



# Condición subalterna, representación y ritual

## El caso de Ansina en la Fiesta de la Patria Gaucha

*Alvaro de Giorgi*  
*Alejandro Gortázar*

Este trabajo<sup>1</sup> tiene por objetivo realizar una primera aproximación analítica a un hecho que consideramos de singular riqueza para la comprensión de diferentes temáticas. El hecho puntual es la recreación de la figura de Ansina en el marco de la 13<sup>a</sup> Fiesta de la Patria Gaucha realizada en Tacuarembó<sup>2</sup> en marzo de 1999. Entre las temáticas que el registro y análisis del caso permiten problematizar cabe destacar: la forma en que se representan a sí mismos los subalternos, la potencialidad del ritual y de las escenificaciones en movimiento, en las elaboraciones de sentido colectivas, la modalidad de representación que adquiere un ícono cultural afro-uruguayo (¿o afro-montevideano?) como lo es Ansina en un marco cultural que le es ajeno (el centro-norte del Uruguay), la capacidad de articulación de las condiciones y discursos desde situaciones de subalternidad (negro, gaucha, regionalista), por citar algunas de las más significativas.

67

### **Marco general de la puesta en escena: la Fiesta de la Patria Gaucha**

Para hacer comprensible al lector el marco general de la puesta en escena de este caso es necesario presentar lo más sintéticamente posible las características de la Fiesta de la Patria Gaucha (FPG). Su rasgo más concreto es su *circunscripción espacio-temporal*: se realiza ininterrumpidamente desde su creación en 1987 hasta la actualidad en la ciudad de Tacuarembó, en un mismo espacio físico –un parque municipal– cuyo nom-

---

1. Trabajo presentado en el Seminario “Estudio sobre la cultura afro-rioplatense. Historia y presente”, FHCE, octubre 2003.

2. Capital del departamento del mismo nombre, a poco más de 300 kms, al norte de Montevideo.

bre oficial es “25 de agosto” pero es más conocido por el de “laguna de las lavanderas”—en un mismo momento del calendario, segunda semana de marzo—. Su tiempo de duración se ha extendido progresivamente de tres a cinco días (esto corresponde al tiempo oficial de la FPG sin contar los preparativos).

Precisado este primer aspecto, lo segundo inmediato a resaltar es uno de sus rasgos más personales: su *multidimensionalidad*, manifiesta en las múltiples actividades que bajo su invocación se realizan. En efecto, la FPG es a la vez un espacio de diversión y entretenimiento (“fiesta”); un espacio de reafirmación de una identidad cultural históricamente subalterna dentro de la cultura nacional (“gaucha”); un espacio “natural” de expresión del ritual cívico nacionalista (“patria” en el sentido nacionalista clásico uruguayo); un espacio, donde, por momentos diferenciándose de esto último, se expresa también una proyección etno-nacionalista en clave regionalista (“patria gaucha”); pero también es un espacio de proyección regional supranacional (“patria gaucha” más allá de las fronteras nacionales actuales), de competencia “deportiva”; de control de la cultura popular, de plataforma política local, últimamente de expansión del capital... y es también la confusa suma de todos ellos, llevándose a cabo, en el acotado espacio-tiempo en que se monta la fiesta cada año, una construcción y reconstrucción constante de múltiples fronteras del sentido.

Este carácter multifacético puede llevar a pensar en una primera instancia al evento como un ente totalmente autonomizado de toda voluntad que pretendiera dirigirla; lleva a concebirla en fin, construyéndose a sí misma cada vez en el resultado de la interacción de sus múltiples acciones, agentes y fuerzas internas. Pero no obstante ello, sin dejar de considerar que en parte es así —la fiesta se hace cada vez a sí misma como resultado de ese interjuego sumamente complejo— también es posible pensarla, en una mirada de mas larga duración, abarcativa de todas sus ediciones, considerando que tras ese haz de actividades y manifestaciones múltiples y paralelas habitando confusamente dentro de la misma circunscripción espacio-temporal, es posible establecer clasificaciones y distinciones entre su variedad de expresiones e identificar sus fuerzas mas “permanentes”.

Esto está íntimamente ligado a lo que la FPG dice ser y a como puede ser interpretada desde un análisis antropológico interesado en focalizar la interrelación entre cultura, espectáculo y su proyección simbólico-política. En relación a ello, los Organizadores y medios de comunicación enfatizan en el aspecto festivo del evento, siendo promocionada como un gran “espectáculo”, singular frente a los de su género. Sin embargo, compartiendo en parte esta afirmación, desde nuestro análisis antropológico se postula que más allá de su condición de “espectáculo”, revistiéndose de esta dimensión, coexiste en forma subyacente una dimensión política a nivel simbólico en la mayoría de las prácticas que bajo la forma de “atracciones” son desplegadas bajo su invocación.

Al aplicar esta perspectiva analítica, se obtiene una interpretación de la FPG en tanto *espacio de producción simbólico-política para los actores sociales* que protagonizan la escena durante su montaje.

Son dos los actores protagónicos claves, los cuales poseen sus respectivos proyectos simbólico-políticos: a) el proyecto político-cultural de quienes poseen el control político-administrativo del evento, denominados “Organizadores” que son instituidos para cada edición por designación directa por el Intendente Municipal de Tacuarembó al conformar la Comisión Organizadora (CO). Forman parte de ésta autoridades departamentales de los poderes públicos y personalidades influyentes del sector privado local. Para este actor social la FPG se constituye en un vehículo privilegiado de producción de un proyecto político de tipo regionalista, erigiéndose en un símbolo de las “naturales” condiciones que posee Tacuarembó para convertirse en un “polo de desa-

rollo” en el centro norte del país. Su principal objetivo es la promoción de una identidad cultural regional para lo cual se les otorga un lugar protagónico a las Sociedades Criollas de la región, y el apoyo a una disciplina artística expresiva en particular: la música del género “folklore regional”. El análisis de los fundamentos expuestos para implementar estos dispositivos revela como ello no es un fin en si mismo sino que se enmarca en una vaga formulación proyectiva en términos de modernidad y progreso a la que se desea acceder y para lo cual el turismo y la identidad cultural se perciben como “motores” y “ejemplos”. Esta proyección construye la noción de un “nosotros” y sostiene la(s) noción(es) de “patria gaucha” que postula la existencia de una nueva comunidad imaginada, la “patria gaucha” o “Gauchería” que tiene por epicentro y capital a Tacuarembó.

b) el proyecto político-cultural de las denominadas Sociedades Criollas (SC) participantes. Para el desarrollo de la fiesta, los Organizadores convocan a 14 SC a una competencia general en un conjunto de pruebas puntuables por el “gran premio FPG”. En el accionar conjunto de estas SC, acaparando el primer plano de la escena, se constata una política cultural autónoma del proyecto anterior, que tiene como objetivo central la reproducción y en lo posible ampliación de una identidad cultural particular: la cultura ganadera tradicional del campo y de pequeñas localidades de esta zona del país. Esta proyección utiliza básicamente dos dispositivos básicos de reproducción patrimonial implementados para cumplir con su objetivo principal: los denominados “Fogones” y las “pruebas de campo” del Ruedo.

¿Quiere esto decir que cada acción que se realiza en el marco de la FPG deba ser interpretado bajo este “fórceps” analítico? Si y no, sí porque el espacio escenográfico concreto de la FPG durante sus intensos días de realización se constituye en el marco donde ambos proyectos simbólico-políticos intentan convivir, muchas veces acordando y también otras disintiendo sobre lo que debe o no debe hacerse, decirse, representarse.. No, porque sobre el telón de fondo de cada uno de estos proyectos simbólico-políticos actúa la multiplicidad referida más arriba, y la presencia de otros intereses y actores que yuxtaponiéndose y combinándose de maneras a veces insospechadas terminan produciendo hechos culturales sumamente singulares.

Por último la FPG es la *expresión sociocultural de la región*, del centro-norte uruguayo contemporáneo –la metáfora del espejo puede ser válida aquí–, de lo que en parte es y de lo que aspira a ser. Un tema muy amplio que no es el objetivo tratar aquí. Pero en tanto expresión de la región, de la cultura etnográfica de la región, al recorrerla, es constatable la presencia de población afro-uruguaya, o debería decirse ¿afro gaucha? La mayoría de las Sociedades Criollas posee uno o más integrantes “gauchos negros”. O también puede observarse en los gauchos concurrentes individualmente, sin pertenencia a Sociedades Criollas, y también hay población afro-uruguaya no gaucha, concurrente como público general o como trabajador o población urbana de la región a la FPG.

## **Marco particular de la puesta en escena: ritual dentro del gran ritual**

En su condición de espectáculo, que se monta y desmonta como acontecimiento extraordinario, la FPG como un todo, puede ser concebida como un gran acto ritual. Sin embargo, ahora estamos focalizando la atención en los actos específicamente rituales, puesto que fue en el marco de uno de ellos que se produjo la puesta en escena de Ansina.

Como un producto más del programa general de espectáculos a ser consumidos por los concurrentes durante su estadía, los actos rituales específicos que se distinguen

son: el *Acto solemne de Apertura de la Fiesta* (día previo), *Inauguración en Ruedo de Sociedad Criolla “Patria y Tradición”* e *Izamiento de Pabellones en el Altar Criollo* (1° día oficial), el *Desfile Gaucho y Homenaje al Prócer José Artigas* (día 3°) y la *Entrega de Premios* (día 4°). De acuerdo a su significación política, los más destacados son el *Desfile Gaucho* y la *Inauguración en el Ruedo y Altar Criollo*. Fue en el marco de este último que se produjo la escenificación de Ansina.

A continuación se describirá su estructura clásica, para tenerla presente a la hora de describir los cambios ocurridos durante la escenificación del caso a analizar.

Como se dijo, junto con el Desfile Gaucho, el acto de inauguración oficial del Ruedo, constituye uno de los momentos cruciales del evento para los organizadores y participantes. Su propósito es simbolizar la apertura oficial de cada edición, señalar el momento preciso en que la FPG vuelve a renacer como tal, se pone en ejecución, se echa a andar una vez más, renovando un ciclo que se pretende inmutable al paso del tiempo. Consiste en lo siguiente: los representantes de los poderes públicos locales (intendente, integrantes del gabinete municipal y ediles, comandante del ejército, obispo, miembros de la Comisión Organizadora de la FPG), autoridades nacionales en el caso de haberlas (diputados, senadores o ministros), representantes de delegaciones extranjeras (embajadores y autoridades de sociedades criollas de países vecinos), el Presidente de la FPG, el jurado de los Fogones e invitados especiales, entre otros, más la prensa se ubican en el sector de los palenques sobre un extremo del Ruedo, mientras por el extremo opuesto van ingresando al mismo las distintas delegaciones de jinetes de las Sociedades Criollas tanto locales, como invitadas del país y de los países vecinos. Cada uno de los grupos de jinetes que ingresa al Ruedo porta consigo una serie de banderas que abarcan desde distintivos de los pagos de procedencia, o de la Sociedad Criolla o hasta el de la tropilla, de banderas provinciales o estadales como es el caso de la riograndense y las banderas nacionales (para el caso uruguayo las tres) de los países del cono sur americano. Tanto las autoridades, desde el sector antedicho, como el público que se ubica en las gradas, recibe y aplaude el paso de los jinetes mientras un locutor va presentándolos uno a uno. La mayor parte del tiempo transcurre en esta acción, hasta que en cierto momento el Ruedo se vuelve un confuso mar de banderías multicolores que se despliegan en el viento. Luego deviene un poco de orden: las delegaciones se ubican más o menos en derredor de las graderías acompañando la forma oval del Ruedo y se solicita silencio, se irradia a través del audio el himno nacional uruguayo el cual no es prácticamente cantado por nadie del público. A continuación el Intendente Municipal en tanto máxima autoridad desarrolla una breve oratoria y acto seguido éste procede a efectuar el “corte del tiento” que consiste en el corte, con un facón, de un cordel de cuero extendido entre palenque y palenque a modo de cinta inaugural. Por último, un jinete procede a realizar una jineteada simbólica denominada “suelta del potro”. Inmediatamente vuelven a un primer plano protagónico de la acción el conjunto de la gauchería comenzando a desbandarse lentamente en sus caballos con el mar de banderías multicolores.

El acto simbólico de consagración de este acto inaugural del nuevo-eterno tiempo de activación de la FPG es compartido por los dos actores protagónicos, tanto la Comisión Organizadora en pleno y el Intendente Municipal con su discurso, como las Sociedades Criollas con su impactante presencia a lomo de sus caballos son parte de la escena. A nivel de gramática ritual pura, el “corte del tiento” y la “suelta del potro” son protagonizados por ambos protagonistas. El primero lo realiza el Intendente, el segundo un integrante de las SC, recayendo cada vez en algún destacado jinete.

Pero este acto compartido, co-conducido, tiene un complemento, un apéndice —a partir de 1994— exclusivamente dedicado/protagonizado por uno de los actores: los Organizadores. Se trata de un mini-ritual denominado “*Izamiento de Pabellones en el*

*Altar Criollo*”, que se prolonga como continuidad dentro del ritual particular (*Inauguración en el Ruedo y Altar Criollo*) de apertura del gran ritual (la FPG). Esto ocurre en un escenario específico construido exclusivamente para tal fin, lo que no ocurre con el Ruedo que es un espacio de uso múltiple (pruebas de campo, rituales, remate de caballos, entre otros). Se trata del “Altar Criollo” que es descrito así por los Organizadores:

*“ALTAR CRIOLLO. En un rincón del predio, desde el año 1994, existe un altar, ideado por el Arquitecto Hugo Pereda, inspirado en los tipos de piedra que componen el suelo de nuestro Tacuarembó, estilizando en la base, el horizonte del departamento y en la altura al Cerro Batoví, símbolo central del escudo departamental. Allí se realizan los homenajes perennes e izamiento de pabellones de los países participantes.”*

Las autoridades locales e invitados extranjeros se trasladan hacia allí, recorriendo unos 100 metros, no mucho más, para efectuar un pequeño acto cuasi privado cerrando la inauguración oficial del Ruedo. Como su nombre lo indica, consiste precisamente en el izamiento de las tres banderas nacionales uruguayas más las banderas nacionales argentina y brasilera, acción que generalmente la efectúan las máximas autoridades locales y/o invitados extranjeros destacados, mientras un soldado ejecuta un toque de diana.

El significado de este acto parece ser el mismo que lo expresado anteriormente más arriba, escenificándose el recibimiento y amparo que Tacuarembó desde su base, en tanto “baluarte de la tradición”, epicentro de la Gauchería, otorga en su territorio a la nación toda o a los “hermanos gauchos” de las naciones vecinas. Pero, este repliegue hacia el “Altar Criollo”, y la creación del “Izamiento de Pabellones...” separado como acto exclusivo, parece ser un intento por recuperar el control del sentido por parte de los Organizadores, a partir de lo descrito respecto de lo que sucede mayoritariamente en el Ruedo.

Estas tres distintas instancias rituales destacadas en el análisis: el mini-ritual, ritual particular y gran ritual pueden ser interpretados bajo el enfoque propuesto por Roberto da Matta. Este autor distingue entre fiestas de orden y fiestas de desorden, siendo las primeras aquellas en las cuales “el énfasis es siempre colocado en el orden, la regularidad, la repetición, la marcha ordenada, el cántico cadenciado, en el control del cuerpo (...) Su foco es en las autoridades: de Dios, Patria, Salud (...) De ese modo, si una persona es presidente, gobernador, senador, diputado, secretario, juez o profesor, es exactamente así que debe de aparecer en los ritos de orden. Por la misma lógica y siguiendo el mismo principio de refuerzo y de ampliación, si la persona no tiene cualquier autoridad o posición social y hace parte de aquello que llamamos genéricamente “pueblo”, es de este lado que debe de quedar. Entre autoridades y pueblo, en esas ocasiones solemnes y formales, hay una clara división. Sea una cerca, sea un espacio vacío, sea un palanquín o cualquier otra construcción que permita inmediatamente saber quien es quien, pues los ritos de orden no admiten la confusión de papeles o posiciones” En el otro polo de su tipología las fiestas de desorden o de inversión se caracterizan por poseer los atributos contrarios a las primeras.

Bajo esta categorización la FPG como un todo, en su multidimensionalidad, posee rasgos de las dos modalidades de fiestas, tanto de orden como de desorden, tanto un espacio que refuerza las jerarquías establecidas como un lugar donde se subvierten, logrando –al menos momentáneamente– constituirse en espacio de reconocimiento a las expresiones de la subalternidad, de los tradicionalmente excluidos, como la minoría cultural gaucha.

Ello remite nuevamente al tema de la coexistencia no exenta de conflictividad entre los dos proyectos simbólico-políticos más importantes que se despliegan en su montaje. El momento de expresión más exclusivo de las Sociedades Criollas, de lo “gaucho” se encuentra por fuera del control de los actos rituales particulares, en las



ruedas de los Fogones o durante las “actividades de campo” en el Ruedo. Allí brillan con luz propia, adquieren el total protagonismo, las SC y la gauchería toda. Los actos rituales particulares –sin excluir la participación de las SC como se vio– son por el contrario las instancias de mayor protagonismo de los Organizadores, de las autoridades permanentes de Tacuarembó y la región centro-norte del Uruguay. El caso extremo de esto ocurre durante el mini-ritual del “Izamiento de Pabellones...” Es en esa instancia donde la FPG les pertenece exclusivamente.

72

Interesa tener precisa esta pauta estructural para considerar lo que ocurrió cuando a la misma se le insertó la escenificación que nos ocupa como estudio de caso, pero para ello es necesario primero repasar brevemente los antecedentes de representaciones sobre Ansina en tanto ícono cultural de los afro-uruguayos.

## **Ansina como ícono cultural**

A partir de la segunda mitad del siglo XIX comenzó a configurarse una representación de Ansina en el relato histórico sobre Artigas, vinculado principalmente a su exilio en Paraguay. Hasta finales del siglo XX y en medio de polémicas, este escenario del exilio fue una constante junto con la fantasía sobre la identidad concreta del hombre negro que había acompañado al prócer hasta la muerte. Esto es importante desde el punto de vista de este trabajo ya que Ansina acompaña a Artigas en la representación del Éxodo realizada en la FPG, rompiendo la fidelidad con el relato histórico.

Durante el siglo XIX, circularon variantes de un mismo relato sobre el momento en que Artigas decide exilarse en Paraguay. En este caso se cita la primera obra de largo aliento sobre Artigas, publicada por Isidoro de María en 1860, *Vida del Brigadier General D. José Gervasio (sic) Artigas, fundador de la nacionalidad oriental*:

*Una noche rodeado de sus más leales y constantes compañeros, les revela su última y heroica resolución –pedir al Paraguay un asilo, dando un adiós a la Patria. Ansina, su buen Ansina, es el primero que puesto en pie le responde –“mi General, yo lo seguiré aunque sea hasta el fin del mundo”. (32)*

Estas palabras “Mi General, yo lo seguiré aunque sea hasta el fin del mundo” serán por muchos años, hasta la publicación de los supuestos poemas de Ansina en 1951, las únicas palabras habladas por el subalterno. Tanto el relato de De María como el de otros autores (el libro de Historia Nacional del HD por ejemplo) que lo describen

acompañando al prócer en su agonía, destacan la fidelidad incondicional de Ansina. Más adelante podremos ver la importancia de este pasaje de la Historia Nacional en la escenificación de Ansina en la FPG.

La figura de Ansina fue apropiada por el Estado-nación y convertida en un ícono cultural hacia 1940. Para Rolena Adorno, los iconos culturales son “imágenes originadas a partir de un caso histórico, y que satisfacen una necesidad primeramente social de definir, explicar, interpretar y proponer los modos ideales de comportamiento en una realidad dada” (906). Dentro del relato de una etnicidad ficticia (Balibar) la parte que le toca a Ansina es la de representar a los afro-uruguayos y proponer un modo de relacionamiento con el blanco como subalterno fiel y silencioso.

Así lo expresa Mario Petillo, Inspector de Instrucción Primaria del Ejército, en su folleto *El último soldado artiguista. Manuel Antonio Ledesma* (1936), en el que relata su investigación sobre la base histórica de un personaje hasta aquel momento borroso. Para Petillo su búsqueda de la identidad de Ansina tenía como principal objetivo reparar los restos del Paraguay con el fin de fijar la conmemoración del “Día del Soldado”. El cuerpo de Manuel Antonio Ledesma, cuestionado por el Instituto Histórico y Geográfico, es apropiado en esta oportunidad para homenajear a los soldados de tropa, por su fidelidad y su respeto al superior. “Ansina” se convirtió en el símbolo de esta relación subalterna, así como el de toda una “raza”:

*La raza de color que habita desde tiempos lejanos en estas regiones rioplatenses, fué, en las luchas del pasado factor preponderante de victoria. Dicha raza contó con el hombre que motiva esta obra, hombre cuyo espíritu se exalta en estas páginas, como un motivo patriótico de homenajear a esa raza, digna por todo concepto de la más alta consideración. (s/p)*

Petillo propone de esta forma una base histórica y un modelo de comportamiento que extiende a toda la comunidad negra.

El monumento a Ansina, inaugurado en setiembre de 1943, instala definitivamente al ícono cultural en el paisaje urbano montevideano con características bastante peculiares. La estatua creada por el escultor José Belloni (1862-1965) es descrita en *Estatuas y monumentos de Montevideo* (1976) de la siguiente forma:

*Figura sedente de Ansina. Viste clásico poncho patrio y botas de potro. Empuña en la diestra, lanza de tacuara. Detrás del basamento, pantalla de granito gris. Grabado, copia del retrato de Artigas en la Ciudadela, de Juan Manuel Blanes. En el extremo superior izquierdo de la pantalla, la leyenda “Manuel A Ledesma – Ansina”. En el interior derecho, “Juntos en el exilio. Juntos en la eternidad. Juntos en su patria para gloria de un pueblo agradecido”. (21)*

En primer lugar es necesario indicar la presencia de una reproducción del cuadro de Juan Manuel Blanes (1830-1901) “Artigas en la Ciudadela”, encargado al pintor por la “Cámara de Senadores” en 1885. La inclusión de una reproducción de este cuadro no sólo puede leerse como referencia a un pasado congelado. La relación Artigas–parado / Ansina–sentado da cuenta del lugar que tiene el asistente en el imaginario de la independencia uruguaya como un subalterno del jefe de los orientales. En ese imaginario, a través de “Ansina”, se representa también a toda la “raza negra”. La pasividad de “Ansina” es aún más contradictoria considerando el hecho de que empuña una lanza tacuara. El asistente está quieto, bajo la mirada vigilante de su jefe, padre de la patria, parado a sus espaldas. ¿Cuánto de esa relación imaginaria entre el amo y el esclavo, presente en las sociedades esclavistas, hay en esta representación?

El monumento clausura uno de los relatos en torno a “Ansina”, que postula el nombre de Manuel Antonio Ledesma como el sujeto detrás del apodo. Pero este relato

está lejos de ser el único, y más lejos aún de estar consensuado. La disputa por la identidad de “Ansina” continúa siendo hoy un desafío para la historiografía sobre Artigas. No es el objetivo de esta investigación definir esa disputa, para la que no existe más documentación que algunos datos aislados y contradictorios –que se citan o no en función de alguna toma de partido–, sino la cuestión de cómo se fue constituyendo “Ansina” en el imaginario nacional.

La estatua a Manuel Antonio Ledesma intenta resolver las tensiones de la nación con “la raza africana” tanto en el pasado como en el presente situando su heroísmo en un pasado remoto y simbolizando a toda “la raza” en esta imagen congelada de fidelidad y obediencia. Éste ha sido, en general, el sentido que la cultura oficial y hegemónica le ha impuesto a “Ansina”, pero no es el único. Para la comunidad negra “Ansina” significa, hasta el presente, además de un símbolo congelado en el pasado, un espacio de reivindicaciones y autoafirmación, cuyas significaciones están todavía por estudiarse.

Un año después de la fundación del monumento, Elisa A. Menéndez resumió los términos del debate sobre la identidad de “Ansina” de una manera sorprendente:

*[...] Ansina es ya un símbolo, y a los símbolos no se les exige documentos de identidad personal [...] No le cambiemos jamás ese nombre, simpático y nuestro, que tanto nos dice de nativismo y tradición. (253-4)*

La caña tacuara, el poncho, las botas de potro de la estatua, y el mate que se sumará a la imagen oficial en el sello a “Ansina” que el Correo emitirá en 1967, son la expresión de esta idea de “nativismo” que Menéndez propone como solución a los conflictos planteados por la aparición de Ledesma. Esta solución, que no tuvo su pulsión por definir la identidad de aquel símbolo “simpático”, consideró la posibilidad de que, al margen de la investigación histórica, “Ansina” fuera un símbolo en el imaginario nacional. La identidad del sujeto real de esta institución imaginaria, en pleno siglo XX, ya no tenía importancia.

A la disputa en torno a la identidad de “Ansina” se sumó una nueva disputa, la de su voz y su escritura. Hasta la segunda mitad del siglo XX, la “sombra” del prócer, su fiel asistente, no era más que eso, una sombra. “Ansina” había ayudado a Artigas a trabajar la tierra y le había hecho compañía, mate en mano, hasta su muerte en Paraguay. Las únicas palabras que habría pronunciado habían sido: “Mi general, yo lo seguiré hasta el fin del mundo”. Y estas fueron recreadas por diferentes autores. Este era el icono oficial, y el lugar que le correspondía en el imaginario nacional.

Pero en 1951 Daniel Hammerly Dupuy y Victor Hammerly Peverini publican en Buenos Aires dos volúmenes de poesía dedicados a Artigas. Entre cientos de poemas compuestos por los más variados autores, la antología presentaba una “novedad” que pasó inadvertida para los letrados de entonces: se publicaban por primera vez los poemas de “Ansina: el fiel payador de Artigas”.

Si bien los supuestos papeles de Ansina se perdieron en Paraguay, la aparición de estos poemas motivó una nueva vuelta de tuerca a la fantasía sobre Ansina, que nació en 1996 con la publicación de *Ansina me llaman, Ansina yo soy* a cargo del “Equipo Interdisciplinario de Rescate de la Memoria de Ansina”, compuesto por Danilo Antón, Armando Miraldi, Nelson Caula, Isabel Izquierdo y Gonzalo Abella.

Este último, recoge algunos textos de Ansina, en una antología titulada *Mitos, leyendas y tradiciones de la Banda Oriental* (2001) en la que se trabajan la dimensión mitológica de “Ansina” y su *excepcionalidad* en el contexto de la Banda Oriental. La estrategia del investigador es reubicarlo como “líder religioso y espiritual” (69) realizando una biografía del autor que atraviesa las fronteras nacionales. Según Abella, “Ansina” nace en 1760 en “una estancia de la Banda Oriental [...] y tempranamente se desarrolla su vocación musical y cantora”, posteriormente ingresa en forma ilegal a un barco ballenero en Mon-



*en armas: Manuel Antonio Ledesma, Encarnación Benítez, el Capitán Videla muerto tempranamente, posiblemente Victoria, Soledad... Aunque parece ser que **Ansina era experto en temas vinculados con la elaboración de la pólvora** (¿aprendizaje en el mar?) (72-3. Énfasis nuestro)*

Además de cantar los “triumfos de los patriotas”, como señala Abella en el párrafo siguiente, y “testimoniar los avatares tristes, alegres, esperanzadores y amargos de la gesta que va entre 1811 y 1820” (73) “Ansina” es “consejero para asuntos afros” y “experto” en la fabricación de pólvora. Esta contrarepresentación arranca a “Ansina” de su imagen oficial, sentado bajo la mirada vigilante de Artigas. Al mismo tiempo, la nueva imagen continúa estrechamente ligada a la Historia Nacional que rechaza, dado que la retórica de los antepasados, de la excepcionalidad y del origen que caracterizan el relato nacional permanece inalterada, aún cuando la relación con Artigas cambia.

## **El hecho: Ansina escenificado en el norte ganadero tradicional del fin de siglo**

En la 13ª edición de la FPG, en el año 1999, se produjo una innovación en el ritual descrito más arriba, o sea en la *Inauguración en Ruedo de Sociedad Criolla “Patria y Tradición” e Izamiento de Pabellones en el Altar Criollo*. El mismo consistió en un cambio en la modalidad en que las SC realizaron su ingreso al Ruedo. En vez de hacerlo como lo hacen siempre, desfilando a caballo portando sus banderas, se realizó una recreación histórica que procuró homenajear al “Exodo”.

Su nombre oficial fue “*Representación de ‘El Exodo del Pueblo Oriental’<sup>3</sup> por parte de integrantes de las Sociedades Criollas*”. Así fue que desfilaron por el escena-

tevideo, y luego es capturado por piratas y vendido a unas plantaciones azucareras “en la zona de San Pablo”. En Brasil “conoce y participa de los movimientos de resistencia afros inspirados en la memoria de Zumbí y su Kilombo dos Palmares” (71), hasta que es vendido a las “Misiones Orientales”, siguiendo sus amos un procedimiento común para los “esclavos rebeldes”: la reventa. Este hecho se produce en 1795, fecha en que “Ansina” es comprado por Artigas “quien de inmediato le da papeles de libertad” (72).

Entonces “Ansina” comienza su carrera militar pasando por el batallón de Pardos Libertos de Montevideo, y compartiendo las posiciones políticas y estratégicas de Artigas:

*La Liga Federal es la expansión de esa alianza multicultural que desde 1814 tiene alcance geográfico multiprovincial. **Ansina es en ella el consejero para asuntos afros dentro de un proyecto continental**. Otros son los jefes militares que tienen los afroamericanos*

3. Hecho histórico, cuando el pueblo sigue al Gral. Artigas y dejan el territorio ante la invasión portuguesa.

rio del Ruedo, ataviados con indumentaria de época, a caballo, en carreta y a pie (mayoritariamente esto último en el caso de las mujeres y niños), otros recreados como indígenas, algunos representando a heridos, la mayoría realizando una marcha cansina, y unos pocos desplegando una actitud más activa, entre las cuales resaltaba Artigas y los blandengues. Además de éste, como figura histórica real se representó al cura Larrañaga y a Ansina, obviamente interpretado por un negro. Esta recreación, emparentada con lo que en el turismo cultural se denomina “espectáculo de luz y sonido”, fue el marco concreto entonces donde ocurrió la escenificación de Ansina que nos interesa analizar.

La relación con ese tipo de puesta en escena espectacular viene porque el ingreso de las SC/Exodo ocurrió mientras por los parlantes se irradiaba “A don José” de Ruben Lena, canción que funciona como una especie de himno de la FPG ya que es utilizada en el acto oficial del Desfile Gaucho como cierre del mismo. A su vez, una vez culminada ésta, dos relatores que comentan el desarrollo de los actos rituales, también en este caso procedieron a describir el transcurso de la recreación, intercalando inspirados comentarios de ocasión sobre el hecho puntual de la representación (el Exodo) –“el hecho más glorioso de la historia uruguaya”, “no hay ningún gesto similar en la historia de la humanidad salvo lo descrito en la Biblia”, sobre Artigas– “Artigas, el mejor de todos nosotros, lejano de allá, cercano de acá, (...) el espíritu definitivamente recuperado”–, de la Patria Gaucha –“acontecimiento que no termina nunca”– y sobre la representación misma dirigiendo la mirada hacia las “actuaciones” más destacadas.

Entre estas resaltó, tanto para los relatores, como para los comentarios posteriores, escuchados en las conversaciones personales como en la que realizaron los medios de comunicación masiva (las radios locales), la “actuación” de Ansina. ¿En qué consistió?

76 Básicamente en caminar, a pie, apoyado en una especie de bastón en su mano, con una pasividad pasmosa, a tal punto que parecía moverse en cámara lenta y seguir a Artigas cuando la cercanía de éste se lo hacía posible. Así recorrió todo el Ruedo durante el primer momento del ritual, el correspondiente a la *Inauguración en Ruedo*, que como fue dicho más arriba, es la instancia simbólica compartida por Organizadores y SC para demarcar el comienzo oficial de la fiesta.

Pero lo más singular del caso ocurrió con la segunda instancia del ritual, el correspondiente al *Izamiento de Pabellones en el Altar Criollo*. Este, vale recordar, es interpretado como una instancia de resguardo y recuperación de un espacio propio por parte de los Organizadores para reforzar el poder y protagonismo perdido ante las SC en la primera etapa del ritual. Nunca las SC tienen algún tipo de participación en este segundo movimiento, en el mini-ritual restringido. Pero ese año, ante la innovación y el impacto de la representación del Éxodo, se decidió innovar también en este campo, invitando a *algunos* de los actores/personajes históricos destacados en la misma a izar ellos las banderas. El primer convocado fue obviamente Artigas quien izó la bandera nacional uruguaya, y otro de los que consta en el registro fue Larrañaga. Pero lo más llamativo del hecho no está en esto, o sea que algunos miembros de las SC aunque sea caracterizados en otro, transfigurados, hayan accedido al exclusivo sitial que representa el Altar Criollo y sobre todo el contacto con las banderas; sino lo más extraordinario de la ocasión fue el hecho de que Ansina acompañó fielmente a Artigas hasta allí, siendo el *único* personaje de todos los que participaron de la escenificación que participó del mini-ritual de los Organizadores, desde fuera. Se colocó al borde del Altar Criollo, manteniendo en todo momento la actitud de sumisión, con la cabeza gacha, el cuerpo rígido, sosteniéndole el caballo a Artigas. Para todos, la representación había acabado en el Ruedo; para Ansina, siguió actuando su personaje por fuera de ésta, “hasta el fin del mundo” representado.

Estos son los datos que contamos hasta aquí obtenidos a partir de la prensa local,

las anotaciones del trabajo de campo y el importante aporte del registro fotográfico; no obstante no sabemos, lo que podrá relevarse a futuro mediante entrevistas personalizadas, ciertos datos como en quien recayó la decisión de quien interpretar a Ansina, y sobre todo, que actitudes desarrollar durante la escenificación: si fue una decisión individual o hubo ciertas directivas, de parte de la SC que se encargó de dirigir la puesta en escena, de parte de algún integrante de la Comisión Organizadora, o de algún especie de “asesor histórico” tipo aficionado, historiador o semejante. Esto no impide que se realice una interpretación del caso, dada la riqueza indudable del mismo.

## **Una interpretación: la representación del subalterno negro en el gran ritual gaucho**

Lo primero que puede afirmarse respecto de lo escenificado en la 13ª FPG es que el Ansina representado es la representación dominante históricamente: la que lo ubica como ícono cultural del Estado-nación uruguayo. Recordemos que ésta propone un modo de relacionamiento del afro-uruguayo con el blanco como subalterno fiel y silencioso, resaltando su fidelidad y su respeto al superior, emulando la relación amo/esclavo.

Pero por lo que puede constatarse la misma constituyó una versión radical de esta representación dominante. Las actitudes de pasividad, sumisión y subordinación expuestas en la gestualidad con que se le dio “¿vida?” al personaje Ansina alcanzaron extremos que llaman la atención. Es cierto que hubo una pauta general de trasladarse cansinamente, presente en otros actores tales como las mujeres y niños de a pie –no obstante la representación trataba del “Éxodo”, es decir de una retirada, de una derrota-, pero así como ocurre esto, también hay indios y gauchos portando lanzas en actitud más combativa (esto puede observarse en las fotografías registradas). Como contrapunto, y yendo más lejos que la estatua de Belloni, en esta ocasión a Ansina ni siquiera le quedó la lanza tacuara en su mano.

Aún cuando nos falten datos para desarrollar las conclusiones del caso, nos interesa plantear algunas problemáticas para tratar de analizar por qué ocurrió esta versión extrema del modelo dominante históricamente, cuando por ejemplo esta viene siendo contestada desde otros lugares (Mundo Afro, Abella).

Uno de los planos donde debe investigarse más es el individual. Del individuo que encarnó al personaje no sabemos por qué desarrolló de la manera descrita su interpretación pero si conocemos algunos datos no menores, como el que su condición social: es un peón de estancia de la zona. Creemos que alguna conexión debe de haber entre las condiciones socioculturales actuales de este individuo, su múltiple condición de subalternidad en tanto peón rural, negro, habitante de una región desplazada del Uruguay como lo es el centro-norte ganadero tradicional y la modalidad de representación con que construyó un personaje histórico con el cual se le identificó a partir de sus rasgos fenotípicos. Tal vez se imaginó al Ansina histórico como es su vida contemporánea. Si la relación entre Artigas/Ansina recuerda la del amo/esclavo, también se superpone aquí las relaciones de subordinación entre patrón/peón de este tipo de relación laboral.

En este mismo plano individual, también debe decirse que la versión extrema del papel de Ansina sumiso puede haber sido llevada a un grado de extremo interpretativo debido a que era esta la oportunidad que tenía este individuo de adquirir por una vez visibilidad pública, ser notorio, atraer la atención del público, ser felicitado por las autoridades, mencionado por los medios de comunicación. Pero esto último trasciende

el plano individual y dice mucho respecto del alcance de la representación dominante, que llega a los lugares e individuos más remotos del país. Si utiliza esta representación y hace una versión extrema de la misma para trascender públicamente es porque le resulta familiar, la conoce, le ha llegado por distintos medios.

Pero más allá del plano individual, centrándonos ahora en los actores colectivos protagónicos de la FPG, interesa ver al Ansina actuado con motivo del Exodo en tanto representante colectivo del lugar del negro en la región centro-norte contemporánea del Uruguay. Volviendo al momento del ritual, y en particular al momento más prototípico de ritual de orden, el mini-ritual, afirmamos antes que en esta edición se tuvo un gesto de inversión (de desorden en el sentido de Da Matta) al incorporar a otros del llano que no son autoridades constituidas, aunque no fue éste un movimiento completo: solo fueron elegidos para izar las banderas quienes caracterizaban a instituciones poderosas: Artigas representando al Estado-nación sustituyendo al Intendente en el lugar de la bandera nacional; el cura Larrañaga sustituye al Obispo de Tacuarembó y Rivera, pero hasta allí llegó. Ansina no fue seleccionado, no fue elegido para izar una bandera por más que todas las voces coincidían en destacar que fue un personaje lucido en su interpretación. Creemos que esto tiene que ver con el lugar asignado al afro-uruguayo en la región centro-norte del Uruguay contemporáneo.

La FPG tiene en el accionar de las Sociedades Criollas, como una de sus preocupaciones centrales revertir la condición subvalorada de lo gaucho, y los Organizadores toman a éste como un símbolo para tratar de revertir la imagen negativa que tiene la región en tanto zona poco propicia para que se asiente la modernidad y el desarrollo, presuntamente presente en otras áreas del país tales como Montevideo, la costa marítima y el litoral. En este doble movimiento, la discursividad reivindicativa frente al imaginario clásico homogeneizante establecido por el Estado-nación uruguayo, ha alojado otro tipo de discursos que tienen por referente a otros culturales excluidos, tales como el indio o la mujer rural. Ello se efectúa generalmente mediante la modalidad de homenaje estableciéndose algún tipo de reconocimiento formal a figuras individuales entendidas como representativas de dicho colectivo. En el caso del indio se homenajeó al bisnieto del cacique Sepé que es tacuareboense, en el caso de la mujer se nominó al escenario con una figura histórica que luchó en la gesta artiguista. No ha habido hasta ahora nada semejante con el negro, y/o el negro-gaucho. La única vez que fue destacado este otro cultural fue en el caso de la representación de Ansina, como rebote o sombra de otro destaque, el de Artigas y del Exodo en su conjunto. Creemos que ello dice mucho respecto del lugar de esta minoría cultural, en un marco de otredades que está en redefinición en la región y en el conjunto del país todo.