

Alteridad, exclusión y resistencia cultural en el arte histórico argentino

Cielo de tambores, de Ana Gloria Moya

Natalia Di Sarli /

nataliadisarli@hotmail.com.ar

Profesora en Artes Plásticas, orientación Escenografía, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Maestranda en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP.

Prof. Adjunta de ESCENOGRAFÍA I-V y LENGUAJE MULTIMEDIAL

I y Jefa de Trabajos Prácticos de LENGUAJE VISUAL III, FBA,

UNLP.

¿Bajo qué dispositivos narrativos y formales el arte histórico argentino torna visibles las alteridades culturales y sus contrafiguras de resistencia?

Durante los últimos años del siglo xx se produce una tensión entre tradición canónica y textualidades emergentes que, en una productividad que tensiona los límites entre historicidad y ficción, reconfigura acontecimientos y protagonistas de los imaginarios fundacionales. En estas versiones análogas al canon de representación histórica, de acontecimientos y de personajes se entraman relatos de la alteridad: en estas miradas alternativas, emerge la voz de los negros, los indios y los mulatos que forjaron las campañas militares de la Independencia, condenados después a desaparecer bajo el peso del exterminio y de la inmigración europea. Discursos que trazan un perfil poético despojado de la solemnidad inmóvil de la tradición histórica institucional. Estas figuraciones constituyen un lenguaje poético que intenta superar la reproducción artística de los discursos legitimados por la historia, para escribir una versión alternativa de la identidad nacional.

Estas neofiguraciones de los imaginarios fundacionales se instituyen a partir de una necesidad ética, quizá ajena a los manuales escolares, al trazar un imaginario de lo acontecido a partir de una memoria construida desde los márgenes. Una poética del Otro como interlocutor, a quien se le añaden palabras quizá dichas, quizá inventadas, para narrarse.

Dispositivos de identidad y alteridad: el mestizaje y la tensión como locus de resistencia

Ambientada en el marco de la guerra de la Independencia argentina y estructurada a modo de relato en *flashback*, en *Cielo de Tambores* (Moya, 2003) se articulan dos identidades –el mestizo Gregorio Rivas y la mulata María Kumbá–, dos

geografías –la ciudad de Buenos Aires y el Noroeste argentino–, dos contextos temporales –las postrimerías del Virreinato y el período revolucionario ocupado por las campañas militares de Manuel Belgrano– y dos interpretaciones de una misma historia –la del propio Belgrano y la de la Revolución de Mayo. Los personajes narradores –Rivas y Kumbá– se instalan en la narración a la manera de párodos de sus etnias, creando una identidad de resistencia, colectiva y polifónica, articulada estética y semánticamente en las formas de la escritura y las de la oralidad.

Tanto en su estructura como en los usos formales del lenguaje, *Cielo de Tambores* define dispositivos de identidad/alteridad en torno a diferentes esferas de tensión. Operaciones de sentido cuya emergencia más fuerte es la tensión étnica: los protagonistas-narradores pueden leerse como metáforas del mestizaje y de la ilegitimidad, como rasgos constitutivos de la identidad hispanoamericana. Dicha tensión, operada sobre lo étnico –la piel, señalada constantemente como soporte ideológico y escenario de conflicto–, sirve de sustento a la compleja tensión cultural de los protagonistas.

El tucumano Gregorio Rivas proviene de la burguesía agraria y mercantil de tierra adentro. Literato y periodista bohemio, ha conocido la opulencia cortesana de la Lima virreinal y, al estallar la Revolución de Mayo, se alinea ideológicamente con el sector conservador de Saavedra. Su relato es el de la cultura letrada, escrituraria y crítica. Su contexto, el del mestizo de provincia educado en Buenos Aires, que lo envuelve de lleno en las tensiones puerto-interior, español-indígena, cultura ilustrada-cultura popular. Tensiones que, a su vez, desatan y desarrollan el vínculo de alteridad que Rivas establece con el personaje histórico de Manuel Belgrano, el rubio y eurocéntrico miembro de la burguesía mercantil portuaria de Buenos Aires.

A lo largo de la novela, Rivas se narra a sí mismo con las representaciones del descastado y desclasado. Su desprecio a la reproducción del estilo de vida paterno y a la herencia cultural española, su redescubrimiento de las raíces maternas indígenas y su posterior adopción de las tradiciones tribales africanas se constituyen en resistencia a la “parte blanca” de su origen.

Nunca me perdonó mi rostro de indio al que su sangre no logró aclarar como al de mis hermanos. Fui el más oscuro, el más fiel a la herencia materna. Él nunca supo que ahí residía mi fuerza. [...] La realidad no me bastaba y necesitaba ordenarla a mi antojo en la escritura. Así dolía menos (pp. 13-14).

El contrapunto al relato de Rivas es la mulata María Kumbá, quien asume los caracteres de la oralidad y de los imaginarios populares fuertemente enraizados en lo mítico-religioso. Su relato es el de la identidad afrolatinoamericana, en la que conviven la barbarie de la esclavitud, la presencia de la población africana en la guerra de la Independencia y la riquísima hibridación racial, cultural y religiosa de las naciones nagó, bantú, congoleza y yoruba con las tradiciones europeas y aborígenes americanas. La memoria de la etnia y la cosmovisión sincrética entre monoteísmo cristiano y politeísmo africano circunscribe la narración de los acontecimientos históricos que dieron lugar a la Emancipación Americana: las Invasiones inglesas a Buenos Aires emergen como retorno de los barcos negreros británicos al territorio de pertenencia. El fracaso de las campañas porteñas al Alto Perú se interpreta bajo el sesgo de la mala suerte y el castigo divino a la soberbia del abogado investido General.

Se le notaba el asco en las órdenes a los Pardos y Morenos. Para él, todo lo que hacíamos estaba mal, que si éramos ociosos, que si mañeros, que para qué tantos dioses habiendo uno solo. Mi Ño General nunca creyó en mis dioses así le fue (p. 62.).

La metáfora del *padre amo-madre esclava* se reitera en el relato de la mulata, quien renuncia a su *parte blanca* autodeclarándose liberta y trocando su rol de sirvienta por el de sacerdotisa de su comunidad. Como en el caso de Rivas, Kumbá es resultado de las políticas de sometimiento de castas, en las cuales el cuerpo femenino funcionó como catalizador para la reproducción de mano de obra esclava. En la praxis de dichas políticas, el Otro –el *natural*, como se le llama paradójicamente– es el desarraigado de la tierra. La hispanidad es el factor dominante¹ en la implantación de imaginarios identitarios de Latinoamé-

¹ “En esta tierra los que son limpios y no tienen manchas los tienen por gente noble”. Cartas de Emigrantes a Indias 1540-1616 (Bermúdez Barreiro, 2009).

rica colonial. Y su contrapunto de resistencia será el redescubrimiento de las raíces que, en dichos imaginarios dominantes, constituyen la alteridad: Rivas encontrará en la escritura de sí y de su raza lo que Kumbá encuentra en la magia y en el arte de la curandería.

Cartografías de la alteridad: el espacio, la imagen y la palabra del Otro

En esta suerte de cartografía escritural-oral de la compleja identidad racial y cultural latinoamericana, las imágenes de la alteridad se instituyen como tal por etapas: primero, el indio será el Otro necesario para refundar el continente; luego, será el Otro secundario; finalmente, se constituirá en excluido, al consolidarse el modelo peninsular en territorio americano. La etnia africana será excluida desde el principio. Su carácter de mercancía la ubica en el lugar más liminar de la sociedad virreinal.

La arquitectura narrativa de Rivas y Kumbá tiene por objetivo mostrar cómo las identidades fundacionales de la Independencia latinoamericana mantuvieron la exclusión racial y cultural de su proyecto político. El origen o antecedente europeo es el axis que rige estas exclusiones. Tal es el *locus* ocupado por Belgrano: el burgués criollo educado en España, hijo legítimo de pura raza europea y habitante de la ciudad-puerto, cuyo fanatismo por la causa de la Independencia es el resultado de una posición ideológica orientada hacia Europa y sus modelos políticos y culturales –principalmente el británico– y no al interior latinoamericano, poblado de masas indígenas y africanas a las que desprecia, pese a su adhesión y su compromiso a la causa de la Independencia.

Belgrano es el eje extratextual en torno al cual se estructura el horizonte de expectativas de la novela. La representación del personaje histórico, a partir de la narración de sus Otros, opera como relato de resistencia al discurso de la historia institucional. Para Rivas, Belgrano es su alteridad por antonomasia:

Me despreciaba por la sangre mestiza tan intensamente como yo lo odiaba por su pelo rubio y sus ojos claros. *Indio de mierda*, me gritaba y la furia me subía al rostro. *Rubito flojito*, le gritaba yo, imitando su voz aflautada. Y dejaba de ser blanco para ponerse rojo (p. 13).

Para Kumbá, el territorio de la alteridad que reproduce Belgrano se presenta, en cambio, tensionado por la pasión personal y el ideal compartido de la Emancipación:

Lo supe cuando lo vi por primera vez, para la época en que los ingleses se metieron en Buenos Aires. Iba hermoso, se lo juro, tal como yo lo soñé siempre. Rubio, un sol, parecía ese santo que la señorita Eloísa tenía en el misal. Pucha ¿por qué Obatalá [dios supremo de la etnia nagó] no nos hizo más parecidos? Si era una burla que él fuera tan blanco y yo tan negra (p. 108).

Sobre el final, las tensiones sostenidas a lo largo del texto convergen para sintetizarse en el *locus* final de los personajes-narradores. En Tucumán, Rivas iniciará la escritura en la vejez para resolver las contradicciones de sí y de su contexto, y morirá sin redención. En Buenos Aires, una Kumbá, ya anciana y desengañada, relatará su vida a un extraño, la noche de su muerte. Idealismo y pragmatismo dialogan en torno a la experiencia personal y a la interpretación histórica por medio de la narración autobiográfica.

La cultura virreinal construyó sus paradigmas simbólicos relacionados con el sistema axiológico que le daba sustento. Los entrelazamientos –motivados por la necesidad de conquistar el Nuevo Mundo por medio de la reproducción cultural y étnica de dicho sistema axiológico– dieron origen a una sucesión de Otros cuya posición dentro del entramado ético se hallaba asociada, directamente, con su imagen. El contraste de la piel, signo categórico de cada casta, fue reforzado en función del vértice principal de este triángulo racial –Rivas, Kumbá y Belgrano– que compartía un mismo espacio pero no cedía en su afán de resistencia al Otro.

Tales ramificaciones estratificaron cuatro siglos de dominación española, al punto de complejizar la fisonomía americana y sus imaginarios de identidad y de alteridad como ninguna otra geografía del mundo. Sin embargo, es la historia del amo y el esclavo contada por el amo, donde el esclavo sólo tiene el permiso de escuchar y repetir. Lamentablemente, los procesos de cualificación de la alteridad no sólo no se invirtieron, sino que continuaron de alguna manera presen-

tes durante y después de los períodos de emancipación: antes bien, se generaron otros procesos, otras imágenes, donde la alteridad encarnada por el indio, el africano y sus descendientes tendió a desaparecer, a *blanquearse*, a la par de la constitución de las naciones americanas.

Al tratarse de un territorio donde todo está por hacerse, pues aún carece de su propia historia, los dispositivos de identidad/alteridad en el arte argentino recorren, en primera instancia, los caminos trazados previamente por la dialéctica amo-esclavo del arte virreinal. La novedad: el lugar de los españoles es tomado por los criollos, que cuentan su propia historia y tejen sus particulares alteridades. Al promediar la etapa de la Independencia del Río de la Plata, el correlato de un nuevo sistema axiológico debía materializarse en nuevos horizontes simbólicos. El arte religioso que ornamentaba las paredes de salones y dormitorios –herencia hispana por antonomasia– fue progresivamente desplazado por retratos seculares, signos de una autonomía cultural en proceso de legitimarse.

En la segunda mitad del siglo XIX, tras la caída de Rosas y el triunfo de la Liga Unitaria, se planteó la necesidad de sistematizar los acontecimientos pasados en una procesión histórica. No era mero entusiasmo por recordar las gestas fundacionales de la Nación sino, más bien, de establecer una operación de borramiento y de reescritura histórica: la deuda del vencedor se constituye en el procesamiento de la figura del vencido bajo una dicotomía aún hoy difícil de abordar: civilización y barbarie.

En la construcción de la identidad/alteridad histórica, los rasgos de la argentinidad confluyen en una mixtura sumamente cargada de ideologías en apariencia irreconciliables. Un primer relato sobre dicha construcción aparece en la necesidad de distinguirse de las demás naciones latinoamericanas. Al proceso de blanqueamiento de la identidad étnica –sustentada en la inmigración masiva de contingentes europeos– se le agrega la europeización anglosajona en modas y costumbres. La literatura histórica es, entonces, una herramienta de aculturación: inversamente a lo ocurrido durante la Conquista, el americano es ahora quien *instruye* al europeo en su idiosincrasia, en su lengua, en sus costumbres y en sus

alteridades históricamente heredadas.

La necesidad de un imaginario visual y narrativo que ayudara a solventar estas prácticas dio como resultado la definición de una historiografía iconográfica: epopeyas y héroes intachables, refrendados por una selección iconólatra de referentes históricos, cuyos caracteres y experiencias se ven resumidos en un gesto –producto de la creación artística– que los sintetiza para el porvenir. En esta proyección épica de la historia, el lugar de la alteridad es situado en dos coordenadas periféricas: como apunte costumbrista –observación empírica del Otro, cual estudio de plantas o animales exóticos– o como denuncia del *peligro bárbaro*. Tales son los relatos y las pinturas de malones a lo largo del siglo XIX, donde el Otro bárbaro es un desclasado, un apátrida y un amoral que condensa el miedo de su época: pérdida de bienes, familia y honor.

El sistema axiológico promulgado por el hombre blanco y civilizado se ve, entonces, cuestionado desde todos los órdenes por parte del indio: la religión católica, cuyo símbolo superlativo es arrancado y exhibido por el indio como un desafío o un triunfo; la propiedad material arrasada y transportada a lomo de caballo; y, en lugar preponderante, la figura de la cautiva, metáfora de la civilización ultrajada que aparece como el elemento de contraste ético-étnico contra el Otro oscuro, salvaje y bárbaro.

La patria, ese concepto totalizador y a la vez desintegrador, está presente en aquello que le es despojado: aquellos que construyeron dicha patria a sangre y fuego, a su imagen y semejanza, ven en la moral del Otro un signo de su propia destrucción. La reconstrucción de la historia tiene un doble propósito: por un lado, generar una discursividad acorde al sistema axiológico y, por otro, poblar de imaginarias los relatos reproductores de dicha discursividad.

Los relatos otros de la contemporaneidad

En este punto, la historia se transforma en relato múltiple, polisémico, interpretado a través de la multitud y no sólo de unos pocos interlocutores. Y se le agrega una peculiaridad: la historia como prescripción del presente y el futuro, es decir, como una cadena circular de triunfos, fracasos y deudas pendientes con el tiempo, que

espera para emerger. Y como de los muertos sólo queda su memoria, estas expresiones retomarán a esos relatos *otros* que son nuestro relato. Se trata de una lectura poética de la historia, centrada en la exigencia de situarla en el presente. Búsqueda en la que los hechos del pasado repercuten como una amenaza de repetirse y como una lectura inconclusa de sus huellas en la esfera de lo íntimo.

Dichas huellas se presentan en formas no panfletarias, no urgentes, no iracundas, sino bajo la distancia amarga que otorga el tiempo no ocurrido. No se concilia ni resigna el pasado: exponen, sintetizan, denuncian. Se asume en *párodos* de la memoria colectiva, en un intento por rescatar a los Otros excluidos de la antropofagia que procuran el olvido y la ausencia.

De esta manera, en *Cielo de Tambores* se entrecruzan desde diferentes caminos. Pero un sesgo particular se mantiene constantemente en cada intersección: las tensiones entre identidad y alteridad, entendidas como articulación de otro, que desde las periferias nos habla de aquello que podríamos ser o haber sido.

Bibliografía

AUGÉ, Marc: *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

BAREI, Silvia: "Pensar la (H)istoria. Mujeres y escritura en la Argentina Contemporánea", en *La palabra y el hombre*, N° 132, México, Editorial veracruzana, 2004.

MOYA, Ana Gloria: *Cielo de Tambores*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

RICOEUR, Paul: *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.

ZÁTONYI, Marta: *Arte y creación. Los caminos de la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007.

_____. *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*, Buenos Aires, La Marca, 2000.

Fuente de Internet

BERMÚDEZ BARREIRO, Fernando: "La Pintura de Castas: un acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social en México", presentada en MX Design Conference 2009, México, Universidad Iberoamericana, 2009 [En línea] <http://www.dis.uia.mx/conferencia/2009/articulos/pinturacastas.pdf> [Consulta: 22 de noviembre de 2012].