quiénes eran Atahualpa, Caupolicán, Lautaro y Tupac Amará, así como la condición de versificador trilingüe de Ansina.

Enfrentándose a los argumentos anteriores, Nelson Caula sostiene que el analfabetismo de Ansina es difícil de probar:

No es tan simple desconocer que Ansina convivió toda una vida con un intelectual de fuste como Artigas, en especial los últimos relativamente tranquilos treinta años. Se trata además de aquél protector que fomentaba la creación de escuelas por adversa que fuera la situación, o la fundación de bibliotecas, como la Nacional, la más grande que aún tenemos; el que impulsaba que indios y negros orientales fueran tan ilustrados como valientes. (2011: 242).

Con respecto a los argumentos esgrimidos por Pelfort, Caula los refuta haciendo referencia al medio europeizante colonial en el que se movió y con el que se comunicó Ansina. En cuanto a sus conocimientos de los personajes históricos americanos, recuerda que en 1810 algunos libertadores pensaron en la reconstrucción de la dinastía incaica, una vez culminada la revolución, como reconstrucción identitaria americana. Estos personajes históricos sirvieron de antecedente y

norte de los movimientos de resistencia americanos y fueron fuente inspiradora para la literatura criolla del siglo XIX en toda América Latina.

Defendiendo la autoría de Ansina, el Equipo Interdisciplinario de Rescate de la Memoria de Ansina republica los poemas en 1996 en el libro titulado *Ansina me llaman y Ansina yo soy*. En su prólogo, Danilo Antón propone a Ansina como «fundador de la literatura oriental y padre de la patria vieja» además de «guitarrero, arpista, poeta, payador políglota, gestor de ideas y acontecimientos junto a Don José» (1996: 12).

Vestigios de lenguas africanas

Comencé esta investigación pensando en Lenzina-Ansina como un poeta gaucha afrodescendiente, hijo de esclavos en el Río de la Plata de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, que acompañó a Artigas a lo largo de toda su vida y hazaña vital cantando o payando, datos todos que se desprenden del contenido autobiográfico de estos poemas. Para corroborar estos datos era importante encontrar alguna huella en la lengua que diera cuenta de la historia de este hablante. El propósito era arrojar nueva luz en el tema de la autoría y la búsqueda de identidad a partir del estudio de la lengua y la escritura.

Tenemos que detenernos en las características demográficas del Montevideo de esa época. En 1778, sobre 4270 habitantes había un 30 % de esclavos, predominantemente de origen bantú (Isola, 1975 en Fontanella, 1987: 167). Son numerosos los documentos literarios que dan cuenta de las variedades lingüísticas de contacto que se hablaban en ese momento. En el «Canto patriótico de los negros» y en *El diario histórico del sitio de Montevideo* de Acuña de Figueroa, en el Diario del sitio de Montevideo del Padre Bartolomé Muñoz, en las memorias de *Montevideo antiguo* de Magariños Cervantes, para nombrar algunos ejemplos, se registran la «media lengua», «jerga» o el «castellano chapurreado» hablado por los bozales rioplatenses. Se les llamaba bozales a los esclavos nacidos en África que hablan el español con dificultad y características de hablantes no nativos. El bozal es un español pidginizado.

Junto a Artigas entró al Paraguay el «batallón de pardos». Estaba compuesto por «unos doscientos hombres de caballería, lanceros todos» (Caula, 2011: 15) que fueron ubicados en distintos lugares. La población afroparaguaya anterior a este ingreso estaba concentrada en las estancias esclavistas de los jesuitas hasta su expulsión a mediados del siglo XVIII. «En la estancia de Paraguaí llegaron a haber 600 esclavos negros» (Caula, 2011: 21) La historia de estas comunidades da cuenta de la marginalidad a la que fueron sometidos. Esta condición hacía posible encontrar en la lengua de los afrodescendientes huellas del habla de aquel batallón de pardos que acompañó a Artigas. Mi búsqueda se concentró en los datos lingüísticos del habla de los afroparaguayos, intentando encontrar vestigios de un posible contacto con lenguas africanas.

John Lipski (2006) estudia la lengua en comunidades afroparaguayas en la que registra algunos elementos vestigiales del habla bozal tales como: la ausencia de género gramatical, pronombres de terceras personas invariables en el género, ausencia de concordancia entre el sujeto y el verbo, plurales invariables, desgastados, vocales paragógicas que no admiten consonantes al final de la palabra o agregan una vocal de apoyo. Datos actuales que coinciden con los registrados por Magdalena Coll (2010) en el bozal rioplatense del siglo XIX. La supervivencia de estas características se debe tanto a las condiciones de aislamiento y marginalidad, como al mantenimiento, en la lengua, de rasgos de identidad.

Lo primero que encontré es que ninguno de estos rasgos se encuentra en los poemas de Joaquín Lenzina. Tampoco aparecen palabras de origen africano. La única palabra registrada en estas composiciones es *cambá*, que significa negro en bantú, pero que se incorpora al guaraní para denominar a los negros llegados con Artigas.

En la hipótesis de la intervención de un tercero en la corrección de los poemas de este corpus, aparece un nuevo problema. Si realizamos los cambios siguiendo el criterio de los elementos vestigiales registrados por Lipski en las comunidades afroparaguayas, se verán alteradas la rima y la métrica. Esto compromete también la hipótesis de una oralitura vinculada al canto, a la poesía gaucha, luego registrada y corregida por un tercero en la escritura.

La desaparición de estas huellas identitarias en la lengua problematizaría la comunicación con la comunidad de origen, cuyo rasgo central y registrado en numerosos documentos era precisamente su vestigio bozal. Parecería difícil pensar en Lenzina, Ansina, ajeno a este rasgo de identidad ubicado en la lengua.

Así que como primera conclusión no encuentro en estos poemas rasgos o huellas de resistencia e identidad que den cuenta de un hablante afrodescendiente rioplatense que en el siglo XIX se dirige a su comunidad de origen en el exilio paraguayo.

Ansina, el *cambá*

Contrariamente a lo observado en la lengua, es interesante la construcción literaria dialógica que produce esa voz lírica. Esta voz aparece en el poema titulado «¡Sapucay de la liberación!». Tiene como destinatario a un otro que es un *cambá*, un negro, es decir, un subalterno. Y se presenta con este epíteto que le da palabra a una raza, un lugar de enunciación como resistencia, una identidad como construcción y lucha contra la negación que significó la esclavitud y el colonialismo: «soy Ansina, el *cambá*».

La palabra *cambá* aparece en el diccionario *Falares Africanos na Bahia* de Yeda Pessoa de Castro como una palabra de origen bantú: «Cambá: (Bantú) Br. Arcaico. Nombre dado a los negros brasileiros durante la guerra del Paraguay en el siglo pasado» (2001: 194).²⁶ Estamos entonces ante la creación de un voz cuya

26 Traducción propia.

identidad está dada por un nombre y su epíteto que es una palabra africana, una sola palabra que resiste, en el interior de este corpus, al proceso de aculturación.

El guaraní

En el artículo de 1973 titulado «Diglosia en el Paraguay o la comunicación desequilibrada», Bartomeu Meliá definía la situación lingüística del Paraguay como la de «diglosia» (1973: 134). Tomaba este concepto inicialmente de Charles Ferguson (1959) quien caracteriza a la diglosia como la convivencia de dos lenguas en un mismo territorio, pero siendo una de ellas predominante sobre la otra y contando con un mayor prestigio para asuntos de carácter oficial, mientras la otra queda relegada al uso cotidiano. Para Meliá este concepto tenía la ventaja de «no enmascarar, como suele hacer la noción de bilingüismo, la realidad de los conflictos lingüísticos y el poder de dominación que ordinariamente una lengua ejerce sobre la otra» (1973: 134). Aunque en *La tercera lengua del Paraguay y otros ensayos* (2013) Meliá relativice esta afirmación inicial por tensar en exceso las diferencias y mostrar también la incapacidad de la diglosia para describir la situación lingüística del Paraguay, creo que este concepto expresa uno de los aspectos que quiero resaltar en esta composición, la del guaraní como lengua que, tanto en el Paraguay colonial como en el período independiente, ha ocupado un lugar discriminado con respecto al español.

En el poema «Ybiray: el árbol que llora a sus difuntos», la mitad de cada uno de los versos está escrita en guaraní. Esto pone a las dos lenguas, el español y el guaraní, en un plano de igualdad, de igualdad en la diferencia, lo cual introduce el aspecto más interesante en lo que hace a la temática de la identidad y la resistencia. Se dirige a un nuevo destinatario, alguien capaz de ubicarse en el paradigma de la coexistencia propuesto por Walter Mignolo (2003). Destinatario abierto a la identidad americana como un espacio complejo y en conflicto con el discurso monotópico colonial, desde un paradigma que busca superar la diferencia que instaura el imaginario colonial y hace posible la escucha de los subalternos, desde su propia alteridad. Poesía que plantearía la coexistencia de dos lenguas, de dos culturas que conviven en este territorio que abre el poema. Territorio que se torna multilingüe, multiétnico, multicultural.

Al enfrentarnos a esta poesía, el copista aclara en el pie de página que: «La explicación de las palabras guaraníes entre paréntesis, a juzgar por la letra, no fueron hechas por Lenzina» (Hammerley Dupuy, 1950: 403). Estamos ante la presencia de un traductor que, encerrando entre paréntesis su lugar-lengua de enunciación, fija la lengua del público lector. La traducción se realiza del guaraní al español y no del español al guaraní. Este pequeño movimiento reproduce un orden en el que la lengua guaraní vuelve a su lugar de oralidad y el español domina en la lengua escrita.

Para Édouard Glissant (1990) no se puede confundir bilingüismo con diglosia porque esta da cuenta de una política, es señal de colonialismo, reproduce

la relación de dominante y dominado. Citaremos un fragmento en el que Adolfo Colombres reflexiona acerca del valor de la palabra en las diferentes cosmovisiones y lenguas que las transportan:

En el pensamiento del Occidente la palabra no es algo de por sí sagrado, sino un instrumento que en determinadas circunstancias puede servir para comunicarse con lo sagrado o perseguir la belleza, poniéndose en función religiosa o estética.

Para los guaraníes, todo es palabra. La función fundamental del alma es la de transferir al hombre el don del lenguaje. La palabra es la manifestación del alma que no muere, del alma original o el alma humana de naturaleza divina, [...] la palabra profunda es inseparable de la verdad (2004: 242).

El procedimiento o intervención de la traducción opera sobre la opacidad que provoca la yuxtaposición de dos lenguas. La opacidad es anulada y reducida por la traducción que se dirige a un contexto de recepción monolingüe.

El derecho a la *opacité* proclamada por Glissant (1980) es un derecho a lo diverso, es poner en funcionamiento un paradigma contrahegemónico. Yuxtaponer lenguas es poner en pie de igualdad lo diferente, es poner *en relación* para usar otro de sus conceptos, es crear un espacio de apertura al diálogo con el otro, con lo *Otro* con mayúscula.

La traducción vuelve a instalar la diglosia oculta tras el bilingüismo, en tanto que asigna un orden que reproduce el estatuto colonial de la lengua en donde hay una lengua para la escritura, para la literatura, para la cultura y otra lengua de uso, perteneciente al mundo indígena, bárbaro, de menor valor, la lengua del otro con minúscula. Es el poder del traductor.

El mito del Ybiray

Voy a estudiar estos fenómenos de la yuxtaposición de lenguas y de culturas puestas en relación en el poema titulado «Ybiray: el árbol que llora a los difuntos».

Se trata de una composición elegíaca que llora la muerte de Artigas integrándola a la leyenda guaraní. La inclusión de la cultura popular permite la visibilidad de aquellos elementos del mito que revelan la resistencia identitaria al poder colonial.

Tomaré la definición de mito que realiza Colombres (1997) como uno de los géneros de las literaturas populares americanas.

Se trata de un relato verdadero sagrado, que ha resistido mejor que otras formas el proceso de aculturación. Habla del origen del mundo (cosmogonía), de los dioses (teogonía) y del hombre (antropología) como tema central, pero no único, pues también puede referirse a las hazañas de los héroes culturales y hasta de personajes secundarios. Por el relato se sabe cómo las cosas llegaron a ser lo que son. Transcurre en un espacio sagrado y por lo común en un tiempo anterior a las cronologías registradas, indeterminado (Colombres, 1997: 214).

El yo lírico cumple el rol ancestral del anciano transmisor de mitos y guardián de la memoria colectiva. El mito tiene la función de abrir un territorio en el que un pasado inmemorial, el presente y el futuro se juntan. Los mitos son creaciones colectivas una y otra vez recreadas.

En «Ybiray: el árbol que llora a sus difuntos» se cuenta la leyenda de este árbol de la memoria, «árbol tesangy (llorón) / de los recuerdos mbaé mbyasy (tristes)». La lluvia que se desprende de sus hojas se asocia al llanto y esta prosopeya permite la proyección emocional del yo lírico al árbol que contrasta con el sol radiante de la estación. La tristeza por el lugar vacío que deja la muerte de Artigas bajo su copa es transportada del yo lírico al árbol y de allí al mito.

La voz lírica ingresa en la tradición de los grandes «arandú» o chamanes, al transmitir la palabra sagrada de sus mitos. Y lo que esta voz ancestral cuenta habla de los dioses, de los orígenes del mundo y de los hombres. En un origen «este árbol da su yvá (fruta) / muy buena para amongarú (alimentar)». Es el mito guaraní de la tierra sin mal. A propósito de este mito de los orígenes guaraníes dice Bartomeu Meliá:

Las diversas versiones coinciden en referir que cuando *Ñamandú* (Nuestro Padre Último Último Primero), disipó las brumas y los primeros vientos, se creó a sí mismo como un árbol. Las raíces eran sus pies y su cabeza era la copa florecida (citado por Bustamante, 1996: 106).

Pero algo viene a alterar ese orden: los pomboyá, los angaipú (pecados). «Cuando pensaban ambovaí: (hacer lo malo) / robar, adulterar y ayucá (matar) / Y, en todo, ambojavái (desobedecer) / Dijo el Creador: “¡Jhyvata!”» (Hammerly, 1951: 530).

El mundo tenía un orden que se rompe por el pecado de algunos que introducen el desorden, la confusión, la mezcla y ofenden a *Ñandeyará* (Dios). Al ingresar en el cuerpo del poema, las palabras remiten a una cosmovisión, el mundo indígena guaraní, que no admite traducción simple. Las palabras, los nombres, tienen su historia, su identidad. La traducción y el sincretismo operan como palimpsestos. Un núcleo mítico persiste en nuestro poema: *Ñamandú* y *Ñandeyara* son distintos nombres del dios origen. En una operación de aculturación está traducido como (Dios). Pero no es la única, también la noción de castigo divino es ajena al universo guaraní:

la creencia en la condena eterna para quienes tuvieran una conducta reprochable era del todo ajena a los guaraníes. Explica Schaden que entre ellos «o destino humano ñao depende... de atributos morais», tampoco tienen la concepción de que habrá algún tipo de premio o castigo tras la muerte [...]. Porque entre los guaraníes no existe una «ligação entre o destino da alma e a responsabilidade moral do indivíduo». Este punto es para Schaden donde las cosmovisiones cristiana y guaraní son más irreconciliables, irreductibles y mutuamente excluyentes (Schaden, citado por Bustamante, 1996: 106).

En este punto me preguntaba por el origen de este mito guaraní y a propósito de sus similitudes con el universo cristiano, por la influencia que habrían

tenido las misiones jesuíticas en los primeros momentos de la colonización espiritual. Bustamante considera que la transformación religiosa fue una agresión que terminó imponiéndose, pero que no logró arrasarse totalmente con la cosmovisión guaraní, que sobrevivió y resistió en las múltiples formas de sincretismo. «Este sincretismo fue tanto el límite del misionero como la forma de resistencia del indígena» (Bustamante, 1996: 84).

La conversión fue producto de una elaborada cristianización de los mitos guaraníes, lo que explica que después de múltiples revueltas y de la resistencia de los chamanes haya logrado imponerse. La manipulación de los religiosos distorsionó el universo espiritual de los guaraníes, por ejemplo en el mito acerca de los orígenes. Muchos de los pueblos originarios indígenas tienen el mito del diluvio. Las similitudes con la Biblia fueron usadas por los misioneros para iniciar el proceso de evangelización. En algunas versiones guaraníes, Tamanduaré conociendo con anticipación los efectos del diluvio, protegió a su familia colocándola sobre una palmera. De ella vendrían los guaraníes. En otras versiones quien se salva es la pareja incestuosa primigenia.

En este poema, luego de las palabras sentenciosas de Ñandeyara y de su anuncio a Tamanduaré, comienza el llanto-lluvia. Llanto psicocósmico y mítico. Las aguas, las grandes aguas en las que perecen los hombres, ponen fin al mundo de la tierra sin mal.

Este mito de las aguas se repite en la poesía afrouruguaya. Su origen se remonta al tráfico negrero, un océano que traga seres, dolores y que separa para siempre de un territorio que quedará en la memoria colectiva como un espacio-tiempo mítico perfecto del que fueron violentamente arrancados.

También está la referencia «al inmenso ygá» de Tamanduaré, traducido como barco de Noé, que nos conduce al paradigma de la cultura hegemónica, a la referencia bíblica del arca de Noé. El arca es el territorio simbólico en el que «las esencias de la vida física y espiritual pueden retirarse en un germen mínimo y permanecer allí encerradas hasta que las condiciones de un nuevo nacimiento posibiliten la existencia exteriorizada» (Cirlot, 1979: 29). El orden se preserva en el arca, desde allí todo puede renacer. Metáfora de la visión evangelizadora de los misioneros jesuitas en América. Palimpsestos. Solo se salvan los del «arca tuvichá popenó muy grande», este territorio que guarda analogías con el proyecto de la patria grande de Artigas.

La comunidad tiene una historia que es conservada por la memoria de los ancestros. Ella cuenta el origen del mundo. El recuerdo de los muertos provoca el llanto del Yviray. El recuerdo de Artigas provoca el llanto del Yviray. La muerte es este diluvio que se lleva a los muertos. Muertos que recuerdan a otros hombres que acompañaron el proyecto artiguista. Desde que Artigas está muerto todo lo llora, el mítico Yviray, el yaguá que aúlla. La voz lírica proyecta en el universo que lo rodea, tanto el vegetal, el animal, como en el pasado ancestral, su dolor. De esta manera inscribe la historia en un pasado mítico con el que se comunica a través de la muerte y la memoria.

Un animismo lírico y elegíaco recorre este universo. La muerte «ou opitú'u jagual», llega para descansar, dice la traducción. Pese a la tristeza hay comprensión y paz en este esperar la propia muerte. Estamos ante la creación de un mito de origen para la comunidad afro que sufrió el trasplante violento que significó la trata. Estamos ante la voz de un subalterno que pertenece, siguiendo a Glissant (1990), a una cultura «compósita»:

Glissant distingue dos tipos genéricos de culturas: las culturas atávicas y las culturas «compósitas». Las primeras han construido una relación de legitimidad con la tierra que ocupan a partir de un cuerpo de relatos míticos, de un génesis. Las culturas «compósitas» nacieron en los espacios de colonización, su origen no remite a mitos sino a una *digénesis* (Masello, 2011: 50-51).

De la unión de los mitos guaraníes de los pueblos atávicos y los cristianos, surge este mito fundacional. El arca grande del artiguismo también sobrevive a la catástrofe que significó la herida colonial, el «inmenso ygá» de una utopía multicultural y multilingüe, buscando la tierra sin mal en un mundo dominado por la lógica colonial. La muerte de Artigas como patriarca significa el fin de un mundo. Pero en medio del diluvio provocado por las lágrimas que lo lloran, se anuncia también su futuro.

En las fronteras

Alejandro Gortázar dice:

... el problema de la procedencia de los textos, la inexistencia de una documentación que los respalde, continúa sin resolución. Sin embargo, exista o no un *autor* llamado «Ansina» —sin importar si este es Manuel Antonio Ledesma, Joaquín Lenzina o Hammerly Dupuy, por citar a otro de los «implicados» en este «caso»— estas composiciones parecen estar escritas por un imaginario nacional que construyó un sujeto social subalterno en la relación de «Ansina»/ Artigas (2003: 205).

El proyecto del artiguismo implicaba una construcción fronteriza, plural, nacida del encuentro multiétnico y multilingüe en un territorio habitado por indios, negros y criollos. En un momento de cambios en el imaginario nacional no es de extrañar que aparezcan estos poemas atribuidos a Lenzina, Ansina, a propósito de los homenajes por el centenario de la muerte del prócer y se retorne así a un pasado histórico de disputa por los territorios físicos, sociales y simbólicos. Estas poesías emergen en este contexto, buscando ocupar un territorio negado por el sistema colonial. En la desterritorialización vivida por los afrodescendientes, una voz lírica aparece construyendo un espacio mítico en donde asentarse.

En los territorios existen dimensiones materiales, simbólicas y existen fronteras que abren espacios de traducción. El lenguaje define el territorio en donde se organizan y ordenan los imaginarios y los cuerpos. Lo multicultural de esta poesía emerge de una voz situada en las fronteras lingüísticas, que sostiene las tensiones que luego serán eliminadas a favor de la lengua y cultura hegemónica en la operación de traducción. Si hay algo que la sociedad racional, occidental y

colonial ha descalificado son estos procesos históricos de intercambio o mezcla a los que les ha asignado un lugar marginal. La indeterminación, las contingencias, hibridaciones y sincretismos resaltan su espacio fronterizo, en franca oposición con lo uno y escapando a los mecanismos de control.

La voz de Ansina, protagonista de la gesta artiguista, revela una disposición a la inclusión, a la mezcla con lo diferente, pero prójimo. En particular me ha interesado este poema como composición que emerge de entrelugares que implican un proceso de pasaje, de tránsito y movimiento. Estos entrelugares provocan desajustes, discontinuidades e hibridaciones en la lengua, en los mitos y en las identidades. Pero sobre todo provocan una ruptura con la idea de un centro hegemónico, de una autoridad, incluso de una autoría.

Crisis o umbrales, estas composiciones atribuidas a Joaquín Lenzina o Ansina, son espacios abiertos. Son pasos hacia la construcción de una identidad latinoamericana, son parte de un proyecto que, aún hoy, nos desafía.

Referencias bibliográficas

- ABELLA, G., ANTÓN, D., CAULA, N. ET AL. (1996). *Ansina me llaman y Ansina yo soy*. Montevideo: Rosebud.
- BUSTAMANTE, F. (1996). «Discurso de la conversión» (Manuscrito inédito).
- CAULA, N. (2011). *Artigas ñemoñaré*. Tomo 2. Montevideo: Ediciones B.
- CIRLOT, J. E. (1979). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- COLL, M. (2010). *El habla de los esclavos africanos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- COLOMBRES, A. (1997). *Celebración del Lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- FERGUSON, CH. (1959). «Diglossia». *Word*, vol. 15. 325-340.
- FONTANELLA, M. B. (1987). *Varietades lingüísticas usadas por la población negra rioplatense*. Valladolid: Anuario de Lingüística Hispánica.
- GLISSANT, É. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- GORTÁZAR, A. (2003). «Del aullido a la escritura». En Achugar, H. (comp.). *Derechos de memoria, Nación e Independencia en América Latina*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.
- HAMMERLY, D. Y HAMMERLY, V. (1951). *Artigas en la poesía de América*. Tomos I y II. Buenos Aires: Editorial Noel.
- LIPSKI, J. (s/f). *La reconstrucción de los primeros contactos lingüísticos afrohispanicos: la importancia de las comunidades de habla contemporáneas*. Disponible en: <<http://www.personal.psu.edu/jml34/recons.pdf>>.
- (2006). «Un remanente afrohispanico: el habla afroparaguaya de Camba Cua». *Lingua Americana*, año X, n.º 19. 11-20.
- MASELLO, L. (2011). *El revés de la trama: escrituras identitarias en Brasil y en el Caribe*. Montevideo: Universidad de la República.
- MELIÁ, B. (1973). «Diglosia en el Paraguay o la comunicación desequilibrada». Asunción: Suplemento Antropológico, n.º 8, vol. 1-2.
- (1986). *El guaraní conquistado y reducido*. Asunción: Universidad Católica.
- (2013). *La tercera Lengua del Paraguay y Otros Ensayos*. Disponible en: <http://www.portalguarani.com/807_bartomeu_melia_lliteres/21035_la_tercera_lengua_texto_de_bartomeu_melia.html>.
- MIGNOLO, W. (2003). «La colonialidad a lo largo y a lo ancho». En Lander, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Flacso.
- PELFORT, J. (1996). *Abolición de la esclavitud en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- (2003). «Tío Lensinas como lo llamaba Artigas, ¿Fue llamado por otros Ansina?». Conferencia en Sauce-Canelones y Centro Cultural del MEC. Montevideo.
- PEREDA VALDÉS, I. (1937). *El negro rioplatense y otros ensayos*. Montevideo: Claudio García Editor.
- (1964). *El negro en la epopeya artiguista*. Montevideo: Barreiro y Ramos.
- PESSOA DE CASTRO, Y. (2001). *Falares africanos na Bahia. Um vocabulário Afro-Brasileiro*. Río de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

Portugués del Uruguay y literatura. Las formas de la escritura en Chito de Mello y Fabián Severo

ALEJANDRA RIVERO RAMBORGER

Preliminares

Este trabajo parte de un interés personal, largamente cultivado, de iniciar una reflexión acerca de las literaturas producidas en lo que se ha dado en llamar, a lo largo del tiempo, dialecto fronterizo (1959), dialectos portugueses del Uruguay (1981) y, actualmente, portugués del Uruguay (2003), denominaciones que buscan definir las formas particulares de hablar que se constatan en la región fronteriza uruguaya, en límite con Brasil.

En esta oportunidad, la mirada estará dirigida, principalmente, a las formas en que determinados poetas, tanto de la ciudad de Rivera como de Artigas, buscan construir una escritura literaria que intente apresar, en la norma de una lengua estandarizada, el universo oral de esas hablas fronterizas, productos de la diglosia lingüística y cultural que se origina con la imposición, en esa región, del español como lengua nacional, a través de la instalación de la escuela pública, iniciada a fines del siglo XIX.

Tal reflexión, además, parte de la idea de que esas escrituras se construyen en situaciones de resistencia, que por diferentes motivos y por diferentes vías realizan un programa poético de reivindicación y reconocimiento de las hablas excluidas que las sustentan, instalando un lugar crítico propicio para la deconstrucción de determinadas preconcepciones en lo referente a la creación literaria, como también al estudio que se pueda hacer de ella.

En un primer momento, realizaré una síntesis histórica de los territorios uruguayos en límite con Brasil y de lo que sería una descripción diacrónica de la situación lingüística de esa zona, con miras a contextualizar el «problema» que significaron y significan para el país las hablas propias de ese lugar. Luego, presentaré a los escritores con los que trabajaré, a saber: el cantautor Chito de Mello, de la ciudad de Rivera, y su obra *Rompidioma* (2005), y Fabián Severo, poeta artiguense radicado en Montevideo, y su obra *Viento de Nadie* (2013), de los que pretendo trabajar los espacios de «agresividad» y «cordialidad» (Andrade, 1990 en Masello, 2011: 137) entre oralidad y escritura a partir de las obras seleccionadas, sobre la base de tres conceptos claves: dialecto literario (Azevedo, 2003), herida colonial (Mignolo, 2007) y tercer

espacio (Bhabha, 1994). Al final, realizaré algunas apreciaciones acerca de la importancia del fenómeno desde el cual se reflexiona, y sus posibles relaciones con otras poéticas de la resistencia, desarrolladas en diferentes lugares del continente latinoamericano.

Breve síntesis histórica de la región fronteriza uruguaya, en límite con Brasil

Históricamente, el territorio en el que hoy se demarca la línea fronteriza que separa el Uruguay del Brasil, y que fue concedido a los españoles a través del Tratado de Tordesillas en 1494, comienza a ser un lugar significativo a partir del siglo XVII, momento en que se realiza su poblamiento y se instalan en él las misiones jesuíticas. Tales misiones buscaban evangelizar y civilizar a las tribus de «indios infieles» guaraníes (primeros pobladores del territorio fronterizo) y constituyeron la primera presencia institucional de la región, con considerable poderío. Solamente a fines del siglo XVII los portugueses deciden establecer formalmente su dominio en la Banda Oriental, fundando la Colonia del Sacramento (Behares, 2005: 101).

Al inicio del siglo XVIII se percibe un intento de poblamiento de la Banda Oriental, más concretamente en el sur, dándose, en estas circunstancias, la fundación de la ciudad de Montevideo, entre los años 1724 y 1730. Por su parte, los portugueses realizan el poblamiento de la zona norteña, quedando aún el territorio de la actual frontera (hasta lo que es hoy la ciudad de Santa María, en el estado brasileiro de Río Grande del Sur) como «tierra de nadie». En la segunda mitad del siglo XVIII se produce la expulsión de las misiones jesuíticas (1767) y durante toda la vida colonial españoles y portugueses pujarán por esa franja comprendida entre los límites de ambos. Pero, por la vía de los hechos, los portugueses han ejercido el dominio de la región, aprovechando la inoperancia de Buenos Aires (Behares, 2005: 103).

Siguiendo estos datos, se puede afirmar que el sustrato cultural de la población fronteriza está constituido «por un notorio predominio de los mestizos a partir de los guaraníes misioneros, con escasa presencia de españoles y portugueses incorporados desde las sociedades coloniales del sur o del norte» (Behares, 2005: 108). Se trata de

... un conglomerado poblacional bastante diferente al del sur del país y muy poco vinculado con él [...]. Agrupó en su seno al paisano mestizo, muchas veces descendiente de españoles o portugueses en vientres guaraníes, o al *gaucho*, resultado de múltiples mestizajes y sometido a una libertad sin contexto, o al *fazendeiro* portugués, una vez colono, pero seguramente más parecido al *bandeirante* en la segunda generación que al *paisano* (Behares, 2005: 108).

Por lo pronto, podemos decir que en términos culturales, la zona fronteriza se caracteriza históricamente por poseer una base guaraní-misionera, tener como lengua de dominio al portugués (impuesta sobre el guaraní), y que ha relegado

al español a una presencia esporádica. Esto ha configurado a la zona de frontera como un territorio que genera incertidumbre en lo que respecta al grado de pertenencia a tal o cual nacionalidad.

Durante la Guerra Grande, en el siglo XIX, la presencia de habitantes portugueses aumenta hasta llegar a ser un 20 % de la población total del país (Behares, 2005: 111). Por otra parte, la implementación de la «Ley de Reglamentación de Instrucción Pública» por el gobierno de Latorre en 1877, a partir de la «Ley de Educación Común» redactada por José Pedro Varela, determinó la incorporación cultural del territorio fronterizo al modelo hegemónico del gobierno central, imponiendo el español como única lengua de comunicación. Esto determinó la conformación de una sociedad culturalmente «híbrida» (Behares, 2005: 112), lingüísticamente diglósica y con escasa conciencia de sí misma y de su particular idiosincrasia.

Siguiendo con lo expuesto por Behares, en esta oportunidad me remito a lo dicho por este investigador con respecto a los fines fundamentales a los que se dirigía la educación pública de aquel entonces y que colaboró en la conformación de nuestra sociedad actual (Behares, 2005: 116):

- La constitución de una identidad nacional, a través de una mitopeya común y una axiomática de lealtad nacionales.
- La asimilación cultural de todos los habitantes a un mismo marco de referencia.
- La asimilación de todos los hablantes a la «lengua oficial».

A partir de este horizonte histórico elaborado aquí, y que culmina voluntariamente en la implementación de la escuela pública en la zona fronteriza, se intentará construir una descripción sociolingüística que abarque las diferentes denominaciones que se le han atribuido a las maneras de hablar de los habitantes fronterizos.

Denominaciones del lenguaje hablado en la zona fronteriza uruguaya

Uruguay ha demorado prácticamente dos siglos en reconocer la presencia de otras lenguas, coexistentes con el español oficial, en el marco de su territorio.²⁷ La escuela varelana ha determinado la circunstancia del monolingüismo impuesto como instrumento colonizador, en circunstancias en las que los estados latinoamericanos incipientes necesitaban el afianzamiento de sus nacionalidades para incorporarse al mundo competitivo de la modernidad. Desde la «perspectiva de la colonialidad» (Mignolo, 2007: 16), cuyo punto de vista se da a partir de «la historia colonial que dio forma a la idea del continente americano», se podría

27 Véase *Documentos e informes técnicos de la Comisión de Políticas Lingüísticas en la Educación Pública*. ANEP-Codicen. Diciembre de 2006-noviembre de 2007. Fuente consultada 11/8/2013. Disponible en: <<http://www.anep.edu.uy/documentos/cplepdocyap.pdf>>.

explicar la realidad lingüística y cultural de este lugar del Uruguay, ya que, en pequeña escala, el centralismo montevideoano ha conformado una situación de dominación similar a la de la colonización. Por otra parte, «las perspectivas de la colonialidad [...] surgen de la “herida colonial”, el sentimiento de inferioridad impuesto en los seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos euroamericanos» (Mignolo, 2007: 17). Esta afirmación, que refiere a la realidad de todo un continente, arroja luz sobre las situaciones históricas vividas por los habitantes de las zonas fronterizas uruguayas, más específicamente aquellas en las que las diferencias lingüísticas determinaron una perspectiva existencial desde una herida cultural, que trasciende el lenguaje para instalarse en las propias definiciones del ser en el mundo y con el otro. Esta visión es palpable en las poéticas creadas por los autores que trabajaremos aquí y que veremos a su tiempo.

En el marco de los estudios lingüísticos realizados desde la Udelar, la primera denominación dada a las hablas fronterizas, que las engloba en un único término, fue la de «dialecto fronterizo», acuñada por José Pedro Rona (1959). En 1981, Adolfo Elizaincín y Luis Ernesto Behares rebautizaron el dialecto fronterizo por Dialectos Portugueses en el Uruguay (Behares, 2005: 125),²⁸ denominación popularizada por la sigla DPU y que dio cuenta de las diferentes formas en que se manifiesta el lenguaje fronterizo. En 2003, Behares publica un trabajo titulado «Portugués del Uruguay y educación fronteriza» en el que, a pesar de que aún sigue usando la sigla DPU, designa a esos dialectos como «el portugués del Uruguay», variedad oral del portugués del Brasil hablada en Uruguay (Behares, 2005: 124).

Adentrándonos en la reflexión que nos compete aquí, las denominaciones utilizadas por los poetas que trabajaremos, acerca del lenguaje fronterizo que utilizan para la creación literaria, resultan significativas en la conformación de sus poéticas. En el caso de Chito de Mello, las denominaciones son varias. En entrevista dada a Claudio Taddei,²⁹ Chito denomina a la lengua de la frontera como «dialecto fronterizo» o «misturado», y afirma que en la mayoría de sus canciones usa palabras tomadas del dialecto, como también del lunfardo. En algunas de sus poesías además vemos el término «abrasilerado» refiriéndose a la forma de hablar, como también «portuñol», término este utilizado por Fabián Severo como única denominación del portugués del Uruguay que representa en su poesía.

Buscaré ahora determinar las formas en que ese dialecto se instala y se valoriza en las producciones literarias de Chito de Mello y Fabián Severo anteriormente nombradas, y de qué manera la conciencia del hablante del portugués del Uruguay poetiza o representa la cultura de la región.

28 En *Nos falemo brasileiro* (Elizaincín et al., 1987: 13) se los denomina Dialectos Portugueses del Uruguay.

29 Cuerdas y vientos en Rivera con Chito y Yoni de Mello. Fuente consultada 7/8/2013. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=jS7RiML_9h4>.

«Porque semo de Rivera y náum podemo se achicá»: Chito de Mello y el canto «en misturado»

Chito de Mello (1947), nacido en la sexta sección del departamento de Rivera, se ha erguido actualmente como el portavoz de la cultura fronteriza y un defensor del lenguaje propio de la región. Su impronta musical y su fuerte personalidad han determinado que su canto haya trascendido las fronteras departamentales norteañas y sea reconocido y apreciado por determinados círculos culturales montevideanos. Su primer libro publicado, *Rompidioma* (2005),³⁰ recoge las composiciones de su primer disco del mismo nombre, editado de forma independiente (como toda su producción, por razones ideológicas) en el año 2002. Luego de esto, sigue una serie de discos, todos con nombres en «mistrado»: *Pa'toda la bagacera* (2002), *Dejá'pa mi que soy cañoto* (2003), *Soy de'l «bagazo» nomás* (2006), *Véin para'ca que... tinsinêmo* (2008), *Éin portuñol* (recopilación, 2010), *Nauncunfûda kukumbûnda* (2012).

Es necesario aclarar que no todas las canciones de Chito de Mello son escritas en portuñol. Buena parte de su producción está escrita en español y en otras se aprecian, como lo ha afirmado el propio poeta, incorporaciones del lunfardo. Lo mismo podemos decir de su propuesta musical, que incursiona en el folclore, la milonga, el tango, el candombe, la cumbia y manifestaciones musicales brasileras, como ser el samba, el shote, el chorinho. Esto hace que su producción poética y musical pueda ser incorporada en el fenómeno de la interculturalidad, definida como una propuesta «pluricultural» que, según Mignolo, «es una meta utópica hacia la que dirigir una nueva sociedad construida sobre las grietas y las erosiones del Estado republicano y liberal» (2007: 141).

Para trabajar la escritura en «mistrado» realizada por Chito de Mello en su libro *Rompidioma*, voy a aislar tres factores que considero importantes en la conformación de la propuesta lingüística de este poeta y que muestran las características culturales que pretendo resaltar:

- las implicaciones diglósicas que denota la denominación «rompidioma», forma en que un sector de la población riverense denomina a los hablantes del portugués del Uruguay,
- su autodefinición como «cantor de la bagacera», que determina su identificación con un grupo cultural específico, dentro del universo fronterizo y desde donde se construye su canto, al que también define como «libertario» y
- la necesidad de construir un universo lingüístico en el que se incorpore, por medio de la escritura, el dialecto fronterizo, en una actitud de resistencia frente a la colonización sureña, identificada con Montevideo.

Según lo planteado por Azevedo (2003), el escritor, cuando quiere representar a través de la escritura las hablas más alejadas de la lengua estándar de

30 Su segundo libro se titula *Soy del bagazo nomás* y fue publicado en 2014.

una determinada región, crea lo que Sumner Ives (1971) denominó «dialecto literario», cuya definición sería

... um conjunto de traços não normativos, sejam regionais, sociais ou individuais. Ao ser impossível a reprodução exata da fala, o escritor opta por criar uma versão estilizada, às vezes estereotipada, de certa variedade lingüística, elaborando assim um mimetismo de oralidade (Traugott y Pratt, 1980: 228 ss.) em que predomina algum sotaque ou outros traços da fala em questão (Azevedo, 2003: 62).

Podríamos afirmar que el dialecto literario creado por Chito de Mello es el denominado por él mismo como «dialecto fronterizo» o «misturado». Prefiero continuar llamándolo, de aquí en más, por la segunda opción, pues considero que gana mayor representatividad en la amalgama lingüística realizada por De Mello en *Rompidioma* (2005).

Siguiendo el plan trazado anteriormente, el primer punto a ser tratado es el del título del libro, claro indicio de la actitud de resistencia que adopta De Mello en toda su producción poética y musical. «Rompidioma», como ya se dijo, es una de los términos que muestra la realidad diglósica que se ha instalado en la zona fronteriza, pues caracteriza al hablante del portugués del Uruguay como alguien que destruye lo que sería el idioma correcto, sometiéndolo a una situación de violencia y desconocimiento de las raíces culturales que ese idioma correcto conlleva. Esto lo podemos ver en el poema «Escuyambando el “jeguálen”»:

Por ser del norte
Y por ser nacido en Rivera
Y cantarle a «La Bagacera»
Dicen que soy atrasáo
Que me alimento
De: «tiyolo» y «rapadura»
Que's muy poca mi cultura
Porque le hablo entreveráo.

Que soy «bayano»,
«Rompidioma» y «otras yerba»
Y mi léxico no «acerva»
La cultura nacional.
Yo «toy cagando y andando»
«Par'esas gente»
Y canto tranquilamente
Mi verso «setentrional»³¹
(De Mello, 2005: 10).

Podemos identificar esta matriz diglósica con la que Behares denomina «matriz diglósica autoritaria», en la que el portugués del Uruguay es considerado como un rasgo de antinacionalidad y en muchos casos como una actitud

31 Aquí y en todas las transcripciones de las poesías, dichos o frases de Chito de Mello las comillas u otros signos son del autor.

patológica (Behares, 2005: 120-121). De Mello adopta el término peyorativo como suyo y lo utiliza para resignificar su postura poética, como por ejemplo en esta estrofa del poema que se titula, justamente, «Rompidioma»: «Soy fronterizo / Medio mestizo / “Sin compromiso” / Desde gurí / Tengo “mi doma” / No canto “en broma” / Soy “Rompidioma” / Y “no toy ni aí”» (2005: 15).

Al final de su libro, De Mello incluye un glosario de términos tanto del portugués del Uruguay como del lunfardo, así como también de nombres de personajes de la cultura riverense y rioplatense nombrados. A ese glosario lo denomina «Esplicación de algunas palavra y dicho que’stan neste livrito» y encontramos en él una definición de «rompidioma»: Que habla «mal» (riverense) (De Mello, 2005: 56).

También encontramos en su glosario una definición de «la bagacera»: El bagazo, los pobres, «la barra» (De Mello, 2005: 55). «La bagacera» es la barra de amigos en la que ese canto «misturado» gana significación, pues se establece entre el cantor fronterizo y su prójimo una relación de complicidad, amparada por la situación económica, el alcohol y la noche. Ser el cantor de la bagacera es ser el portavoz de los más pobres y desclasados, como también de los bohemios y noctámbulos que deambulan en los subterráneos de la sociedad.

A pesar de que De Mello se reafirma y se constituya como el «cantor de la bagacera» tanto desde ese lugar de enunciación como destinando su mensaje a ese mismo grupo social, existe en su poesía otro destinatario que determina la característica libertaria y contestataria del mensaje «misturado»: el montevideano, representante de la cultura oficial, impuesta en la zona fronteriza. Hacia este ciudadano se dirige en toda su potencia reivindicadora, el mensaje fronterizo que se representa en una escritura donde se busca una base gramatical española, impregnada de interferencias del dialecto fronterizo y del lunfardo, este último como la corroboración de que también en el sur existen propuestas dialectales que se configuran también como «rompidiomas». Como ejemplo, estas estrofas del poema «Escuyanbando el “jeguálen”»:

Una «bes taba»
Cantando en Montevideo
Dijeron: ¡Cómo habla feo
que atraso, mas ejemplar!
Aquí «trosósno»
«Somo troésma en jeguálen»
Si used «chamuya» esa «guálen»
«En fija» se va educar

Decimos: «choma»
«Jérmu», «dorima», «Jovaca»
El alberre es «una papa»
Que hasta un «bepi» sabe hablar
«Di una risada»
y les contesté enojado:

«Aflósha un poco barbado»
¿«Tas queriendo me peinar»?
(De Mello, 2005: 10).

Las composiciones poéticas de De Mello se ciñen estrictamente a los cánones de la versificación tradicional y a las propuestas estróficas de la poesía gauchesca, como también a la incorporación de un lenguaje considerado por muchos como grosero (de ahí el rechazo que provoca su poesía en algunos sectores de la clase media culta riverense) y del dialecto fronterizo que, junto con la base del español, conforman el «misturado» del que habla De Mello. Ese «misturado» refleja una serie de características escriturales que buscan representar al habla de la región. Podemos ver algunas de esas características en estas estrofas del poema «La riverense»:

Señores pido «licencia»
Y ante ustedes me presento
Pa'decirle de «onde» soy
En estos humildes «verso»

Yo nací «nuna» frontera
Donde se juntan dos «pueblo»
Y se «fala» misturáo
Con «sotaque» brasilero

Donde se cantan milongas
Sambas, tangos y boleros
Al ómnibus llaman: «bônde»
Y los duraznos son: «péscos»
(De Mello, 2005: 7).

Una de esas características es la unión de dos palabras en una: «pa'decirles», «nuna». En lo que respecta a la frase nominal, el fenómeno que se destaca es la simplificación de las marcas del plural: «humildes “verso”», «dos “pueblo”». ³² La preocupación léxica es la que domina en el libro *Rompidioma*, lo que demuestra la incorporación del glosario al final del mismo. El poema «“Desionario” del “escuyambo”» también demuestra esa preocupación:

Te envió esta humilde carta
Querido hermano sureño
«Eneya» puse mi empeño
Mi experiencia y mi saber
Pa que puedas entender
Nuestro «dialeto» nortño
Se dice en «buen portuñol»
«Porquera» a una porquería
Ir a pescar, «pesquería»

32 Aunque pueden corresponder también el extendido fenómeno fónico (no gramatical) de la (lenización y) caída de -/s/.

Cerveza grande es «shôpe»
Libre comercio, «Frishôpe»
Y una silla es «una sía»

Aquí el fósforo es «un fofre»
«El Quisuco» es un refresco
Cualquier durazno es «un pêsko»
La casa puede ser «báia»
Un relajáo, «lagandáia»
y un mariquita es un «fresco»

Siempre es un «provalecido»
Aquel que's abusador
Si no paga, «nadador»
Un ladrillo es «un ladrío»
Y el que grita y «arma lío»
es «un escuyambador»

Puede que oigas decir
Gágo a cualquier tartamudo
Si «afaná», «nadó cun tudo»
Si está «metido», «enrrabado»
Pero no siempre un «barbado»
En Rivera es un barbudo

Todo aquel que cuenta «anédotas»
Risueñas es un «shapêro»
Lo que's grande, «macurêro»
Cierta paja, «tiririca»
Mas no vende ni fabrica
Piletas «un piletero»

Lo «jodido» no es cobarde
El engaño es «la peinada»
Si está bien, «ta na pomâda»
Aquí «cavôca» el que escarba
Y un constrictor con barba
no es «una boa barbada»

Así si andás por Rivera
Sabrás que «guría» es «gurisa»
El chorizo es «la linguisa»
El gozar es el «curtir»
Mas no vayas a pedir
pa saborear «una pisa»
(De Mello, 2005: 32).

El humor es una de las características de varios poemas del libro *Rompidioma* en los que la problemática fronteriza es vista en un tono jocoso.

En conclusión, el dialecto es introducido en el cuerpo del discurso entre comillas, destacándose, así, como foráneo a la base del español de esta poesía. El dialecto invade el espacio ocupado por el español, probablemente representando la situación lingüística del propio Chito de Mello, en la que el dialecto fronterizo no es una lengua materna, sino una lengua adquirida. Pero, de la misma manera, suya por propia voluntad.

Fabián Severo y la diglosia exacerbada

«Antes, / eu quíria ser uruguaio, / agora, / quiero ser daqui»

Al contrario de lo que propone Chito de Mello en su poética del misturado como reivindicación explícita y ruidosa de un lenguaje y una cultura fronteriza, impregnada de humor y de autoestima, la poética de Fabián Severo se ciñe a un discurso escrituralmente «aportuñolizado», que representa el extrañamiento del hablante frente a su propia lengua materna. El portuñol (denominación que prefiere Severo para designar al portugués del Uruguay representado en su poesía) que vemos en sus dos poemarios, *Noite nu Norte* (2010) y *Viento de Nadie* (2013), poetiza un sentimiento de dolor y vacío provocado por la vida en la frontera, que nos remite constantemente a la idea de «herida colonial» trabajada por Mignolo (2007) y ya nombrada anteriormente. El yo poético de ambos libros expone implícitamente un sentimiento de exilio cultural y existencial, que se traslada al acto mismo de escritura, que se realiza como una necesidad de sacar a luz un pasado soterrado, ocultado por capas de aculturación sureña y desde el lugar mismo de la cultura oficial. La vida en frontera es vista también como un exilio, un exilio en su propia tierra.

Fabián Severo (1981) es un poeta nacido en Artigas, pero que reside actualmente en Montevideo. Es profesor de Lengua y Literatura, egresado del Centro Regional de Profesores (Cerp) del Norte (Rivera) y coordinador de talleres de lectura y escritura en la capital del país. Probablemente la formación intelectual de este hablante del portuñol como lengua materna haya intensificado su visión diglósica de la realidad, cuya toma de conciencia de su propio origen conllevó al acto de escritura que tuvo como consecuencia la publicación de los dos libros arriba nombrados, la obtención de un Morosoli y la decisión de ser escritor.

Para abrir el camino a la reflexión acerca de la escritura fronteriza de Fabián Severo, considero interesante comenzar con una visión desde la recepción de estos poemas en el público montevideano, en la opinión del poeta, Javier Echemendi, una especie de «lector ideal», que abre el libro *Noite nu Norte*:

Es un libro concebido en portuñol. Me rechina, me molesta y aún así, es un texto que me fascina [...].

No conozco la frontera y este libro habla de ella, está construido por ella.

Ahora tampoco la conozco pero me duele [...].

El autor se ocupa de definir, de nominar las cosas como si estas tuviesen nombre por primera vez [...].

El primer poema es la puerta de entrada a un lugar de ensueño, a un peligro latente. Lugar de indefinición, de no pertenencia, en suma, es la entrada a un mundo mitológico (2010: 5).

Estos conceptos elaborados por Etchemendi, además de mostrar el extrañamiento ante una realidad totalmente desconocida y que se encuentra en el mismo «paisito» concebido como homogéneo, le confieren al libro un tono de literatura atávica, de inicio de los tiempos, un plano mitológico que comenzó a ser desenterrado por medio de la escritura. En este primer libro esta escritura da cuenta de una necesidad de recordar, de resignificar «lo que soy».

En un intento de caracterizar la escritura realizada por Severo en *Noite nu Norte*, Behares (2010) afirma que en ese libro se hacen presentes la «artiguense» y «portuñolidad» de Severo, constituyéndose en una «poética artiguense» (Behares, 2010: 10). Rescata los tres procedimientos a partir de los cuales «se intenta pasar de la oralidad a la escritura en cualquier lengua, dialecto o variedad lingüística»: la trascripción, la traducción y la transliteración, siendo este último el procedimiento observado en la escritura de Severo (Behares, 2010: 11-13). Transliterar sería «[apoyarse] en la letra o en el texto para hacer del habla otro totalmente otro, pero que sin embargo no puede dejar de responder al mismo que lo origina» (Behares, 2010: 12). Esto podría considerarse el nudo de la cuestión en la escritura de Severo.

En el caso de *Viento de Nadie* (2013), «o portunhol [é o] do coração de Fabián Severo» (García Schlee, 2013: 7). El motivo central deja de ser la necesidad del recuerdo, introduciéndose en este libro el sentimiento de soledad, elaborando una poética más intimista, diría más lírica. En este caso, y a diferencia de su primer libro, el portuñol se configura como un lenguaje del alma, aquel que transmite la profundidad del sentimiento, fenómeno poco visto cuando se trata de portugués del Uruguay, que ha sido usado por los diferentes poetas para referir a situaciones sociales y culturales, como también en representatividad del pueblo o de voces que hacen referencia al pueblo. Como manifestación lírica, el portuñol es raro.³³ «La soledá pode se / uma caye de yuva i vento. / Mas no puede ser / toda la caye / toda la yuvia / todo los viento» (Severo, 2013: 39).

El título del libro, al contrario de su libro anterior y del *Rompidioma* de Chito de Mello, expone una frase en español que se verá corroborada en el interior del mismo, en portuñol: «Na frontera / a yente se vai con el remolino, / corpo ventoso, / panadero / impurrado por u viento de nadies» (Severo, 2013: 20).

Esta elección del título en español responde a una necesidad expresiva y fonética que nace a partir de circunstancias relacionadas con la elaboración

33 Podría citar como un antecedente de la utilización del portuñol como lengua del lirismo (dentro del universo de producciones literarias en portuñol que conozco) al poema «Piedra-mora» (1947) de Agustín Ramón Bisio, pero constituye un elemento aislado frente a lo que es un libro de poemas que posee su unidad y su cohesión.

propriadmente dicha del libro. No hay un afán de reivindicación explícita, pero sí una necesidad de expresión que busca la mejor forma para concretarse y conectarse con el lector.

Otra circunstancia lingüística que diferencia a Severo de De Mello es, en el caso del primero, la imposibilidad de ser lo que se quiere en la frontera. En *Rompidioma* la realidad es eso y el yo poemático del libro la reconoce y se apropia como una forma de construir un universo cultural de identidad fronteriza. En *Viento de Nadie*, el yo lírico se determina como un ser que no logra desarrollarse como hubiese deseado:

Me gustaría tener nome de agua.
Mas mi madre quiso
que meu nome fose de tierra.
Palabra seca que se parte
eim letras de balastro.
Mi madre talvés quiso me salvar das agua
que transforman julio num inferno
i soñó meu nome de piedra.
Nombre de agua sería lindo
mas nestas tierra
um noum elije quien quiere ser
(Severo, 2013: 28).

También, a diferencia de De Mello, el portuñol se introduce en el discurso poético sin ningún elemento que lo resalte; forma parte del discurrir lírico, construye el pensamiento poético y determina una forma de ver el mundo que se basa en el detenimiento sobre las cosas y su resignificación en otro código.

Para terminar, la escritura en portuñol de Fabián Severo, en el pasaje de *Noite nu Norte* (2010) a *Viento de Nadie* (2013), se ha ido conformando en una suerte de estandarización del dialecto literario en formas más concretas de elaborar el lenguaje fronterizo. Veamos algunos casos:

- a. supresión total de la «h» (muda) y de la «z»:

Nada cambió pur aquí.
Desde que sinventó el ombre
las caye siguen intrando nas casa
(Severo, 2013: 21).

La soledá es cuando la noite impurra el día
I los vecino ainda no prendieron las lus
(Severo, 2013: 16).

La noche se enyena de niños tosiendo
I noum alcanza con resar
(Severo, 2013: 41).

- b. la «y» es utilizada solamente en su función consonante (sustituyendo totalmente la «ll») y la «i» adopta también la función de conjunción copulativa:

Si um ya istá solo casi toda la vida
noum presisa que u sol apague la caye
i deye ese vasío.

Tudo simbarra de a poco
i um se sinte como si yoviera.

U frío queima las mano,
abranda us oso
insuya la alma
(Severo, 2013: 17).

- c. También, como en el dialecto de De Mello, se perciben uniones de palabras:

Ditardisiña um sinte
que toda a tristesa du mundo
anda atrás de nos
(Severo, 2013: 18).

Si u mar disimbocara nu meu río
a agua bayando prarriba
levando us pes de color
pra tras du Matadero
pra ingordá taraira com achuras
que asvés la jente noum come.
U mar salando us canto rodado
onde as veia dagua duermen para sempre.
Neste río,
asvés,
tambéin se sueña
(Severo, 2013: 23).

- d. En lo que respecta a la frase nominal, se destaca la simplificación de las marcas del plural, igual que en De Mello:

Miro mis mano
tenasa triste de no tener.
Miro meus pe
bastón froyo de no adiantar.
Miro meus día
camiño terra na serrasón
(Severo, 2013: 24).

Conclusiones

Las producciones poéticas a partir de las cuales he realizado un intento de análisis con el propósito de abrir una puerta a la reflexión acerca de las formas en que los poetas norteos uruguayos incluyen en sus composiciones palabras o construcciones sintácticas propias del portugués del Uruguay se edifican, desde diferentes posiciones y discursos, en escrituras de resistencia frente a la cultura oficial, desconocedora de las diferencias culturales existentes en un país con escaso territorio como es Uruguay.

Como ya se vio anteriormente, la idea de esta frontera como una frontera «híbrida» (Behares, 2005: 112) determina un espacio intersticial o «tercer espacio» cultural (Bhabha, 1994) que se extiende como una dimensión que se abre para huir del logocentrismo y de las oposiciones binarias que, en el caso lingüístico de las fronteras norteos uruguayas, han determinado una sociedad diglósica en la pugna entre dos lenguas. La toma de conciencia de esta circunstancia histórica y social permitió que determinados actores culturales, en este caso, Chito de Mello y Fabián Severo, iniciaran un nuevo recorrido en la literatura «en portuñol», que se alimenta de una tradición literaria ya existente en ese dialecto, y plantearan, además, un impulso nuevo y renovador. La frontera deja de ser un lugar de separación para pasar a ser un lugar de unión y la identidad una relación constante con el otro.

Dos formas de escritura de resistencia, presentes en el continente latinoamericano, son ejemplos de lo que se refiere al reconocimiento de culturas soterradas y sus lenguas discriminadas: el fenómeno de creolización en el Caribe francófono y el movimiento antropófago, de Brasil, estudiados con mucho detenimiento por Masello (2011). En el caso de la creolización literaria, el discurso poético no se limita a una mera inclusión de determinado vocabulario regional hábilmente distribuido, sino que abarca desde el nivel lexical hasta todos los elementos del artefacto de representación, pasando por la estructuración sintáctica (Masello, 2011: 108). Masello afirma que

En el caso antillano, la negación de la certeza de que habla Bhabha [2003, 64] remite al tormento y a la neurosis derivados de la diglosia y de la asimilación culturales y busca su expresión literaria a través de una contrapoética. Esta supone un espacio intermedio, no necesariamente de conciliación sino de *opacidad* del discurso (2011: 135).

Este fenómeno puede ser visto en la poética de Fabián Severo, ya que su portuñol no consiste en la introducción, en el discurso del español, de palabras o construcciones en dialecto fronterizo (procedimiento observado en Chito de Mello), sino que ese dialecto es construido desde la raíz misma de la posibilidad de expresión, en una construcción desde cero y a partir del material sonoro y gráfico que aportan tanto el español como el portugués.

Por otro lado, algunas características del fenómeno de la antropofagia (Masello, 2011: 120-211) pueden ser vistas en las actitudes lingüísticas

propuestas en *Rompidioma* (2005), ya desde su título (antropófago en el sentido de apoderarse del término peyorativo y descalificador para «regurgitarlo» en una nueva significación positiva y de reivindicación lingüística), hasta en los intentos de subversión y deformación del código escrito y sus reglas. La antropofagia

... se orienta hacia una explicitación provocadora y agresiva del conflicto. En la visión oswaldiana, la asimilación del otro adquiere un carácter destructivo pero necesario porque, mediante la deglución, los valores culturales alienígenas pasan a transformarse en un producto cultural autónomo (Masello, 2011: 135).

La actitud de Chito de Mello de apropiarse del insulto para hacerlo definición de sí mismo y de su comunidad, ha conseguido introducir en la construcción identitaria de la frontera, con un tono jocoso y hasta paródico, las visiones del otro, enjuiciador y mutilador. Además, al incorporar el lunfardo a su discurso poético, reivindica también al «bagazo» del sur y hermana el discurso «rompidioma» de Montevideo y Rivera.

Por su parte, la escritura de Fabián Severo revela una propuesta de portuñol arraigada en la expresión íntima y personal, que arma su propia sintaxis, morfología y léxico, y reivindica su lugar en el mundo en el juego entre dos lenguas que se hermanan y, al mismo tiempo, se rechazan.

Referencias bibliográficas

- AZEVEDO, M. M. (2003). *Vozes em branco e preto*. San Pablo: Edusp.
- BEHARES, L. E. (2005). «Portugués del Uruguay y educación fronteriza». En *Portugués del Uruguay y Educación Bilingüe*. Montevideo: Codicen, ANEP.
- BHABHA, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- DE MELLO, CH. (2005). *Rompidioma*. Montevideo: Impresora Aragón.
- MASELLO, L. (2011). *El revés de la trama: escrituras identitarias en Brasil y el Caribe*. Montevideo: Biblioteca Plural, Universidad de la República.
- MIGNOLO, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- SEVERO, F. (2010). *Noite nu Norte*. Montevideo: Ediciones Del Rincón. Prólogos de Javier Etchemendi y Luis Ernesto Behares.
- (2013). *Viento de Nadie*. Montevideo: Rumbo. Prólogo de Aldyr Garcia Schlee.

Iguales pero diferentes. Una nueva mirada sobre la identidad cultural riverense a través de etnotextos locales

ROSSANA COTTENS

La pregunta por la identidad cultural de una nación o de un pueblo se podría calificar, en el estado actual de los estudios sociales y culturales, como una pregunta clásica. El inquirir acerca de: ¿qué es lo que caracteriza a un uruguayo/a o más específicamente a un/a riverense?, ¿cuáles son sus valores intrínsecos?, ¿cuál es su visión de mundo?, ¿qué piensa con respecto a las demás culturas?, ha ocupado a los investigadores de las más variadas ciencias y disciplinas.

Los esfuerzos realizados por comprender la identidad cultural riverense nos han sumergido cada vez más en su complejidad. La pluralidad de perspectivas posibles y la profundidad de los asuntos, han ameritado el abordaje de la misma desde diversas perspectivas: se ha buscado en la historia oral y escrita, en las manifestaciones artísticas y folklóricas, en el sustrato popular, en las costumbres, en la comida, en lo que hace reír o llorar, en factores de personalidad, en la distribución de las diferentes etnias, en la relación de los habitantes con su territorio, etcétera. A pesar de esto, ningún abordaje de forma aislada ha podido dar cuenta de esta enmarañada cuestión.

Por esa razón nuestro enfoque tiene como finalidad aportar a los esfuerzos ya realizados para iluminar un tema que reconocemos como bastante complejo y amplio. En este trabajo analizamos elementos de la identidad cultural del pueblo fronterizo riverense y la resistencia al poder hegemónicos criollo impuesto desde Montevideo. Estudiaremos específicamente dos elementos identitarios: uno de ellos es la conformación étnica del pueblo riverense y los aportes que esa conformación reportó a la cultura del lugar; el otro está relacionado con el uso de la lengua como forma de resistencia al poder hegemónico establecido desde la capital del país y las diversas formas en que esa resistencia se manifiesta. Para el logro de nuestros objetivos realizaremos el análisis de etnotextos tomados de tres poetas muy reconocidos en el medio: Agustín R. Bisio, Lalo Mendoza y Olintho María Simões. Utilizaremos para el estudio poemas de sus obras *Brindis Agreste* (1947), *Maciegas* (1971) y *A la sombra de los plátanos* (1963) respectivamente. Nos enfrentaremos al desafío de abordar elementos de la identidad cultural de un departamento de frontera, complejo en cuanto a su constitución étnica,

ideológica, lingüística y social, haciendo parte del mismo en nuestro doble rol de investigador y nativo del lugar.

Ikonómová de la Mar (2005: 19-38), junto con otros autores como Marshall Berman (2001), Samuel Huntington (2004), Zygmunt Bauman (2007), manifiesta que las identidades en el mundo contemporáneo son variadas y diversas. Pueden presentarse en las variables personal, social, cultural o nacional. Se habla de identidades de territorio, de género, de edad, de roles sociales, de religión, de ideologías, etcétera.

La identidad se compone de un conjunto de rasgos, características o circunstancias que configuran una constante propia de un sujeto o de una colectividad y ofrece a estos posibilidades de individualización e identificación. Esto hace referencia a que, si bien los individuos poseen características propias, específicas, exclusivas, también existen algunas características de su propia individualidad o alguna circunstancia exterior al sujeto que le permiten identificarse a la vez con uno o varios grupos mayores, sin que su individualidad se vea menoscabada. Los ejemplos de esto llenan nuestra vida social ya que en determinados momentos, y especialmente cuando participamos de diversos grupos, podemos identificarnos simultáneamente o en momentos sucesivos por edad, sexo, nacionalidad, etcétera.

La identidad exige continuidad y compatibilidad porque no es un hecho sustancial, inamovible o atemporal. Los entes o elementos de identificación que conforman las identidades varían según el tiempo, el contexto y el lugar. Aunque este concepto es dinámico, exige determinada continuidad en el tiempo, esto quiere decir que el individuo deberá identificarse con ese grupo por lo menos por un tiempo prolongado. Siguiendo la misma línea de pensamiento, Zygmunt Bauman dice al respecto:

Uno se concienza de que la «pertenencia» o la «identidad» no están talladas en la roca, de que no están protegidas con garantía de por vida, de que son eminentemente negociables y revocables. Y de que las propias decisiones de uno, los pasos que uno da, la forma que tiene de actuar (y la determinación de mantenerse fiel a todo ello) son factores cruciales en ambas. En otras palabras, la gente no se plantearía «tener una identidad» si la «pertenencia» siguiera siendo su destino y una condición sin alternativas (2007: 32).

Cuando se trata de una colectividad, la identidad se sustenta en la existencia (o en la construcción) de unas propiedades que comparten sus miembros, que se han ido forjando (o construyendo) en el transcurso del tiempo y cuya vigencia se circunscribe a unas circunstancias determinadas. Ejemplos variados de ello tenemos en la formación de los Estado-Nación en Latinoamérica y en la consolidación de las monarquías europeas. En el primer caso, la identidad nacional se pudo consolidar a través de la emancipación de los diferentes pueblos colonizados respecto del poder colonizador; en el segundo caso, la elaboración de la identidad nacional ha sido impuesta por los que legitimaron su poder a través de organismos políticos que ya estaban formados.

A propósito de la afirmación anterior, cuando decimos que la identidad de un grupo social se apoya en la existencia o en la construcción de características comunes a los miembros de esa colectividad y que estas características se consolidan a través del tiempo, Rosario Peyrou en su artículo «La frontera norte en el imaginario cultural» afirma:

Es interesante observar en qué medida la cultura de la modernización —y en eso fue factor fundamental la escuela pública— ante la necesidad de generar un sentimiento de nación en un país en cierta forma «inventado» por la geopolítica internacional, insistió en la difusión de un imaginario que veía al Uruguay como un territorio homogéneo, integrado y armónico, desconociendo o negando, peculiaridades étnicas, lingüísticas y culturales (2011: 156-167).

De esta forma podemos ver cómo el discurso puede crear realidades que no necesariamente existen en el mundo material. Esta constatación puede llegar a ser especialmente interesante cuando hablamos de la frontera norte de nuestro país.

En el primer censo nacional de 1860 se constataba que la población del país alcanzaba los 200 000 habitantes, de los cuales 40 000 eran brasileños y vivían en la zona nordeste del territorio uruguayo. Hasta la culminación de la Guerra Grande (1851) el territorio norteño permaneció más o menos indiviso, desgarrado del control real por parte del Gobierno de Montevideo y con la constante renovación de las tradiciones que venían del Brasil. La aprobación del Decreto-Ley «Reglamento de la Instrucción Pública» (1877), aprobado por el gobierno de Latorre sobre la base de la «Ley de Educación Común» redactada por José P. Varela, hizo avanzar la égida del Gobierno Central sobre la sociedad fronteriza, con el objetivo principal de la imposición civilizada del español y la asimilación cultural de la sociedad norteña a las tradiciones sureñas (Behares, 2003: 11). En función de la necesidad de la consolidación del Estado uruguayo, a fines del siglo XIX fue necesaria la creación de lo que Behares (1996, 2001) llamó el «discurso nacionalista o de identidad nacional». Este discurso postulaba la uniformidad, establecía los límites disciplinarios y constituía una narración a partir de la cual podían generarse procesos de identificación homogéneos en todo el país. Con respecto al tema que venimos tratando, Pierre Bourdieu dice:

... los criterios naturales o sociales no siempre coinciden en la definición de las fronteras, siendo producto de imposiciones arbitrarias. La frontera produce diferencias al mismo tiempo que es producto de ellas, y la ciencia, buscando elaborar criterios para definir las regiones, registra también un estado de lucha por clasificar esa «realidad», una lucha entre fuerzas materiales o simbólicas para hacer existir algo, o para hacer que no exista algo que ya existe. O sea, el uso político de la ciencia puede configurarse en un arma de lucha por conocimiento o reconocimiento, produciendo una idea de unidad que, con el tiempo, se convertirá en una unidad real (legítima) (1998: 120).

Retornando al tema de la identidad, debemos decir que ella trasmite a los individuos que integran un grupo social el sentido de pertenencia y procedencia,

pero también el sentido de diferencia. Ese sentimiento de pertenencia a un grupo, pueblo o sociedad, surge no solo del reconocimiento de las semejanzas, sino también, y al mismo tiempo, de la toma de contacto con lo extraño y lo diferente. La identidad, en definitiva, supone siempre la interacción recíproca con la alteridad.

De este modo el concepto de identidad cultural nos remite invariablemente a una noción de nosotros mismos, en función o en comparación con otros que no son como nosotros. En este sentido, el concepto tiene una doble perspectiva, es semejante al hecho de contemplarnos en un espejo. Por una parte, corresponde a una especie de autoimagen, o a una forma de concebirse y, por la otra, se refiere a una comparación inmanente con otro conjunto de seres que no tienen las mismas costumbres, hábitos, valores, tradiciones o normas (Castellón y Araos, 1999).

La cristalización de la identidad cultural riverense ha pasado por la composición y reproducción sistemática de una memoria colectiva; esa memoria se ha conservado y comunicado en forma de un nutrido patrimonio cultural que se ha transmitido de generación a generación. Este patrimonio se encuentra en consonancia con un conjunto de representaciones y de formas vividas en el pasado por este mismo grupo social. De ahí la trascendencia que tiene la memoria en la conservación de la identidad cultural. La memoria es el instrumento que permite la continuidad en el tiempo de la identidad cultural de un pueblo; además habilita a los sujetos para que puedan construir su propia identidad individual. Por esa razón pueden sentirse partícipes de la colectividad mayor, a través del intercambio y la negociación permanente de valores.

Para Maldonado Alemán la memoria es una construcción social cuyas representaciones se encuentran en un campo de disputa por legitimación entre los grupos sociales (clases sociales, etnias, etcétera) (2009: 171-179). Cuando se institucionaliza la memoria de un grupo, se obtiene el reconocimiento de este grupo sobre los demás, esto implica atribuirle un carácter de verdad inviolable, venerable, que se reproducirá de generación en generación. Por lo tanto podemos afirmar que la memoria que permanece es hegemónica, en su utilización legítima o no del pasado, con efectos que podrán percibirse en el futuro porque está dirigida a las generaciones venideras.

Toda sociedad posee un sistema de ideas, imágenes, representaciones colectivas que le son propias; estas forman parte del conjunto general de sus tradiciones. La tradición, consolidada a través de la memoria colectiva de la comunidad, se transforma en instrumento de poder por el dominio del recuerdo (olvido), en un constante retorno al pasado para servir y construir el presente. Ella también posee valores que son transmitidos a las generaciones futuras y que pueden ser alterados en función de la modernización de las sociedades, pero paradójicamente lo que se impone es la permanencia del pasado.

Para profundizar en este sistema de ideas y representaciones colectivas que forman parte de la memoria compartida por los riverenses, utilizaremos como herramienta los etnotextos producidos por integrantes de esa comunidad.

Sobre el concepto de etnotextos estamos de acuerdo con Idelete Muzart cuando afirma:

O conceito de etnotexto, [...] designa o discurso que um grupo social, uma coletividade, elabora sobre sua própria cultura, na diversidade de seus componentes, e a través do qual reforça ou questiona sua identidade. Este etnotexto propõe assim uma verdadeira leitura cultural do texto literário, leitura que representa, ao mesmo tempo, a afirmação de uma posse, como bem cultural do grupo, e uma posição crítica e interpretativa, pelo confronto entre o passado e o presente das práticas comunitárias e da percepção poética. O etnotexto torna-se, no caso de pesquisas realizadas em coletividades urbanizadas ou até em certas regiões rurais, a única via de acesso a esta memória cultural que se reagrupa e mantém, através de diversos mecanismos tradicionais (1995: 39).

Idelette Muzart ha realizado investigaciones en el área de las literaturas orales en la Universidad de João Pessoa, utilizando las concepciones científicas de Jean-Claude Bouvier, investigador francés que utilizó y difundió el concepto de etnotexto por primera vez. Ella tradujo junto con Adylla Rocha Rabello una de las obras de Bouvier titulada *Tradition orale e identité culturelle, problèmes et méthodes* (1990). En el capítulo denominado «Patrimônio oral e consciencia cultural», se puede leer que los etnotextos son herramientas válidas para el estudio de los elementos identitarios de un pueblo. Bouvier explica en esa instancia que el etnotexto es: «Un instrumento teórico para interpretar la pertinencia de las diferentes manifestaciones culturales en el tratamiento de los temas de identidad. El etnotexto es cualquier documento literario o no, oral o escrito, que aporta informaciones culturales sobre una comunidad» (1980: 42).

Este mismo autor (1997) llamó la atención sobre el hecho de que la visión en los etnotextos es siempre subjetiva pues es la comunidad la que hace una lectura sobre sí misma, entonces necesariamente le aportará un significado que generalmente difiere de aquel que la historia oficial le ha atribuido. De ahí justamente creemos que emana la contribución de los etnotextos al conocimiento de la cultura y la historia de este departamento norteño.

En esta instancia no podríamos detenernos para analizar el trabajo de los diferentes autores que han utilizando los etnotextos como instrumentos de análisis de las comunidades, de sus hábitos, de sus costumbres, de sus relatos, de su literatura, de los elementos identitarios en los diferentes pueblos o comunidades. Nuestro objetivo aquí es apenas precisar el concepto de etnotextos que utilizaremos en este trabajo y destacar que justamente nos han servido por la visión holística y abarcadora de la cultura que ellos admiten.

En cuanto a los textos que utilizamos, fueron producidos por Agustín Ramón Bisio (1894-1952), oriundo de la ciudad de Rivera; Olintho María Simões, que nació en 1901 también en la ciudad de Rivera, y Lalo Mendoza,

cuyo nombre de pila era Cártago Mendonça Leguísamo y nació en Santa Ana do Livramento en 1904, haciéndose ciudadano legal uruguayo en 1925. Estos escritores riverenses coinciden en algunas características, además de la popularidad que han alcanzado en el medio riverense. Olintho y Lalo Mendoza publican sus primeras obras dentro del género lírico el mismo año, en 1964; además las obras de estos tres escritores poseen un rico patrimonio en etnotextos. Como trabajaremos exclusivamente con algunos de sus poemas, debemos precisar que utilizaremos apenas etnotextos que poseen forma literaria.

En la época en que nacen estos escritores (1894-1904), Rivera era todavía una villa; será elevada a la categoría de ciudad recién en 1912. Según la síntesis histórica realizada por Nelson Ferreira (2012), en aquellos años recién se estaban encendiendo los primeros faroles del alumbrado público, se comenzaba el empedrado de las primeras cuadras de la calle Sarandí y se producía el primer encuentro futbolístico de la ciudad, entre dos cuadros del mismo equipo, el Juventud Riverense Football Club. En lo que es la actual plaza Artigas (que se llamaba en ese entonces 1.º de Octubre), se realizaban carreras de sortijas que atraían gran público. El comercio era próspero y utilizaba diferentes estrategias para atraer a los potenciales clientes. En esos años la Casa La France, ubicada en la esquina de Sarandí y Ceballos, realizaba audiciones públicas con gramófonos.

Otro hecho de importancia en esta época fue la revolución de 1904, donde se produjo el combate entre el gobierno (del Partido Colorado) y las fuerzas del Gral. Aparicio Saravia (Partido Blanco), que acabó con la batalla de Masoller en que el general fue herido.

En la infancia de estos poetas se inaugura el Liceo Departamental, demostrando el esfuerzo sostenido por el Gobierno Nacional para la consolidación del discurso nacionalista o de la identidad nacional. Era necesario en ese momento histórico expandir el discurso nacionalista a los jóvenes riverenses de la época para lograr su total asimilación cultural a las tradiciones del sur.

En realidad esa es una de las razones por las que escogimos los etnotextos producidos por estos autores. ¿Qué pensaban estos representantes de la comunidad riverense mientras se realizaban todos estos esfuerzos a nivel nacional?, ¿cuáles eran los comentarios y reflexiones que se realizaban en los hogares riverenses?, ¿qué elementos de la identidad fronteriza se deseaban eliminar u ocultar con el discurso homogeneizador?

Utilizaremos el poema *Bobiando* de Olintho María con la finalidad de destacar algunos elementos de la identidad cultural riverense relacionados con las concepciones ideológicas de la comunidad y así introducirnos al de la conformación etnográfica de ese pueblo fronterizo. Posteriormente analizaremos también la forma que tiene este poeta de resistir al poder hegemónico a través de la subversión del código lingüístico impuesto por el discurso nacionalista o de identidad nacional. «El hijo relata al padre, / mientras toman el «amargo» / una «conversa» que tuvo / con un pariente lejano, / que vive en Montevideo, / y

que vino comandando / un equipo deportivo / (el nombre no importa al caso)» (Olintho, 1963,; 53).

Otra de las características comunes que tienen los tres autores mencionados anteriormente es el hecho de que sus poemas se ciñen a los cánones de la versificación tradicional y a las formas estróficas de la poesía gauchesca. En esta tirada de versos octosílabos aparecen claramente representadas tres ideologías encarnadas en los personajes: el «pariente lejano» de la capital Montevideo, el padre hombre maduro detentor de la cultura lugareña y el hijo, sujeto joven que continúa en el aprendizaje de su cultura, los dos últimos del interior del país, ciudadanos de Rivera.

En este poema aparece poéticamente planteada la disyuntiva Montevideo (capital)/Rivera (interior-frontera); los personajes son tipos que representan la ideología de sus lugares de origen. La imagen lugareña del padre y del hijo, tomando el mate amargo mientras comparten sus experiencias, fortalecen los vínculos familiares y propician la trasmisión oral de la memoria, contrasta fuertemente con la actividad del pariente lejano que viaja al interior «comandando un equipo deportivo».

Es interesante observar que el adjetivo «lejano» podría poseer doble sentido: es lejano porque es «pariente de sus parientes» y es lejano porque vive en Montevideo. En el primer caso hace referencia a los vínculos extendidos de la familia. En algunas entrevistas que hemos realizado a informantes mayores de 60 años hemos encontrado esta misma situación donde personas que vivían en el interior del departamento se trasladaban a la ciudad, con la finalidad de trabajar o estudiar y eran adoptadas normalmente por otras familias con las que tenían un vínculo de parentesco distante o simplemente los unía la amistad y la solidaridad mutua. En el segundo caso se establece la demarcación territorial e ideológica: es distante porque es de Montevideo, porque «su mundo» (sistema de referencias, tradición, imagen singularizadora, etcétera) no se vincula con el del joven, es diferente. El muchacho lo reconoce como extraño, incoherente, falso, de ahí su calificativo de «lorotas» para todo lo que dice este pariente. En el glosario que añade Olintho a su obra *La sombra de los plátanos* explica el término «lorota» como: *mentira, conversación de cosas inventadas*.

Anteriormente dijimos que identidad cultural refiere a los individuos que integran un grupo social en el sentido de pertenencia y procedencia, pero también en el sentido de diferencia. Al compararse con el pariente cercano, el joven descubre algo más sobre su propia identidad, sus valores, hábitos, tradiciones: se encuentra ante la alteridad.

Ahora bien, continuando con esta línea de pensamiento ¿cuáles fueron las palabras que hicieron al joven reaccionar, reconociendo «al otro» como diferente a sí mismo?

—El tal de pariente ese
me dijo, dice el muchacho,
que es Rivera un mundo aparte

y que más bien que uruguayos
parecemos brasileiros
por el habla que empleamos.
Y que en vez de trabajar
vivimos del contrabando;
que no respetamos leyes
y que nos llevan «arriados»
a votar; que no tenemos
conciencia de ciudadanos
y de la función del voto
en un país democrático
(Olintho, 1963: 53).

Lo que hace el pariente cercano es una serie de afirmaciones categóricas construidas sobre el discurso nacionalista o de identidad nacional, que pretendía la asimilación de todos los hablantes a la «lengua oficial», la capitulación cultural riverense al marco de referencias sureño y la imposición de la «ética civilizada» en forma homogénea en todo el país. En este sentido, estamos de acuerdo con lo que plantea Adriana Persia cuando dice que la frontera es el límite interno que realiza una separación maniquea entre Rivera y Montevideo (2010: 1-11). La oposición está vista como centro-periferia, donde el centro es el lugar de producción de los discursos legalistas del Estado nación.

Esta autora hace referencia a los estudios realizados por Hastings Donnan y Thomas Wilson (1999), dos antropólogos que hace tiempo estudian las fronteras, sobre todo la que hay entre el Úlster y la República Irlandesa. Ellos afirman que la frontera es la «ventana» ideal desde donde se pueden observar las relaciones de poder entre los Estados y dentro el Estado mismo, son espacios donde las ideas de ciudadanía e identidad nacional asumen formas nuevas y originales según el contexto. Algunas cosas pueden pasar solamente en las fronteras, señalan Donnan y Wilson (1999): un ejemplo de ello es que las fronteras siempre están asociadas a prácticas ilegales como el contrabando.

Rivera también comparte este mito y se coloca, otra vez, en contraposición a Montevideo, sede del poder y de la legalidad. La frontera permite trascender la legalidad. Personas culpables de un delito a un lado de la frontera pueden escapar al otro lado, donde la policía y las leyes del Estado no pueden buscarlas. O vendedores ambulantes, artesanos itinerantes, pequeños o grandes contrabandistas eligen este punto para sus pasajes por la fluidez del movimiento que la «línea» divisoria permite. Durante la dictadura se podía ejercitar el derecho de expresión simplemente escribiendo en la prensa brasileña contra la dictadura uruguaya, permaneciendo en la línea sutil de la legalidad. Por otra parte, la ilegalidad, o la informalidad, forman parte del paisaje de la frontera. Cerca de la plaza Internacional hay a ambos lados un mercado cotidiano donde los *camelos* venden mercadería paraguaya de contrabando transgrediendo al artículo 11 del Estatuto Jurídico de Frontera que niega la posibilidad de poner construcciones

en el límite de diez metros cerca de la frontera. Todos estos ejemplos muestran que la condición fronteriza normaliza prácticas que desde la capital se perciben como contrarias a la legalidad, condenables. En cambio, para los autóctonos es un recurso, una manera para obtener rédito, aunque no formal, pero igualmente es una de las pocas opciones que ofrece el contexto.

La afirmación anterior está relacionada con el tema del aislamiento respecto de la capital sobre el que profundizaremos más adelante. También interviene el hecho de la no identificación de los Estados nacionales en las relaciones sociales cotidianas. Citaremos a modo de ejemplo el caso de Lalo Mendoza, cuyo padre era portugués y su madre salteña, descendiente de la familia de nuestro prócer José Gervasio Artigas. Este escritor riverense se crió en un hogar donde el sentido de «nacionalidad» guardaba otros significados ya que poseía parientes a uno y otro lado de la frontera. En Rivera, además, una persona puede despertarse en un país, realizar sus tareas cotidianas como visitar parientes o amigos en el otro, e irse a trabajar en el primero, retornando para pernoctar del otro lado de la «línea» fronteriza. Esto no configura un delito, sino un *modus vivendi* congénito a la misma existencia del confín. La expresión que utiliza el pariente cercano en el poema de Olintho del «mundo aparte» está relacionada con la visión desde el «centro», el poder hegemónico criollo montevideano que se esforzaba por difundir la mitopeya común del Uruguay unificado y uniforme.

Aparecen así dos construcciones simbólicas, imágenes singularizadoras enfrentadas. Ambas sociedades ya poseían su sistema de imágenes y de representaciones colectivas individuales, heterogéneas, que formaban el sustrato de sus tradiciones. Esas tradiciones ya se habían consolidado a través de la memoria; es interesante observar en el poema que el hijo es el que le relata al padre el encuentro con el pariente, realizando así el camino inverso de la memoria que se trasmite de la generación de los mayores hacia los más jóvenes. Pero al final del texto podemos apreciar que el padre tiene «viva» curiosidad por saber qué ha respondido el hijo ante las afirmaciones categóricas del supuesto pariente. Esa curiosidad puede interpretarse como una expectativa de retroalimentación en la que pueda evaluar la reacción de su hijo frente a lo que ha aprendido de su cultura. Aunque el término «lorotas» y la afirmación «que ya me estaban inflando» adelantan un poco el final del poema.

Por más que el discurso nacionalista se haya esforzado en negarlo, en el territorio uruguayo se pueden reconocer claramente dos regiones distintas, que se relacionan con el sustrato cultural fundacional de cada una. La región que comprende los departamentos del norte y noreste tiene un sustrato cultural portugués, porque fue originariamente poblada por portugueses. La otra región está conformada por los departamentos del centro-sur y litoral oeste del país; estos departamentos poseen un sustrato hispánico, influenciado fuertemente por los inmigrantes europeos (italianos, sobre todo) que arribaron en grandes oleadas desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX (Barrios, 1996: 83-110). Por eso cuando hablamos de identidad cultural uruguaya, aun cuando nuestro país es

bastante pequeño en cuanto a dimensiones territoriales, no podemos referirnos exclusivamente al aspecto positivo de la identidad, sino que también debemos reconocer su heterogeneidad, diversidad, pluralidad. Si bien podemos identificarlos todos a nivel nacional, no podemos hacerlo completamente desde el punto de vista cultural y esto puede observarse claramente en el texto de Olintho.

Históricamente, Rivera y Santana do Livramento nacieron como avanzadas de los imperios español y portugués en la lucha por los dominios coloniales. Era necesario detener el avance portugués primero y luego brasileño sobre el territorio nacional, por eso se hacía necesaria la creación de una ciudad que detuviera efectivamente ese avance, que hiciera «frente» al conquistador.

En este sentido, escribe Behares refiriéndose a la región fronteriza del norte del país:

En 1784 [...] la región podía definirse como exclusivamente rural y con escasa densidad poblacional. Sin embargo, conviene recordar que, en términos de población, las gentes fronterizas presentaban ya características propias [...] con un notorio predominio de los mestizos a partir de los guaraníes misioneros, con escasa presencia de españoles y portugueses incorporados desde las sociedades coloniales del sur o del norte. Esta base poblacional se reconcentra sobre sí misma debido al aislamiento, a las condiciones de vida difíciles para el colono europeo y, lo más importante, por adaptarse a una modalidad de organización social muy laxamente estructurada (2003: 7).

Se trataba pues de un conglomerado poblacional bastante diferente al del sur del país y muy poco vinculado con él. El aislamiento y las condiciones especiales que vivía el norte del país favorecieron la trasmisión de los significados comunes, proveyendo también su permanencia en el tiempo y admitiendo una comprensión intersubjetiva de la realidad muy diferente de la que se produjo en los departamentos del sur, especialmente en Montevideo, donde a través del puerto y por medio de la influencia de los inmigrantes europeos se generaban otros significados.

Siguiendo lo que dice Behares, durante el siglo XIX Rivera era apenas un conglomerado poblacional con una sociedad rural escasamente ordenada por otros instrumentos que la simple convivencia y la defensa de las integridades; de ahí la tendencia a conservar las costumbres como se pone de manifiesto en este etnotexto (2003: 8).

Los primeros individuos que conformaron la sociedad riverense fueron los paisanos mestizos —que a veces eran descendientes de españoles o portugueses en vientres guaraníes, gauchos o gaúchos, resultado de múltiples mestizajes y sometidos a una libertad incondicional— y el fazendeiro portugués, que en ese momento se parecía más a los bandeirantes en su segunda generación. Los bandeirantes eran miembros de las bandeiras o compañías de aventureros organizadas desde San Pablo que se distinguían por las banderas que portaban. Ellos fueron los responsables de la extensión de los límites del Brasil. En sus expediciones los bandeirantes buscaban metales, piedras preciosas y capturaban indios para transformarlos en esclavos.

Esta es la base étnica y cultural con la que se conformó la población fronteriza; esas características se mantuvieron intactas durante mucho tiempo. Debido al aislamiento y a las dificultades en las comunicaciones, esta población se concentró sobre sí misma generando un *modus vivendi* propio.

Las características culturales de este «ser» fronterizo aparecen muy claramente manifestadas en un etnotexto de Olintho María, el título del poema es *Una carta*. Se trata efectivamente de una misiva que le envía el yo lírico a su novia defendiéndose de las acusaciones que le han hecho en el pueblo sobre su carácter dudoso.

Son pretextos lo que buscas
a fin de quebrar conmigo,
e inventas esas historias
sin fundamento ni tino.

¿De dónde sacaste tú
que me vieron el domingo
—después que dejé tu casa—
borracho y metido en líos?

¿O es que ahora uno no puede
discutir con los amigos
y tomarse alguna que otra
igual que cualquier vecino?
(Olintho, 1963: 30).

Esta organización social tan laxamente estructurada produjo un tipo humano acostumbrado a vivir en condiciones difíciles, en ocasiones muy apegado a sí mismo y poco comprometido con el arraigo que lo obligase a crear lazos afectivos permanentes. En otras ocasiones se muestra pasionalmente herido por el amor, pero conserva el deseo de libertad del gaucho; es profundamente aventurero; le gustan las batallas y las pendencias, el juego y el alcohol, que es su compañero para atenuar el dolor del desgarramiento, del abandono y de la soledad. Su prioridad es la defensa de su integridad física y su sobrevivencia. Hábil en el conocimiento de la naturaleza, a la que considera su aliada, pero contra la cual tiene que luchar constantemente para que produzca sus frutos. Sabio en experiencias propias, siempre pronto a escuchar, pero muy tarde para hablar. No siempre se deja conocer para no sentirse vulnerable, generalmente se cubre de silencio buscando conocer a los demás, antigua estrategia que aprendió de sus antecesores.

Eso de que estuve preso
en Santana es chismerío,
si alguna vez me llevaron
fue en calidad de testigo.

No es cierto que abandoné
una mujer con dos hijos:

me divorcié legalmente
y el divorcio no es delito.

Nunca fui contrabandista.
Cuando tuve un bolichito
solo compraba en la línea
yerba, azúcar, caña y vino
(Olintho, 1963: 30).

Su moral es extremadamente flexible consigo y con los demás. Acostumbrado a luchar para sobrevivir, difícilmente entiende las leyes que se imponen en la ciudad para poder convivir en armonía socialmente. Pero cuando decide radicarse y construir una familia es capaz de desarrollar los más nobles afectos: padres, hijos, esposa, pasan a ser la razón de su existencia. Es extremadamente valiente y temerario, no le teme al peligro; esa fue una de las razones por las que frecuentemente intervenía en las luchas a uno y otro lado de la frontera.

El segundo elemento de la identidad cultural riverense que estudiaremos en este trabajo está relacionado con la actitud de los hablantes frente a su repertorio lingüístico y cómo los escritores riverenses lo utilizan de diferentes formas con la finalidad de resistir al poder hegemónico criollo impuesto desde la capital del país.

El sustrato poblacional que acabamos de describir en la primera parte de este trabajo, a uno y otro lado de la línea divisoria, era una sociedad criolla, preponderantemente rural y ágrafa, hablante de un portugués aprendido inicialmente sobre base guaraní y con cierta presencia no determinante del español.

El discurso nacionalista o de unidad nacional actuó también en este elemento identitario del pueblo riverense, transformando esta sociedad en bilingüe y diglósica. Refiriéndose a la «Ley de Educación Común», dice Graciela Barrios:

La Ley de Educación Común de 1877, que consagró la obligatoriedad de la enseñanza en español en todo el territorio nacional, expuso a las comunidades uruguayas luso-hablantes a un contacto creciente con el español, y fue secundada por una sostenida represión de los dialectos portugueses allí hablados (2008: 80).

El contacto del Portugués Uruguayo (PU), la lengua hablada en las comunidades nortenas, con el español impuesto por la escuela vareliana modificó profundamente la situación de los hablantes en el norte del país, no solo porque se adquirió una «nueva lengua», sino porque se buscó negar la ya existente, estableciéndose así una matriz diglósica donde ambas lenguas pasaron a poseer jerarquías y valores diferentes. La lengua prestigiosa fue la impuesta por el poder hegemónico criollo desde Montevideo a través de la escuela pública. La variedad desprestigiada era la autóctona, la étnica, producto de un largo proceso histórico. Pero además la imposición del español a través de la escuela pública estuvo envuelta por un discurso progresista que conquistó apoyo en todo el país. La capital, después de largos años concentrados sobre sí misma, «miraba» con

agrado al interior con la finalidad de contribuir a la formación de sus hijos. Los periódicos de 1913 saludan con gran efusión la llegada del futuro director del Liceo n.º 1 de Rivera, el profesor de Gramática y Literatura Carlos T. Gamba, así como sucedió anteriormente con la escuela primaria.

Precisamente en el momento en que se instaura la enseñanza formal en español se produce el conflicto que se mantiene hasta los días actuales y que se puede observar en los estudiantes riverenses en forma general y también en diversos escritores del medio: el PU es la lengua materna de muchos riverenses, pero no es la variedad prestigiosa socialmente; sí lo es el español uruguayo que no todos los riverenses dominan. Se añade al conflicto anterior de los hablantes el hecho de que el PU no es portugués estándar, lengua prestigiosa socialmente en Brasil. Esta compleja dificultad se hace presente cada vez que el hablante fronterizo quiere expresar su pensamiento a través de la lengua y se agudiza cuando se enfrenta a la escritura. Esto hace que muchos riverenses tengan representaciones negativas con respecto a su lengua étnica; la fuerte represión que impone la enseñanza formal, unida a los mecanismos sociales de coerción, hacen que se impongan las lenguas estándar (español, portugués) en desmedro del PU.

Frente a esta realidad lingüística expresada anteriormente, los hablantes fronterizos asumen diferentes posiciones:

- Algunos hablantes niegan el uso del PU, afirmando que es una mezcla y no una lengua, que es una lengua «mal hablada», que los «riverenses hablan mal», etcétera.
- Otros hablantes utilizan el dialecto en forma de interferencias léxicas en el español uruguayo; en circunstancias esa interferencia es consciente y en otras se produce porque no logran separar completamente los dos códigos (español uruguayo y PU).
- Por último, podemos encontrar aquellos hablantes fronterizos que aprecian el PU y lo utilizan por considerarlo una riqueza cultural exclusiva de la frontera.

Sobre el tema afirma Barrios:

Dentro del contexto regional, Uruguay mantiene una política lingüística particularmente conservadora en lo que a minorías étnicas se refiere. El hecho de no tener ya grupos indígenas encubre la necesidad de contemplar otro tipo de minorías lingüísticas, como las poblaciones luso-hablantes de la frontera uruguayo con el Brasil, o los inmigrantes. Y el hecho de que la principal minoría lingüística de Uruguay hable una variedad dialectal de una de las lenguas oficiales del Mercosur (el portugués) no ha sido argumento para que se reconozca algún tipo de derecho a esta minoría, como ocurre con los germanófonos y francófonos del norte de Italia, por ejemplo. Muy por el contrario, los dialectos portugueses hablados en el Uruguay han sido históricamente combatidos y las actitudes negativas que generan en el endo- y el exogrupo son el resultado directo de una política lingüística ferozmente represora, acompañada por un discurso oficial estigmatizante (2006: 16).

Por esta razón estamos de acuerdo con Pierre Bourdieu (1985, 1991) cuando dice que el espacio social es un campo político regulado por múltiples economías de valor que históricamente compiten. Eso justamente ha sucedido en la frontera riverense a lo largo de toda su historia, pero esa competencia no ha sido completamente leal con las minorías étnicas ni lingüísticas del norte de nuestro país. A pesar de ello, el «ser» fronterizo, poseedor de una variedad lingüística que lo caracteriza, continúa en su lucha por espacios sociales y resiste al poder hegemónico criollo europeo del sur de nuestro país. Esa resistencia adopta diferentes formas en los escritores riverenses y una de ellas la podemos identificar en el poema de Lalo Mendoza *¡Pucha con el pueblo!*

Oía Viejo; para emprencipiá, yo ví'a te contar
del paseo qu'hice al pueblo con comadre Rola.
Mais te adianto que vengo abismada de las moda
Y certos algariamientos qu'e'es de se abenzoá.

Se tu vises Viejo ¡cada baitos barbados!
Forceyando para modo de se parece a mujer,
Con unas clineras que hay que se ve, pa se crer
Y unos colorinchos feitos diablo desfrazado
(1971: 52).

En su libro *Maciegas* el autor mezcla verso y prosa, poemas, mitos y leyendas riverenses. La mayor parte de sus poemas está escrita exclusivamente en español uruguayo, sobre todo los que se encuentran dedicados a los niños del medio rural. Otros poemas se encuentran en la variedad gauchesca y, por último, encontramos no muchos poemas en ru. Es verdad que en este poema aparecen interferencias también gauchescas, lo podemos apreciar por las apócopies y algunas expresiones características del medio rural, también lo podemos inferir por el contexto ya que el poema habla de la visita de una señora del medio rural al pueblo.

Queremos detenernos en la forma en que Lalo Mendoza utiliza la variedad ru. En primer lugar, se arriesga a escribir en una variedad ágrafa. Utiliza los recursos a su alcance para reproducir en la grafía lo que hablaban los habitantes de la ciudad. En segundo lugar, queremos destacar que en su obra no se observan glosarios ni explicaciones de los términos que utiliza; tiene plena convicción de ser entendido porque es una poesía dirigida o destinada a un auditorio o lectores riverenses. Si bien la intención del poeta es parodiar a la señora comadre de doña Rola y su mentalidad conservadora del medio campesino, el poeta aprovecha la instancia para «jugar» con el auditorio que no sea riverense y que no logre entender lo que la señora escandalizada le cuenta a su esposo. El lenguaje del poeta se transforma en un arma de resistencia; al respecto, dice Laura Masello:

Estrechamente ligada al sentimiento de nación y a la definición identitaria se encuentra la elección de la lengua con la cual se elaborará el discurso que los expresa. La península ibérica impuso a sus colonias ambas variedades europeas

del español y del portugués, en un proceso de exclusión y destrucción tanto de las lenguas autóctonas como de las trasplantadas por la trata (2012: 451).

En este caso, tenemos a un autor culto del medio riverense que, en el momento de realizar su elección acerca de qué variedad lingüística utilizar para su obra, opta por la variedad del *ru*. La resistencia al poder hegemónico criollo localizado en el sur del país, especialmente en Montevideo, se observa en que, pudiendo manejar la lengua estándar (español o portugués), escoge la variedad subalterna de sus repertorios como forma de diferenciarse y de proclamar la discordancia y hasta en cierta forma el «hermetismo» parcial de la expresión. Aparece una forma de silencio voluntario por parte del poeta que desea comunicarse exclusivamente con sus iguales y no desea darse a conocer completamente a aquellos que no considera pertenecientes a su grupo. Esta es la tercera observación que queríamos hacer: el sujeto que de alguna manera se siente discriminado, estigmatizado, lo reproduce con las personas que se encuentran en inferioridad de condiciones.

Pero observemos otro ejemplo en el poema *Una carta* de Olintho, poema con el que ya trabajamos anteriormente.

Tampoco soy «calavera»
como dices que te han dicho.
No veo que sea jugar
Hacerse un apunte al «bicho».

Es mentira que me ven
en pensiones tiro a tiro,
pues hace cerca de un mes
que en una pensión no piso.

Yo te juro que es verdad
todo esto que te escribo,
y si tu no lo «acreditas»
te pongo a Dios de testigo
(1963: 30-31).

Este poeta riverense escribe *A la sombra de los plátanos* (1963) básicamente en español uruguayo, pero en oportunidades toma palabras que escucha (y que habla) en el medio social donde se encuentra y las utiliza en sus poesías siempre entre comillas. Esos términos o expresiones en *ru* aparecen como las palabras dichas por otras personas («no las digo yo»). Esta actitud frente a la lengua, probablemente inconsciente, puede nacer de una actitud interna del hablante frente a la variedad menos prestigiosa, aunque la defienda y realice su apología.

Consideramos que esta es también, sin lugar a dudas, una forma de resistir al poder hegemónico que impone los cánones de la lengua. Las palabras en *ru* configuran subversiones del código normatizado, pero observamos también que quizá el discurso nacionalista haya calado hondo en estos miembros de la comunidad riverense.

Es interesante notar que estas formas de resistencia utilizadas por Lalo y Olintho se han mantenido a través del tiempo. En las investigaciones bibliográficas que hemos realizado, encontramos cuatro actitudes diferentes de los escritores frente a la variedad *pu*:

- No utilizan esta variedad, optando exclusivamente por las variedades español «castizo» o español uruguayo.
- Utilizan palabras o expresiones en *pu* entre comillas intercaladas en producciones en las variedades lingüísticas estándar; en ocasiones hacen uso del lunfardo.
- El yo poemático utiliza el *pu* cuando se coloca en el lugar de un personaje característico de la frontera transcribiendo el habla de la gente en los diferentes medios donde se encuentra
- El yo poemático se expresa directamente en *pu*.

Para que podamos establecer una comparación entre las diferentes actitudes de los escritores riverenses frente a la lengua autóctona, transcribimos un fragmento de Piedra mora, poema de Agustín Ramón Bisio (1894-1952), el autor riverense probablemente más conocido. Este poema aparece en la obra *Brindis Agreste*:

Mesmo como piedra-mora
rodando n'el cuest'abajo
a tumbos por la cañada,
y a golpes sab'hasta cuando.

Asin me trujo la vida,
me redondando los cantos;
y, ya stoy, ¡cuasi redondo
cuasi parao in el bajo!
(1947: 27).

Como se puede observar en esta oportunidad, el yo poemático se expresa directamente en *pu*, subvirtiendo completamente la lengua hegemónica. Esta actitud frente a la lengua es muy rara en los escritores riverenses. Muy pocos de ellos se atrevieron a resistir en el nivel que lo hizo Bisio. En el caso de este autor llama aun más la atención el hecho de que sea un poeta culto; si bien no terminó sus estudios en la Facultad de Agronomía (Fagro), poseía un nivel académico elevado para la época en el interior del país. Además publicó en diferentes periódicos de Montevideo como *La Democracia*, *La Razón* y *El Día*. También en él observamos la elección voluntaria del código subalterno cuando poseía a su disposición un repertorio multilingüe.

Recién en la actualidad, cuando el discurso hegemónico ha cambiado con respecto a la interculturalidad, podemos encontrar escritores en el medio riverense que utilizan la lengua étnica como lo hizo Bisio.

Conclusión

En este trabajo hemos analizado dos elementos de la identidad cultural del pueblo fronterizo riverense y la resistencia al poder hegemónico criollo impuesto desde Montevideo. Hemos podido observar la constitución étnica del hombre de la frontera, que se diferencia esencialmente del individuo del sur; esa diferenciación no es solamente física y emocional, sino que también incluye los universos de representaciones, significados culturales que se han construido durante siglos y que han generado sociedades tan diversas.

Creemos que la utilización de los etnotextos como instrumentos para el estudio de esta sociedad, desde su interior, es enteramente válida, novedosa y eficiente ya que los protagonistas de la investigación, los que aportan el conocimiento que verdaderamente interesa, son los mismos actores que han enfrentado el reto de hacer de este departamento lo que es en la actualidad.

Nos hemos introducido en lo que Maldonado Alemán denomina «identidad cultural afirmativa»: aquella que se construye a partir del reconocimiento de la presencia, real o imaginaria, de prácticas culturales dignas de ser defendidas, preservadas y reivindicadas en un eventual escenario de conflictos culturales; conflictos que, de ocurrir, son, en última instancia, luchas por el control de los «aparatos ideológicos» generadores de los significados identitarios de una comunidad humana determinada (2009: 171-179).

Pero, como lo hemos mencionado anteriormente, la identidad cultural no solo se hace de presencias, se hace también del reconocimiento de ausencias. Las identidades culturales están llenas de zonas deficitarias, de vacíos, de modelos débiles o incluso de antimodelos. Se podría decir que existe una no-identidad en la identidad: aquello que no se es y que tal vez se quisiera ser, sea que este «querer ser» se inscriba en un horizonte de realidad posible o en el terreno de los sueños radicalmente contrarios al orden dominante (y acaso imposibles desde todo punto de vista).

La identidad cultural es, en el fondo, una forma de praxis política que se manifiesta por la afirmación y reivindicación de una cierta sustancialidad esencial que, afincada en la memoria y en la práctica de la vida social, opera como un dispositivo ideológico de resistencia (si se trata de culturas subalternas) o de control imperialista (si se trata de culturas dominantes) (Mansilla Sergio, 2006: 131-143).

Estamos convencidos de que el discurso nacionalista o de identidad nacional produjo un conflicto profundo en los hablantes de la zona fronteriza con Brasil y que, en la actualidad, además de los discursos favorables a la interculturalidad, se deberían instrumentar formas para que a través de la educación pública se puedan minimizar los impactos sociales, culturales y lingüísticos que se produjeron para el mantenimiento de este desfasaje entre realidad virtual y material en esos departamentos. Estos daños se acentúan sobre todo en los momentos en que se asocian las diferencias culturales y lingüísticas con falta de patriotismo o con incapacidad. Al igual que todos los grupos minoritarios en la actualidad, los habitantes de la frontera Rivera-Livramento buscan construir un espacio donde puedan ser iguales siendo diferentes.

Referencias bibliográficas

- BARRIOS PINTOS, A. (2011). *De tierra adentro*. Montevideo: Editorial Planeta.
- BARRIOS, G. (1996). «Planificación lingüística e integración regional: el Uruguay y la zona de frontera». En Menine Trindade, A. y Behares, L. E. (orgs.). *Fronteiras, Educação, Integração*. Santa María: Pallotti. 83-110.
- (2006). «Minorías lingüísticas y globalización: el caso de la Unión Europea y el Mercosur». *Revista Letras*. Santa María. 11-25.
- (2008). «Discursos hegemónicos y representaciones lingüísticas sobre lenguas en contacto y de contacto: español, portugués y *portuñol* fronterizos». En Da Hora, D. y Marques de Lucena, R. (orgs.). *Política Lingüística na América Latina*. João Pessoa: Ideia-Editora Universitária. 79-103.
- BAUMAN, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2007). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- BEHARES, L. E. (2003). *Portugués del Uruguay y Educación Fronteriza*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.
- (2005). «*Portugués del Uruguay y educación fronteriza*». En Brovotto, C.; Geymonat, J. y Brian N. (comps.). *Portugués del Uruguay y Educación Bilingüe*. Montevideo: Codicen, ANEP.
- BOUVIER, J.-C. (1997). «Etnotextos». *Textos de História*, vol. 5, n.º 1. Fuente consultada 16/9/2012. Disponible en:
<<http://seer.bce.unb.br/index.php/textos/article/view/5806>>.
- CASMIGLIA, H. Y TUSÓN, A. (2004). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Madrid: Editorial Ariel.
- CASTELLÓN, L. Y ARAOS, C. (1999). *Grados de identidad cultural: una reflexión desde la prensa escrita*. Santiago: Universidad Diego Portales. Facultad de Ciencias de la Comunicación e Información, Centro de Estudios Mediales. Fuente consultada 16/2/2013. Disponible en: <www.eca.usp.br/alaic/Congreso1999/2gt/Lucia/20Castellon.doc>.
- DE LA MAR, I. A. (2006). «Identidades e Identidad nacional en el mundo contemporáneo». *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Bogotá: Universidad de Externado de Colombia, Editorial Oasis. 19-38.
- FERNÁNDEZ PEREIRA, J. (2006). «Memória e identidade étnica na colonização da região noroeste do Rio Grande do Sul». Fuente consultada 26/1/2013. Disponible en: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307730590_ARQUIVO_Memoria_IDentidadeeRegiaonacolonizacaodoRS\(revisado\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307730590_ARQUIVO_Memoria_IDentidadeeRegiaonacolonizacaodoRS(revisado).pdf)>.
- HOBBSAWN, E. (1990). «La invención de tradiciones». *Revista uruguaya de ciencia política*, n.º 4. Montevideo: FCS, Universidad de la República. 97-107. Fuente consultada 7/12/2012. Disponible en: <<http://www.fcs.edu.uy/archivos/RUCP-04-08-Hobsbawm>>.
- MALDONADO ALEMÁN, M. (2009). «Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica». *Cuadernos de Filología Alemana* 2010, Anexo III. Sevilla: Editorial Peter Lang. 171-179.
- MANSILLA TORRES, S. (setiembre 2006). *Literatura e identidad cultural. Estudios Filológicos*, n.º 41. Valdivia. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132006000100010>.

- MASELLO, L. (2011). *El revés de la trama: escrituras identitarias en Brasil y el Caribe*. Montevideo: Biblioteca Plural, Universidad de la República.
- (2012). *Lengua y resistencia en escrituras latinoamericanas: Brasil, Haití*. Kirkpatrick, G. y Cortez, E. (eds.). *Estar en el presente: literatura y nación desde el Bicentenario*. Lima-Berkeley: Latinoamérica Editores. 451-464.
- MENDOZA, L. (1971). *Maciegas*. Montevideo: Gráfica 1670.
- MIGNOLO, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- MUZART, I. (1995). «Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira». En Bernd, Z. y Migozzi, J. (orgs.). *Fronteiras do Literário. Literatura oral e Popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- PELEN, J.-N. (1981). *Memória da literatura oral. A dinâmica discursiva da literatura oral: Reflexões sobre a noção de etnotexto*. Projeto História e oralidade. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História. San Pablo: PUC-SP, Educ.
- PERSIA, A. (2010). «Frontera como recurso, frontera como límite: una perspectiva antropológica». *Estudios Históricos*, año 11, n.º 4. Montevideo: CDHRP. Disponible en: <<http://www.estudioshistoricos.org/libros/adriana-persia.pdf>>.
- PEYROU, R. (2011). «La frontera norte en el imaginario cultural». *Revista uruguaya de psicoanálisis*. Fuente consultada 18/10/2013. Disponible en: <<http://www.apuruguay.org/apurevista/2010/1688724720111314.pdf>>.
- SIMÕES, O. M. (1963). *La sombra de los plátanos*. Florida: Editorial Gadi.

Entre etnocentrismo y descentración: ¿Alencar mediador-traductor de lo indígena?

Laura Masello

Las narrativas de fundación elaboradas en los países de pasado colonial han tenido como uno de sus temas recurrentes, según Daniela Beccaccia, «a administração do conflito entre as diferentes culturas que coabitam o território da nação»³⁴ (Beccaccia, 2000: 529). Entre dichas narrativas, esta autora destaca las dos corrientes que, en el caso de Brasil, resolvieron esa problemática de manera opuesta: mientras el Romanticismo se constituía en la primera expresión de la visión ufanista enmarcada en el denominado período del empeño, que preconizaba una unidad simbólica mediante la armonización de los discursos de los grupos culturales y étnicos, el Modernismo puso en evidencia el conflicto y la imposibilidad de integración.

Dentro de la línea de pensamiento de Beccaccia, basada a su vez en el ensayo de Lúcia Helena (*Escrevendo a nação*, 1994), podemos afirmar que la novela *Iracema* de José de Alencar adopta el discurso de la conciliación por la vía de la exclusión del conflicto en todas sus dimensiones, tanto en el nivel narrativo como en los niveles histórico y étnicocultural: la acción de la novela gira en torno al personaje blanco y el elemento aborigen —encarnado en la mujer y el amigo indígenas— termina claudicando de sus valores en un universo de representación en el que el elemento negro, a su vez, fue excluido a priori.

De este modo, Alencar se propone presentar los comienzos de una civilización, la cearense, a través de una forma de mestizaje que implica la inexorable (y previsible, dado el contexto histórico e ideológico) sumisión de la cultura originaria del lugar a la del colonizador, a la vez que, paradójicamente, retoma y profundiza la valorización del aborigen iniciada por autores como Gonçalves Dias y Gonçalves de Magalhães para la creación de una mitología nacionalista en que el elemento indígena se convierte en símbolo nacional. Como destaca Antônio Cândido:

As Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Aracis, Peris [...], traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção que dá a um país de mestiços o alibi

34 El manejo del conflicto entre las diferentes culturas que conviven en el territorio de la nación». Traducción propia.

duma raça heroica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário (1997: 202).³⁵

Por un lado, entonces, surgiría la necesidad de apelar a una raza originaria, preocupación común a todos los pueblos que sufrieron distintos procesos de mestizaje, como ocurrió en toda América Latina. Por otro, en el caso específico de Alencar, el recurso a la dimensión mítica o legendaria vendría a cubrir los vacíos creados por la actitud negadora y excluyente de la construcción histórica a que hacíamos alusión. El momento literario en que fue escrita *Iracema*, en pleno auge del Romanticismo, se prestaba particularmente para este tipo de idealizaciones y constructos moldeados a partir de los paradigmas hegemónicos y sustitutivos de la historia negada. La observación que hace Valéria de Marco (citado por Decca, 2002) sobre O Guarani, podría también aplicarse al caso de *Iracema*: «narrando um passado heroico que caminha para o mito, ele quer cicatrizar as fendas abertas pelos conflitos e quer, como a palmeira deslizando, inaugurar o horizonte histórico»³⁶ (26).

En este sentido, Alencar procede a una naturalización de la historia para narrarla en un proceso que invierte el orden tradicional en que se relacionan naturaleza y cultura: no solo no hay un proceso lineal que conduzca de la naturaleza a la cultura, sino que en la propia naturaleza ya hay cultura e historia: en la obra aparece bajo la forma de ceremonias como la del tatuaje o en los conflictos interétnicos entre tabajaras y pitiguaras, pero estos hechos no son elementos fundadores del relato genesiaco que inaugura la civilización cearense.

Por otra parte, coincidiendo con el apunte de Valéria de Marco, la historia —que no puede tener lugar en la medida en que los conflictos están excluidos— es remplazada por la leyenda mediante el rescate de los mitos indígenas. Esta reapropiación de la dimensión mítica de lo indígena forma parte del proyecto en el que Alencar inscribió a *Iracema* y que expone a manera de marco teórico en el posfacio de la obra, la «Carta ao Dr. Jaguaribe». Al igual que en otros escritos críticos, Alencar desarrolla en la carta los principios que orientan su producción literaria, a modo de verdaderas causas que es necesario defender: la literatura como fuente de nacionalidad, la lengua como índice de brasilidad y la función pedagógica del crítico como agente estimulador de obras representativamente brasileñas (Leal Sabino, 2000).

Nos detendremos básicamente en los dos primeros aspectos. Ambos aparecen relacionados por el propio Alencar (2001) en la carta al reivindicar la posición central que debe ocupar la lengua indígena: «O conhecimento da língua

35 «Las Iracemas, Jacis, Ubiratás, Aracis, Peris [...] traducen la profunda voluntad del brasileño de perpetuar el pacto que da a un país de mestizos la coartada de una raza heroica y a una nación de historia breve la profundidad del tiempo legendario». Traducción propia.

36 «Al narrar un pasado heroico que camina hacia el mito, quiere cicatrizar las heridas abiertas por los conflictos y, como la palmera que se inclina, inaugurar el horizonte histórico». Traducción propia.

indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura»³⁷ (85). Más adelante añade: «É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino»³⁸ (85).

El primer proyecto de Alencar se orientaba entonces a la creación de un «poema nacional», dentro de la tradición romántica nacionalista. Sin embargo, siendo el objetivo principal del escritor la expresión del pensamiento indígena, él mismo reconoce las dificultades que le planteaba la escritura poética, al tiempo que la prosa le ofrecía la ventaja de que «a elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas»³⁹ (Alencar, 2001: 85).

Alencar se ve enfrentado al problema de todo escritor latinoamericano, que debe elaborar su modo de expresión a partir de la adopción, negación o transformación de los modelos europeos hegemónicos heredados, dentro de lo que Roberto Schwarz denominó la «ambivalência, própria de nações de periferia» (2000: 35). La adopción de la novela como forma literaria para expresar el motivo indígena acarrearía inevitablemente el acatamiento de la ideología que la originó, según este autor.

Pero Alencar parece consciente de esa «impropiedad», que constituye una variante del mestizaje o hibridación en sentido amplio, esta vez a nivel de la escritura. Si bien el mestizaje del código lingüístico junto al mestizaje religioso fueron, para Silviano Santiago, los dos sistemas principales que contribuyeron a la propagación de la cultura occidental, «la mayor contribución de América Latina a la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y pureza» (2000: 67). Con su reivindicación del derecho a construir un lenguaje brasileño a partir de la transformación del portugués por el tupí, Alencar se convierte en iniciador del proceso de inversión de valores al que alude Santiago, logrando superar en parte la alienación del escritor latinoamericano, por lo menos en lo que atañe a la dimensión lingüística: «Es necesario que aprenda primero a hablar la lengua de la metrópoli para inmediatamente combatirla mejor» (72).

Si bien el proceso de concientización en Alencar no es completo, pues su discurso teórico aún está atravesado por la terminología derivada de la dicotomía civilización/barbarie, también es cierto que, siguiendo la línea de reflexión sugerida por Santiago, Alencar demuestra en mayor medida su «deseo de conocer» que el «punto de vista dominador» (2000: 63). Y lo hace desde su entrelugar que, en este caso, es el del descentramiento de la lengua y la defensa del uso brasileño de la lengua portuguesa mediante su tupinización. Para ello, Alencar no duda en

37 «El conocimiento de la lengua indígena es el mejor criterio para la nacionalidad de la literatura». Traducción propia.

38 «En esa fuente debe abreviar el poeta brasileño; de ella ha de salir el verdadero poema nacional, tal como lo imagino». Traducción propia.

39 «La elasticidad de la frase permitiría entonces utilizar con mayor precisión las imágenes indígenas». Traducción propia.

calificar su gesto intelectual, fruto de sus investigaciones filológicas y lecturas de crónicas antiguas, como una actividad de traducción y esboza una teorización de la misma en la carta:

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem⁴⁰ (2001: 85).

Hay aquí una preocupación por lo que significa el acto genuino de traducir y el establecimiento de los principios que deben guiarlo. El resultado en el caso de *Iracema* ha sido exhaustivamente estudiado en los trabajos de Manuel Cavalcanti Proença (1965) e Ivo Barbieri (2003). Este último considera a Alencar como el fundador de la prosa de ficción brasileña y caracteriza la prosa de *Iracema* como «o conúbio do português falado no Brasil salpicado de eruditismos lusitanos, com elementos da língua tupi-guarani» (Barbieri, 2003: 516).

Entre los recursos empleados por Alencar para tupinizar la lengua, Barbieri destaca la presencia numerosa de palabras de origen indígena puestas en relieve mediante el uso de aposiciones o símiles, con lo cual el autor incorpora sistemáticamente la traducción al discurso por el procedimiento que la traductología conoce actualmente como traducción explicativa:

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras remexe o uru de palha matizado, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão (Alencar, 2001: 25).

Su uso reiterado a través de las notas al pie (cinco en este pasaje, que no hemos reproducido aquí) apunta a agotar todas las posibilidades semánticas del término original para su mejor comprensión por parte del lector, configurando una escritura más densa, a veces redundante, por lo cual ese tipo de traducciones pueden resultar cuestionables. Efectivamente, si a este aspecto se agregan los recursos estilísticos característicos del Romanticismo, a veces la lectura de *Iracema* produce una sensación de extrañeza y de falta de fluidez:

—Quando tu passas no tabuleiro, teus olhos fogem do jenipapo e buscam a flor do espinheiro; a fruta é saborosa, mas tem a cor dos tabajaras; a flor tem a alvura das faces da virgem branca. Se cantam as aves, teu ouvido não gosta já de escutar o canto mavioso da graúna, mas tua alma se abre para o grito do japim, porque ele tem as penas douradas como os cabelos daquela que tu amas (Alencar, 2001: 74-75).

40 «El poeta brasileño debe sin duda traducir a su lengua las ideas, aun rudas y burdas, de los indígenas; pero en esa traducción está la gran dificultad; es necesario que la lengua civilizada se amolde en lo posible». Traducción propia.

Sin embargo, es en esa suerte de duplicación del texto mediante la explicación analítica en portugués de los rasgos aglutinantes de la lengua tupí donde Barbieri (2003) encuentra el mayor logro de Alencar en cuanto a la construcción de «o ambiente semântico adequado ao convívio harmônico de elementos heteróclitos» (520), que asegura la mediación transcultural que el autor se ha propuesto, reuniendo las sonoridades del tupí y la cadencia melódica del portugués:

O branco tapuia está na Ibiapaba para ajudar os tabajaras a combater contra Jacaúna. Teu irmão corre a defender a terra de seus filhos, e a taba onde dorme o camucim de seu pai. Ele saberá vencer depressa para voltar à tua presença (Alencar, 2001: 70).

Se torna visible entonces la dimensión semántica del proceso de entrecruzamiento entre ambos códigos. Alencar obtiene así la elaboración de un lenguaje propiamente brasileño, procedimiento semejante en su fundamento al que se puede apreciar en los escritores defensores de la creolización caribeña o en el estilo de José María Arguedas,

... correlativo a un «idioma» inventado, hasta artificial si se prefiere esta palabra, pues está hecho de una matriz sintáctica quechua que luego se realiza lexicalmente en español, [...] mucho más auténtico que la masiva interpolación de vocablos quechuas que fue el recurso privilegiado del indigenismo clásico y corresponde a la conceptualización del indigenismo como literatura mimética (Cornejo Polar, 1996: 453).

Ahora bien, esa búsqueda de un lenguaje que «traduzca» al otro sin apropiárselo requiere cierto grado de deconstrucción que Alencar habría alcanzado solo parcialmente. Su discurso teórico aún está teñido de la ideología dominante, como lo revela la terminología que emplea en la carta cuando se refiere al indio como «selvagem», a sus ideas como «rudes e grosseiras» y a su lengua como «bárbara» (Alencar, 2001: 85). También la obra está salpicada de ejemplos en ese sentido, como la alusión a «mistérios do rito bárbaro» (32) o uno de los epítetos relacionados con el personaje de Iracema, «a selvagem filha do sertão» (32).

Debe tenerse en cuenta que el autor expresa su deseo de componer una obra indianista, es decir, que en cierta forma está reproduciendo miméticamente las categorías que caracterizan a esa literatura, tal como las señalaba Cornejo Polar para su homólogo hispano, el indigenismo. El mundo indígena que se propone valorizar se convierte aquí en un referente hegemonizado: los aspectos descriptivos implican ciertas concesiones a los estereotipos del «color local», la caracterización primaria e idealizada de los personajes corresponde al esquema conciliador que excluye la violencia, el rol de la mujer —a pesar del título epónimo y de la perfección de sus atributos dentro de la concepción romántica— se reduce al de instrumento, así como el pensamiento y expresión indígenas presentan cierta «rudez ingénu», como señala el autor en la carta (Alencar, 2001: 85).

Incluso el tratamiento que Alencar imprime a la lengua —según él, la vía más adecuada para lograr la expresión de la nacionalidad— fue criticado por quienes como Antônio Feliciano de Castilho y Pinheiro Chagas lo recibieron,

en plena polémica sobre el purismo y el brasilero de la lengua, como una deformación gratuita del portugués (Leal Sabino, 2000).

Otros autores como Barbieri (2003), en cambio, han destacado la necesidad —tan frecuente en la traducción— de violentar las lenguas para lograr una verdadera transcreación:

Fácil supor que tanto a forma dos fonemas indígenas quanto o recorte dos temas sofrem transformações em sua transposição da fonte para o texto ficcional, ajustes determinados quer pelo contágio do espectro fônico e semântico da língua portuguesa, quer pela necessidade de conformação do projeto estético visado pelo autor (Barbieri, 2003: 519).

A partir de estas consideraciones, el proyecto de Alencar-traductor se configura dentro de la denominada traducción etnocéntrica, característica de los paradigmas derivados de la práctica traductora occidental. En este sentido, la tarea que se autoasignó Alencar sería ambigua pues, al tiempo que postula su deseo de reflejar fielmente el universo y el pensamiento indígenas por entender que constituyen la base de la nacionalidad y frente a la imposibilidad de expresarlo en la propia lengua tupí, se ve obligado a hacerlo en la lengua dominante mediante un procesamiento de esta que implica rupturas y amoldamientos recíprocos entre ambos códigos. ¿Cuál es la lengua que cede más? En primera instancia, sería el tupí, dado que es descartado a priori como modo directo de expresión y representación.

Sin embargo, el lector recibe a *Iracema* como una obra escrita en un portugués abrasilero, como una suerte de concesión que la «lengua madre» habría tolerado a la lengua colonizada y cuya mezcla produce cierto grado de resistencia al comienzo.

En un primer grado de valoración del trabajo realizado por Alencar, podríamos entonces calificarlo como etnocéntrico. Así, si recurrimos a un teórico de la traducción como Antoine Berman (citado por Peeters, 1999),

Ethnocentrique signifiera ici: qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci —l'Étranger_ comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture (Berman, 1985: 48).

Si bien la intención de Alencar es, según expresa en la carta, elaborar un discurso de representación del mundo indígena, la novela-leyenda gira en torno a una focalización del personaje blanco Martim (al que significativamente el autor denomina el «extranjero») y a una instrumentalización de los personajes indígenas Iracema y Poti, encargados de proveer al personaje principal de los dos sentimientos básicos, amor y amistad. Siguiendo el esquema de la razón instrumental, los otros son traducidos como objetos en beneficio de uno. Del mismo modo, en ese discurso Iracema y Poti no ocupan el lugar de sujetos.

Desde el punto de vista discursivo, lo que se propone el discurso como acción es representar o hacer conocer los objetos, en este caso, el universo indígena. El artefacto de representación instalado supone un referente, algo representable

que, en el orden literario, tomará la forma de un constructo. En la obra, dicho constructo está acotado por la naturaleza del enunciador (no indígena, sino blanco formado en la cultura hegemónica y mediador voluntario de aquel) y, por lo tanto, por su dependencia inevitable de los modelos centrales. Por ende, el discurso responderá a su vez a las cualidades atribuidas a esos objetos y sus acciones y se hará visible a través de las marcas enunciativas. Aquí encontramos nuevamente los constreñimientos a los que se ve sometido este autor en la elaboración de su discurso, que lo sitúan en un entrelugar delimitado por sus intenciones, pero también por su herencia cultural y literaria.

Sin embargo, cabría aplicar a Alencar las preguntas que se hace Santiago en «El entrelugar del discurso latinoamericano»:

¿Podría admirarse la originalidad de una obra de arte si se instituyen como única medida las deudas contraídas por el artista con el modelo que tuvo necesidad de importar de la metrópoli? ¿O sería más interesante señalar los elementos de la obra que marcan su diferencia? (Santiago, 2000: 68-69).

Volviendo a la idea de la concepción de ese discurso como una traducción y teniendo en cuenta los análisis realizados en el marco teórico de la sociocrítica de la traducción, toda traducción conlleva una parte de etnocentrismo:

Traduire, ce n'est pas simplement changer de mots, c'est lire l'histoire de l'Étranger dans son histoire de rapports interpersonnels car il ne peut en être autrement pour le traducteur; la configuration de la langue renvoie à notre histoire interlocutive de même que notre analyse de l'Autre et nos interlocutions s'éprouvent dans la configuration de la langue (Peeters, 1999: 291).

Desde el punto de vista sociolingüístico, lo etnocéntrico es entonces inevitable e inherente al intercambio verbal. Por otra parte, el etnocentrismo no implica necesariamente el rechazo del o lo extranjero; si este no fuera tal, no habría traducción. ¿Dónde se ubica Alencar como «traductor»? Por un lado, se autoasigna un rol de nominador, que recuerda al de Colón en sus escritos, solo que el proceso es exactamente el contrario: en un primer movimiento de respeto hacia el referente que quiere dar a conocer, restablece el verdadero nombre de los objetos en la lengua del universo al que pertenecen. Sería una contratraducción con respecto a la traducción impuesta por el colonizador.

En una segunda instancia, acompaña esa restitución con procedimientos analíticos explicativos con el fin de acercar más el referente al receptor. Alencar y la lengua portuguesa metabolizada ofician de mediadores entre el lector brasileño y su descubrimiento de los verdaderos orígenes de la nacionalidad.

Esa mediación se realiza en los espacios abiertos por la hibridación que se propone Alencar, en una zona intermedia entre la traducción anexante y la traducción descentradora, siguiendo la denominación de Meschonnic (Peeters, 1999: 266). Esta última ha sido asimismo caracterizada como traducción ética (por oposición a la traducción etnocéntrica), categorización de tipo axiológico para la que Peeters también usa imágenes de acercamiento: «Elle est, dans son

essence même, animée du désir d'ouvrir l'Étranger à son propre espace de langue» (1999: 266).

En ese movimiento de aproximación de la mismidad a la otredad Alencar construye su discurso, para cuya comprensión y valoración habrá que crear, según Santiago, un «espacio crítico por donde es necesario comenzar hoy a leer los textos románticos del Nuevo Mundo. Si el significante es el mismo en ese espacio, el significado pone en circulación otro mensaje, un mensaje invertido» (2000: 74).

De ese modo procedió el autor-lector Alencar con sus estudios filológicos previos a la escritura de la novela. Santiago se refiere al proceso de asimilación que los escritores han hecho con sus lecturas como un «ritual antropofágico». También la actividad del traductor, a la que Alencar adscribe, ha sido interpretada como una incorporación y transformación de una cultura y su código por otra. Así lo expresa Albert Bensoussan en su conferencia «La langue mordue ou le traducteur anthropophage»:

Qu'on me permette de voir, à travers ces deux attitudes, l'essence même de la pratique traduisante -je veux parler ici de la traduction littéraire seulement, celle qui produit un texte- tout à la fois mastication apparemment stupide de vocables et de sons en une gomme quelquefois monotone, et sauvegarde d'écriture, de pensée, de culture (1995: 1).

A pesar del carácter claramente conservador del proyecto ideológico-político de Alencar, quizá podríamos considerar a este autor, al menos en el plano que pasa por el trabajo con el código lingüístico en tanto transmisor de una cultura, como un iniciador de esa antropofagia cultural teorizada en el siglo siguiente por el movimiento antropófago brasileño, que habilitó espacios intersticiales y mediadores en la consideración del indígena como elemento participante en la formación de la nacionalidad.

Referencias bibliográficas

- ALENCAR, J. (2001). *Iracema*. San Pablo: Editora Moderna Ltda.
- BARBIERI, I. (2003). «Iracema: a tupinização do português». En Castro Rocha, J. C. (org.). *Nenhum Brasil existe*. Río de Janeiro: UniverCidade Editora. 513-526.
- BECCACCIA, D. (2000). «Escrever e ler a nação: considerações sobre identidade nacional e literatura». Anais do VII Congresso da Associação de Estudos da Linguagem do Estado do Rio de Janeiro (Assel-Rio). En Vilson, L. (comp.). *tela (Textos em Lingüística Aplicada)*. Pelotas: Educat. 528-539.
- BENSOUSSAN, A. (1995). «La langue mordue ou le traducteur anthropophage». *Équivalences 1971-1991. Revue de l'Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes de Bruxelles*. Vol. 20. 1-2.
- BERMAN, A. (1985). «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain». En *Les tours de Babel*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress. 35-150.
- BRISSET, A. (1990). *Sociocritique de la traduction*. Quebec: Les éditions du Préambule.
- CÂNDIDO, A. (1997). *Formação da literatura brasileira*. Vol. 2. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda.
- CORNEJO POLAR, A. (1996). «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural». *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*. Tomo IV. Biblioteca Ayacucho. 451-468.
- DECCA, E. (2002). «Tal Pai, qual filho? Narrativas da identidade nacional». *Literatura e cultura no Brasil. Identidades e fronteiras*. San Pablo: Cortez Editora.
- HELENA, L. (2000). «Escrevendo a nação». Anais IV Congresso Abralic, Literatura e diferença, Anais da Abralic, San Pablo, 1994. En Leffa, V. (comp.). *tela (Textos em Lingüística Aplicada)*. Pelotas: Educat.
- LEAL SABINO, L. (2000). «José de Alencar, romancista e crítico». En Leffa, V. (comp.). *tela (Textos em Lingüística Aplicada)*. Pelotas: Educat.
- PEETERS, J. (1999). *La médiation de l'Étranger. Une sociolinguistique de la traduction*. Arras: Artois Presses Université.
- SANTIAGO, S. (2000). «El entrelugar del discurso latinoamericano». En Amante, A. y y Garramuño, F. (eds.). *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Editorial Biblos. 61-77.
- SCHWARZ, R. (2000). *Ao vencedor as batatas*. San Pablo: Livraria Duas Cidades Ltda. Editora 34 Ltda.

Macunaíma de Mário de Andrade: lengua, héroe y los entrelugares de la identidad nacional

RODRIGO VIQUEIRA

Macunaíma, rapsodia vanguardista de Mário de Andrade

Macunaíma es considerada la obra más importante de Mário de Andrade y, por la misma razón, uno de los puntos creativos más altos en el desarrollo del Modernismo en Brasil. La «rapsodia», como la llamó su autor, fue escrita en su primera versión durante unos pocos días en diciembre de 1926 en la residencia del escritor en Araraquara. No obstante, su publicación se concretó recién en 1928. En esos casi dos años que pasaron entre la versión original y la publicación, Mário de Andrade trabajó bastante en esta obra, al punto que reescribió el original tres veces más, con constantes correcciones y, sobre todo, recortes, que pueden documentarse a partir de la correspondencia del autor.

Durante esos años, el autor amplía su contacto con las vanguardias tanto europeas como hispanoamericanas, a la vez que profundiza sus estudios sobre folclore nacional y mitología indígena. Estos dos aspectos, el vanguardista y el folclórico, determinan evidentemente la redacción final de *Macunaíma*.

De la misma manera, también por esos años se realizan los viajes de Mário de Andrade por ciertas regiones del Brasil. En 1924 visita las ciudades históricas de Minas Gerais junto a otros artistas modernistas; en 1927 viaja a Amazonas; y entre fines de 1928 y principios de 1929 recorre varias ciudades del Nordeste. Esos viajes le permiten un contacto vivo con las diferentes culturas del país y son considerados por el propio autor como viajes de «descubrimiento del Brasil».

Por lo tanto, la creación de *Macunaíma* se inscribe con claridad en el desarrollo del Modernismo brasileño en la década de los veinte, dado que este se caracteriza por proponer un nacionalismo crítico, esto es, un interés por revisar la historia y la cultura brasileña desde una perspectiva anticolonial, y que, por eso, atente contra las representaciones hegemónicas sobre la identidad nacional.

En su búsqueda crítica de lo nacional, los modernistas cuestionan la noción de «cultura» entendida exclusivamente como «alta» cultura o erudita e intentan dar cuenta entonces de la heterogeneidad cultural brasileña. Así, artistas como Oswald de Andrade, Raul Bopp, Tarsila do Amaral o el propio Mário van a interesarse por las manifestaciones culturales populares. Se parte, pues, de una identificación entre «cultura nacional» y «cultura popular», idea de origen

romántico, pero que es radicalizada por varios grupos de vanguardia en toda América Latina en esos años, dando lugar a una renovación estética y cultural pautada por la incorporación de las expresiones de sectores subalternos en la obra de arte, según plantea Viviana Gelado en su libro *Poéticas da transgressão. Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina*.

Este es el contexto en el que se inserta *Macunaíma*, donde Mário de Andrade intenta aproximarse a la identidad y la cultura brasileñas recurriendo a múltiples expresiones de cultura popular. Para esto, utiliza y reelabora estéticamente una profusa base de materiales etnográficos. Igualmente, su rescate del indio (y parcialmente del negro), su intento por acercar la escritura literaria a la «fala brasileira» y su incorporación de técnicas literarias vanguardistas apuntan a la identificación de *Macunaíma* con este movimiento renovador de las artes en Brasil.

Neoindianismo, nación y entrelugar del acercamiento etnográfico

La figura de este héroe de la obra proviene de leyendas de tribus indígenas amazónicas. Mário de Andrade toma y recrea este personaje indio-negro (y que luego se vuelve blanco) como un instrumento para reflexionar sobre la identidad nacional, señalando las contribuciones de esas razas y culturas a la formación de la plural nación brasileña. Dentro de la novela, este carácter nacional del indio se evidencia en uno de los epítetos fijos que se le atribuyen a Macunaíma: «herói da nossa gente».

La rapsodia, en función de lo anterior, entreteje una gran diversidad de referencias al universo cultural indígena, por lo que puede considerarse que dialoga, aunque de forma crítica y desacralizadora, con las literaturas indianistas.

En este sentido, conviene recordar que la inclusión del indio como una de las matrices contribuyentes a la formación de la nación comienza, en Brasil, a partir del Romanticismo. Es durante el período romántico cuando se da cierta «fiebre indianista» que intenta narrar un origen para la nación tomando al indio como ícono nacional, lo que tenía su contraparte en la exclusión del negro. El ejemplo máximo de este planteo se da en las novelas indianistas de José de Alencar: *O Guarani*, *Iracema* y *Ubirajara*, donde el nativo es presentado como el antepasado mítico y autóctono del joven pueblo brasileño.

En este indianismo romántico, la figura del nativo es una construcción idealizada y tipificada de ciertos valores indígenas, únicamente aquellos derivados de la vida natural (sencillez «edénica», bondad, salvajismo, coraje, fuerza), según la concepción rousseauiana del «buen salvaje». Por lo tanto, no se trataba de una reivindicación racial o cultural del indígena, sino de una perspectiva distanciada e idealizada cuya condición de posibilidad fundamental es que el indio sea parte del pasado mítico y exótico, es decir, que no constituya una amenaza a la civilización moderna.

El trabajo de Mário de Andrade con el personaje indígena en esta novela tiene claras diferencias con la perspectiva ufanista romántica. En primer lugar,

como ya fue señalado, la obra de Mário toma sus referencias sobre el universo indígena de una multiplicidad de fuentes etnográficas, de las que extrae tanto al héroe protagonista como a la mayoría de los personajes y motivos que componen la obra.

La principal fuente de referencias es el libro *Vom Roraima zum Orinoco* (De Roraima al Orinoco), de Theodor Koch-Grünberg. Este etnógrafo alemán realizó una expedición por varios lugares de Brasil y Venezuela a principios del siglo xx, cuyo resultado fue esta obra publicada en cinco tomos. Mário se sirvió fundamentalmente del tomo segundo, dedicado a «Mitos y Leyendas de los Indios Taulipang y Arecuná», en el cual se describe los mitos cosmogónicos y se narran las leyendas heroicas de estas tribus amazónicas; de aquí está tomado el personaje de Macunaíma, quien es, junto a sus hermanos, el protagonista de un ciclo de leyendas.

Se trata de un héroe con rasgos muy particulares. Al respecto, señala Haroldo de Campos: «El propio Koch-Grünberg, en su “Introducción” al volumen, resalta la ambigüedad del héroe, dotado de poderes de creación y transformación, nutridor por excelencia, y al mismo tiempo, sin embargo, malicioso y pérfido» (2004: 68).

En las leyendas sobre Macunaíma recopiladas por el investigador alemán, el héroe posee atributos mágicos, como la capacidad de transformar seres y objetos. En él conviven los rasgos de maldad vengativa, egoísmo y astucia, junto a otras características como alegría, piedad y deseo de ayudar o compensar a otros personajes.

Además de la colección de leyendas de Koch-Grünberg, Mário utilizó en su obra otras fuentes etnográficas. Entre las que se destacan está el libro del historiador Capistrano de Abreu, *Língua dos Caxinauás*, del cual toma el tema del capítulo iv («Boiúna Luna») y el del capítulo xiii («A Piolhenta do Jiguê»), así como el libro *O Selvagem* de Couto de Magalhães, del cual utilizó algunas leyendas.

También son importantes las investigaciones etnográficas que el propio Mário de Andrade hizo en sus viajes antes mencionados. Muchas de esas referencias aparecen dispersas en diferentes capítulos de su rapsodia. Mário construye *Macunaíma*, por lo tanto, a partir de una gran diversidad de fuentes etnográficas provenientes de distintas tribus indígenas de todo Brasil.⁴¹

La base en materiales folclóricos del personaje y de los motivos que componen la obra evidencia la voluntad de parte de Mário de Andrade de lograr un acercamiento nuevo al universo indígena, que podríamos considerar más directo. Sin embargo, resulta innegable que el escritor paulista no pertenece al mundo indígena, sino que lo recrea desde el lugar de investigador y artista culto. Además, la fuente principal que utilizó proviene de los estudios de un etnógrafo alemán (T. Koch-Grünberg), quien de por sí es ajeno a la cultura que pretende

41 Más adelante en este trabajo volveremos sobre el procedimiento creativo de superposición y fusión de diferentes leyendas indígenas, aspecto central en la obra.

describir y «traducir» para lectores europeos. Mário reelabora artísticamente ese punto de vista etnográfico europeo sobre la cultura indígena.

Existe, pues, un distanciamiento cultural y epistémico entre el escritor y las leyendas populares que constituyen su materia narrativa. Pertenecen a universos socioculturales diferentes. Sumado a eso, el autor no intenta expresar una cosmovisión o un *ethos* propiamente indígena, ni tampoco una denuncia de la situación contemporánea de los indígenas brasileños, tal como sucede con autores indigenistas hispanoamericanos de la época.

No obstante, igualmente puede postularse que el intento de Mário de Andrade de aproximarse al universo indígena con una base etnográfica es innovador, sobre todo si lo ubicamos históricamente y tenemos en cuenta la representación del indígena que había sido hecha hasta ese momento. La reconstrucción de leyendas, mitos y valores de las propias culturas nativas implica una ruptura con la representación oficial del indio establecida en Brasil. Reafirmando esto, al referirse a *Macunaíma* y a ese intento de no representar al indio y al negro como meros «tipos literarios», Zilá Bernd dice:

Nesse sentido, a rapsódia de Mário de Andrade integra o *espaço e o referencial mítico maravilhoso americano*, porém deixa de fazê-lo com base em um olhar *exógeno* (superficial), mas procura captá-lo a partir de pesquisas etnográficas que levam o autor a descrevê-lo com real intimidade (1992: 49).

En el «neo-indianismo» de Mário, por lo tanto, aunque la perspectiva continúe siendo exterior y distanciada (no podría ser de otro modo), se percibe un verdadero intento por incluir realmente la visión del mundo y la cultura de sujetos cuya representación había sido inventada por las narrativas fundacionales en función de un concepto de nación muy restringido.

Por otro lado, en la rapsodia andradiana también se busca producir un distanciamiento hacia la cultura europea y occidental, generado a partir de la ironía, el humor y la parodia. Por ejemplo, la visión racionalista del mundo, los valores de la civilización técnica, así como otros elementos de la cultura lusobrasileña oficial (como la lengua escrita) son cuestionados y presentados bajo un efecto de extrañamiento.

Mientras que, por un lado, *Macunaíma* renueva (por su acercamiento) la representación literaria del indígena, por otro, cuestiona y se distancia de la cultura europea hegemónica en Brasil. El intento por incorporar al otro y el extrañamiento de lo conocido son operaciones paralelas en el texto. De esta manera, ese conflicto entre dos universos socioculturales que se da en la obra (el occidental-europeo y el indígena) queda posicionado en un entrelugar en el que la tensión entre ambos no se resuelve.

Tomo el concepto de entrelugar de Silvano Santiago (2000: 9-26), aunque ampliando su campo de aplicación original. Santiago, en su ensayo «O entrelugar do discurso latino-americano», estudia las relaciones entre la literatura latinoamericana y la literatura europea, centrándose en el tema de la dependencia cultural y el problema de la diferencia. Muy influido por los aportes de J.

Derrida, el crítico brasileño deconstruye en este texto las ideas de «copia» e «influencia» tradicionales en la relación entre las culturas «periféricas» y las culturas «centrales» (europeas).

Según Santiago, mientras que el poder colonizador buscaba imponer en América Latina la *unidade* en varios planos —un rey, un Dios, una lengua—, excluyendo el bilingüismo y los pluralismos religiosos, el discurso latinoamericano responde con la «contaminación» de todos los códigos impuestos por la metrópoli. En la cultura latinoamericana, esos códigos «perdem seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções [...]». O elemento híbrido reina» (Santiago, 2000: 16).

A través de esa «contaminación» (entendida como transfiguración o desvío de los elementos impuestos en situación colonial), los escritores latinoamericanos encuentran su lugar en el mapa de la cultura occidental y abren el único camino posible que podría llevar a la descolonización. El escritor latinoamericano aprende (incorpora) la lengua de la metrópoli para luego escribir *contra* ella, transgrediendo y pervirtiendo el modelo.

Son notorios los puntos de contacto de esta concepción con la antropofagia de Oswald de Andrade; de hecho, el propio Santiago cita con frecuencia a Oswald o a la antropofagia como ejemplo de su propuesta.

Para Silviano Santiago, entonces, el autor latinoamericano debe escribir en un entrelugar, un espacio fluctuante entre asimilación y resistencia, entre sumisión al código impuesto y agresión. Ese entrelugar, frontera en constante deslizamiento, pretende superar las oposiciones binarias como centro/periferia, europeísmo/localismo, colonizador/colonizado, y abrir un camino de profunda descolonización intelectual y literaria.

Este concepto del entrelugar latinoamericano, aunque Santiago lo elabora refiriéndose sobre todo a la relación del escritor latinoamericano con sus modelos metropolitanos, puede trasladarse a otras oposiciones similares que están implicadas en prácticas culturales latinoamericanas, tal como las propuestas identitarias de escritores como Mário de Andrade.

Por ejemplo, las dicotomías entre lo urbano-moderno/lo rural-regional, escritura/oralidad, concepciones del mundo míticas/perspectiva etnocéntrica, también son elaboradas desde un entrelugar, una frontera en la que se es lo uno y lo otro a la vez, porque no se es ninguno de los términos de una manera definitiva. Lugar de encuentro y choque, más que de contacto armónico.

El trabajo de Mário de Andrade se realiza en esos entrelugares, en esos espacios de contacto entre culturas diferentes, fronteras siempre fluctuantes que no se resuelven en ninguna síntesis totalizadora y final.

El indio en Macunaíma: un (anti)héroe «sin ningún carácter»

Dentro de la amplísima base etnográfica utilizada, Mário tomó como héroe indígena a la figura de Macunaíma. El personaje legendario descrito por Koch-Grünberg le interesó al autor modernista precisamente por su incoherencia o ambigüedad, por la imposibilidad de reducirlo a una serie de rasgos fijos.

Además, Mário prolonga y profundiza esa ambigüedad del personaje legendario, y construye a su personaje Macunaíma a partir de la ausencia de (un) carácter. De hecho, titula la obra remitiendo a ese aspecto: *Macunaíma. O Herói sem nenhum caráter*. También esto lo opone al indianismo romántico, puesto que en los personajes indígenas de Alencar y de otros escritores del siglo XIX, los valores del indio estaban bastante tipificados, dado que aquellos encarnaban los cimientos del «alma nacional».

En *Macunaíma* no solamente se niegan algunos de esos valores, sino que se desarticula en sí misma la idea del «carácter nacional», entendida como una serie de rasgos homogeneizantes compartidos por todo el «pueblo» brasileño. En la visión del escritor paulista, no existe una identidad única brasileña, como tampoco existe una cultura brasileña; pues de tan heterogéneo, híbrido y plural, el brasileño carece de un carácter.

Esta carencia no es presentada necesariamente como algo negativo, sino que la identidad nacional es concebida como algo abierto, en constante diálogo y reformulación; no puede aprisionarse ni determinarse. Por esa razón, el propio personaje de la obra es *indígena*, *negro*, y luego se vuelve *blanco*; nace en la selva amazónica, pero luego se traslada a São Paulo, a la vez que recorre todo el Brasil. Más aún: pertenece a una zona amazónica fronteriza con Venezuela, por lo que ni siquiera es solamente brasileño, sino, en todo caso, *latinoamericano*.⁴²

Por su propia ambigüedad e incoherencia, es incompatible con cualquier identidad fija que se pretenda homogeneizante. Por esa razón, apunta Viviana Gelado que «a própria identidade do herói estará perpassada pelas heterogeneidades locais, mas também [...], será afetada pela modernidade ocidental» (2006: 166).

De esta manera, y al igual que otros modernistas, Mário de Andrade se opone al nacionalismo ufanista y a la retórica oficial del «alma brasileña». El «herói da nossa gente» es el «herói sem nenhum caráter».

Una negación paralela también se aplica a la idealización. Debe recordarse que Alencar, mediante su ambicioso proyecto novelístico, se esforzaba por presentar un origen mestizo noble para el «ser» brasileño, lo que lo llevaba necesariamente al indianismo idealizado que describí antes.

Macunaíma rompe con esa idealización del antepasado mítico. Con respecto al plano físico, ya desde el comienzo del capítulo I se señala que Macunaíma nace

42 Recordemos, en este sentido, que el carácter latinoamericano del héroe aparece resaltado. Cuando Macunaíma se va a São Paulo, deja su conciencia en la Isla de Marapatá, para salvaguardarla de la corrupción urbana. Al volver a Uraricoera en el capítulo XVI, cuando va a buscar su conciencia, el narrador cuenta que no la encontró, pero encontró la conciencia de un hispanoamericano, e «se deu bem da mesma forma».

siendo «uma criança feia». Asimismo, tampoco presenta las virtudes morales que se les atribuía a los indios en las novelas románticas, como a Peri en *O Guarani* o a Iracema en la novela homónima, vinculadas al ideal del «buen salvaje». Por el contrario, Macunaíma aparece, desde los primeros capítulos situados «no matovirgem», como egoísta, mentiroso, vengativo, traicionero y perezoso.

De hecho, la pereza es uno de los motivos que aparece con mayor frecuencia para caracterizar al héroe, quien, ante cualquier esfuerzo, repite casi como un estribillo: «—Ai! que preguiça!...».

Respecto de este último rasgo, debe tenerse en cuenta que fue una de las acusaciones que los conquistadores hacían a los indios, señalando una actitud que, desde su perspectiva eurocéntrica, evidenciaba una escasa disposición para el trabajo. Resulta relevante, para apreciar este aspecto de la «preguiça» como rasgo del carácter nacional, el hecho de que el propio Mário de Andrade se haya referido a la pereza en un artículo titulado «A Divina Preguiça».⁴³ En este texto, el escritor paulista defiende el ocio creativo, indicando que la pereza comenzó a ser condenada a partir de la Edad Media cristiana (y llegó a América, por tanto, con los conquistadores), pero que, sin embargo, era valorada por los antiguos griegos, así como por los indígenas que habitaban el Brasil.

Por eso, aunque se enumere como uno de los defectos del personaje, ese rasgo responde a la especial valoración que tenía el ocio entre los indígenas, con lo que el carácter negativo se diluye y disloca así la perspectiva axiológica europeísta.

Finalmente, creo que todo lo planteado hasta ahora en este apartado nos lleva al problema de la heroicidad del personaje, el cual parece acercarse más a un antihéroe que a un héroe en sentido estricto.

La obra dialoga claramente desde el humor y la parodia con un modelo heroico tradicional, que es el europeo, el cual remite tanto a los héroes griegos como a los caballeros medievales. Estos últimos, a través de sus aventuras, se lanzaban a la búsqueda de un objeto mágico (por ejemplo, el Santo Grial); de la misma manera, Macunaíma recorre el país entero buscando recuperar su amuleto, la piedra *muiraquitã*, enfrentando todo clase de obstáculos.

La referencia al modelo heroico europeo es sugerida por el propio autor al decir que su obra era una «rapsodia», con lo que entroncaría con las narraciones legendarias y orales griegas de temática heroica, como *la Ilíada* o *la Odisea*. También uno de los críticos más importantes de la obra, Cavalcanti Proença, emparenta la obra con la epopeya medieval (1969: 11). De ese modo, resulta notorio que Mário de Andrade juega con un modelo heroico tradicional y de origen europeo, que es un punto de referencia para la composición de ciertos aspectos del protagonista.

No obstante, Macunaíma no se parece a esos héroes, ya que no reúne en sí las virtudes de todo un pueblo o una nación, ni se consagra a través de sus

43 El artículo fue publicado originalmente en el diario A Gazeta de São Paulo (año XIII, n.º 3790) el 3/9/1918.

aventuras y hazañas. Por el contrario, como ya señalé, es un héroe ambiguo moralmente, plagado de defectos, y que ni siquiera posee rasgos estables a lo largo de la rapsodia.

Por lo tanto, Mário de Andrade subvierte el modelo heroico que está detrás de algunos aspectos de su obra, ya que su rapsodia nacional tiene como protagonista a un antihéroe. Creo que este acto de desvío constituye una crítica al propio modelo heroico, a la vez que un acto de resistencia, ejercido a través de la apropiación crítica.

Esta relación con el modelo puede describirse recurriendo, nuevamente, a los planteos teóricos de Silviano Santiago ya citados. Como el escritor latinoamericano que describe Santiago, Mário «tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica» (2000: 20).

Esa negación explícita de la tipificación y la idealización también contribuye a la renovación de la representación del indígena a través de la cual se deconstruye la identidad nacional.

Formas narrativas populares y «pensamiento salvaje»

El intento de acercamiento al universo indígena no solamente pasa por la utilización de las propias leyendas, mitos y valores de esa cultura, sino que los procedimientos narrativos a través de los que se reelabora esa compleja materia narrativa también son innovadores en este punto.

Según ya señalé, el material mitológico y folclórico indígena que maneja el autor procede de diversas tribus, puesto que se busca evitar la excesiva identificación del héroe con una tribu o una región de Brasil en particular. El autor lo explicita en el segundo prefacio que escribió para su obra, donde dice que una de sus intenciones era concebir un Brasil «desgeograficado» en varios aspectos: folclórico, espacial, lingüístico, etcétera. O sea, un Brasil cuya identidad no se limitara a la de ninguna de sus regiones.

Además, el escritor siguió determinados criterios de selección y superposición de las leyendas y mitos para componer los episodios de su rapsodia. En muchos casos, en la narración de un episodio en particular, Mário funde y reelabora varios mitos provenientes de distintas tribus de Brasil, basándose en puntos de contacto existentes entre ellos.

Sobre este aspecto, reflexiona Cavalcanti Proença en su indispensable guía de *Macunaíma*:

Assim é que cada capítulo é um conto de convergência, conforme o processo popular de juntar numa única narrativa os motivos de vários contos, desde que exista entre eles uma analogia de motivos. E este modo de agir, segundo os processos coletivos do folclore, é obedecido por Mário de Andrade até nos pormenores. Quero dizer que Macunaíma, sendo obra de um único autor, poderia ser obra coletiva pois que a técnica de sua construção é a usada pelo povo (1969: 27).

Esa amalgama de motivos de diverso origen, como sugiere Cavalcanti Proença, se relaciona directamente con los procedimientos creativos populares y orales (como en leyendas, cuentos, canciones, etcétera), donde son frecuentes las fusiones y préstamos entre distintas series. De ahí el posible carácter colectivo de la obra, así como el complejo diálogo que se establece entre lo culto y lo popular.

Este aspecto de la obra, es decir, la creación artística a partir del sustrato folclórico, ha sido ampliamente estudiado por Haroldo de Campos, quien considera que en la obra se pone en acción la «imaginación estructural» del autor (2004: 61-79; 1973). Según este crítico, a partir del estudio de diversas narraciones folclóricas, y con gran capacidad de percepción de sus leyes estructurales, Mário de Andrade crea en *Macunaíma* una «archileenda panfolclórica», una síntesis o un «cuento-mosaico», aprovechando su conocimiento de los procedimientos creativos populares (2004: 68-71).

También por esta vía, según mi perspectiva, debe entenderse otra de las características importantes de la obra, que es la constante transgresión de los códigos realistas. Desde el comienzo, los hechos sobrenaturales se introducen en la obra sin diferenciarlos o distanciarlos de lo «real» en sentido tradicional. Entre otras cosas, el héroe tiene la capacidad de transformar cosas o personajes (incluyéndose a sí mismo) de acuerdo a su voluntad arbitraria. Esto ya lo hace en el capítulo I, al pasar de ser la «criança feia» inicial a «um príncipe lindo», para «brincar»⁴⁴ con la mujer de su hermano Jiguê.

Las transformaciones se suceden en todos los capítulos, y suelen estar vinculadas a la voluntad del héroe de satisfacer sus deseos sexuales. Aparecen, también, con frecuencia, hechos que violan lo natural y dan ingreso al terreno fantástico, como las persecuciones en las que Macunaíma recorre todo el país en pocos párrafos (como la del capítulo XI: «A velha Ceiuci») o las «resurrecciones» del héroe luego de sus enfrentamientos con el gigante Piaimã.

Estas irrupciones permanentes de lo fantástico acercan la narración a las visiones del mundo míticas que el texto busca incluir, propias de las cosmovisiones indígenas y afrodescendientes, donde lo «real» está siempre en diálogo con fuerzas inexplicables y no limitado a lo perceptible por los sentidos y lo explicable racionalmente.⁴⁵

Por esta razón, acierta Zilá Bernd al relacionar ese aspecto de la obra con la corriente posterior de lo real maravilloso latinoamericano. Planteando la adopción de formas narrativas populares en *Macunaíma*, esta crítica dice:

A identificação de Mário com a visão do mundo do povo e a adesão à sua concepção mítica, que se opunha frontalmente ao esquema lógico-racional da tradição europeia, fez com que incluísse no fluxo narrativo elementos insólitos,

44 Este verbo es usado siempre con sentido sexual en la obra.

45 Debe recordarse, en este sentido, que Mário tenía interés por los estudios sobre la mentalidad primitiva que se difundieron ampliamente en la época, como los de J. Frazer o de L. Lévy Bruhl.

a exemplo do que se verifica na tradição latino-americana do realismo maravilhoso (Bernd, 1992: 48).

Esta visión del mundo mítica se expresa con mucha frecuencia, como ya se dijo, en las permanentes metamorfosis que viven los personajes. La presencia de las transformaciones es parte de esa «mentalidad primitiva», en el cual todo es capaz de transformarse en otra cosa.

En muchos de los episodios que incluyen una metamorfosis de algún personaje, esa transformación es lo que permite explicar el origen de cierto fenómeno natural o incluso social. Por ejemplo, en el capítulo III, en el que Macunaíma se convierte en «Imperador do Mato-Virgem», la «Emperatriz» de las icamiabas a la que está dedicado el capítulo muere por el dolor que le causa la muerte del hijo que tuvo con Macunaíma. Antes, sin embargo, le entrega al héroe la muiiraquitã, piedra mágica que será fundamental en el desarrollo de la acción. Según el texto,

a companheira de Macunaíma, toda enfeitada ainda, tirou do colar uma muiiraquitã famosa, deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó. É lá que Ci vive agora nos trinques passeando, liberta das formigas, toda enfeitada ainda, toda enfeitada de luz, virada numa estrela. É a Beta do Centauro (Andrade, 2008: 28).

Además, luego de esta muerte-metamorfosis, cuando Macunaíma va a visitar el túmulo del hijo también muerto, «viu que nascera do corpo uma plantinha. Trataram dela com muito cuidado e foi o guaraná» (Andrade, 2008: 28).

Como se ve, la metamorfosis del personaje de Ci es lo que da origen a la existencia de una estrella. De la misma manera, el hijo de Macunaíma se transforma en el guaraná. En ambos casos, Mário tomó referencias folclóricas existentes en diversas tribus para crear este episodio, según el estudio de Cavalcanti Proença (1969: 174-175). No obstante, más allá de que ambos sucesos tienen ciertas referencias folclóricas verdaderas, se ve que la narración de la metamorfosis funciona como un relato de carácter mítico que sirve para explicar el origen de algún fenómeno natural. Al respecto, Cláudia Mentz Martins (2006) estudia las transformaciones presentes en la obra en relación con el tema de la identidad brasileña. Recordemos, en este sentido, que varias de las metamorfosis explican el origen de flora y fauna nativa, así como de tradiciones o costumbres de la cultura brasileña.

Por otra parte, el mismo procedimiento se aplica con respecto a objetos modernos, cuyo origen es explicado en la obra también a partir de una narración de apariencia mítica que incluye una metamorfosis y en la que siempre participa el héroe. Por ejemplo, así sucede con el (falso) origen mítico del aeroplano, objeto de la modernidad técnica por excelencia.

Este aparece en el capítulo XI, cuando el héroe está huyendo de la «velha Ceiuci» y utiliza un tuiuí (ave autóctona) para salir volando. El tuiuí se convierte en el aeroplano, dando lugar a una metamorfosis de carácter claramente humorística, pero que remite también a los relatos míticos indígenas, cuyas leyes

compositivas eran ampliamente conocidas por el autor. Como se aprecia en el ejemplo anterior, Mário de Andrade no solamente fusionó diferentes mitos, sino que también creó sus propias narraciones legendarias. Varios mitos o leyendas que aparecen en la obra son apócrifos, es decir, inventados por el autor de manera humorística. Esto sucede no solamente con el ejemplo visto (aeroplano), sino también con los supuestos orígenes míticos del fútbol, del automóvil, etcétera.

En esos casos, Mário juega con la lógica del pensamiento mítico aplicándola a objetos o fenómenos de la modernidad; una mirada «primitiva» e irracionalista que se usa para explicar un supuesto origen de esos elementos. Este procedimiento, que también se asienta en el vasto conocimiento folclórico del autor, se relaciona con algunas de las inversiones antropofágicas que Oswald de Andrade proponía en esos años. Mientras que los cronistas y los viajeros europeos que llegaron a Brasil desde la conquista pretendían explicar y describir con una perspectiva europea (y por eso ajena) ciertos fenómenos naturales y sociales de las civilizaciones indígenas, Mário de Andrade crea una «mirada primitiva», propia del universo mitológico indígena, para explicar algunos objetos o prácticas modernas.

Se invierte, pues, la fórmula según la cual fue mirado originalmente el mundo indígena «primitivo». Ahora es el indio y su perspectiva mítico-mágica la que «explica» el surgimiento de objetos o fenómenos modernos, siempre en el tono humorístico de la obra.

El indio como mediador cultural: del Uraricoera a São Paulo

Otro aspecto innovador en la representación del indígena que se realiza en *Macunaíma* tiene que ver con el carácter de viajante del héroe de la obra, y, en ese sentido, su carácter de personaje que se desarrolla entre dos culturas: la amazónica y la de la ciudad moderna.

Esa ida hacia la ciudad cumple un papel narrativo muy importante. En el capítulo IV, luego de enfrentarse con Capei, Macunaíma pierde la muiraquitã, la piedra amuleto que Ci le regalara antes de subir al cielo. La piedra, según averigua, la tiene ahora Venceslau Pietro Pietra (quien es también el mítico gigante Piaimã de las leyendas amazónicas), comerciante que vive como nuevo rico en São Paulo. En ese momento se da la partida del héroe hacia la ciudad, quien junto a sus dos hermanos decide dejar el «Mato-Virgem» e ir a la metrópolis a recuperar el talismán robado. A partir de este punto empieza la narración de búsqueda del objeto mágico (la muiraquitã, en este caso), si seguimos la explicación estructural de Haroldo de Campos (2004: 73).

Resulta significativo el hecho de que a partir de aquí Mário abandona parcialmente la fuente etnográfica de Koch-Grünberg, puesto que los episodios del héroe ya no remiten directamente a las leyendas amazónicas, como sucedía con los primeros capítulos situados a orillas del Uraricoera.

En el texto, además, en función de la migración de Macunaíma, la obra despliega la heterogeneidad de la cultura brasileña, vinculando espacios ampliamente divergentes (el interior indígena con el litoral moderno y occidentalizado),

así como también conectando y contrastando temporalidades distintas, ya que mientras que el mundo amazónico pertenece al «pasado» mítico, la ciudad paulista que la obra representa es la del siglo xx, con su descomunal crecimiento industrial, urbano, demográfico, etcétera. La figura de Macunaíma es la que realiza esas mediaciones.

Este aspecto del héroe contrasta con el indianismo romántico de Alencar. En este, las historias se ubicaban en un tiempo anterior, con un aura de momento originario (el momento del «choque» de razas o los primeros instantes del mestizaje), era el tiempo primordial, inaugural de la identidad brasileña. En ese esquema de tiempo, el indio, ese «hombre natural» en quien se origina la nación, pertenece claramente al pasado así como pertenece a la naturaleza salvaje, quedando imposibilitado de habitar la ciudad o de pasar al tiempo histórico-moderno.

A diferencia de ese modelo, Macunaíma sale de su ambiente salvaje, legendario y natural, del tiempo del mito, y se dirige hacia la ciudad, la modernidad, hacia el tiempo histórico y lineal. De esa manera, el indio no queda circunscripto a un pasado lejano e inmóvil, sino que en su búsqueda viaja por todo el país, concentrándose en la ciudad paulista. En esa aventura, entra en diálogo (no siempre armónico) con el «presente» del Brasil moderno.

Ese aspecto también es sugerido por Zilá Bernd: «Assim, ao criar Macunaíma como um viajante, Mário de Andrade rompe com a ideia de tempo voltada para o desejo de reencontro com a origem, concebendo-o como distância: o viajante constrói seu próprio espaço» (1992: 49).

Cumpliendo ese papel de viajante, Macunaíma se vuelve un «mediador cultural», en el sentido de que hace entrar en contacto dos culturas muy distintas. Además, esa experiencia lo transforma irremediablemente a él mismo, de la misma manera que transforma a los dos universos socioculturales por los que transita. Las primeras modificaciones en el personaje se realizan durante el viaje hacia la ciudad. En el capítulo V («Piaimã»), mientras viajan, Macunaíma decide bañarse en una fuente de agua que encuentra dentro de una cavidad rocosa; sin embargo, se trataba de agua encantada y el héroe indio-negro sale de ese baño transformado en un hombre blanco, rubio y de ojos azules.

Al ver lo que sucedió con su hermano, Jiguê se lanzó también sobre el agua, pero como ya había sido usada por Macunaíma, solo consiguió quedar del color del bronce. El otro hermano, Maanape, llegó más tarde, cuando casi no quedaba agua, y solo pudo mojar las palmas de los pies y de las manos, que quedaron rojizas. De esta manera, los tres hermanos representan las tres razas formadoras de Brasil, el blanco, el indio y el negro. Desde la presentación humorística del escritor paulista, esas tres razas se encarnan en tres hermanos, que estarán juntos a lo largo de toda la obra. Su conformación está determinada por el contacto con esa agua «encantada».

Según explica el narrador «a água era encantada porque aquele buraco na lapa era *marca do peção do Sumé*, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira» (Andrade, 2008: 39, énfasis mío).⁴⁶

Mário aprovecha esta historia y hace que la explicación mítica de la conversión de Macunaíma esté vinculada a la evangelización de los indios. El agua encantada que está en el agujero hecho por el pie de Sumé, herencia del evangelizador blanco, es responsable por la transformación de Macunaíma, por su cambio de raza. El proceso de aculturación marca físicamente a los involucrados, impidiéndoles volver a su condición previa; así, el contacto con la herencia blanca-evangelizadora (materializada en el agua encantada que lava la «impureza» racial del héroe), modifica al indio-negro originario.

Es significativo que esta transformación se dé en el momento previo a la entrada en São Paulo. El indio-negro originario de Mário de Andrade se vuelve blanco antes de ingresar en la modernidad del Brasil contemporáneo. Abandona sus marcas raciales y adquiere las del colonizador.

Resulta claro que en este fragmento Mário de Andrade está refiriéndose humorísticamente al proceso de «blanqueamiento» promovido por las elites blancas del país durante fines del siglo XIX y comienzos del XX. Sin embargo, considero fundamental el hecho de que Macunaíma, pese a volverse blanco, no cambie en lo absoluto su ambigua manera de comportarse ni de pensar; la mentalidad mágica y primitiva del héroe permanece también en la ciudad moderna. El blanqueamiento es, pues, superficial, meramente exterior. Los rasgos indígenas y africanos siguen siendo primordiales en la conformación de su (plural y heterogéneo) carácter. De esa manera, Mário de Andrade muestra que las contribuciones indígenas y africanas no desaparecen con el blanqueamiento y la aculturación, sino que permanecen en la identidad brasileña.

Desde los primeros momentos de contacto de Macunaíma con la metrópoli moderna, se remarca el conflicto o choque entre lo primitivo y lo civilizado, ya que el indio amazónico no sabe cómo explicar lo que ve. Así, al llegar, interpreta que los vehículos modernos son animales y que las luces de la ciudad son estrellas. El primer contacto es ciertamente decepcionante, ya que no comprende qué elementos son máquinas y cuáles son humanos; se destacan, desde el punto de vista «primitivo» del personaje, las potencialidades agresivas de las máquinas, a las que el héroe no logra dominar.

Más tarde, sin embargo, el héroe comienza a liberarse de su confusión inicial y a aprovechar los placeres urbanos. Por momentos logra dominar el mundo técnico (la máquina) de la misma manera que lo hacía con el mundo primitivo

46 Sumé es una figura mitológica indígena, que los portugueses católicos identificaron con São Tomé (Santo Tomás) para facilitar la catequesis de los indios. Se creó la leyenda de que este apóstol habría estado predicando el evangelio en América antes del descubrimiento y que, por esa razón, los indios ya lo conocían. Como apunta Cavalcanti Proença, esta leyenda incluyó también la creencia de que Sumé había dejado en Brasil varias marcas o señales de sus pisadas (1969: 188).

amazónico; de hecho, reaparece la capacidad de metamorfosear a otros seres y objetos para cumplir sus deseos sexuales: «Virou Jiguê na máquina telefone, ligou pros cabarés encomendando lagosta e francesas» (Andrade, 2008: 44).

Aunque disfruta de algunos aspectos, sobre todo de las mujeres paulistas, la relación del héroe con la ciudad nunca es armónica ni de dominación plena, como sí era su relación con la selva amazónica. Por esa razón, comienzan a partir de entonces las experiencias de dolor y de *enfermedad*, que van a acompañar al personaje en toda su estadía paulista. En São Paulo, Macunaíma contrae escarlatina, resfriados, sarampión, laringitis y lepra, entre otras varias enfermedades que pertenecen a la ciudad y que no existían en Uraricoera.⁴⁷

Vinculado a lo anterior, será también a partir de la experiencia urbana que Macunaíma formulará otra de las frases famosas de la obra, que se vuelve un estribillo: «POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO!».

Por lo tanto, puede percibirse que Mário presenta una imagen crítica de la ciudad moderna. Si bien es verdad que, a partir de su viaje, Macunaíma pertenece tanto al interior indígena amazónico como al litoral urbanizado de São Paulo (en esa heterogeneidad del Brasil que se busca mostrar), siendo *primitivo y moderno* a la vez, es innegable que la obra no presenta una visión celebratoria de lo moderno y urbano, sino que muestra por momentos un punto de vista crítico, enfatizando las consecuencias negativas de la vida urbana, como la miseria, el conflicto modernizador (lucha hombre/máquina), las secuelas de una industrialización despareja y caótica, etcétera.

Este rasgo distancia a Mário de Andrade de otras tendencias vanguardistas latinoamericanas de la época, e incluso de la propuesta de la antropofagia de Oswald de Andrade, donde el Brasil modernizado es reivindicado con menos ambigüedad que en el caso de *Macunaíma*. El «bárbaro tecnificado» de Oswald, aunque habitando también un entrelugar, supone, según mi perspectiva, un grado de armonización mayor, ya que el propio acto antropofágico (de apropiación crítica o selectiva) resuelve parcialmente la tensión. Eso no se da con la misma nitidez en la ambigua rapsodia de Mário.

De todos modos, el contacto con la ciudad moderna transforma al héroe, de la misma forma que este transforma a la urbe en sí. La célebre «Carta pras Icamiabas» ilustra muy bien algunos cambios (occidentalizantes) que se dan en el personaje, ya que muestra tanto su preferencia por las mujeres extranjeras que conoció en São Paulo como su intento por escribir en la lengua culta y refinada de las elites intelectuales paulistas.

Del mismo modo, el momento en que los tres hermanos se van de São Paulo evidencia esas transformaciones. Dice el narrador: «[Macunaíma] Enxugou a lágrima, consertou o beicinho tremendo. Então fez um caborge: sacudiu os braços no ar e virou a taba gigante num bicho preguiça todinho de pedra. Partiram» (Andrade, 2008: 145).

47 Estos sucesos pueden leerse como alusiones a las enfermedades que los indígenas históricamente contrajeron a partir del contacto con los conquistadores europeos.

El indio amazónico deja su «marca» en São Paulo. Transforma la ciudad en un *bicho-preguiça* de piedra, animal conocido por su lento metabolismo, su «pereza». Esa metamorfosis es en sí misma una crítica a la metrópoli paulista, quintaesencia de la velocidad.

Por otra parte, Macunaíma también decide llevarse algunos elementos de la civilización, con los que va a modificar la vida en su mundo amazónico primitivo. En este caso, el héroe dice llevarse lo que más le entusiasmó de la civilización: un revólver Smith-Wesson, un reloj Pathek y un par de gallinas Legorne.⁴⁸ De esa manera, el pasaje por el mundo de la ciudad moderna deja también sus huellas en el personaje, y hace que este transforme el propio mundo primitivo del que salió. De ahí su papel de mediador cultural.

Otro elemento que Macunaíma lleva de la ciudad moderna al interior amazónico es la enfermedad, la cual se prolonga hasta los últimos capítulos donde el héroe, solo, enfermo y derrotado (pues pierde la muiraquitã), decide dejar de sufrir y transformarse en una constelación, la Osa Mayor.

En conclusión, el héroe indígena aparece representado como un *viajante*, sujeto híbrido que se disloca entre las dos culturas a las que hace entrar en diálogo. No pertenece a ninguno de los dos universos de manera definida pues al final elige no quedarse en ninguno. La tensión entre lo primitivo y lo moderno no se resuelve ya que Macunaíma abandona la ciudad, pero no reniega completamente de ella, así como tampoco se incorpora felizmente al mundo primitivo del Uraricoera; decide no quedarse en ninguno de los dos ambientes. Vive en ese entrelugar fluctuante y conflictivo.

¿Indio, negro, cafuzo? La cuestión racial en Macunaíma

Hasta este punto del trabajo he abordado la cuestión del *indianismo* en *Macunaíma*, temática central en el texto. Sin embargo, no deja de ser una formulación errónea, o por lo menos parcial, ya que en verdad el héroe de la rapsodia no es simplemente un indígena, sino que también tiene rasgos de procedencia africana.

Ya desde su presentación en el capítulo I, se dice que Macunaíma es indio, pero nace «preto retinto». Además, es parte de la tribu de los «tapanhumas»; esta palabra es de origen tupí y viene de *Tapuy-una-o*, que era como esos indios designaban a los negros llegados de África (Cavalcanti Proença, 1969: 379).

También en el primer capítulo, aunque se ubica al personaje en un contexto notoriamente indígena, lo africano aparece: «e numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente» (Andrade, 2008: 10). Aquí, en medio de un ceremonial del pajé (sacerdote indígena), es Rei Nagô (figura proveniente de las religiones africanas) quien advierte sobre la inteligencia de Macunaíma. Como se ve, lo nativo y lo africano aparecen juntos en el origen del «herói da nossa gente». Macunaíma es indio y negro a la vez.

48 Los tres objetos que se lleva, como se ve, son de procedencia extranjera, relacionados directamente con el mundo industrial y moderno.

Esta inclusión del negro en la obra constituye, sin duda, una de las innovaciones más claras de *Macunaíma*. Lúcia Helena Costigan (1998), al estudiar la inclusión y exclusión de indios, negros y judíos en la literatura brasileña, destaca el papel central que tuvo el Modernismo —o una parte de él— con respecto a la inclusión y representación literaria del negro. Dice la crítica:

o negro ganhou força em obras como *Macunaíma* de Mário de Andrade e nos escritos de Jorge de Lima e Jorge Amado, entre outros que —influenciados pelos modernistas europeus e vanguardistas hispano-americanos que buscaram o exótico na África— trouxeram o elemento afro-brasileiro para o centro do debate modernista do Brasil (Costigan, 1998: 74).

Debe recordarse que, mientras que en la representación del Romanticismo, el indio era mitificado, el negro era silenciado, excluido de esa idea de nacionalidad. Evidentemente esa situación estaba vinculada con la esclavitud, que fue abolida en Brasil tardíamente, recién en 1888. Como señala Costigan, el negro (e incluso el mulato) fueron representados hasta casi comienzos del siglo xx como bárbaros «nascidos para a escravidão», opuestos a la imagen del indio libre e indómito (1998: 69). Frente al indio, valioso aporte a la «raça brasileira» (en tanto pertenecía al pasado), el negro era un problema vivo en un país aún esclavista, inclusive después de la abolición. Por esa razón, la elite positivista y evolucionista brasileña de fines del siglo xix puso en marcha una política de blanqueamiento de la población, a partir del fomento de la inmigración europea.

A diferencia de esto, Mário de Andrade incluye al negro en el mito originario de la nacionalidad brasileña, ya que *Macunaíma* ya nace indio y negro a la vez, como si la presencia africana estuviera desde el primer momento junto a lo indígena en Brasil. De esta manera, la recuperación artística del negro que se realiza en *Macunaíma*, aún sin implicar un planteo identitario y social profundo (como el que tendrá, por ejemplo, la negritud de Aimé Césaire, elaborada pocos años más tarde), constituye una innovación, ya que comienza a valorar positivamente el aporte africano a la identidad y cultura nacional.

Esta valorización de la matriz étnica afrobrasileña también es un aspecto que separa parcialmente a *Macunaíma* de la propuesta antropofágica de Oswald de Andrade. Para Oswald, el indio (bárbaro tecnificado) es el centro del debate sobre la cuestión nacional, mientras que no le otorga la misma importancia a la figura del negro. De ahí, en parte, la originalidad de la propuesta identitaria de Mário en *Macunaíma*.

La presencia de lo afrobrasileño más destacada en la obra se ubica en el capítulo VII, llamado «Macumba». En este capítulo se enfatiza la representación del negro brasileño a través de sus rasgos religiosos, lingüísticos, etcétera, aunque siempre con el tono humorístico y desacralizador de Mário de Andrade. La macumba, a través de la cual el héroe pretende vengarse indirectamente de su enemigo, se celebra en Rio de Janeiro (no en São Paulo), en la casa de «Tia

Ciata».49 A través de este episodio, Mário de Andrade incluye en su obra aspectos de la cultura popular afrobrasileña, tradicionalmente desdeñados por el discurso literario.

Además, también en este capítulo aparecen los sincretismos que «desgeografican» el ritual africano mezclándolo con referencias del imaginario indígena amazónico y hasta del imaginario católico. Más aún, la macumba finaliza con un «Padre Nuestro» sacrílego y antropófago, aplicado, en este caso, al orixá: «— Padre Exu achado nosso que vós estais no trezeno inferno da esquerda de baixo, nós te quereremo muito, nós tudo!» (Andrade, 2008: 68).

El final del capítulo es de enorme importancia. Todos los que participaron de la macumba acaban festejando y bailando samba; luego el narrador concluye: «Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada» (Andrade, 2008: 69).

Como puede verse, el narrador indica una línea de continuidad entre los «macumbeiros» del episodio y algunos autores del Modernismo, amigos de Mário de Andrade.⁵⁰ Entre los autores, además, se incluye a aquellos que tienen una obra vinculada con la tradición popular e incluso con un interés por la representación artística del negro (como Manuel Bandeira y el suizo Blaise Cendrars). De esta manera, aquellos que participaron y propiciaron el ritual afrobrasileño en ese episodio pasan a la «realidad» convertidos en los artistas modernistas, quienes, justamente como Mário de Andrade, valoraron esa matriz cultural antes silenciada, apropiándose de ella y comenzando a transformar la representación artística del negro en Brasil.

Por otra parte, como se señaló, el negro es inscripto en el «origen» mítico de la identidad brasileña junto al indio. Además, los rasgos afrobrasileños y los indígenas aparecen juntos en *Macunaíma* a lo largo de toda la obra. Esta convivencia de rasgos africanos e indígenas plantea otro asunto, referido al mestizaje del personaje. Macunaíma parecería ser, pues, un mestizo de indio y negro, lo que en Brasil se conoce con el nombre de *cafuzo*. Más que representación literaria del indio o del negro, pues, Mário de Andrade ahondaría sobre el carácter nacional a partir de la representación del cafuzo, según lo postula Cláudia Passos Caldeira (2008).

Al respecto, deben tenerse en cuenta las implicancias sociales de los distintos mestizajes en Brasil. En la época colonial, aunque también en el orden neocolonial posindependentista, la sociedad brasileña se estructuraba fundamentalmente

49 Se trata de alguien de existencia real, una Mãe de Santo bahiana importante en la cultura afrobrasileña de principios del siglo xx. Mário de Andrade la incluye en su obra como personaje que dirige la macumba en la que participa Macunaíma.

50 Quizás podría considerarse significativo el hecho de que no esté incluido Oswald de Andrade (principal figura del Modernismo paulista), con relación a su escaso trabajo con la figura del negro en comparación con su interés indianista.

según patrones raciales. Así, el punto más alto en la jerarquía era el blanco (europeo), luego sus mestizajes con las otras razas (el mulato y el caboclo o mameluco), después las poblaciones de las otras dos razas (indios y negros), y, por último en la jerarquía racial, el mestizo de negro e indio: el cafuzo.

Por tanto, Mário de Andrade invierte la fórmula colonial, pues hace que el héroe nacional brasileño sea un cafuzo, una mezcla de indio y negro, el sector menos valorado en la jerarquía racialista. Esta inversión del modelo heredado y ritualizado por la sociedad se enmarca claramente en el planteo descolonizador del modernismo brasileño en general.

No obstante, si bien Macunaíma es evidentemente un héroe indio-negro, esas dos matrices culturales no se unen exactamente en un mestizaje (como sería el caso del cafuzo, según la interpretación propuesta). Por el contrario, lo indígena y lo africano en la obra parecen ser superpuestos sin intención de armonizarlos. Las características de esas culturas conviven en el héroe, pero nunca se unifican en un todo. Macunaíma es construido como un héroe plural, heterogéneo e inarmónico, y no como el producto de una fusión de culturas o razas.

En suma, si bien es obvio que no hay en *Macunaíma* una propuesta de defensa de la población y cultura afrobrasileña propiamente en un sentido político o social y aunque con frecuencia la imagen del negro juegue con estereotipos exóticos, Mário sí reconoce e incluye esa cultura como una de las matrices étnicas formadoras de la (plural) cultura brasileña. Macunaíma, finalmente, no es un héroe negro, como tampoco es indio ni blanco ni cafuzo, sino que reúne en sí, inarmónicamente, todos esos rasgos.

La rapsodia en «lengua impura»

En su rapsodia, el autor realiza un tratamiento complejo e innovador de la lengua portuguesa, el cual, además, está en consonancia con el desarrollo de sus ideas lingüísticas. Se trata de un escritor que manifestó constantemente sus preocupaciones acerca del lenguaje y la relación de este con las representaciones literarias.

Por esa razón, considero que los aspectos lingüísticos de la obra son de suma importancia para entender cabalmente la construcción identitaria que Mário propone en *Macunaíma*. El trabajo de este autor con el lenguaje se enmarca visiblemente en el proyecto del Modernismo brasileño. Vale recordar, al respecto, que el terreno lingüístico fue crucial en la propuesta modernista y fue el espacio protagónico donde se expresó su valorización de lo popular. Al igual que otros grupos vanguardistas de comienzos del siglo xx, los modernistas pretendían romper con el academicismo literario y lingüístico. Esta ruptura comenzó, en parte, atacando a los escritores brasileños que defendían el refinamiento y el purismo en el uso de la lengua portuguesa.

Además, los escritores modernistas militaban a favor de «nacionalizar» el portugués, reivindicando los aportes brasileños a esa lengua, con lo que

pretendían distanciarse del portugués lusitano. Esta actitud respecto de la lengua no se limita meramente al gesto vanguardista de negación de los cánones establecidos, sino que implicó una búsqueda de la descolonización a nivel lingüístico. Vale recordar, además, que en Brasil existía (y existe) una considerable distancia entre el portugués hablado y el escrito. Mientras que en la lengua oral aparecen con más frecuencia los aportes propiamente brasileños —léxicos, sintácticos, etcétera—, la lengua escrita, siempre más tradicional, se presenta más parecida al portugués lusitano.

Frente a esto, algunos escritores modernistas como Mário de Andrade proponen acercar esos dos niveles, haciendo que la «fala brasileira» invada los registros «cultos» y vaya permeando la rigidez de la escritura literaria. Uno de los puntos que más se destacan en ese proyecto lingüístico y literario es la inclusión de la oralidad dentro de la obra. En *Macunaíma* se percibe un intento de integrar formas orales a la narración de las aventuras de este antihéroe indio-negro. De hecho, el propio autor se refería a su obra como una rapsodia, que es un tipo de narración de transmisión oral y tradicional. En este caso, aun siendo un producto escrito de un autor culto, la obra se autoidentifica como oral.

Para entender esto es fundamental el epílogo de la obra. En esta parte, el narrador explica el origen ficcional de toda la historia de Macunaíma y hace explícita la instancia enunciativa en la que esta se transmite. Según la voz narrativa (quien hasta ahora permanecía en tercera persona, desde fuera de la historia), luego de la transformación de Macunaíma en estrella y la desaparición de los hermanos, nadie quedó en las orillas del Uraricoera, salvo un papagayo al que un supuesto «hombre» encontró al visitar el lugar. Ese papagayo verde con el pico dorado (colores de la bandera brasileña) es el único que conserva la memoria de los hechos y frases de Macunaíma y se los transmite a ese hombre antes de emigrar.

Así, las palabras finales de la obra implican un cambio en el tipo de narrador, quien asume una primera persona en la que explica cómo se produjo la narración, con lo que se define a sí mismo como un transmisor y no como el creador de la historia. Dice:

E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.
Tem mais não (Andrade, 2008: 182).

De esta forma, el lector se entera que la obra que leyó es el producto de una compleja elaboración y transmisión oral que comenzó en el propio héroe. A partir de sus aventuras y frases, la historia la guardó y transmitió un papagayo «verde-amarelo». Que sea este animal el que participe en la transmisión de la historia es importante, no solo por tratarse de un pájaro nativo brasileño, sino también por el hecho de que se trata de un ave capaz de imitar el habla humana reproduciendo los sonidos. De ahí llega a ese narrador-cantor (¿Mário de Andrade?), que sería finalmente quien rescata del olvido la historia de Macunaíma, haciendo que

el fracaso final del héroe no implique su desaparición completa, pues es recuperado por el propio texto.

La referencia final complejiza la instancia enunciativa de la obra, puesto que la misma se presenta como el resultado de un entrecruzamiento de varios narradores: el propio héroe (quien, de hecho, en varios capítulos narra historias ante un auditorio), el papagayo y el narrador que aparece al final, quien, además, se define como una especie de cantor popular o rapsoda. La historia que llega al lector sería el resultado de múltiples versiones orales, ya que el papagayo justamente imita lo que escuchó y lo reproduce transformándolo, distorsionándolo; lo mismo hace este narrador-rapsoda.

Este juego narrativo explica el lugar primordial que ocupan las formas del lenguaje oral en el texto, dado que el mismo se presenta como si fuera una narración oral. Incluso dentro de este epílogo, el narrador se dirige al lector utilizando procedimientos propios de las narrativas orales, desplegadas frente a un auditorio presente: «Acabou-se a história e morreu a vitória», «o homem sou eu, minha gente», «eu fiquei pra vos contar», «tem mais não».

Por otra parte, también es significativo el hecho de que el narrador vaya a «cantar» la historia de Macunaíma en una «fala impura». Al respecto, señala Haroldo de Campos: «una de las riquezas de Macunaíma es justamente esta “habla nueva” (“impura” de acuerdo con los patrones castizos de Portugal)» (2004: 75).

Para Mário de Andrade, entonces, la rapsodia sobre el héroe nacional debe construirse sobre una lengua lo más cercana posible al habla popular brasileña. Así se percibe el importante papel que tiene la elección lingüística en la construcción identitaria elaborada por el escritor modernista. La oralidad y el portugués brasileño aparecen reivindicados frente a la escritura y al lusitanismo lingüístico. Esta elección reviste un claro sentido anticolonial.

En América Latina existe, tal como lo estudió Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1998), una historia del poder ejercido a través de la escritura y de la letra. El poder colonial portugués (al igual que el español) ejercía su dominio a partir de la imposición del código escrito, por lo cual las lenguas indígenas y africanas orales eran consideradas deficitarias e inferiores frente a la escritura, permanente y sagrada. De acuerdo con ese criterio, hasta la época del Modernismo en Brasil, la variante portuguesa de la lengua fue tomada como norma lingüística y literaria, incluso pese al importante intento de José de Alencar en el siglo XIX de promover una variante brasileña del portugués.

En el mismo sentido, las variedades locales y populares del portugués de Brasil fueron tradicionalmente excluidas de la representación literaria, por considerar que, precisamente, padecían de cierta «impureza» frente a la variedad metropolitana hegemónica. Desde una perspectiva nacionalista, Mário de Andrade escribe su rapsodia nacional en esa «fala impura» que es el portugués brasileño en su variante oral, producto de múltiples mutaciones, desvíos, y contactos con lenguas africanas e indígenas.

A través de su escritura, Mário buscó promover una lengua nacional brasileña (como medio de expresión propio), basada en los aportes de todas las hablas populares del Brasil. En su exhaustivo estudio, Cavalcanti Proença aborda la problemática de la lengua en Mário de Andrade, atendiendo a otros ensayos en los que el escritor paulista expresó, aunque de manera fragmentaria, sus ideas lingüísticas. Según este crítico, Mário nunca llegó a referirse a una lengua brasileña entendida como lengua independiente de la lengua portuguesa; la cuestión del nombre de esa lengua nacional no pareció importarle. No obstante, siempre reivindicó la necesidad de adaptar el portugués a las necesidades expresivas, comunicacionales e identitarias del pueblo brasileño. Según este crítico, para Mário «língua nacional é essencialmente a portuguesa mas enriquecida na América, emancipada e livre nos seus próprios movimentos. Por isso sempre se referia à fala brasileira» (Cavalcanti Proença, 1969: 84).

De hecho, Mário pensó en escribir y hasta anunció un libro llamado *Gramatiquinha da Fala Brasileira*, concebida como un estudio —léxico, sintáctico, psicológico— acerca de la variante nacional del portugués. El proyecto nunca llegó a terminarse ni a formularse sistemáticamente. Sobre ese libro proyectado lamentablemente solo se conservan manuscritos con notas e ideas sueltas, posibles índices de temas, etcétera. Sin embargo, lo conservado sí evidencia algunas ideas lingüísticas del escritor, como por ejemplo la creencia de que, por más que aún no exista una lengua brasileña, en el habla brasileña se perciben ya las diferencias con respecto a la norma portuguesa, las cuales deberían ser profundizadas por los brasileños para lograr en un futuro una expresión enteramente propia.

De ahí que la elección de la lengua, en *Macunaíma*, constituya uno de los ejes sobre los que se edifica el planteo identitario del autor. Paralelamente a la inclusión de sujetos tradicionalmente excluidos de la idea de nación, Mário de Andrade intenta la inclusión de voces y formas orales del portugués hablado en Brasil, como parámetro de la lengua nacional. Se examinarán, a continuación, algunas innovaciones lingüísticas presentadas por la obra, que responden a la concepción explicada anteriormente.

Uno de los procedimientos a través de los cuales se valora la oralidad consiste en la transcripción de las palabras tal como son pronunciadas y no como normativamente deberían escribirse, como «pra» (en lugar de «para»), «milhor» (en vez de «melhor»), «nóis» (por «nós»), «inda» (en vez de «ainda»), etcétera. En su *Macunaíma*, Mário de Andrade elige escribir las formas orales, que responden a la manera en que el pueblo brasileño usa la lengua.

En una dirección parecida, el autor siempre prefiere las expresiones populares y más ligadas al habla popular de todas las regiones de Brasil, frente a las expresiones castizas. Aunque pueda demostrarse que esos rasgos sintácticos, léxicos, etcétera, del portugués brasileño pertenecen, en verdad, a formas castizas antiguas también existentes en el portugués de Portugal, lo cierto y relevante es que el escritor paulista elige en toda su obra aquellas modalidades expresivas

más arraigadas en la lengua hablada y popular del Brasil. Por ejemplo, Cavalcanti Proença menciona el uso exclusivo en la obra del verbo «ter» en lugar de «haver», que es un rasgo mayoritario del portugués brasileño (1969: 98).

También en *Macunaíma* se usa siempre el gerundio para las conjugaciones verbales perifrásticas que indican continuidad. Esa es la forma propia del portugués de Brasil, frente al uso del infinitivo antecedido por la preposición *a*, general en Portugal. Lo mismo sucede con las formas de negación utilizadas en la obra. En *Macunaíma*, se usa con mucha frecuencia la doble negación, que es una característica del lenguaje popular y coloquial en casi todo Brasil. Por ejemplo: «Porém ninguém não acreditou» (cap. I), «Macunaíma não sabia que a cabeça ficara escrava dele e não vinha pra fazer mal não» (cap. IV), «Aqui não tem rasto nenhum não!» (cap. XI).

Resulta significativo, además, que esta modalidad sintáctica de la negación, al igual que los otros rasgos expresivos planteados aquí, no pertenecen exclusivamente a las voces de los personajes de la obra, sino que el narrador frecuentemente también presenta ese uso de formas populares. De esta manera, el portugués oralizado y brasileño no queda circunscripto a los personajes como una mera forma de retratar el habla popular, como se hace, por ejemplo, en cierta narrativa regionalista. Por el contrario, esa «fala brasileira» también la posee y promueve el narrador, tradicionalmente asociado con el autor, con la voz del que «sabe» y «conoce», la del escritor-intelectual. Ahí reside parte de la originalidad lingüística y literaria de la obra.

Respecto de la negación, existe otro rasgo sintáctico innovador. Algunas negaciones que aparecen en la obra utilizan la partícula negativa *não* al final de la frase, pospuesta. Por ejemplo: «Faz isso não, oferecida!» (cap. III), o el recurrente «Tem mais não», con el que termina la obra. Esta variante sintáctica también es frecuente en el lenguaje coloquial de algunas regiones brasileñas. Pero además, Cavalcanti Proença indica que «este é o modo normal da negação na língua dos caxinauás bem como a dupla negativa [...]. É de supor que lhe parecesse [a Mário de Andrade], no caso, uma influência indígena alterando a sintaxe do português no Brasil» (1969: 124).

Esto también evidencia otra de las características lingüísticas de la obra, que es la presencia de indigenismos y africanismos; Mário de Andrade los utiliza con frecuencia, enriqueciendo el portugués formal. Los indigenismos y africanismos lingüísticos aparecen fundamentalmente a nivel léxico, para nombrar ideas y objetos provenientes de esas etnias; pero también se usan vocablos indígenas o de lenguas africanas para sustituir un nombre portugués, aun siendo este último el más común en Brasil. Responde a un intento por incluir, a través de esas palabras, las perspectivas de esas culturas sobre una determinada realidad.

Además, si seguimos la interpretación citada de Cavalcanti Proença, Mário también intenta rastrear y dar lugar a influencias de lenguas indígenas y africanas en el portugués de Brasil a nivel sintáctico, como elementos que colaboran con la distorsión de la norma portuguesa metropolitana, y que fundamentarían, por tanto, la posibilidad de hablar de una «lengua brasileña».

Por otro lado, también son fundamentales en la obra los proverbios o frases hechas, incluidos en casi todos los capítulos. Mário de Andrade recupera todo ese material expresivo popular y lo integra a su obra, encontrando en él el pilar de la «fala brasileira» que busca promover. Los refranes (algunos rimados y otros no) aparecen en todos los capítulos, al igual que los proverbios. Por ejemplo, la frase del héroe en el capítulo xvii, escrita en una piedra antes de subir al cielo, es: «Não vim no mundo para ser pedra». Este enunciado es un proverbio indígena que Mário de Andrade tomó del libro *O Selvagem* de Couto de Magalhães (Cavalcanti Proença, 1969: 150).

Las frases hechas y proverbios constituyen un recurso permanente de la literatura popular y Mário de Andrade recurre a ellos, según Cavalcanti Proença, porque «são propriedade coletiva. Andam de mão em mão, as palavras vão sendo suprimidas ou substituídas, alteradas na sua ordem, acrescentadas, ritmadas até chegarem a essa perfeição sem arestas» (1969: 81).

Otra característica que resulta clave en *Macunaíma* es el uso de los regionalismos lingüísticos. Mário de Andrade tomó palabras usadas en la lengua coloquial de diversas regiones de Brasil, y realizó con ellas una amalgama que no respeta la relación región-lengua (crucial en la narrativa regionalista). Así, por ejemplo, en el capítulo xv, cuando se narra que los tres hermanos se están despidiendo de la ciudad para retornar al Amazonas, se dice: «os três manos voltaram pra querência deles» (Andrade, 2008: 145).

«Querência» es un vocablo gaúcho, usado en Rio Grande do Sul, que en este caso se usa en São Paulo y referido al Uraricoera amazónico. De la misma manera que en ese ejemplo, el autor utiliza palabras coloquiales nordestinas junto a otras del interior paulista o amazónicas, todas fuera de su contexto de procedencia. Ese recurso vuelve a la obra más compleja desde el punto de vista lingüístico.

Mário de Andrade practica, a nivel de la lengua, el mismo procedimiento que describí con respecto a las fuentes etnográficas: la desgeograficación. Hay una voluntad evidente de no situar esas palabras en el lugar que les es propio. De esa forma, muestra una noción global del Brasil y del portugués hablado en el país. El portugués de Brasil no puede identificarse exclusivamente con ninguna de sus regiones; por el contrario, surge de la suma y mezcla de todos esos aportes.

Por lo tanto, el escritor paulista, a través de esta lengua «desgeograficada», intenta encontrar el denominador común de la «fala brasileira», concibiendo al Brasil como un todo plural y heterogéneo.

Deglución del texto fundacional: la carta a las Icamiabas

Relacionada con las innovaciones lingüísticas de la obra, la «Carta pras Icamiabas», que ocupa todo el capítulo ix, es uno de los fragmentos de mayor riqueza dentro de la obra. Por lo mismo, no se podrá hacer aquí un análisis por-menorizado de ese capítulo, ya que eso implicaría un trabajo entero en sí mismo. No obstante, voy a abordar algunos aspectos de la carta vinculados a los procedimientos discursivos del autor.

Esta carta ha sido, desde la publicación de *Macunaíma*, una de las partes que siempre recibió mayor atención de parte de los críticos, tanto reconocimiento positivo como críticas. Se ubica en el capítulo IX, cuando el héroe ya está instalado en São Paulo; Macunaíma les escribe a sus súbditas, las icamiabas o amazonas, mujeres guerreras del «Mato-Virgem» del que él se convirtió en emperador antes. Aquí ya se percibe un gran cambio, en cuanto a que el propio personaje es quien denuncia directamente; además, pasa a la *escritura*, la cual, como indígena, le es ajena. Por esa razón es que la carta desentona del resto de la obra, fundamentalmente a nivel lingüístico y estilístico, ya que en lugar de la aproximación a la oralidad ya señalada para el resto de la obra, en este capítulo predominan las formas expresivas propias de la escritura formal y del portugués lusitano.

La función última de la carta también es significativa, puesto que Macunaíma escribe a las amazonas para pedirles que le envíen más dinero a São Paulo, ya que él se quedó sin nada producto de sus muchos gastos con las prostitutas paulistas, lo cual confiesa con desparpajo.

Sin embargo, aunque esa sea la misión de la escritura de Macunaíma, en la carta aprovecha para contar cómo es el lugar nuevo en el que se encuentra: la ciudad de São Paulo, de la que describe tanto su organización general, sus aspectos sociales y económicos, sus singulares habitantes como sus características lingüísticas. Desde la perspectiva indígena, la descripción genera un distanciamiento con respecto a la ciudad moderna y sus valores, ya que es contemplada por alguien que no pertenece a ella y que la observa con mirada asombrada.

Por esa razón, Mário de Andrade hace que esta carta entre en diálogo explícito con los textos de los cronistas y viajeros que describieron el Brasil en otros siglos, quienes, al igual que Macunaíma, tuvieron que escribir para relatar sus encuentros con el otro, para ser leídos por personas que compartían su código cultural (europeos), pero no conocían lo que ellos estaban viendo y viviendo. Esos textos se convirtieron, con el tiempo, en el «acta fundacional» de Brasil, en el sentido de que constituyen la primera representación acerca de las tierras nuevas y de sus habitantes, por lo que marcaron con sus perspectivas todo el discurso y debate identitario sobre Brasil.

En la obra, el héroe invierte esa formulación, ya que hace el trayecto opuesto a los cronistas y conquistadores. Parte desde el interior indígena para «descubrir» el litoral occidentalizado y moderno, y la carta es el registro de ese descubrimiento, en el que se describe a la ciudad con ojos ajenos a ella. Así, Mário de Andrade utiliza y desmonta en esta carta el discurso de los conquistadores europeos, poniendo en la escritura del indio-negro amazónico una inversión de los textos cronísticos. En particular, se pueden percibir fácilmente referencias a la *Carta a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha que resulta parodiada.

Algunos de los tópicos que trata Macunaíma en su carta, responden por inversión y parodia a temáticas abordadas por Caminha, por ejemplo la descripción

de las mujeres del «nuevo mundo», los apuntes sobre la organización social de esos pueblos, sus valores, creencias, etcétera.⁵¹ El primer aspecto relacionado es el tópico del deslumbramiento ante lo nuevo, que Caminha resalta todo el tiempo en su carta y que también el indio Macunaíma presenta en relación con São Paulo; esto lleva a los dos viajeros a la insistencia en la fecundidad y utilidad de las tierras descubiertas.

Sin embargo, cuando Macunaíma presenta las virtudes de la organización urbana paulista, predomina la ambigüedad y la ironía:

Cidade é belíssima, e grato seu convívio. Toda cortada de ruas habilmente estreitas e tomadas por estátuas e lampiões graciosíssimos e de rara escultura; tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal, que nessas artérias não cabe a população (Andrade, 2008: 84-85).

Como se ve, a través de la perspectiva «otra» del indio, Mário de Andrade aprovecha para criticar varios aspectos de la vida de São Paulo.

Otro de los tópicos importantes parodiados es el de la belleza de las mujeres «nativas». Caminha dedica varios fragmentos a celebrar su belleza, incluso comparándolas con las mujeres portuguesas. Por ejemplo, comenta:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha (Caminha, 2009: 100).

Para el cronista, la sensualidad de las mujeres indígenas está relacionada con la inocencia, en el sentido «edénico» de falta de vergüenza (pecado) acerca del propio cuerpo.⁵² En *Macunaíma*, Mário también parodia esas alusiones de Caminha, invirtiéndolas. El héroe se siente atraído por las mujeres «nativas» (de São Paulo, en este caso), y también las compara con las mujeres del mundo del que él proviene (las icamiabas), destacando las virtudes de las jóvenes de la tierra nueva. La inversión es irónica y humorística, ya que las mujeres que Macunaíma describe y ensalza son prostitutas de São Paulo, y por esa razón (su facilidad) es que las compara con las Amazonas e incluso les recomienda a sus súbditas que aprendan de la forma de vivir de estas mujeres. Dice: «Sabereis mais que as donas de cá não se derribam à pauladas, nem brincam por brincar, gratuitamente, senão que a chuvas do vil metal, repuxos brasonados de champagne, e uns monstros comestíveis, a que, vulgarmente, dão o nome de lagostas» (Andrade, 2008: 79).

Como se ve, Mário de Andrade parodia las alusiones sexuales del texto fundacional, ya que este «cronista» indígena no se fascina con la sexualidad inocente de las mujeres, sino todo lo contrario, con la impudicia y el cinismo que las lleva a «brincar» solo por dinero.

51 Para el análisis comparativo de algunos puntos entre la Carta de Caminha y la «Carta pras Icamiabas», es útil el estudio de Mario Chamie (1977), del que tomaré ciertos planteos.

52 Esa evidente atracción lujuriosa que muestra Caminha por las mujeres indígenas ya había sido parodiada antes por Oswald de Andrade en algunos poemas del libro *Pau-Brasil* (1925).

Con respecto al tema de la escritura y de la lengua, como ya se dijo, este capítulo desentona fuertemente del resto de la obra. Mário tenía clara consciencia de esa diferencia, pero aun así decidió dejarlo tal como estaba por la importancia que tiene ese contraste estilístico y lingüístico. El personaje, al escribir, elige hacerlo en un estilo arcaizante, intentando usar la lengua portuguesa con el mayor refinamiento y erudición que pueda. Macunaíma intenta imitar el estilo portugués clásico, de tono serio y culto, con artificialidad y afectación. El indígena aculturado que muestra la carta llega al punto de realizar comentarios filológicos sobre ciertas expresiones de la lengua portuguesa antigua, desplegando su (recién adquirida) erudición.

Sin embargo, en su escritura hay varios errores que evidencian que no maneja esa lengua culta de la manera como pretende hacerlo. Por ejemplo, escribe «pras» en lugar de «para as», que sería lo correcto; luego dice «testículos da Biblia» en lugar de «versículos»; además, firma como «Imperator» en vez de «Imperador». Esos errores que Mário de Andrade voluntariamente hace cometer a su personaje ponen en evidencia que Macunaíma en verdad no asimiló esa lengua portuguesa formal, sino que es mera falsedad retórica y verbalismo pedante. El supuesto «escribir bien» del portugués normativo lusitano es incompatible con el «herói da nossa gente», es un mero disfraz verbal.

De esta manera, Mário critica con dureza el academicismo lingüístico de las elites intelectuales brasileñas (y paulistas en particular), cuyo intento de imitar el registro culto lusitano solamente redundaba en el ridículo y la artificialidad. Esta crítica se hace más explícita cuando el héroe describe la lengua usada en la ciudad, del mismo modo que Caminha hacía suposiciones sobre la lengua de los indios. Macunaíma escribe:

Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra [...]. Nas conversas utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na verna-cidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes [...]. Mas se de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, [...] que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões! (Andrade, 2008: 88-89).

En este fragmento se perciben las críticas de Mário de Andrade al comportamiento lingüístico del brasileño que imita la norma portuguesa. Refiere a una situación asimilable a la diglosia, puesto que se habla en una lengua y se escribe en otra, tratando de imitar el registro culto de Portugal. Como señalé, para el escritor modernista se debe «abrasileñar» el portugués, de ahí que esa actitud lusófila aparezca burlada en la obra.

En suma, en este capítulo, Mário se apropia paródicamente y carnavalesca el discurso del conquistador, a la vez que se burla del registro culto y afectado en el uso del portugués. A través de la parodia desmonta los valores y la ideología de la primera representación discursiva sobre Brasil hecha por los portugueses. En

esa estrategia de «deglución» del discurso lusitano de la conquista, hay, evidentemente, un gesto descolonizador que lo asemeja a la antropofagia de Oswald de Andrade. Mário también «se come» al enemigo y deconstruye su ideología y valores a través de la parodia. La reivindicación de la «fala brasileira» como medio expresivo nacional va de la mano con esta parodia del discurso del conquistador y de su lenguaje.

Puesta a punto a modo de conclusión

En conclusión, a través de la compleja y múltiple fuente folclórica utilizada, Mário de Andrade realiza una representación original de las culturas populares brasileñas. Es decir, el abordaje a partir de mitos, leyendas y referencias (verdaderas y apócrifas) hace ver a la cultura indígena y a la afrobrasileña no como folclore muerto, archivo museístico para una mera recreación estética nostálgica, sino como una cultura viva, productiva, por sus innegables contribuciones a la identidad nacional. Esa valorización de lo popular, por otra parte, conlleva un sentido antiacadémico y corrosivo en relación con la institución artística, de marcada tendencia europeizante y conservadora antes del Modernismo.

Al mismo tiempo, esta búsqueda está orientada a renovar la representación de la identidad nacional. Una de sus innovaciones en este aspecto lo constituye la deconstrucción de la idea ufanista de la nacionalidad brasileña, lo que lo hace optar por una construcción identitaria de carácter crítico.

Ciertamente el proyecto artístico del autor está atravesado de contradicciones y dudas que permanecerán en la obra de Mário de Andrade hasta el final. Refiriéndose a este aspecto, Viviana Gelado resalta la ambivalencia de su posición en relación con el campo cultural, puesto que si bien Mário lleva a cabo una valorización de la heterogeneidad y la subalternidad cultural como material para la creación artística, realiza esto desde un punto de vista elitista que nunca llega a cuestionar los límites entre lo popular y lo culto (2006: 169).

Sin embargo, pese a todas esas limitaciones, la rapsodia implicó un cambio pluralista en el planteo acerca de la identidad nacional. Esa elaboración puede describirse, como se intentó mostrar, a partir del concepto de entrelugar de Santiago; se trata de una categoría productiva para interpretar algunos de los complejos planteos (estéticos, lingüísticos e ideológicos) propuestos por Mário de Andrade en *Macunaíma*, dado que en su obra no se llega a una respuesta definitiva acerca de la identidad, sino que Mário elabora esas relaciones —alta cultura/baja cultura; lengua escrita/habla popular, primitivismo/modernidad, valores indígenas/valores etnocéntricos— desde un entrelugar siempre fluctuante.

Referencias bibliográficas

- ANDRADE, M. (2008). *Macunaíma. O Herói sem nenhum caráter*. Río de Janeiro: Mediafashion (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros).
- BERND, Z. (1992). *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- CAMINHA, P. V. (2009). *Carta a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. San Pablo: Editora Martin Claret.
- CALDEIRA, C. (2008). «Ethos indígena, nação e modernização». En *Anais do xi Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. San Pablo, Tessituras, Interações, Convergências: Abralic. [En línea].
- CAMPOS, H DE. (1973). *Morfologia do Macunaíma*. San Pablo: Editora Perspectiva.
- CAMPOS, H DE. (2004). «Mário de Andrade. La imaginación estructural». En *Brasil transamericano*. Buenos Aires: El cuenco de plata. Traducción de Amalia Sato. 61-79.
- CHAMIE, M. (1977). «Mário de Andrade: fato aberto e discurso carnavalesco». *Revista Iberoamericana*, vol. XLIII, n.º 98-99. 95-108.
- COSTIGAN, L. H. (enero-julio 1998). «Exclusões (e inclusões) na literatura latino-americana». *Revista Iberoamericana*, 64. 55-80.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. (1969). *Roteiro de Macunaíma*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GELADO, V. (2006). *Poéticas da transgressão. Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina*. Río de Janeiro: 7 Letras; San Pablo: edufscar.
- MENTZ MARTINS, C. (enero-junio 2006). «As metamorfoses em Macunaíma: (re)formulação da identidade nacional». *Revista Nau-Literária*, vol. 2, n.º 1. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS. 1-14.
- RAMA, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- SANTIAGO, S. (2000). *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Río de Janeiro: Rocco.

Etnografía y alteridad: de las pesquisas de Stoll a la etnografía caucásica uruguaya

L. NICOLÁS GUIGOU
MARCELO ROSSAL

Introducción

La pesquisa —en la lengua española— es un tipo de investigación que se basa en la incriminación de alguien, de una persona o de un grupo de personas. Cuando esta investigación la hace un funcionario no legalmente autorizado se configura un delito.⁵³ Cuando el que la hace es un etnógrafo estadounidense en uno de los países que Estados Unidos invadió y dominó en casi toda su historia, el hecho se convierte en una obscenidad.⁵⁴

El caso es conocido en el ambiente intelectual estadounidense y latinoamericano. En el presente texto se trata de revisitarlo desde Uruguay —país donde la etnografía es aún incipiente— a los efectos de extraer conclusiones que sirvan para la reflexión sobre el trabajo de campo antropológico y el lugar del investigador en relación con el poder, tanto el que se pone en juego en el terreno —donde el antropólogo puede ser un sujeto muy vulnerable— como el relacionado con la (geo)política del conocimiento, en la que las relaciones de dominación internacionales juegan un papel que no se puede soslayar.

Verdad periodística y positivismo ramplón

Los periodistas, en forma semejante a una pesquisa de carácter criminal, también buscan llegar a una verdad entendida como correspondencia simple con los hechos. David Stoll fue, antes de antropólogo, periodista. Ya siendo un periodista formado se inició en el trabajo de campo etnográfico en Guatemala (Pratt, 1999). Fue al campo con un fin deliberado, tal como Stoll lo señala, con el propósito de cuestionar los nuevos supuestos dominantes en la academia estadounidense que señalan que:

53 El artículo 287 del Código Penal uruguayo configura el delito de pesquisa.

54 En la segunda mitad del siglo xx, Estados Unidos tuvo una sonada intervención militar en Guatemala. Se trata de la que depuso al presidente Arbenz en 1954. Es famosa porque Arbenz era un presidente democrático legítimamente electo y con apoyo popular considerable. La intervención militar la preparó la Agencia Central de Inteligencia (CIA por su sigla en inglés) estadounidense y fue una invasión militar directa desde Honduras (Dunkerley, 1988).

las formas occidentales del saber, como la aproximación empírica adoptada aquí, están fatalmente comprometidas con el racismo y otras formas de dominación [...]. La nueva base de autoridad consiste en dejar que los subalternos hablen por sí mismos y angustiarse por cualquier pizca de complicidad con el sistema que los oprime. (Stoll citado por Pratt, 1999: 187).

Esta toma de partido de Stoll (a, 1999) se relaciona con los debates académicos estadounidenses sobre el canon, las lecturas legítimas en la universidad y su vínculo con la política cultural en Estados Unidos. Pratt por ello va a diferenciar la significación que tuvo la controversia sobre Rigoberta Menchú en el contexto académico estadounidense de la del contexto latinoamericano. En la universidad estadounidense, el contexto cultural durante el gobierno de Reagan estuvo signado por un discurso de la defensa de la civilización occidental en relación con la incapacidad cultural —entendida como manifiesta— de los otros: «cuando los zulúes tengan un Tolstoi nosotros lo leeremos» (Bellow, citado por Pratt, 1999: 183).

Cuando la investigación de Stoll tomó estado público, el *New York Times* envió periodistas a Guatemala para constatar que lo dicho por Stoll fuera cierto. Hasta acá todo es elocuente en cuanto al interés periodístico del caso. Rigoberta Menchú, Premio Nobel de la Paz, habría mentido en su testimonio.

Neoconservadores

En los años ochenta se produjo en los Estados Unidos una serie de importantes debates intelectuales. En la Antropología Social, hubo una suerte de crisis de la autoridad etnográfica (Clifford, 1995) que tuvo su correlato en la Teoría Literaria y los Estudios Culturales, todo ello en buena parte como resultado de la crítica al colonialismo en las humanidades y las ciencias sociales. El canon textual occidental se vio interpelado —en las universidades estadounidenses de mayor prestigio— por nuevas lecturas provenientes de experimentaciones feministas, escrituras del Tercer Mundo, textos producidos en contextos populares de Occidente y testimonios provenientes de distintas etnias.

El análisis social que contempla clase, género y etnia (o raza, desde otras perspectivas) empezó a evidenciar la existencia de un corpus textual que provenía de distintas experiencias de subalternidad. Al mismo tiempo, se produjo una reacción occidentalista radical, encabezada por los intelectuales conservadores que operaban en la órbita del Partido Republicano de los Estados Unidos (Pratt, 1999); pero también reaccionaban contra esta interpelación del *otro* intelectuales de origen progresista que descreían del valor intelectual de los productos culturales subalternos. Para mayor complejidad, se vivía aún la guerra fría y los hechos podían interpretarse bajo las dinámicas «neomarcathistas» (Bourgois, 2002: 93) presentes en ese momento en los Estados Unidos de América.

En cambio, las lecturas de los intelectuales que impugnaban el canon occidentalista estaban lejos de basarse en una defensa del polo soviético y, más bien, tenían interacción intelectual con los pensadores europeos que criticaban lo que

Jacques Derrida (1989) ha llamado la mitología blanca de Occidente, basada en una metafísica de la presencia que tenía un recorrido específico basado en la negación de lo otro.

Más allá de la no alineación de los intelectuales críticos con el mundo soviético, la derecha estadounidense va a ver en ellos complicidad con sus enemigos, para lo cual el caso de Rigoberta Menchú va a constituir un ejemplo particular de falaz propaganda comunista. David Horowitz lo plantea en estos términos:

Publicada en 1982, *Yo, Rigoberta Menchú* fue escrita en realidad por una izquierdista francesa, Elisabeth Burgos-Debray, esposa del marxista Régis Debray, quien proporcionó la «estrategia de foco» al fracasado esfuerzo del Che Guevara por fomentar una guerra de guerrillas en los años sesenta en Bolivia. La idea del foco consistía en que los intelectuales urbanos insertaran un frente militar dentro del sistema de opresión social y proporcionaran el catalizador del cambio revolucionario. La errónea teoría de Debray logró que Guevara y un número indeterminado de campesinos bolivianos acabaran muertos y, como veremos, se encuentra en la raíz de las tragedias que abrumaron a Rigoberta Menchú y a su familia, y que son (falsamente) relatadas en *Yo, Rigoberta Menchú* (Horowitz, 2010: 1).

Así, el intelectual conservador va a partir de lo que Raoul Girardet (1999) considera como uno de los cuatro mitos políticos básicos: la conspiración (los otros tres son el salvador, la edad de oro y la unidad). Para este caso, la conspiración comunista sería, en definitiva, la creadora del relato de Rigoberta Menchú. Y, como afirma Girardet, la conspiración produce conspiración e incluso falseamientos insólitos, como el que plantea Horowitz (2010), párrafos después del planteo de su teoría conspirativa:

Una de estas fuerzas, el Ejército Guerrilla de los Pobres de Guatemala, surgió en Uspantán, el municipio más grande cerca de la aldea de Rigoberta, Chimal, el 29 de abril de 1979. Según testigos presenciales, las guerrillas pintaron de rojo todo lo que tocaron, se hicieron con el dinero de los recaudadores de impuestos y lo arrojaron a la calle, demolieron la cárcel, liberaron a los presos y cantaron en la plaza de la ciudad «Somos los defensores de los pobres» durante 15 o 20 minutos.

Ninguno de los intrusos de la guerrilla iba enmascarado, porque ninguno de ellos era local. Como extranjeros, no tenían conocimiento de la situación en Uspantán, en la que virtualmente todos los conflictos por tierra se daban entre los propios habitantes mayas. En su lugar, percibieron el problema social según la versión del libro de texto marxista, que ahora ha sido perpetuado por Rigoberta y el comité del premio Nobel a través del libro de Rigoberta. En su primer acto revolucionario, las guerrillas ejecutaron a dos propietarios ladinos locales.

Pensando que esta violencia exitosa había establecido a las guerrillas como poder en su región, Vicente Menchú apostó por ellos, proporcionándoles un lugar de reunión y acompañándoles en una protesta. *Pero las fuerzas de seguridad guatemaltecas, que habían sido preparadas por la ofensiva hemisférica de Castro con respaldo soviético, respondieron haciendo caer sobre la región la*

brutalidad característica. Las matanzas que sobrevivieron fueron incitadas por familiares enfurecidos de los campesinos ladinos asesinados buscando venganza contra los asesinos izquierdistas. El rastro de violencia dejó muchos inocentes masacrados a su estela, incluyendo a los padres y a un segundo hermano (cuya muerte Rigoberta sensacionaliza afirmando que fue quemado vivo y que sus padres fueron forzados a contemplar la escena) (Horowitz, 2010: 2. El resultado es nuestro).

Estas fuerzas de seguridad brutales habían sido preparadas por Estados Unidos antes de que Fidel Castro asumiera el poder en Cuba y se relacionaban más bien con la defensa de los intereses estadounidenses en Guatemala, país en el cual buena parte de las tierras cultivables estaba en poder la empresa estadounidense United Fruit Company (UFC). Aunque la estrategia para derrocar al presidente democrático de Guatemala en 1954 habría correspondido más a políticos estadounidenses del entorno del presidente Eisenhower que a la empresa citada (Murillo, 1985), en cualquier caso, corresponde a los Estados Unidos la responsabilidad en la serie de dictaduras que gobernaron Guatemala hasta los años ochenta del siglo xx, como lo señala el propio David Stoll.

Etnografía caucásica

Las conceptualizaciones acerca de la denominada «Etnografía caucásica» que aquí se esbozan se asientan en la idea de Antropología Caucásica (Guigou y Basini, 2013) y también en la noción de «racionalidad caucásica» (Guigou, 2013). Esta última trató de dar cuenta de algunas características que operan en el actual horizonte de producción de las ciencias humanas y sociales en el Uruguay, aunque también en la región y en el mundo, como se expresa en el caso de la antropología blanca de Stoll. La excusa para la instalación pública del concepto de «racionalidad caucásica» fue la realización de la *performance* sonora-digital intitulada «Sesiones Orientales» (Barros y González, 2013) en homenaje a los 80 años de la publicación del cuento del escritor estadounidense de ciencia ficción Elwyn B. White (1899-1985) intitulado «The supremacy of Uruguay» (White, 1933), curiosa pieza en la cual el Uruguay llega a dominar a todo el planeta, por medio de un arma secreta que atonta por un tiempo a la población mundial.⁵⁵

55 Asimismo, en el momento paradójico en el que la Udelar le otorgaba el título de Doctor Honoris Causa a Daniel Vidart, uno de nosotros, en el marco de la mesa «Diversidad, multiculturalidad y diferencia en las singularidades nacionales del siglo xxi. Miradas antropológicas y sociológicas sobre el Uruguay contemporáneo» (Jornadas Académicas 2013 de la FHCE) colocaba al homenajeado Honoris Causa como un claro exponente del culturalismo y la Antropología Caucásica nativa. Véase nota de *La Diaria* (Franco, 2013). El hecho de que Vidart promoviese en el momento que se le daba esta distinción el estudio tardío de las comunidades afrouruguayas no resulta más que un gesto de mea culpa, en el que confunde una vez más el acontecimiento con el suceso fenoménico (Sahlins, 1985) y trata sin duda de eufemizar una racionalidad caucásica largamente desarrollada en sus diatribas contra la dificultosa etnogénesis charrúa y de otros grupos indígenas en el Uruguay.

En el marco pues de producción de estas antropologías y etnografías caucásicas, y comportándose como un honesto agente imperial preocupado por la suerte de sus protegidos extranjeros, el citado Stoll fue al campo en Guatemala procurando conocer las circunstancias reales de Rigoberta Menchú, «india quiché, una de las etnias más importantes de las veintidós existentes en Guatemala» (Burgos, 1985).

Así, la empresa empírica de Stoll buscó despegar la historia del mito, propósito caucásico si los hay y bastante dudoso:⁵⁶ Stoll, lejos de desterrar el mito de Rigoberta Menchú, le aportó una nueva versión. Al mismo tiempo —segunda empresa caucásica— reivindica el modo de trabajo etnográfico tradicional, en el cual el etnógrafo es el héroe intelectual que recoge las versiones de los nativos. Frente a la nativa empoderada que habla en primera persona, frente a yo Rigoberta, ofrece las anónimas versiones de otros guatemaltecos indios y pobres, sus «informantes».⁵⁷

El «especialista en Guatemala», tal como lo designa Horowitz (2010) en el texto antecitado, va a un país con «informantes nativos» que tienen la verdad oculta tras el mito de Rigoberta. Stoll se toma diez años para obtener las entrevistas a 120 «informantes». Su investigación asume la solidez del empirismo más tradicional; el académico blanco y serio entrevista al nativo analfabeto o casi y pone las cosas en su lugar: la india mintió. Pero no solo encuentra inexactitudes en la versión de Menchú en relación con distintos acontecimientos de su historia familiar y personal, sino que además Menchú ofrece una interpretación de la historia de Guatemala que abona una teoría revolucionaria perjudicial para los campesinos, dejándolos entre dos fuegos:

Y las conclusiones derivadas de la investigación no modifican el hecho de que Rigoberta perdió a cuatro miembros de su familia durante la violencia contra-insurgente y tampoco que decenas de miles de personas murieron a manos del ejército de Guatemala. En este sentido, la historia de Rigoberta es verdadera y desempeña un papel histórico, pero también hay que decir que solo después de que las fuerzas de seguridad guatemaltecas asesinaran a los miembros de su familia, Rigoberta Menchú reconfiguró su relato para adaptarlo a las necesidades de los insurgentes guatemaltecos. El problema de «Me llamo Rigoberta Menchú» se halla en un nivel más profundo y tiene que ver con el planteamiento de la lucha guerrillera como una opción que brota de las necesidades del pueblo maya. No es así como la mayoría de los quichés e ixiles que entrevisté ven la violencia revolucionaria; tampoco como la contempla en la actualidad la propia Rigoberta Menchú. Por esta razón y porque el culto internacional

56 Lévi-Strauss (1994) nos ha advertido de lo vano de esta empresa, al tiempo que demuestra cómo Freud le aporta al mito de Edipo su versión más contemporánea, vivificándolo.

57 Descola señala que la idea de informante es «comparable con esos personajes oscuros que, en las novelas policiales o de espionaje, desgranar sus confidencias en sitios secretos. Sin duda, debemos esta nada elegante herencia terminológica a la tradición de los etnólogos africanistas de preguerra —siempre rodeados de boys, mozos de equipajes e intérpretes—, que remuneraban a los sabios indígenas por sus horas laborales desde la veranda, como se le da propina al jardinero» (2005: 47).

hacia su persona ha consagrado la idea de la organicidad de la guerrilla, me he visto obligado a retar la versión de la historia que la propia Rigoberta había contado hace diecisiete años.

Me pregunto si las históricas reacciones a mi libro buscan desestimular los necesarios debates acerca de la violencia insurgente-contrainsurgente. Por desgracia, este ha sido hasta la fecha su efecto.

Cuando a principios de los noventa empecé a señalar en foros académicos que muchos de los testimonios de los campesinos contradecían los planteamientos de Rigoberta, fui tildado de racista, colonialista y fabulador. Sin embargo, los mismos que me acusaban se olvidaban de decir, por ejemplo, que en los videos de solidaridad eran eliminadas cuidadosamente aquellas intervenciones en que los mayas explicaban su sensación de encontrarse entre dos fuegos. Inclusive ahora, cualquier intento de citar otra perspectiva contará con el argumento de que los campesinos son represaliados y reprimidos por el hecho de hablar por sí mismos, dejando intacto, sin embargo, el culto a Rigoberta Menchú (Stoll b, 1999: s/p).

Este planteo es conocido en América Latina, se trata de la «teoría de los dos demonios» (Demasi, 2004). Las mayorías silenciosas quedan entre dos males: la violencia del Estado y la violencia guerrillera. La narrativa de Stoll (2002) viene a plantear el mal que ocasionan los proyectos revolucionarios. Y la teoría de los dos demonios siempre puede encontrar sujetos que la repliquen,⁵⁸ basarse en discursos concretos de mujeres y hombres de carne y hueso:

Typically, Ixils said that the army had done most of the killing but blamed the guerrillas for being the first to show up in uniform with guns. If the EGP was to be believed, the Ixils were so oppressed that they had no choice but to join the insurgency (Stoll, 2002: 393-394).

Por más honesto que sea el planteo, en cuanto a que encuentra sujetos en su trabajo de campo que replican este discurso, el análisis que Stoll hace peca de anacrónico: la perspectiva revolucionaria armada era razonable para Guatemala en el mismo momento en que los sandinistas triunfaban en Nicaragua y se hacían fuertes los revolucionarios en El Salvador. Claro está que toda revolución armada genera víctimas, como la propia revolución estadounidense las produjo; también es cierto que las que son derrotadas pueden volver a ser victimizadas en la propia interpretación de los hechos, incluso a partir de los testimonios de sus propios actores.

Otro antropólogo, Philippe Bourgois, vivió los horrores de la guerra civil en El Salvador y sobrevivió para contarlos. La violencia política es para él parte indisoluble de un continuo de violencia en el cual la dominación se ejerce, siendo reproducida en buena medida por los dominados. Bourgois (2002) tiene anotado en su diario de campo un sentimiento comprensible frente a los daños que

58 Podría decirse que en Uruguay ha sido suficientemente poderosa como para triunfar en dos consultas populares, así como para retroalimentarse en un discurso del miedo. Mediante un complejo discurso histórico-arqueológico-antropológico, hoy poseemos una formación discursiva sobre la impunidad que genera por doquier verdad sin ninguna justicia. La racionalidad caucásica produce también esquizofrenia.

recibieron sus compañeros de los años ochenta en El Salvador y que pareciera coincidir con la perspectiva de Stoll:

Una vez más, un grupo de *petits bourgeois* intelectuales en una fantasía alucinada de la revolución movilizaron a miles de campesinos para que se asesinaran y traicionaran unos a otros, solo para arrojarlos luego, como papas calientes, cuando el camino se puso difícil (Bourgois, 2002: 85-86).

Pero su artículo continúa y abunda en las luchas intestinas del movimiento revolucionario, homicidio del poeta Roque Dalton incluido. Y no se queda en ello. En el trabajo etnográfico es necesario poner en relación las diferentes perspectivas, los diferentes puntos de vista, pero siempre en relación con las prácticas políticas y las relaciones de dominación: «lo real es relacional» (Bourdieu, 1997). Relaciones que arman el escenario más general. Para ello, el autor se aplica a analizar cuidadosamente la violencia en tanto un continuo que explica su reproducción de distintas formas.

Bourgois se refiere en extenso a la oportunidad de publicar ciertos relatos del trabajo etnográfico de forma de no revictimizar a quienes ya son víctimas:

Inclusive en 1992, no eran muchos los salvadoreños que, habiendo apoyado al FMLN durante los años ochenta, conversaban de las matanzas internas conmigo. De hecho, dudé de publicar este relato durante muchos años luego de presentarlo en una conferencia académica en Canadá en 1997. Me preocupaba que estos nuevos datos pudieran reavivar las brasas de la retórica de la Guerra Fría, como sucedió con el trabajo del antropólogo David Stoll. Stoll, de manera casi obsesiva, intentó desacreditar el testimonio personal de Rigoberta Menchú, la activista quiché maya que ganó el Premio Nobel de la Paz por su fuerte denuncia del asesinato de su familia y la destrucción de su pueblo natal por tropas del gobierno de Guatemala en los años ochenta. Abrió un gran, pero en último término trivial, debate ideológico (2002: 92-93).

Efectivamente el debate, en términos teóricos, es trivial,⁵⁹ pero en términos políticos, tanto para la «política de campus» como para la interpretación de las intervenciones de Estados Unidos en América Latina y sus consecuencias, deja de serlo. Por ello, es un gran debate en dos registros, pero ambos son registros políticos. Para la política de campus universitario lo relevante es si el subalterno puede aparecer en el canon, un canon heteroglósico⁶⁰ (Clifford, 1995) para la política latinoamericana; en cambio, lo relevante es si los subalternos de carne

59 La antropología estadounidense puso en cuestión la autoridad etnográfica en el Seminario de Santa Fe (1984). Tyler señala, en respuesta a su colega Tedlock (1992): «Tienes razón, por supuesto, en señalar el carácter monológico de la escritura etnográfica y la forma en que reprime la voz del nativo. La típica “descripción” etnográfica “describe” al nativo; el etnógrafo “habla por” el nativo, representándolo —para sus propósitos— en el discurso aparentemente universal de la antropología» (1992: 289). Véase al respecto Guigou (2006) «Diseño de la etnografía y etnografía del diseño» y Guigou (2005) *Sobre cartografías antropológicas y otros ensayos*.

60 Idea de Mijaíl Bajtín (1937) retomada por teóricos de la literatura, antropólogos y filósofos en los años ochenta

y hueso pueden rebelarse frente a la opresión, ejercida en buena medida por los Estados Unidos y sus aliados locales.

Para Bourgois, en otro registro teórico y metodológico, los subalternos de carne y hueso, de este o de aquel pueblo de El Salvador o de Guatemala, se rebelan y sufren, se traicionan y tienen esperanzas y siempre —como todos— reproducen violencias, además de ser sus compañeros en la huida de las bombas que tiran desde un ejército pertrechado por Estados Unidos. El trabajo etnográfico de Bourgois es comprometido en grado extremo, pues su propio cuerpo está abandonado en un terreno peligroso y el recabar testimonios es solo una parte de su trabajo:

Hace una década, sabía cómo manejarme intelectual, emocional y políticamente con el sonido de las descargas de ametralladoras sobre bebés, en la oscuridad de la noche. Con especial cuidado, documenté las violaciones a los derechos humanos de civiles practicadas por el gobierno militar de El Salvador. La matanza de alrededor de 75 000 personas durante los ochenta fue directamente atribuible al apoyo militar, económico y logístico de los Estados Unidos a las Fuerzas Armadas salvadoreñas. No se cuestiona el hecho ni antes ni después de la Guerra Fría. De las 22 000 denuncias de violaciones a los derechos humanos investigadas por la Comisión de la Verdad de las Naciones Unidas solo el 5 % fueron cometidas por el FMLN, el 85 % por las Fuerzas Armadas y el 10 % en manos de los escuadrones ligados a la Armada (2002: 93).

¿Pueden los subalternos tomar las armas?

En los estudios culturales es un tópico la pregunta, retórica a esta altura, acerca de si los subalternos pueden hablar. Para Stoll el problema radica en quiénes pueden alzarse frente al poder, en este caso de una dictadura brutal prohijada por Estados Unidos, como la que había entonces en Guatemala. El periodista y etnógrafo tiene una deliberada intención política: desestimar los métodos violentos de lucha política puesto que perjudicarían a los campesinos pobres, es decir, a sus informantes, los que sí representarían a todos los pobres de Guatemala.

John Beverley señala que:

De la misma manera que sus narradores (guerrilleros, indígenas, campesinos, criadas, mendigos, sindicalistas, marihuaneros, presos, estudiantes pobres, soldados rasos, músicos populares, etcétera), el testimonio es también en cierto sentido un intruso en los recintos elegantes o cómodamente bohemios de (para recordar el concepto de Angel Rama) «la ciudad letrada» latinoamericana. Si la idea de subalternidad en la crítica poscolonial designa algo, es una posición sociocultural (de clase, etnia, casta, género, oficio, edad, preferencia sexual, etcétera) desautorizada por una cultura dominante o hegemónica. No es que lo subalterno «no puede hablar», como sugiere la famosa frase de Gayatri Spivak; habla mucho (la oralidad es a menudo una de sus características). Lo que ocurre, sin embargo, es que lo que tiene que decir no posee autoridad cultural o epistemológica, en parte precisamente porque está circunscrito a la oralidad.

No cuenta para nosotros, es decir, para la cultura letrada. La forma de producción y recepción del testimonio le confiere esa autoridad. El testimonio transforma una narrativa pre o paraliteraria en un libro. Pero a la vez privilegia en cierto sentido la oralidad (o un nivel de alfabetización marginal) y las técnicas de narrativa oral en contra de procesos de modernización cultural que han hecho de la palabra escrita y la literatura culta el patrón cultural de lo nacional (2002: 10).

Esto es lo que tiñe a su etnografía de colonialismo y racismo. Más que de colonialismo, bien podríamos decir imperialismo, en el sentido que esta expresión del discurso político tenía durante la guerra fría y que los partidarios del bloque occidental en América Latina defendían, violando los propios cánones de la democracia mediante dictaduras impulsadas por Estados Unidos, para contrarrestar el avance de doctrinas marxistas entendidas por dicho país como antidemocráticas.

Esto configura imperialismo cultural para Bourdieu y Wacquant: «El imperialismo cultural se apoya en el poder de universalizar los particularismos ligados a una tradición histórica singular, haciendo que no se reconozcan como tales» (2001: 209). Pero el imperialismo en este caso es una suerte de inverso de lo planteado por Bourdieu y Wacquant, ya que los estadounidenses construyen su discurso político a partir de la posibilidad de enfrentarse a la opresión, pues se trata de un derecho de los pueblos de Estados Unidos a la rebelión. Derecho que Stoll niega a sus subalternos guatemaltecos.⁶¹

Un aspecto relevante, pero trivial en el contexto antropológico, del planteo de Stoll, es separar un nivel mítico de uno factual a los efectos de permitir a la izquierda latinoamericana «nuevas formas de renovación», o sea, para contribuir con aquellas que rebatirían «la teoría castro-guevarista»:

También a mí me ofenden los ataques a Rigoberta, pero una figura como ella debe ser comprendida en dos niveles: el mítico y el factual. Pensemos en lo limitada que se hallaría la izquierda latinoamericana si, por citar otro ejemplo, alguien como el Che Guevara solo pudiera ser concebido como figura heroica y no también como el imperfecto ser humano que sin duda fue. Una perspectiva semejante conduciría a la imposibilidad de comprender el trágico legado de la teoría castro-guevarista de la guerra revolucionaria e, igualmente, impediría que la izquierda latinoamericana hallase nuevas formas de renovación (Stoll b, 1999: 31).

Pero toda revolución, para ser tal, construye su mitología y sus héroes inevitablemente; si así no fuera, no habría narrativas políticas heroicas. Lévi-Strauss (1994) se detiene en el caso de una de las narrativas revolucionarias

61 No es objeto de este trabajo analizar los discursos de los gobernantes estadounidenses en relación con el derecho a la rebelión de otros pueblos, pero sería interesante hacerlo para todo el caso de la llamada «primavera árabe», la cual surge como una suerte de rebelión de distintos pueblos de países árabes. Claro está que también en estas rebeliones hay «gente entre dos fuegos», sin dudas que se podrían encontrar muchos campesinos y ciudadanos que desearían vivir en paz más allá de la opresión de los gobiernos de sus países.

más heroicas y exitosas en cuanto a su poder de universalización, en cuanto a su poder de «imperialismo cultural» (Bourdieu y Wacquant, 2001), el caso de la Revolución Francesa:

Nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política. Tal vez esta no ha hecho más que reemplazar a aquel en nuestras sociedades contemporáneas. Ahora bien, ¿qué hace el historiador cuando evoca la Revolución Francesa? Se refiere a una sucesión de acontecimientos pasados, cuyas lejanas consecuencias se hacen sentir sin dudas todavía a través de una serie, no reversible, de acontecimientos intermediarios. Pero para el hombre político y para quienes lo escuchan, la Revolución Francesa es una realidad de otro orden; secuencia de acontecimientos pasados, pero también esquema dotado de una eficacia permanente, que permite interpretar la estructura social de la Francia actual y los antagonismos que allí se manifiestan y entrever los lineamientos de la evolución futura. Michelet, pensador político a la vez que historiador, se expresa así: «ese día todo era posible [...]. El futuro fue presente [...] es decir, no ya tiempo, sino un relámpago de eternidad» (Lévi-Strauss, 1994: 232).

Las narrativas políticas modernas hacen de la revolución un discurso poderoso y en toda América los héroes nacionales son, en general, combatientes y revolucionarios, héroes a caballo, «carabina a la espalda y sable en mano».⁶²

En Guatemala, como en Bolivia, las formas étnicas de opresión suelen ser más intensas que en otras partes de América pues una mayoría importante de la población se adscribe a alguna etnia indígena. La diferencia entre criollos e indios es relevante y genera que las narrativas nacionales sigan en una disputa que está muy lejos de decidirse, pero que, en cualquier caso, impugna fatalmente el viejo esquema de aculturación, asimilación e integración que fue dominante en cierta antropología latinoamericana hasta los años setenta. De todos modos, no en todos los relatos todos podemos llegar a ser indios. Y no es un asunto de sangre, sino de hegemonía. Esto llevó a que muchos antropólogos, en buena medida estadounidense, pusieran sus pies en América Latina con el compromiso de defender los derechos de culturas minoritarias o subordinadas, como lo hizo, fundando una escuela de antropología Franz Boas, quien aportó al relativismo cultural su fundamento, más firme en lo ético aún que en lo teórico.

Etnografía y compromiso social

De esta forma, antropólogas y antropólogos, especialmente estadounidenses, se dirigieron a Centroamérica y Bolivia cargados de compromiso social y respeto por el otro. La etnografía de June Nash (1979) ha sido especialmente considerada en cuanto a su compromiso con los mineros, en donde la clase y la etnicidad

62 Uruguay tuvo un curioso momento en el cual se quiso instaurar como héroe mayor a un gobernante civil, a Joaquín Suárez (Demasi, 2006). Esto ocurrió en momentos en que los caudillos militares (Rivera y Lavalleja fundamentalmente) eran impugnados por haber dejado tras de sí muerte y destrucción. La frase se atribuye a Juan Antonio Lavalleja, claro está que no importa si la dijo así o de otra forma.

se funden. La antropóloga vive con los mineros y construye su trabajo a partir de una estrategia en la cual la heteroglosia se presenta en forma de relatos largos en los cuales los personajes (mineros bolivianos) explicitan sus trayectorias de clase y las formas étnicas de dominación en Bolivia, años después de la fallida expedición del Che Guevara y muchísimos años antes de la llegada de un movimiento indígena a la presidencia de Bolivia, transformado hoy en un Estado plurinacional. Nash tiene el propósito de no hablar por los otros, ni endilgarles aculturaciones o integraciones en una sociedad que está regida por el cruce de la dominación de clase capitalista y la herencia de la dominación etnorracial de la colonia.

De igual forma actuó Bourgois (2009) cuando era un joven antropólogo comprometido en Centroamérica y desconocía que los revolucionarios sandinistas podían llegar a tener los mismos criterios de dominación etnorracial de la dictadura a la que acababan de derrotar; así fue que propuso dar un estatus autónomo a la Mosquitia nicaragüense y salió expulsado del país:

Era un momento idealista de la Guerra Fría cuando unos revolucionarios carismáticos derrocaron a Anastasio Somoza, el dictador apoyado por Estados Unidos, e iniciaron una redistribución socialista de los recursos y la reforma de la economía y del sistema de tenencia de tierras. Me enviaron a la Mosquitia, la región más pobre del país, a lo largo de la frontera nororiental con Honduras. Se suponía que yo tenía que organizar cooperativas y redactar un informe sobre las necesidades políticas y económicas de la población indígena: amerindios miskitos y sumus. Para mi desgracia, fui testigo de cómo una inspiradora movilización a favor de los derechos indígenas se convertía en una sangrienta guerra civil, dinamizada por ambos bandos rivales en un discurso étnico-nacionalista y racializado. La movilización de los miskitos fue inspirada inicialmente por el discurso del Estado sobre una redentora agenda política nacionalista y populista que incluía la valoración de la dignidad de las culturas populares. Sin embargo, el cuadro del gobierno sandinista que entró en la región consideraba a las demandas miskitas por derechos culturales indígenas y autonomía política regional como planteamientos reaccionarios y contrarios a su ambicioso proyecto de desarrollo económico centralizado, que estaba basado en fomentar una visión latina de la lucha de clases, el antiimperialismo y la solidaridad entre los campesinos (Bourgois, 2009: 4).

El esquema occidentalista también estaba del otro lado de la guerra fría. Y parte del viejo esquema de aculturación, asimilación e integración. Sea modernización capitalista o socialista, esta no tiene un lugar para el otro. Pero la experiencia histórica, por más traumática que sea, puede operar positivamente, en el sentido del reconocimiento del colonialismo interno y de la internalización del colonialismo. Así:

en el contexto de Guerra Fría de la Nicaragua revolucionaria, Estados Unidos aprovechó el populista movimiento miskito e inundó la región de dinero, armas automáticas y agentes de la CIA. Estados Unidos también fraguó una alianza entre la guerrilla miskita y «la contra», un ejército irregular capitaneado por antiguos miembros de la Guardia Nacional del dictador nicaragüense. El

gobierno sandinista respondió enviando tropas para incendiar las aldeas indígenas y reasentar a las poblaciones civiles en zonas controladas. Después de dos años y medio de amargas luchas, los sandinistas declararon un *mea culpa* oficial y cambiaron su política hacia los miskitos. Concedieron la autonomía regional a la Mosquitia e instituyeron, entre otras políticas, la educación primaria bilingüe y el control descentralizado de los recursos naturales. Significativamente, los miskitos respondieron a estas acciones renunciando casi inmediatamente a la lucha armada y abandonando a sus aliados de la CIA a finales de 1985. En contraste, «la contra» latina siguió aceptando dinero y órdenes directas de la CIA hasta el alto el fuego de Sapoá en marzo de 1988. Según estándares latinoamericanos, esta dramática reestructuración cultural, económica y política representó un modelo positivo para la institucionalización de los derechos indígenas (Hale, 1994) y un paso hacia el desmantelamiento de la violencia estructural y simbólica del colonialismo interno (Bourgois, 2009: 6).

Indios, peludos y etnografía en Uruguay

En Uruguay hubo un temprano genocidio, Salsipuedes (1831), al que podríamos llamar de genocidio fundante, que exterminó al más importante grupo étnico del país. El relato nacional excluyó al otro indígena más allá del significado de la, también fundante, Bella Unión.⁶³

El Movimiento de Liberación Nacional (MLN), grupo guerrillero más importante del país durante los años sesenta y setenta, configuró su mitología a partir de la defensa del más latinoamericano de nuestros pagos, Bella Unión precisamente. No casualmente a este grupo se lo denominó Tupamaros, remitiendo a un latinoamericanismo de raíces indígenas.⁶⁴

Merenson toma tres elementos fundamentales del relato tupamaro de la postdictadura para repensar lo rural y Bella Unión:

63 Bella Unión fue nominada así porque su población fundacional fue oriental e indígena misionera traída por Rivera de las Misiones Orientales luego de la retirada que se acordó al dar finalización a la Guerra del Brasil. La llegada a la prensa nacional (a comienzos de los años sesenta) de Bella Unión permitió el advenimiento de una nueva imagen de sujeto rural en contraposición con la imagen tradicional del «hombre de campo» uruguayo: «Si esta imagen del hombre de campo está estrechamente ligada a una serie de ideales propios de la modernidad que encuentran en la ciencia, la técnica y el progreso las piedras angulares de la Evolución Agraria —expresión que el diario El Día opone a las voces que desde la izquierda reclamaban la Reforma Agraria—, las fotografías de los peludos de Bella Unión traen los elementos y las dimensiones necesarias para representar exactamente lo contrario: un campo cruel, un régimen feudal en el que imperaba la explotación y las inhumanas condiciones de vida de los obreros, atrasados cincuenta años en el aspecto laboral (Merenson, 2008: 132).

64 A su mitología le cantó Daniel Viglietti, pidiendo que se le dé la mano al indio. Véase sobre este punto Guigou, L. N. Sobre indios, razas y subalternidad. Programa Tormenta de Cerebros, Radio Uruguay, Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (Sodre). Carlos Rehermann, columna Guigou, 25/3/2013. Disponible en: <http://k004.kiwi6.com/hotlink/k554azvpa1/sobre_razas_indios_y_subalternidad.mp3>. Fuente consultada 14/2/2014.

Se trata de un relato sin fisuras en el que Bella Unión y los peludos condensan y justifican gran parte del devenir del proceso revolucionario iniciado a comienzos de los años sesenta. En él aparecen tres nuevos elementos que pasarán a formar parte de la representación emblemática de este sujeto: 1) la existencia de los peludos y de su sindicato es parte de la historia del MLN-T que viene a justificar con creces su existencia y la opción por la lucha armada; 2) una versión más acabada del linaje histórico nacional y latinoamericano iniciado con el Gral. Artigas y según el cual los peludos resultan los herederos legítimos de la «criollada desposeída» —y traicionada— referida en el Reglamento Provisorio de Tierras de 1815, para lo cual, 3) se denuncia un campo cuyas características permiten impugnar la descripción del Uruguay como «Suiza de América», un relato directamente vinculado al batllismo y el Partido Colorado que, desde 1985, gobernaba el país (2009: 139).

Ya en 1986 un intelectual tupamaro etnologizaba a los cañeros, explicando su lucha también por razones étnico-raciales vinculadas a la libertad y la «sangre charrúa», además del aporte del gaucho y sus mezclas. La dimensión étnica entraba a la política en el discurso tupamaro, no ya como explicación histórica o como latinoamericanización del Uruguay, sino como razones para explicar la experiencia sindical de la Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas (UTAA) (Merenson, 2009).

Pero la etnógrafa argentina Merenson tiene a Nira como interlocutora, quien ofrece una trayectoria insospechada para la mirada caucásica y clasemediera⁶⁵ del intelectual o el político montevideano imaginándose a un militante sindical clasista:

Cuando conocí a Nira, en junio de 2004, tenía 41 años, llevaba casi tres años asistiendo periódicamente al culto que realizaba en Bella Unión la Iglesia Universal del Reino de Dios (IURD) procedente de la ciudad de Salto y cinco meses militando en la UTAA. Su participación en ambos espacios tenían una referencia común: Alejandra, su vecina, fue quien la invitó a las reuniones de la iglesia (para que recupere su autoestima luego de la muerte de su hija al poco de nacer) y a las reuniones del sindicato (para que encuentre qué hacer con su vida). En 2004 Alejandra y Nira eran dos de las cinco mujeres que participaban activamente de la UTAA. Aún cuando ninguna de estas mujeres trabajó en las chacras azucareras, todas pertenecen a familias de cortadores de caña y, algunas de ellas, se desempeñan como trabajadoras rurales en la horticultura, una rama de la producción que comenzó a ocupar mano de obra femenina a comienzos de los años ochenta, cuando Bella Unión era descrita como polo de desarrollo y se iniciaba el proceso de reconversión productiva en la ciudad (2009: 143).

65 Vale recordar aquí la campaña del político y sociólogo Gustavo Leal sobre la necesidad de mantener el Cine Plaza «para la cultura» a propósito de su posesión por una Iglesia Pentecostal como la que profesa Nira. Véase <https://www.change.org/es-LA/peticiones/al-gobierno-nacional-y-a-la-intendencia-de-montevideo-expropiar-el-cine-teatro-plaza-para-garantizar-el-uso-p%C3%BAblico?utm_campaign=twitter_link&utm_medium=twitter&utm_source=share_petition>.

Final: Los últimos días de la antropología caucásica

Desde los años noventa emergieron en el país una serie de grupos de reivindicación indígena, en rigor, verdaderos espacios discursivos de revitalización étnica que tuvieron como correlato la ocupación de espacios importantes en la prensa, en lo editorial y hasta en la promulgación de leyes que les reconocieron derechos.⁶⁶

Sin embargo, Renzo Pi Hugarte y Daniel Vidart, los antropólogos más veteranos y reconocidos por el campo político uruguayo —especialmente en el gobernante Movimiento de Participación Popular (MPP), grupo político vinculado íntimamente con el MLN-Tupamaros— negaron sistemáticamente la posibilidad de existencia de estos movimientos de revitalización étnica y los llevaron al plano del delirio o el oportunismo.

Excelente escritor, Renzo Pi describió de esta forma al movimiento de revitalización étnica, que denominó como «Charruismo»:

Desde hace ya algún tiempo, ha hecho irrupción en nuestro medio una literatura que pretende, mediante elaboraciones fantásticas, rebatir por entenderlo falaz, el conocimiento largamente elaborado y consolidado referente a los antiguos indígenas de esta región. Tales brisas, que se destacan por su tono contestatario y seudointelectual, soplan ciertamente por todo el mundo redoblando el impulso cada tanto y a propósito de variados temas, tal vez como consecuencia de las corrientes posmodernas con su vocación por exaltar la irracionalidad (2002: 103).

Más cercano en el tiempo, Daniel Vidart afirmó, temerariamente,⁶⁷ que no hay indios en el Uruguay, constituyéndose como pináculo de la historia, en su etnocentrismo occidental:

Mis abuelos varones eran de Iparralde, el país vasco situado al norte de Los Pirineos. Soy triétnico, pues; pertenezco a aquella raza cósmica así llamada por el pensador mexicano José Vasconcelos. Pero mi cultura es la de un hombre de Occidente al par que me considero, al igual que los estoicos, un ciudadano del mundo. No importa mi leucodermia, es decir, mi piel blanca. Importan mi escala de valores y actitudes existenciales, que no son europocéntricas ni indocéntricas ni afrocéntricas. Humano soy: nada de lo humano me es ajeno (2012: 251).

Al modo occidentalista tradicional, el ensayista sale a dar sus argumentos a partir de la documentación existente de viajeros, arqueólogos y ensayistas. Señala que él tiene sangre indígena, pero que culturalmente es otra cosa: un ciudadano del mundo. Y ello es lo máximo, obviamente, pues, por tanto solo resta demostrar que culturalmente no tienen lugar los indios en el Uruguay.

66 En el Informe Final de un documento del MEC, la autora, antropóloga profesional, actuó acorde a cánones actuales y dialogó con organizaciones y personas autoafirmadas como indígenas o charrúas (Uriarte, 2011).

67 Pues sí los hay, mbya guaraníes, como lo muestran José E. Basini Rodríguez y Raimundo Nonato Pereira (2003) y José E. Basini (2003).

Así pensaba la antropología evolucionista en su deriva caucásico-latinoamericana: los indios acabarían aculturándose, asimilándose e integrándose pues sus cosmologías no tendrían lugar en la modernidad. Claro está que esto fue cayendo estrepitosamente hacia los años ochenta y hoy día los movimientos de revitalización étnica participan en gobiernos, contribuyen en las legislaciones y reivindican su lugar en el mundo, tanto en el plano simbólico como con reivindicaciones materiales concretas.

La etnografía no tenía lugar entre estos intelectuales occidentalistas: ¿qué sentido tiene dialogar con mentirosos o con delirantes que se creen charrúas?

Entre tanto, vale recordar que toda tradición es siempre inventada y que las identidades son siempre reales cuando sujetos de carne y hueso las sostienen y le dan sentido a sus vidas, como Nira, quien participó de UTAA y la IURD para reencaminar el sentido de su vida. Para los antropólogos contemporáneos estos otros de la contemporaneidad no son ni mentirosos ni delirantes. Son nuestros interlocutores, aquellos de quienes aprendemos en el trabajo etnográfico.

Entre las pesquisas de Stoll, las del cuadro político sandinista enviado a la Mosquitia y las de nuestros intelectuales occidentalistas (algunos de ellos queridos amigos) no hay grandes diferencias en cuanto a cómo consideran al otro. El otro debe entender, aprender, modernizarse, ser «ciudadano del mundo». Desde ese punto de vista, el otro no existe.

Referencias bibliográficas

- BARROS, F. Y GONZALEZ, H. (2013). «Sesiones Orientales. Laboratorio de Lenguajes Transversales (labLT, Montevideo)».
- BASINI RODRÍGUEZ, J. Y PEREIRA DA SILVA, R. N. (2003). «Cruces discursivos, secretarías de Estado y estrategias Mbyá-Guaraní en Río Grande do Sul». Río de Janeiro: Arquivos do Museu Nacional, vol. 61, n.º 2.
- BASINI, J. (2003). *Índios num país sem índios. A estética do desaparecimento. Um estudo sobre imagens índias e versões étnicas no Uruguai* (tesis de doctorado). Porto Alegre: PPGAS-UFRGS.
- BEVERLEY, J. (2002). «Prólogo a la segunda edición». En Achugar, H. y Beverley, J. (comps.). *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Abralabra, Universidad Rafael Landívar, 2.ª edición.
- BOURDIEU, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- y Wacquant, L. (2001). *Las argucias de la razón imperialista*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- BOURGOIS, PH. (2002). «El poder de la violencia en la guerra y en la paz. Lecciones pos-Guerra Fría de El Salvador». Buenos Aires: *Apuntes de investigación del cecyp*. VI-8.
- (2009). «Treinta años de retrospectiva etnográfica sobre las violencias en las Américas». En López García, J.; Bastos, S. y Camus, M. Guatemala: *Violencias desbordadas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Servicio de Publicaciones.
- BURGOS, E. (1985). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- CLIFFORD, J. (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva pos-moderna*. Barcelona: Gedisa.
- DEMASI, C. (2004). «Un repaso a la teoría de los dos demonios». En Marchesi, A.; Markarian, V.; Rico, A. y Yaffé, J. (comps.). *El presente de la dictadura: estudios y reflexiones a 30 años del golpe de estado en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce. 67-105.
- (2006). «Héroes civiles y héroes guerreros: la fugaz apoteosis de J. Suárez». En Demasi, C. y Piazza, E. *Los héroes fundadores*. Perspectivas desde el siglo XXI. Montevideo: CEIU-Red Héroes de papel.
- DERRIDA, J. (1989). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós.
- DESCOLA, PH. (2005). *Las lanzas del crepúsculo: relatos jíbaros*. Alta Amazonia. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DUNKERLEY, J. (1988). *Power in the Isthmus: A Political History of Modern Central America*. Nueva York: Verso.
- FRANCO, F. (2013). «Marcha la diversidad. Expertos coinciden en que la sociedad uruguaya empieza a aceptar las diferencias culturales». La Diaria, 15/10/2013. Montevideo. Fuente consultada 14/2/2014. Disponible en: <<http://ladiaria.com.uy/articulo/2013/10/marcha-la-diversidad/>>.
- GIRARDET, R. (1999). *Mitos y mitologías políticas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- GUIGOU, L. N. (2013). «80.º aniversario de la supremacía de Uruguay. Uruguay locuta, causa finita». Fuente consultada 14/2/2014. Disponible en: <http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_206864_1.html>.

- GUIGOU, L. N. (2005). *Sobre cartografías antropológicas y otros ensayos*. Montevideo: Hermes Criollo.
- (junio 2006). «Diseño de la etnografía y etnografía del diseño». *Revista Chilena de Antropología Visual*, n.º 7. Santiago de Chile.
- y Basini, J. E. (2013). «Proyecto CAPES-Udelar Ciudades en perspectiva: un estudio socio-espacial sobre Manaus y Montevideo». Universidade Federal do Amazonas-Universidad de la República-CAPES.
- HOROWITZ, D. (2010). «Rigoberta Menchú, embustera. En defensa del neoliberalismo». Disponible en: <<http://www.liberalismo.org/articulo/361/247/rigoberta/menchu/embustera>>.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1994). *Antropología estructural*. Barcelona: Altaya.
- MERENSON, S. (2009). «Los peludos de la UTAA: imágenes, representaciones y relatos». *Télar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, año VI, n.º 7-8. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- MURILLO, H. J. (1985). «La intervención norteamericana en Guatemala en 1954. Dos interpretaciones recientes». *Anuario de Estudios Centroamericanos*. Universidad de Costa Rica. 149-155.
- NASH, J. (1979). *We Eat the Mines, the Mines Eat Us: Dependency and Exploitation in Bolivia Tin Mines*. Nueva York: Columbia University Press.
- PI HUGARTE, R. (2002). «Sobre el charruismo. La antropología en el sarao de las pseudociencias». UNESCO-Montevideo: *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, 3.
- PRATT, M. L. (1999). «Lucha-libros: *Me llamo Rigoberta Menchú* y sus críticos norteamericanos». Caracas: Nueva Sociedad. 24-39.
- SAHLINS, M. (1997). *Islas de historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- STOLL, D. (1999a). *Rigoberta Menchú and the Story of All Pooers Guatemalans*. Boulder: Westview Press.
- (1999b). «Los testimonios silenciados». *Lateral*. 6- 52.
- (2002). «The Battle of Rigoberta». En Arias, A. (ed.). *The Rigoberta Menchú controversy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TYLER, S. (1992). «Acerca de la “descripción/desescritura” como un “hablar por”». En Reynoso, C. (comp.). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- URIARTE, R. P. (2011). *Hacia un plan nacional contra el Racismo y la Discriminación*. Montevideo: MEC.
- VIDART, D. (2011). «No hay indios en el Uruguay contemporáneo». *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, 9.
- WHITE, E. B. (1933). *The supremacy of Uruguay*. Fuente consultada 14/2/2014. Disponible en: <<http://archives.newyorker.com/?i=1933-11-25#folio=018>>.

ANEXOS

Anexo I

Le Voyage en Haïti⁶⁸

La Dominique était belle et fière, tel un sphinx, la tête dans les nuages

Elles portent des lunettes de star, alors on ne saura jamais la couleur de leurs yeux, elles tranchent nettement et en tout car belles, blondes et riches. Visons sur les épaules, liftings un peu trop accentués, maris un peu trop âgés, elles passent telles des étoiles filantes, leur raison d'être là, plus que de voyager, qui n'a plus beaucoup de sens, ni d'intérêt, serait de sillonner les couloirs d'aéroport pour se rendre dans leurs salons privés, femmes riches et belles et remarquablement belles car blondes se vêtent souvent de noir, pantalon noir, pull noir, lunettes noires pour être plus remarquables, plus blondes, plus remarquablement belles. Car, après tout, être belle n'est rien d'autre qu'être remarquée et c'est sans doute pour cela, l'autre jour, quand j'ai croisé cette femme si laide, si remarquablement laide, je l'ai trouvée belle, car pleine d'assurance, assurée d'être remarquée, regardée, défigurée, comme l'on ferait pour une femme exceptionnellement belle et qui ne demande rien d'autre que d'être remarquée, défigurée, que son image soit inscrite à jamais dans la mémoire de n'importe quel passant.

Une femme est belle, non par ses yeux, par son corps, (par sa voix) par son intelligence, par sa beauté même (en soi) non une femme est belle avant tout par sa démarche, et tous les matins je la vois onduler emmenant son enfant à l'école, et pour cela, pour ses ondulations, pour sa nonchalance, elle est la plus belle, pas besoin de regarder ses yeux, ses seins, ses cheveux, elle est belle et la plus belle, car sa silhouette ondoie tous les matins dans les rues du Vauclin(Martinica). Il y en avait une autre qui promenait toute la journée ses formes dans les rues du Vauclin, parce qu'elle savait qu'elle était en formes, je ne la vois plus, et c'est vrai que la ville a perdu un élément essentiel de son paysage. Il y en a une autre qui elle aussi accompagne son enfant à l'école, rien de tel que la rentrée des écoles pour voir s'y répandre les mamans, et parmi elles de très belles femmes très fières de leur féminité, de leur maternité, celle-là, elle est grande, élancée, et marche toujours très lentement même lorsqu'elle est pressée et son enfant en retard, je la vois toujours de loin, pleine de charme, portant avec fierté une poitrine généreuse, j'ai été surprise, en l'approchant

68 Este poema en prosa de Mireille Jean-Gilles, «Le Voyage en Haïti», fue presentado en la ceremonia de entrega del premio Carbet en Cayenne en el mes de diciembre de 2004. En abril de 2005, el texto fue teatralizado en Port-au-Prince por la Compagnie Théâtrale Guyanaise, con Azor, James Germain, Boulot Valcour y Roland Zéliam. En 2007, Marie-Annie Félélicité hace una performance del texto en Cayenne.«Le Voyage en Haïti» fue publicado con el permiso de la autora por primera vez en «Île en île» en 2004.En 2007,es publicado en Vauclin, con fotografías de Marc Lee Steed.

une fois, de voir qu'elle avait de très beaux yeux, mais c'est le fait de ne jamais presser le pas, surtout quand elle est pressée, qui la rend si belle si féminine si suave. Il y en a une autre, qui n'a pas encore connu le bonheur et la plénitude d'être maman, mais qui est tellement lascive, tout en elle n'est que langueur et volupté, sa démarche, sa pose, ses paroles, ses mains, tout en elle tend vers l'amour et elle le sait et le fait savoir par ses habits d'où débordent tous les signes de sa féminité.

Arrivée dans les nuages et pas de soleil pour une première vue d'Haïti.

Plus Afrique que Caraïbe, plus noire que métisse, plus pauvre que misérable.

Étirée entre trois mondes.

Le matin, les enfants vont chercher de l'eau.

Elle avait des yeux comme la mer, si on la regardait trop on pouvait y plonger avec le risque de ne jamais plus revenir.

Il y a des pays où les hommes et les femmes proposent leurs fesses aux clients des hôtels de luxe, ici ce sont des toiles qui sont proposées, prostituées, pour vivre.

Quelque chose de suffocant et de frénétique.

Une instabilité permanente, des forces contraires qui s'entrecroisent qui s'entrechoquent, et, derrière elles, une nuée de fulgurances...

Trafic d'eau.

Chantier désordonné et désaccordé.

Un chantier qui ne sera jamais achevé.

Il n'y a plus de musique, que de la couleur.

Assise sur les marches d'un escalier en bois, d'un côté les vaccines, de l'autre l'homme attablé devant son ordinateur.

Il n'y a pas de jonction entre ces deux mondes.

Ceux qui vont passer des week-ends en République Dominicaine pour se rendre à la plage, comme s'il n'y avait pas de plage ici! dixit Barbara..

La timidité caractérise ceux qui ont côtoyé le blanc de trop près, ils ont perdu confiance en leur corps. Ils gesticulent plus qu'ils ne dansent, se tordent plus qu'ils ne dansent, se trémoussent plus qu'ils ne dansent, se raidissent plus qu'ils ne dansent, se crispent plus qu'ils ne dansent, la danse elle-même les rend raides, moites, effrayés du rythme, et de la manière dont le corps pourrait lui répondre.

La transe des mots, à la rescousse du corps.

Ils ont l'air eux-mêmes. (Contrairement à nous, l'air toujours emprunté dans le costume du blanc).

Est-ce à dire que le dépouillement est le vêtement qui sied le mieux à la vie, car ils sont la vie portée à son paroxysme et à son exaspération.

Jubilation (du) rien

Et tous, cherchent, dans leurs yeux, dans leurs maisons, dans leurs habits, dans leurs corps, dans leur langue, dans leurs rues, dans leurs villes, dans leurs maladies, partout et en tous lieux, ils cherchent, telles des hyènes, des signes

de misère, pour s'en abreuver et les submerger de ce trop plein de charité VOMISSANTE.

La beauté est une tragédie: il faut sortir de son corps pour qu'elle prenne sens, en tirer profit, se perdre, se déposséder soi-même.

Beauté offrante et saisissante de la danse.

À quoi sert un corps ligoté, incapable de s'exprimer, ne sachant ni lire ni écrire, inapte à la connaissance du sacré?

L'écriture du corps dans l'espace est certainement moins corruptible, moins en mesure de faire «proliférer les mensonges».

Kinam hôtel

Ai peur de tout, même du bruissement des ailes de la mouche qui vole, ai peur de tout, suffoque et tremble de tout.

L'Occident, c'est toujours se projeter vers l'avenir. La vie est donc une abstraction et la vraie vie une projection.

(Elle était fière de sa largeur qui lui donnait un équilibre particulier, qui la plantait bien droit dans le sol).

Le déséquilibre naît de la présence aux portes du pays d'un monde menaçant ne tolérant, ne supportant, la différence.

(Elle avait cette blondeur particulière qu'ont les filles de Saint-Domingue, celles qui sillonnent les rues de la Caraïbe).

La marche forcée vers le «Progrès» (cache-sexede la consommation) pulvérise l'Homme. Ensuite, il ne reste plus qu'à recueillir les cendres, façonner des pantins articulés inaptes à la danse mais dotés d'une intelligence artificielle collective mise à jour tous les soirs à la même heure et strictement encadrée par des mots clés:

Civilisation, démocratie, droit de vote, droit de l'homme, droit de la femme, droit de l'enfant, droit du chien, droit du consommateur, droit d'ingérence, citoyenneté, laïcité, humanité, humanisme, Lumières, ValeursUniverselles (en un seul mot!), tolérance et paix. Ainsi soit-il.

Et aussi: Transparence.

Et encore: Santé, Éducation, Assainissement.

Dans ce monde de prospérité, plus de guerre (du moins intra-muros), plus d'enfants morts à la guerre.

Aux Médias, despotes incultes des Temps Modernes, de partir à la Conquête du monde et d'anéantir les poches de résistance les plus rebelles.

En premier lieu: Haïti.

(Haïti-chérie)

Haïti: une bible à ciel ouvert que l'on peut lire partout, sur les murs, les échoppes, les voitures, partout un délire de bible à chaque instant.

Dieu est à toutes les sauces, la fusion avec Dieu en tout: manger, pisser, déféquer, travail, argent, amour, et jeu, bien évidemment.

Et cette secte israélienne entr'aperçue au Kinam hôtel, avec ces femmes d'une blancheur des temps passés, un voile de soie transparent sur la tête, femmes qui ne se déplacent jamais sans être accompagnée d'un homme, car ils savent bien qu'elles portent toutes le diable en elles et qu'elles sont la part maudite de l'humanité comme ces pauvres nègres ces pauvres diables qu'il faut à tout prix protéger, leur assurer un salut éternel, terrasser le diable en eux pour limiter la présence du mal sur terre et commencer par la danse par le corps par la musique par le rythme, terrasser le Mal par tous les moyens.

Malgré des siècles d'acharnement, ils ne sont pas arrivés à bout de nous, reste l'ultime barbarie: la négation de nous même par nous même.

(Autrement nommée: Assimilation)

Ne plus être égal à soi-même, mais à l'Autre.

(Autrement nommée: Universalité).

Une vie idiote et oisive imposée comme Idéal car l'Homme est un danger pour le Monde des Objets, tous ceux qui sont «Humains, trop Humains» doivent disparaître:

TROISIEME MILLENAIRE:

LIQUIDATION TOTALE,

TOUT DOIT DISPARAÎTRE...

Haïti, une profusion de dieux et de couleurs, pourtant dieu est toujours blanc, délibérément blanc, car le blanc, «c'est le diable», et c'est bien pour cela qu'ils l'idolâtrèrent!

L'archange Gabriel lactescent en train de terrasser un démon outrancièrement noir sur la place centrale de la ville du François en Martinique, être servile à ce point là, c'en est indécent...

Héritage: «Chaque femme a un carreau de terre entre ses cuisses».

(Tripotaj: Certaines femmes haïtiennes sont décidément trop belles, trop intelligentes, trop artistes, trop riches...).

Avant, toutes les femmes de la Caraïbe étaient belles, pas parce qu'elles étaient en formes, mais elles avaient toutes cette aisance dans le corps que l'on pouvait lire dans leur démarche ou retrouver sublimée dans la danse.

Aujourd'hui, être belle est devenue la négation de notre propre corps de négresse, pas de fesses, pas de cuisses, pas de ventre, pas de seins, bref pas de chair, rien, seulement l'absence de nous même. La danse, elle-même, tend à la négation de notre propre corps, de notre propre relation à l'espace et aux choses.

Un matin, il n'y aura plus d'image dans le miroir, nous serons devenus, non pas blancs, mais transparents.

Les Haïtiens, un peuple qui marche partout et tout le temps...

Les Haïtiens, un peuple qui marche partout et tout le temps: un peuple de poètes, au vrai sens du mot...

Haïti, une fresque vivante, comment s'étonner de cette profusion de peintres, de créateurs...

Haïti tente sans cesse de recréer la vie: un chaos créatif incompatible avec la mort (vivante, à la manière des zombis) qu'impose le «Progrès».

Les points d'eau de la ville.

Les rivières, désespérément sèches.

Karfour, c'est une ville.

Ayiti: le sol vu d'avion ni an mannyè tèt grennen.

Vauclin, novembre 2004⁶⁹

69 Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/jean-gilles_haiti.html>.

Anexo II

Bobiando

El hijo relata al padre,
mientras toman el «amargo»
una «conversa» que tuvo
con un pariente lejano,
que vive en Montevideo,
y que vino comandando
un equipo deportivo
(el nombre no importa al caso)
con respecto a cómo vive
la gente de nuestro pago.
—El tal de pariente ese
me dijo, dice el muchacho,
que es Rivera un mundo aparte
y que más bien que uruguayos
parecemos brasileros
por el habla que empleamos.
y que en vez de trabajar
vivimos del contrabando;
que no respetamos leyes
y que nos llevan «arriados»
a votar; que no tenemos
conciencia de ciudadanos
y de la función del voto
en un país democrático,
y tantas «lorotas» más
que ya me estaban inflando...
—y usted m'hijo ¿qué le dijo?
(pregunta el viejo a su vástago
con viva curiosidad).
—Le dije: Ta te bobiando.

(*Olintho*, 1963: 53)

Una carta

Son pretextos lo que buscas
a fin de quebrar conmigo,
e inventas esas historias
sin fundamento ni tino.

¿De dónde sacaste tú
que me vieron el domingo
—después que dejé tu casa—
borracho y metido en líos?

¿O es que ahora uno no puede
discutir con los amigos
y tomarse alguna que otra
igual que cualquier vecino?

Eso de que estuve preso
en Santana es chismerío,
si alguna vez me levaron
fue en calidad de testigo.

No es cierto que abandoné
una mujer con dos hijos:
me divorcié legalmente
y el divorcio no es delito.

Nunca fui contrabandista.
Cuando tuve un bolichito
solo compraba en la línea
yerba, azúcar, caña y vino.

Tampoco soy «calavera»
como dices que te han dicho.
No veo que sea jugar
Hacerse un apunte al «bicho».

Es mentira que me ven
en pensiones tiro a tiro,
pues hace cerca de un mes
que en una pensión no piso.

Yo te juro que es verdad
todo esto que te escribo,
y si tu no lo «acreditas»
te pongo a Dios de testigo.

Si de mí estás cansada
decilo que me resigno,
y no procures pretextos
a fin de quebrar conmigo.

(*Olintho María Simões*, 1963: 30)

Piedra mora

Mesmo como piedra-mora
rodando n'el cuest'abajo
a tumbos por la cañada,
y a golpes sab'hasta cuando,

Asin me trujo la vida,
me redondando los cantos;
y, ya stoy, ¡cuasi redondo,
cuasi parao in el pajo!

Y, asín, como piedra-mora,
hei de quedar ne la vaye,
ne la bera del camino,
cravadito, com'un marco.

Com'esas piedras redondas
que las va cubriendo el pasto,
y sólo sirven as veces,
para qui'un prestación discanse,

O para que algún carretero
l'utilice como calzo,
o que tropezando n'ella,
li largue algunos... ¡ca...rambas!

(*Agustín Ramón Bisio*, 1947: 27)

Noticia de los autores

ROSSANA COTTENS. Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores Artigas (IPA).

Diploma de Especialización en «Lenguaje, Educación y Sociedad en zonas de frontera», Centro Universitario de Rivera (CUR), Udelar. Maestranda en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura y Sociedad, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Su investigación de tesis refiere a identidad cultural y resistencia en etnotextos riverenses.

MARCELO DAMONTE. Licenciado en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Técnico en Comunicación Social, Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU). Maestrando en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura y Sociedad, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Mención de Honor en el concurso de poesía 1995 de la Fundación Banco de Boston por el poema «Flores de Interzona». Mención especial en el concurso de narrativa 2013, premio Juan Carlos Onetti de la Intendencia de Montevideo (IM), por la novela Capullos para arcoiris. Coeditor y corrector de estilo para Diaz Grey Editores, Nueva York, Estados Unidos.

L. NICOLÁS GUIGOU. Doctor y Magister en Antropología Social por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Licenciado en Ciencias Antropológicas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Egresado del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA), Udelar. Profesor titular del Departamento de Ciencias Humanas y Sociales, Facultad de Información y Comunicación (FIC), Udelar. Profesor agregado del Departamento de Antropología Social, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. director del Departamento de Antropología Social, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar.

LAURA MASELLO. Doctora en Ciencias del Lenguaje, Mención Culturas y Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Licenciada en Letras Modernas con especialidad en Literatura Francesa, Universidad de Bordeaux III. Diploma de Especialización en enseñanza del portugués como lengua extranjera en la Udelar y en la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil. Directora del Centro de Lenguas Extranjeras (Celex) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Profesora agregada de portugués y profesora adjunta de francés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) y Facultad de Derecho (Fder), carrera de traductorado, Udelar. Traductora literaria. Desarrolla investigaciones en las áreas de letras y lenguas extranjeras.

LAURA MÉDICA AMEIJENDA. Licenciada en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Licenciada en Lingüística, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Maestranda en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura y Sociedad, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Estudios de profesorado de Idioma Español en el Instituto de Profesores Artigas (IPA). Profesora de Idioma Español en educación secundaria.

ALEJANDRA RIVERO RAMBORGER. Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores Artigas (IPA). Maestranda en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura y Sociedad, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Trabaja en el Centro Regional de Profesores (Cerp) del Norte (Rivera). Actualmente se encuentra en proceso de elaboración de su tesis sobre la presencia afro en la narrativa de Eduardo Acevedo Díaz.

MARCELO ROSSAL. Magister en Ciencias Humanas, opción Antropología de la Cuenca del Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Licenciado en Ciencias Antropológicas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Asistente del Departamento de Antropología Social y del Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos (CEIL) en régimen de dedicación total, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar.

MARÍA NOEL TENAGLIA. Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores Artigas (IPA). Maestranda en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Miembro del Grupo de investigación sobre la Literatura Fantástica de principios de s. XX en Uruguay del Instituto de Profesores Artigas (IPA) y del Grupo de investigación en teatro dirigido por Roger Mirza en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar.

KILDINA VELJACIC. Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores Artigas (IPA). Maestranda en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. cursó la Maestría en Educación Popular en la Multiversidad Franciscana. Investigadora asociada a la Biblioteca Nacional. Miembro de la directiva de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU). Docente en enseñanza media. Operadora psicossocial y docente de la Escuela de Psicología Social de Montevideo.

RODRIGO VIQUEIRA. Profesor de Literatura, egresado del Instituto de Profesores Artigas (IPA). Maestrando en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar. Docente en enseñanza media. Su investigación se centra en las relaciones entre discurso literario, identidad nacional y cultura popular en América Latina, en particular en Brasil y Uruguay.

Los capítulos que componen este libro tratan sobre obras literarias de América Latina (Brasil, Cuba, Guatemala, Haití, Uruguay) a partir de una interrogación sobre las relaciones de poder entre las culturas y las lenguas en que estas se expresan. La mayoría de los trabajos fueron elaborados en el marco de dos cursos de posgrado ofrecidos en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República durante los tres últimos años. El estudio de las relaciones entre escritura literaria y opción lingüística forzada o resistente del escritor constituye un campo investigativo todavía poco desarrollado en Uruguay, pero de gran perspectiva, tanto respecto a las culturas del área latinoamericana como a áreas que comparten un pasado de dominación colonial. El campo de reflexión abarca desde el análisis textual hasta la revisión del lugar del escritor/investigador/antropólogo en la geopolítica del conocimiento. Ello implica un cuestionamiento de la asimilación reduccionista del espacio latinoamericano a lo hispanoamericano y la apertura a creaciones literarias de otros ámbitos como la literatura brasileña, las literaturas andinas, las literaturas fronterizas, las literaturas del Caribe no hispanohablante, poco difundidas en nuestro medio.

ISBN: 978-9974-0-1280-5



9 17 699 74 10 12 80 6