GT 13 Lengua, identidad y resistencia en la escritura literaria

Ansina, el cambá

Kildina Veljacic

Maestría en Literatura Latinoamericana

kildina@montevideo.com.uy

Introducción

Para pensar en las temáticas de la lengua, escritura y resistencia en América Latina, analizaré algunos aspectos del poema titulado «Ybiray: el árbol que llora a los difuntos».

Por primera vez aparece publicado en la antología *Artigas en la poesía de América* de Hammely Dupuy y Hammely Peverini de 1951 como parte de un corpus de sesenta poemas atribuidos a Joaquín Lenzina, Ansina. Este poema tiene la originalidad de ser uno de los dos que aparecen escritos en español y 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 o traza 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.

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 Ybiray y buscando información acerca de la casa en dónde éste 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 y se había relacionado con Artigas y Ansina siendo niño porque su abuelo les había proporcionado casa y amparo durante sus años de vejez en el Paraguay. 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». Cuenta el compilador que León Benítez accede a mostrarle un fajo de papeles antiguos conteniendo composiciones en verso, que al pie llevaban el nombre de Lenzina y la fecha.

En una nota al pie se señala:

> El compilador que tuvo el privilegio de copiar gran parte de las poesía de la colección formada por Joaquín Lenzina, deja constancia de lo siguiente: al copiarlas a máquina sustituyó las grafías antiguas como Buenos Ayres, baxo, dixo, jeneral, etc., 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. (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 en su obra *El negro en la epopeya artiguista* afirma 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». 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». También duda de la posibilidad de que Ansina conociera quiénes eran Atahualpa, Caupolicán, Lautaro y Tupac Amarú, así como la condición de versificador trilingüe de Ansina.

Para Nelson Caula 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. (Caula.2011, p.242)

Con respecto a los argumentos esgrimidos por Pelfort, Caula los niega 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 SXIX en toda América Latina.

«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 aconteceres junto a Don José».

Vestigios de lenguas africanas

Partí esta investigación pensando en Lenzina-Ansina como un poeta gaucho afrodescendiente, hijo de esclavos en el Río de la Plata de fines del SXVIII y principios del SXIX, 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.

El primer camino que seguí tuvo que ver con la búsqueda, en este corpus poético, de algunas huellas en la lengua que diera cuenta del contacto con las lenguas africanas.

Tenemos que detenernos en las características demográficas del Montevideo de esta época. En 1778, sobre 4.270 habitantes había un 30% de esclavos, predominantemente de origen bantú. (Isola, 1975.167, en Fontanella, 1987) 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», 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.(Lipski entiende por bozal el habla de

los esclavos nacidos en África que hablan el español con dificultad y características de hablantes no nativos. Se trata de un español pidginizado.)

Junto a Artigas entró al Paraguay el «batallón de pardos». Estaba compuesto por «unos doscientos hombres de caballería, lanceros todos» 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 SXVIII. «En la estancia de Paraguaí llegaron a haber 600 esclavos negros» (Caula, 15-21) La historia de estas comunidades da cuenta de la marginalidad a la que fueron sometidos. Esta condición hacía posible encontrar huellas en la lengua de los afrodescendientes, 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. Para esta tarea me basé en los datos aportados por Lipski y Coll.

Lipski estudia la lengua de los afroparaguayos aportando datos significativos para el tema que nos ocupa. Primero que todos los afroparaguayos hablaban guaraní. Después, registra algunos elementos vestigiales del habla bozal en estas comunidades tales como: la ausencia de género gramatical, pronombres en terceras personas invariables para el género, ausencia de concordancia entre el sujeto y el verbo, plurales invariables, desguazados, 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 en el bozal rioplatense del SXIX. 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.

Siguiendo la hipótesis de la intervención de un tercero en la corrección de los poemas de este corpus, aparece un nuevo problema. Si, siguiendo el criterio de los elementos vestigiales registrados por Lipski en las comunidades afroparaguayas, realizamos los cambios correspondientes, se ve alterada la rima y la métrica. Esto compromete también la hipótesis de una oralitura vinculada al canto, a la poesía gaucha, 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 afro descendiente rioplatense que en el SXIX 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 de «Falares Africanos na Bahia» de Yeda Pessoa de Castro (2005) como una palabra de origen bantú:

> Cambá: (Bantú) Br. Arcaico. Nombre dado a los negros brasileros durante la guerra del Paraguay en el siglo pasado.

Estamos entonces ante la creación de un voz cuya identidad está dada por una palabra africana, una sola palabra que resiste, oculta en el interior de este corpus, al proceso de aculturación.

El guaraní

El guaraní como lengua ha sido un idioma que tanto en el Paraguay colonial como en el período independiente ha ocupado un lugar discriminado con respecto al español. Para Bartolomé Meliá el guaraní estuvo y está en una clara situación de diglosia.

En el poema «Ybiray: el árbol que llora a sus difuntos» la mitad de cada uno de los versos está escrito en guaraní. Esto pone a las dos lenguas, al español y al guaraní, en un plano de igualdad, de igualdad en la diferencia. Lo que introduce el aspecto más interesante en lo que hace a la temática de la identidad y la resistencia. Se dirige a un nuevo destinatario, a alguien ubicado en el paradigma de la coexistencia propuesto por Walter Mignolo. Alguien 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 la voz de los subalternos. 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.**

Traducciones entre paréntesis

Al enfrentarnos a esta poesía el copista aclara en el pie de página que: «La explicación de las palabras guaraníes entre paréntesis, al juzgar por la letra, no fueron hechas por Lenzina». (Artigas en la poesía de América. Tomo II. 1950, p. 403)

Estamos ante la presencia de un traductor que, encerrando entre paréntesis su lugar-lengua de enunciación, fija la lengua de 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. Esa traducción niega al receptor guaraní y reduce con su traducción, la riqueza de la palabra y de una lengua.

Para Glissant no se puede confundir el bilingüismo con la práctica de dos lenguas, porque en el bilingüismo hay dos lenguas y dos comunidades que la controlan pero «la diglosia da cuenta de una política». Se trata de señales de colonialismo en una lengua, reproduce la relación de dominante y dominado.

Citaremos un fragmento en donde Alfredo Colombes 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 (Colombes, ps 130-131)

Este procedimiento o intervención de la traducción, opera sobre la opacidad que provoca la yuxtaposición de las dos lenguas. Esta opacidad es anulada y reducida por la traducción dirigida a un contexto de recepción monolingüe.

El derecho a «l´opacité» proclamada por Glissant es un derecho a lo diverso, es poner en funcionamiento un paradigma contrahegemónico. Yuxtaposición de lenguas es poner en pie de igualdad lo diferente, es poner en «relación» para usar otro concepto de Glissant, 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.**«Traduttore traditore»versa el dicho a propósito de la operación de traducción como traición.**

El mito del Ybiray

«Ybiray: el árbol que llora a los difuntos», es un poema elegíaco que llora la muerte de Artigas integrándola a la leyenda y al mito guaraní.

Tomaremos la definición de mito que realiza Colombes 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. (1987, p51)

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 éste 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 prosopopeya 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 F. Bustamante nos dice:

> 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. (Bustamante, 96)

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, ambojaváí (desobedecer)/Dijo el Creador: «¡Jhyvata!»

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, 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 reprobable era del todo ajena a los guaraníes. Explica Schaden que entre ellos «o destino humano não 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 en Bustamante, 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 arrasar 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, 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. Esto fue utilizado por los misioneros aprovechando las similitudes con la Biblia 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 de afro uruguaya. 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 guaraní). Traza 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).

El orden se preserva en el arca, desde allí todo puede renacer. Metáfora de la visión evangelizadora de los misioneros jesuitas en América. Palimpsestos.

Sólo 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 «oú opitú´u jagua!», 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. 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 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, 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 que:

> … 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. (Gortázar, 2003, p.251)

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 afro-descendientes, una voz lírica se levanta construyendo un espacio mítico en donde asentarse.

«En los territorios existen dimensiones materiales, simbólicas y existen fronteras que abren espacios de traducción». (Camblong) 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, personaje testigo de esta gesta, revela este contacto con lo Otro, una disposición a la mezcla con lo diferente, pero prójimo en tanto subalterno.

En particular me ha interesado este poema como composición que emerge de entre-lugares que implican un proceso de pasaje, de tránsito y movimiento. Estos entre-lugares provocan desajustes, discontinuidades y aculturaciones 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. Son las trazas del texto cultural.

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

Bibliografía

Bustamante, Francisco. «Discurso de la conversión» (sin publicar)

Camblong, Ana. *Habitantes de fronteira*. Sao Paulo, Cuadernos del recienvenido/27, 2004.

Caula, Nelson. *Artigas ñemoñaré*. Tomo2. Montevideo: Ediciones B, 2011.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos.* Barcelona: Editorial Labor,1979.

Mello e Souza, Marina. *África e Brasil africano*.2.ed. Sao Paulo: Ática, 2007.

Colombes, Alfredo. *Palabra y artificio: las literaturas «bárbaras».*

Fontanella, María Beatriz. *Variedades lingüísticas usadas por la población negra rioplatense.* Valladolid: Anuario de lingüística hispánica, 1987.

Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation*. París: Gallimard.1990

Gortázar, Alejandro. «Del aullido a la escritura», en *Derechos de memoria.Nación e Independencia en América Latina.* Montevideo, 2003.

Hammerly Dupuy, Hammerly Peverini. *Artigas en la poesía de América*. Tomo I Y II, Bs.As.: Editorial Noel, 1951

Lipski, J. «La reconstrucción de los primeros contactos lingüísticos afrohispánicos: la importancia de las comunidades de habla contemporáneas». http://www.personal.psu.edu/jml34/recons.pdf

Masello, Laura. *El revés de la trama: escrituras identitarias en Brasil y en el Caribe*. Montevideo: Departamento de Publicaciones, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, 2011.

Mignolo, Walter. «*La colonialidad a lo largo y a lo ancho*».en Lander (Comp.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Bs. As. : FLASCO, 2003.

Melia, Bartomeu. *El idioma guaraní y la realidad multicultural del Mercosur.* http:/www.portal-guarani.com/

Pelfort, Jorge. 150 años. «Tío Lensinas como lo llamaba Artigas, ¿Fue llamado por otros Ansina?» En conferencia en Sauce-Canelones y Centro Cultural del MEC. Montevideo, 2003.

Pereda Valdés, Ildefonso. *El negro rioplatense y otros ensayos.* Montevideo:Claudio García Ed., 1937.

Reid Andrews, George. *Afro- Latinoamérica 1800-2000*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

Ribeiro, Ana. *Los tiempos de Artigas. Tomo I y II*. Montevideo:Planeta, 2010.