



LA HETEROGENEIDAD LATINOAMERICANA Y SU REFLEJO EN LA NOVELA *CIELO DE TAMBORES*

MARÍA JOSÉ BAUTISTA
Profesora en Letras
Docente en FHyCS -UNJu
marjobautista7@gmail.com*

RESUMEN

La categoría *heterogeneidad* ha sido una constante en la crítica literaria Latinoamericana, pues su significado es el reflejo fiel de una realidad que cada día se hace más patente. No podemos pensar al proceso de integración cultural y social de la región sin considerar la pluralidad y multiplicidad de voces y actores que lo integran. Es por esto que el presente artículo tiene como fin explorar dicha heterogeneidad en la base misma de las creaciones culturales que se han generado en los últimos tiempos. La nueva novela histórica es un género ampliamente difundido en el ámbito de la literatura y esto se debe en gran medida a la necesidad de la región de revisar nuevamente su historia e incluir en ella a esas voces relegadas del escenario oficial. La novela *Cielo de tambores* de Ana Gloria Moya, es un ejemplo claro de esta nueva dinámica cultural, pues tanto en su proceso de enunciación, como en su contenido y temática se develan las voces ocultas y olvidadas de la historia, se narra lo que nadie quiso saber y se valora lo que nadie quiso apreciar. Nuestro propósito será descubrir esas variables que formula la heterogeneidad como constructo crítico literario y plantear una mirada analítica desde una perspectiva latinoamericana.

Palabras clave: Ana Gloria Moya, *Cielo de Tambores*, heterogeneidad, nueva novela histórica.

Fecha de Recepción: 28 de junio de 2015 - Fecha de Aceptación: 15 de julio de 2015

*Artículo realizado en 2012 y revisado en el año 2015.

LATIN-AMERICAN HETEROGENEITY REFLECTED ON THE NOVEL *CIELO DE TAMBORES*

ABSTRACT

Heterogeneity category has been a constant in Latin American literary criticism, because its meaning is the accurate reflection of a reality that every day becomes more apparent. We cannot think the process of cultural and social integration of the region without considering the plurality and multiplicity of voices and actors in it. It is for this reason that this article aims to explore this heterogeneity in the same base of cultural creations that have been generated in recent times. The new historical novel is a widely spread genre in the field of literature and this is due to the need of the region to review their story again and extend it to those set aside voices from the official scenario. *Cielo de tambores*, Ana Gloria Moya's novel, is a clear example of this new cultural dynamic, both in its process of enunciation and in its content and theme, hidden and forgotten voices of history are disclosed, what nobody wanted to know is told and what nobody wanted to appreciate is valued. Our purpose is to discover those variables proposed as literary critical heterogeneity construct and propose an analytical view from a Latin American perspective.

Keywords: Ana Gloria Moya, *Cielo de Tambores*, heterogeneity, new historical novel.



VOCES MÚLTIPLES Y PERSPECTIVAS CRÍTICAS DIVERSAS

*Cuando mi voz calle con la muerte mi
corazón te seguirá hablando...*

Rabindranath Tagore

El presente trabajo se propone analizar la novela de Ana Gloria Moya, *Cielo de tambores*, bajo la perspectiva de categorías literarias que las nuevas corrientes críticas han esbozado en los últimos años. Y, si bien hoy se plantean múltiples concepciones que intentan explicar la realidad latinoamericana, como ser la de *descolonización*, *transculturación*, *totalidades contradictorias*, entre otras; hemos preferido para este trabajo una de las tendencias teóricas que resulta más significativa a la hora de explicar la situación de este complejo subcontinente: la de la *heterogeneidad*.

Se ha elegido esta novela como objeto de estudio, en primera instancia, porque responde a un gusto personal, ya que la composición del texto cautivó y encantó desde la primera línea; pero desde el punto de vista crítico, la obra permite apreciar un perfecto enlace disruptivo entre historia y relato (enunciado y enunciación), haciendo que acontecimientos conocidos adquieran nuevas dimensiones e inviten al lector a buscar nuevas alternativas en los sucesos pasados, permitiéndole formar una mirada propia sobre la historia oficial difundida desde las esferas del poder. Además, sus distintas perspectivas de enunciación se adecuan a los enfoques que la narratología otorga para el análisis¹.

El título del trabajo, "La Heterogeneidad latinoamericana y su reflejo en la novela *Cielo de tambores*", trata de expresar, con una idea integradora, la impresión que causa la lectura de esta novela, ya que, a medida que se avanza a través de sus páginas, el lector se permite descubrir la diversidad existente en suelo americano. Transmite todos aquellos elementos que unen a los pobladores de

¹ El modelo triádico de Gérard Genette permite observar con detalle las dinámicas de la voz narradora. GENETTE, G. (1989) *Figuras III*. Ed. Lumen, España. También la categoría de "cronotopo" de Bajtín completará el panorama de análisis. BAJTÍN, M. (1989). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en *Teoría y estética de la novela*. trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus. En apartados siguientes se ampliará sobre estas concepciones teóricas.



estas tierras como hermanos (los sufrimientos, las alegrías y el sentimiento de pertenencia a un continente que adoptó a hijos de todas partes del mundo, haciéndolos uno y particulares en sí mismos), pero que a la vez los dividen y distinguen, conformando así un espacio poblado de razas e imaginarios capaces de hallar un lugar en común.

Para iniciar la labor se tomará como eje el concepto de heterogeneidad desarrollado, en este caso, en el marco de la nueva novela histórica (género muy transitado por la escritura reciente en Argentina). Se abordará desde este punto de vista, considerando que *Cielo de Tambores* refleja en muchos sentidos la heterogeneidad reinante en América.

Se analizará en un principio las características propias del género, teniendo en cuenta luego la polifonía (multiplicidad de narradores, voces y lenguajes) y finalmente el resurgimiento de la escritura femenina durante las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI.

En esta instancia, se explicarán los conceptos fundamentales que se tomaron como base para el análisis de la obra.

CONCEPCIONES SOBRE LA APLICACIÓN DEL TÉRMINO HETEROGENEIDAD

Heterogeneidad: en el lenguaje cotidiano se emplea este término para denominar a un conjunto de elementos, que estando en contacto, permanecen indisolubles. Se podría pensar que la utilización de dicha expresión en el campo de las letras resulta ambigua o poco pertinente pero innumerables estudios teóricos y críticos² realizados en torno a esta categoría han demostrado que su intento de explicitar adecuadamente la situación latinoamericana es preciso y perfectamente adaptable a la hora de aplicarlo a esta realidad. La

² Podemos remitir a los estudios de: SOBREVILLA, David (2001) "Transculturación y Heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina" en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año XXVII, N° 54. Lima- Hanover, 2° Semestre del 2001, pp. 21-33; a PUCCINI, Dario y YURKIEVICH, Saul, (2010): "Introducción: La comunidad cultural hispanoamericana en su literatura" en Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica. Tomo I. Fondo de Cultura Económica, México. Pp. 09- 17 y también a los estudios de PALERMO, Zulma, (2000): "Las voces plurales de la Teoría Literaria en la América Latina". Sul (Sur). Porto Alegre, N.º 4. (1997): 177-198.



noción heterogeneidad esbozada por Cornejo Polar intenta brindar al campo teórico latinoamericano un nuevo enfoque crítico, que proporcione una revisión de los cánones e incluya esa diversidad de voces, formas de pensar y tradiciones que pueblan este territorio tan difícil de determinar. Cuando se aplica este concepto a esferas culturales, se hace referencia a “procesos históricos que se arraigan en la base misma de las diferencias sociales, culturales, etc.” (Bueno, 1996: 21-22). El autor se permite decir que las sociedades latinoamericanas son heterogéneas porque este término no implica que los grupos sociales que componen dicho constructo social estén en paridad o igualdad, sino más bien, implica una mezcla indisoluble y por ende irreconciliable en muchos casos. Aquí primaría la eterna dicotomía (a pesar de que estos grupos sociales sean más de dos) del opresor-oprimido. La cultura invasora se establece, implanta sus tradiciones y prácticas culturales, pero las comunidades anteriores persisten y tratan de mantener sus costumbres (aunque éstas se hallen proscriptas). Sabemos, sin embargo, que la situación en América Latina no es tan sencilla, no perviven sólo dos componentes culturales en desigualdad de condiciones, sino que aparecen sistemas sociales transplantados o añadidos durante la conquista y colonización. Las comunidades existentes en el continente antes de la llegada de los españoles ya poseían un gran componente heterogéneo. Cobijados por los grandes imperios aztecas e incas (sólo por nombrar a las dos poblaciones más importantes) podemos hallar una multiplicidad de etnias y comunidades que conformaban ya un compendio bastante heterogéneo³. Con la llegada de los conquistadores se verá incrementado el flujo compulsivo de población europea, además del gran grupo de esclavos forzados traídos de África durante la instauración de la colonia y las sucesivas independencias (a partir de

³ Bajo la égida del reinado Azteca encontramos a los pueblos los acolhuas y tepanecas (en principio aliados forzados) zapotecos, popolocas de Teotitlán del Camino, los tlapanecas de Yopitzinco, el señorío de Metztitlán (que mantuvieron fuerte resistencia a los mexicas), los mixtecos de Tututepec, la confederación Tlaxcalteca y el estado tarasco de Michoacán. (en constante conflicto por la tributación y esclavitud que sufrían). El imperio Inca también mantuvo relaciones de dominación con los siguientes pueblos: huallas, poques y lares (pueblos que participan de la primera unificación de Manco Cápac) y sometió a los huancas y taramas, hasta llegar a la zona de los cajamarcas y cañaris (Ecuador). Por el sur sometió a los collas y lupacas, que ocupaban la meseta del altiplano.

1800 en adelante aproximadamente) ingresará una nueva oleada casi masiva de componente europeo de otras regiones. Por ende, el proceso sufrido en el territorio agrava cada vez más la situación de heterogeneidad cultural.

Cornejo Polar habla de una América Latina heterogénea, por ser "mezcla de partes de diversa naturaleza en un todo, es decir, un territorio extenso en el que conviven culturas de diversas procedencias que, unidas por la historia y la convivencia (a veces forzada), forman un todo" (Cornejo Polar citado por Bueno, 1996: 22-23). Dichas culturas se ubicaron a lo largo de todo el territorio y a pesar de que todas ellas poseen caracteres comunes por la imposición hispana, se aprecian grandes diferencias en sus costumbres, en sus modos de pensar, de actuar y de ver el mundo. Allí es donde la brecha cultural está instalada, desde el momento mismo de la conquista, ya que ese choque entre la cosmovisión occidental (europea) y la cosmovisión de las civilizaciones amerindias, aún no pueden reconciliarse, puesto que las diferencias entre ambos mundos se encuentran en la base misma de la estructura social de cada civilización. Estas contradicciones se manifiestan en todos los niveles sociales: desde los niveles que detentan el poder, hasta las relaciones del hombre con su entorno.

En definitiva, basta la presencia de una segunda cultura en el mismo espacio de la realidad para que se genere una gran variedad de dinámicas de contacto. En el caso de América Latina hemos aludido a la presencia de más de una cultura por lo que se provocan (de manera exacerbada) esas dinámicas disyuntivas entre ellas, como ser: la opresión, la violencia, la exclusión, la explotación y hasta el intento de exterminio de una sobre otra. Situación que se produjo y se sigue produciendo en nuestro tiempo.

Si nos abocamos ahora, en sentido estricto al aspecto literario de la heterogeneidad, podremos observar que la diversidad de sistemas convivientes es amplia. Y si al componente escritural le agregamos el de la oralidad, dicha multiplicidad crece. Consideremos, en primer lugar, las regiones literarias propuestas por Cornejo Polar para América Latina. Nos invita a dividir su corpus literario en cinco grandes regiones:



1. Caribeña antillana;
2. Región andina;
3. La mexicana;
4. La central (zona amazónica) y
5. La región Río Platense.

Estas regiones se distinguen y agrupan por el uso de formas estéticas y temáticas comunes, por emplear recursos similares y estructuras discursivas equivalentes en algunos casos. Este regionalismo no responde a la división política de los países, ni a tratados entre naciones, sino a una cosmovisión cultural propia de cada espacio, a un pasado común a todos sus integrantes y una realidad que los determina. El célebre investigador nos explica que “se puede tomar como eje común la historia, y en ella enhebrar todas las voces que la conforman...” (Bueno, 1996: 22-23).

Cornejo Polar cuenta que:

“... la literatura latinoamericana está formada por varios sistemas literarios que son parte de la heterogeneidad étnico-social de América Latina, pero estos sistemas no son independientes, se relacionan entre sí mediante vínculos de contradicción y constituyen por tanto una totalidad contradictoria...” (Cornejo Polar, 1996: 14).

La heterogeneidad literaria está justificada por la existencia de regiones culturales. Pero la cuestión es que esta diversidad, incorporada a la literatura, permite la manifestación del “otro”, admite la expresión de cada esfera y concede la voz a todos aquellos que son considerados marginados, por no coincidir con la perspectiva que detentan los niveles del poder o, simplemente, por estar excluidos deliberadamente. Éste es el aspecto que nos interesa en el presente estudio, la identificación de la voz de ese “otro” acallado por la cultura canónica y sólo presente en los márgenes, como si no formara parte del constructo social en el que reside y al cual aporta gran parte de su



riqueza. Esas voces intentaremos desentrañar dotándolas de un tiempo y espacio de expresión y, por ende, de un reconocimiento.

Luego de este somero intento de esbozar la concepción de heterogeneidad se procederá a desarrollar los puntos propuestos anteriormente.

LA HETEROGENEIDAD EN LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

Es conveniente, en principio, recordar que existen numerosos estudios que relacionan a este género⁴ (la Nueva novela histórica) con la categoría propuesta: la heterogeneidad. No es propósito de este trabajo profundizar exhaustivamente en este aspecto, sino hacer una breve mención de los lineamientos teóricos más significativos. Por lo tanto, iniciaremos este apartado con algunas características propias del género, para luego enlazar y relacionar ambos conceptos. (Al final de nuestro análisis se anexa un resumen de la obra y una pequeña referencia biográfica sobre la autora)

La Nueva Novela Histórica

Parecería contradictorio poner el apelativo de *histórica* a la palabra novela, teniendo en cuenta que estas prácticas discursivas poseen fines diferentes. Consideramos que la Historia busca la verdad de los acontecimientos, trata de captar la realidad en su discurso, unificando los hechos dispersos y contradictorios de una determinada comunidad para hacerlos comprensibles y coherentes. Para ello, la Historia ordena estos sucesos en un tiempo cronológico y se apega con la mayor fidelidad posible a la documentación que posee a su alcance. Es decir, que su discurso es secuencial, verificable, en la mayoría de los casos, y tiene como premisa la objetividad de la investigación científica. En este

⁴ Podemos remitir a los siguientes estudios: PONS, María Cristina (2000): "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica" en *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida* de Noé Jitrik. Vol 11, p. 97, Emecé, Bs. As. También: MENTON, S. (1993): *La Nueva Novela Histórica en Hispanoamérica (1979-1990)*. Fondo de Cultura Económica. México. PULGARÍN, C.A. (1995) *Metaficción historiográfica. La novela histórica de la narrativa hispánica posmodernista*. Fundamentos. Caracas. CONTERIS, Hiber (1988) "Formas Heterogéneas en la nueva narrativa hispanoamericana" en *TextoCrítico 39* Universidad de Wisconsin- Madison. Págs: 12 a 25 en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7177/2/198839P12.pdf>. Estos son sólo algunos autores que trabajan estos aspectos en conjunto: Nueva Novela histórica y heterogeneidad.



sentido la Historia adquiere credenciales de disciplina y se inviste de la misión de transformar “el pasado en modelo del presente y del futuro” (Ainsa, 1996: 32).

La novela en cambio es una construcción poética, con carácter ficcional. Y aquí está la principal diferencia entre ambas, ya que la ficción es una realidad alternativa con sucesos posibles, entendida como lo *no* verdadero, aquello inventado. Tiende a manifestar esos sucesos de carácter universal y lo hace con una finalidad estética. Pero su mayor propósito es ilustrar y deleitar. No es la intención de este trabajo ahondar en profundidad en las discusiones que existen en torno al concepto de *novela*, sino más bien determinar el género y diferenciarlo del de la *historia*.

A pesar de las diferencias que ambas nociones poseen, se puede encontrar muchos puntos comunes. La principal similitud es que ambas utilizan el soporte narrativo para expresarse. Este recurso insustituible les permite organizar los sucesos (ya sean ficticios o no) y exponer la información.

Otro punto común se halla en la temática que emplean. La novela, en algunos casos, se sirve de la historia verídica para crear realidades alternativas y acontecimientos ficticios apoyados en otros que no lo son. Y a la vez la Historia muchas veces se basó en textos ficticios para comenzar a ilustrarse y analizar costumbres y sucesos que, en ocasiones, la *historia oficial* no considera importantes, y por lo tanto no se documentan.

En la novela elegida se puede ver esta combinación de hechos reales y ficticios que permiten recrear una época, pero a la vez se le otorga a los sucesos reales un marco para pensarlos desde otros puntos de vista. Por ejemplo, las batallas de Vilcapugio y Ayohuma son sucesos reales, documentados por la historia, pero en este caso la novela los reviste de emoción, estremecimientos y sentimientos proporcionándoles nombres a la tragedia. Permite que esas voces sufrientes se expresen, muestra los rostros del dolor, en lugar de sólo mencionar el hecho como una fecha más que la historia oficial se permite conmemorar, olvidando a sus héroes anónimos, sus huellas y consecuencias.



Novela Histórica S. XIX	Nueva Novela Histórica S. XX - XXI
<p>Características principales: Toma personajes históricos, aquellos con una imagen de grandeza, héroes y arquetipos para ficcionalizarlos. También se centra en sucesos relevantes de la historia de una sociedad. Aquellos que estaban muy ligados al discurso historiográfico. Aparecen los rasgos ideales de cada sociedad, desde los políticos, sociales, culturales, hasta los económicos. Es decir que eran, en su mayoría, textos militantes y aleccionadores. En Argentina utilizaron este género aquellos escritores exilados durante los tiempos de Rosas: como Esteban Echeverría y José Mármol. Idealistas que buscan ensalzar la grandeza de los modelos históricos y hechos importantes que enaltecieron a la Nación Argentina.</p>	<p>Características principales: Los personajes históricos van a aparecer parodiados, mirados desde la otredad. Adquieren sentimientos, flaquezas y debilidades. Están humanizados, ya que se toman en cuenta las historias cotidianas. Se la llama NUEVA porque no ensalza al héroe tradicional, busca dar un nuevo sentido crítico. Es decir, volver a la historia y hacer un revisionismo de aquello considerado verdad, revelando sus vulnerabilidades y falencias. Por lo general reflota el tema de la colonia a causa de coincidir con una época de dictaduras. Trata de volver al pasado para reflexionar sobre el presente y concientizar a los americanos sobre su realidad.</p>

Al decir *Nueva* tenemos presente la idea de la existencia de un género anterior a esta estética, es decir la Novela Histórica. La misma se puede rastrear hacia fines del S. XIX, con características que la distinguen claramente de la nueva novela histórica (situada a fines del S. XX y principios del XXI).

La nueva novela histórica ofrece en este caso una contracara de la realidad, emplea una mirada crítica, para poder parodiar y dar un tono carnavalesco a los sucesos. Esto se puede observar en muchas instancias de la novela que compete a nuestro estudio. Uno de esos aspectos es la humanización del héroe, lo cual se ve claramente en el personaje de Belgrano, "tendido en una catrera vieja y raída, rodeado de soldados pobres y derrotados", y aunque se sabe que históricamente Belgrano padecía de constantes dolencias, estas se utilizaron como principal recurso para desmitificar la supuesta fortaleza y temple de héroe, e igualarlo a la condición humana de sus pares. Por ejemplo el personaje María cuenta repetidas veces que Belgrano sufre enfermedades y califica su contextura física de débil: "...el reuma lo tenía mal con tanto andar a caballo, si no era tan jovencito para andar



de jinete todo el tiempo...” (Moya, 2003:177) También se parodia la disposición y el ánimo del personaje:

“...cuando le bajaba la idiotera era mejor salir corriendo. Si lo quería hacer comer algo, se enfurecía y me sacaba a los gritos [...]. Si no era tan malo, idiota a veces nomás, pero el pobre, bien que tenía sus razones.” (Moya, 2003:177)

Otra cita interesante alude a su dependencia de una mulata negra para sobrevivir, donde se invierten en cierta forma los roles sociales:

“...le agarraron unos vómitos que yo creía que esa vez sí se me moría [...] lo acosté en una tapera abandonada y llena de arañas, [...] y me las arreglé para hacerle los baños con los yuyos de Shangó para darle fuerza y sacarle del cuerpo los malos espíritus [...] yo lo tenía desnudo, envuelto en una frazada sucia, todo el tiempo parecía dormido. Aunque no le hizo gracia al tucumano terminó auxiliándome. [...] A los tres días el rubilingo abrió los ojos y pudimos seguir huyendo, nunca se enteró de que lo tuvimos todo ese tiempo con el culo al aire bañándolo como un recién nacido” (Moya, 2003:180).

En estos ejemplos, contados por María Kumbá (una de las voces encargadas de la enunciación) se ven aspectos cotidianos de la vida de Belgrano. Ella por su condición de mujer y mulata, se sitúa desde otro punto de vista, desde la otredad; aportando datos a la narración que la mayoría de las veces contribuyen a elaborar nuevos sentidos incompatibles con la historia oficial. A propósito de estos detalles sobre la vida de Belgrano, nos pareció interesante buscar algunos datos bibliográficos para completar nuestro panorama. Estando en esa búsqueda hallamos una autobiografía que aporta una mirada singular acerca de la forma de pensar de Belgrano respecto a las campañas que llevaba adelante. Un fragmento ilustrativo sobre el mismo, es el siguiente:

...“Ni nuestras fuerzas ni nuestras disposiciones eran de conquistar, sino de auxiliar la revolución, y al mismo tiempo tratar de inducir a que la siguieran aquellos que vivían en cadenas, y que ni aún idea tenían de libertad...”
(Belgrano, 1968: 13)

Este trozo manifiesta, en muchos aspectos, la idea que a lo largo de la historia se ha tenido sobre Belgrano. Él mismo se presenta en una posición de liderazgo y conocimiento, por encima de aquellos a los que se veía como ignorantes de un posible mundo mejor. En la novela se trata de igualar las condiciones entre estos personajes. Los soldados, por ejemplo, a pesar de no haber tenido la misma educación del general, tienen la misma disposición para lograr su libertad. Incluso uno de ellos será el encargado de la narración. Un soldado tucumano brindará una visión opuesta y negativa de Belgrano y mostrará a un adolescente creído y altanero, que luego reavivará su encono representado en la dicotomía centro/periferia.

Referente, Representación y Referido

La nueva novela histórica trabaja con tres elementos: referente, representación y referido. En este caso el referente (la realidad) es conocida: se desarrolla durante el período de emancipación de las naciones, donde los hitos más importantes son la Revolución de Mayo y las batallas de Vilcapugio y Ayohuma. Es decir que la autora toma discursos, versiones o visiones de la historia. En este punto, la realidad sería una representación; en la representación se crea un discurso propio, que a la vez posee elementos y estrategias que se convalidan en el texto.

Lo que hacen los escritores de la Nueva Novela Histórica es tomar un referente real, generando a partir de él un referente ficcional y a la vez se reelabora este referente para contarlos desde distintas posturas, formando una cadena de enunciados. Por esto la literatura es polifónica y connotativa. En nuestro texto, la mediación de diversas voces que narran los hechos es un ejemplo de polifonía. En *Cielo de Tambores* hallamos las “declaraciones” de María Kumbá, de Rivas y de



un narrador omnisciente (cuya identidad, se puede suponer, pertenece a la Muerte). Cada uno tiene estilos diferentes que permiten identificarlos, pero más adelante se ampliará sobre este aspecto.

Continuando con las características de la Nueva Novela Histórica se pueden enumerar algunas estrategias que utiliza dicha estética:

- Humorización de los personajes históricos. En el texto que nos compete podemos hallar numerosos ejemplos, sobre todo en comentarios que aluden al personaje de Belgrano: Ej: “Belgrano, resucitando a Moisés, reclamó un ciego acatamiento...” (Moya, 2003:132).
- La polifonía: se otorga voz a todos, en una especie de igualdad. Sujetos marginados que han sido excluidos y borrados de los roles protagónicos de la historia. La literatura tiende a democratizar la participación en la cultura. En la novela esta estrategia juega un papel preponderante. En ella encontramos por ejemplo la voz de María Kumbá (una mulata, cuyo papel en los manuales de historia fue reducido al de vendedora de mazamorra en la plaza, durante el 25 de mayo) y ahora su participación y contribución se extiende hasta las campañas del general Belgrano. Otras voces que se pueden escuchar son: las de los mestizos en oposición a las de los criollos y españoles, las voces del interior versus las voces de la capital, la de la mujer versus la del hombre y la del negro versus la del blanco, entre otras.
- La intertextualidad: en la Nueva Novela Histórica hay más de un discurso que se halla dialogando en esta narración. Es el discurso histórico que se filtra. En nuestro caso se filtran grandes batallas y fechas significativas como la del 20 de junio, Día de la Creación de la Bandera, por ejemplo:

“Formados sobre aquellas barracas bajo un cielo de atardecer, [...] vimos izarse mezclada con el cielo, una bandera de dos colores: la nuestra. Ya nunca más la española. [...] Estaba parándose la patria...” (Moya, 2003: 98).

También encontramos otros fragmentos en los que el discurso historiográfico del 25 de Mayo hace eco, por ejemplo:

“Mayo de 1810 estaba preparando un cambio en el que no habría sangre ni violencia. [...] Una adormilada plaza y un sosegado Cabildo serían los escenarios donde se materializarían el deseo de los jóvenes...” (Moya, 2003: 137).

- También se pueden enumerar figuras de la transtextualidad: la ironía, la parodia, la sátira y en algunos casos el transvestimiento. En el caso de la novela *Cielo de Tambores* no hallamos signos concretos de esto último, pero hay un indicio en el epílogo de Rivas que nos lleva a pensar en este recurso:

“La venganza final no alcanza para justificar tantos años a su servicio, no vale la pena. Pero ya es tarde, debí darme cuenta antes de que, en realidad, lo amé desde el primer momento en que lo vi, allá por los años del colegio. Fue el estigma que debí arrastrar sin compartir con nadie...” (Moya, 2003: 211)

(Pero cabe recordar que Rivas entabla una fogosa relación con María lo que podría llevar a rebatir esta suposición). Con estas figuras se construye una historia al revés. Útil para reivindicar o desmitificar la imagen de aquellas figuras incuestionables. Facilitando la crítica y la desacralización del discurso oficial.

- El lenguaje: incorpora lo cotidiano, algunos registros vulgares y de la rutina diaria (Ej.: “... *Ño General...*”). Es decir, los lenguajes de todos los sujetos que componen una sociedad: hombres y mujeres, negros y blancos, mestizos, criollos, indígenas, gauchos, mulatos y zambos. El habla no tiene un estilo uniforme, cada uno está reconstruyendo su propio universo. (Remito al ítem sobre Polifonía).
- Por último, encontramos algunas de las isotopías recurrentes en la



Nueva Novela Histórica, como por ejemplo *el exterminio, el autoritarismo dominante* (en este caso el de Buenos Aires respecto de las provincias), *la verdad y la mentira, la traición, el desarraigo, el poder versus el fracaso*, y en especial el problema de la *identidad*. En un segundo plano hallamos tópicos mencionados por Inés Santa Cruz (I. S. Cruz, p: 50): el encuentro imaginario (como los encuentros de María con los fantasmas antes de morir), la venganza (aquella que Rivas planea incansablemente contra Belgrano), y el romance oculto (el que tienen Rivas y María, el que María siente por Belgrano, y aquel que ocurre entre Belgrano y Dolores Helguero, entre otros.)

A partir del análisis anterior se trató de caracterizar la heterogeneidad presente en la novela *Cielo de tambores* desde el punto de vista de la Nueva Novela Histórica, observando los aspectos teóricos de este género y considerando que dicha estética permite reflejar tanto la diversidad de Latinoamérica como la de sus regiones.

Ahora se procederá al análisis de la heterogeneidad del lenguaje en la obra.

La heterogeneidad en el lenguaje: la polifonía.

A partir de este momento, además de aludir a los conceptos exployados anteriormente tomaremos prestados elementos de la narratología para un análisis más exhaustivo.

Al leer la novela de Ana Gloria Moya encontramos diversas voces que enuncian fragmentos de la historia desde puntos de vista heterogéneos (indisolubles). Así podemos hallar versiones, a veces diferentes, de un mismo hecho que permiten al lector ampliar la perspectiva de los sucesos que se cuentan. A propósito de este fenómeno podemos apelar a lo explicado por Genette sobre la voz y sus instancias narrativas. El autor nos explica que

“una situación narrativa es un conjunto complejo en el que el análisis no siempre puede *distinguir* sino desgarrando un tejido de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espaciotemporales,

su relación con las demás situaciones narrativas implicadas en el mismo relato, etc.". (Genette, 1989: 272-273)

Dentro de esta afirmación se alude a la tríada que el mismo autor analiza: el tiempo, el modo y la voz⁵. No podemos separar del todo estos aspectos, porque se generan dentro de un todo necesario para su interpretación. El funcionamiento de estas categorías podría caracterizarse como simultáneo pues se vinculan en lo esencial: "el tiempo de la narración, con el nivel narrativo y de la persona, es decir, las relaciones entre el narrador —su o sus narratario(s)— y la historia que cuenta". (Genette, 1989: 273)

La multiplicidad de voces narradoras que hallamos en la novela se podrían caracterizar bajo la concepción del recurso de polifonía, que no sólo aporta enfoques diversos, sino que también nos propone voces que comúnmente no tienen cabida en los documentos históricos o relatos oficialmente aceptados. En este apartado analizaremos a los tres sujetos de la enunciación a partir de los cuales se construye la novela: María Kumbá, Gregorio Rivas y el narrador omnisciente.

Según la categoría temporal Genette admite cuatro tipos de narradores:

- Narración ulterior: es el relato de hechos pasados.
- Narración anterior: es el caso del relato predictivo (profético, apocalíptico, etc.)
- Narración simultánea: relato en presente. Es el caso de la literatura objetiva, la escuela de la mirada, el nouveau roman.
- Narración intercalada entre los momentos de la acción. Existe una distancia temporal mínima entre los hechos y el relato. Es el caso de "El extranjero". (Genette, 1989: 277-282)

Esta será una de las clasificaciones a tener en cuenta a la hora de caracterizar el posicionamiento del narrador. Pero necesitamos determinar un aspecto más, pues la complejidad del análisis nos lo exige.

⁵ La historia: es el conjunto de los hechos o acontecimientos narrados, presentados de acuerdo a un orden lógico y cronológico: el tiempo. El relato: es el discurso oral o escrito que materializa la historia, es decir, el modo de contar. Y la narración: es el hecho o acción verbal que convierte a la historia en relato.



Las voces narradoras si bien se localizan en un tiempo y espacio diferente unas de otras (en el caso de esta novela) cada una puede separar claramente el acto narrativo de los sucesos narrados (enunciación e historia). Es por esto que apelaremos al concepto de los niveles narrativos propuestos por Genette: "Todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato" (Genette, 1989: 284). Para simplificar y operativizar la teoría se preferirá hablar de Narrador afuera de la historia (en 3º persona – omnisciente o focalizado) o narrador adentro de la historia (en 1º persona – protagonista o testigo). "No obstante esto, la observación de los distintos niveles narrativos, deberá ser atendida a los efectos de identificar la presencia del relato metadiegético (según Genette) o enmarcado (según la terminología tradicional)". (Cañete Miriam, 2010: 4)

Para un mejor enfoque se va a tomar un fragmento del habla de cada narrador que sea significativo para nuestro estudio.

Gregorio Rivas

El testimonio de Gregorio Rivas introduce el texto. Podemos catalogarlo como narrador protagonista-testigo que se ubica desde una mirada ulterior, contando aquellos sucesos del pasado. Se ubica, inicialmente, en un nivel diegético, dentro de la historia. A través de sus palabras conocemos sus intenciones, amores y odios, rencores y culpas, las razones de su escritura y el orden de la mayoría de los sucesos.

"Mi nombre es Gregorio Rivas y hoy, que del fuego de las pasiones se encargó el tiempo, inicio esta escritura para que la verdad no se pierda en el olvido [...]

Es necesario que sepan quien fue la mujer que más amé, quien fue el hombre que más odié. [...]

Quiero contarles realidades que nadie, ni los que vivieron esta historia supieron reconocer. Dejaré de lado mi natural

tendencia a los extremos y prometo transmitir lo sucedido tal como fue..." (Moya, 2003: 9-10). [La cursiva me pertenece]

Pero luego su posicionamiento fluctúa entre otros niveles, pues si bien, los pronombres y deícticos señalan claramente a un narrador en primera persona, testigo y protagonista, contará su versión de la historia a un lector o interlocutor ficticio desde una perspectiva que intenta parecer extradiegética (simulación de un oyente externo al acto de escritura). Y es aquí donde podemos entrever una intencionalidad: la de convencer al lector de que sus palabras son ciertas y aunque nadie las pueda corroborar (porque no las "*supieron reconocer*"), todo es "verdad". Aquí comienza el juego con la verosimilitud. Este relato, desde un *yo, hoy*, hacia un *tú*, enlaza desde el principio toda la situación de comunicación y ubica a cada pieza (como en un tablero de ajedrez) en su lugar. Dejando claro que su relato "dice la verdad" y el enunciatario debe creerla. Fundando así una especie de pacto entre narrador (yo) y narratario (tú).

Las palabras de Rivas tienen una gran preponderancia, ya que él nos permite ubicar y ordenar el relato desde su punto de vista. Dentro de esta estructura de narración él encarna la voz de ese otro marginal en la historia oficial. Su rol es similar al de Bernal Díaz del Castillo, el soldado anónimo partícipe de la conquista que critica y vuelve a relatar la gesta de Cortés, acusándolo de haber robado a sus soldados todo el crédito por el triunfo sobre el pueblo azteca⁶. Aquí también tenemos la voz de un oficial que reniega del prócer Belgrano y se ocupará de contar su versión de la historia. Por mínima que sea su participación, proporcionará datos que humanizan al personaje histórico, le concederá emociones y le permitirá al "hombre común" aproximarse a la gesta patriótica.

Esta voz masculina representa, como él mismo lo dice, a una minoría, la del mestizo hijo de terratenientes. Es aquel que no encaja ni en el mundo de los blancos, ni en el de los indígenas. Y es este

⁶ Aludimos a la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (1575)*, texto en el cual Bernal Díaz del Castillo se ocupará de desmentir todo lo dicho en las crónicas sucesivas a la conquista de México. Se encargará de refutar, especialmente, la crónica escrita por Gómara que sobredimensiona la figura de Cortés con las consiguientes consecuencias históricas.



desarraigo en su propio mundo lo que dirigirá sus acciones, pasiones y odios la mayor parte de su vida.

Rivas encarna a una clase privilegiada por el dinero pero no por la sangre. Su posición social le permitió acceder a una buena educación pero aún en esas circunstancias no se sintió en igualdad de condiciones con los criollos:

“Durante cuatro años, me perfeccioné no sólo en teología, filosofía y gramática, sino también en el difícil arte de sobrevivir siendo una minoría. Una minoría oscura y burlada...

[...]Me despreciaba por la sangre mestiza, tan intensamente como yo lo odiaba por su pelo rubio y sus ojos claros...” (Moya, 2003: 13)

Desde el principio la narración de Rivas refleja esa lucha entre Buenos Aires y el interior. Es él quien resalta las atrocidades que sufren las provincias a causa de las injusticias de la gran Capital (aún luchando por su autonomía). Descentra el relato, lo des-oficializa, no se tendrá por valiosa la mirada de los poderosos desde las urbes, ahora las provincias tendrán una nueva voz, no por gusto sino por justa retribución. En numerosas ocasiones se destacará esta isotopía, remarcando su pertenencia a las provincias, su amor por la tierra norteña versus su mala experiencia en la gran ciudad siendo un niño.

“...Manuel Belgrano creyó que, por ser callado y *provinciano*, con los pies aprisionados en durísimos zapatos, me podía ordenar que me sentara en el último banco.” (Moya, 2003:13) [La cursiva me pertenece]

El lenguaje que emplea este personaje es culto, pero con un cierto toque de familiaridad. En su hablar denota mucha afectividad y pasión, sobre todo cuando se refiere a su hermano menor y a María. En ciertos momentos se pasa de una expresión cuidada y prolija a, prácticamente, transcribir el devenir de su conciencia. Allí aparecen la furia y el odio, el amor y la ternura. Es en esos intervalos donde se oye a su corazón.

Estos cambios de tono se pueden identificar por vario rasgos. Para tener una mejor idea transcribiremos el siguiente fragmento:

“Intentaba disimularlo, pero a mi nunca *pudo* engañarme con *su* papel sobreactuado de monaguillo melancólico *te* hacías el santo en las misas y todos *te* creían yo no a mi jamás me engañaste yo veía lo que *hacías* bajo las mantas *vos* y *tus* amigos por las noches en los dormitorios a oscuras *chancho* obsecuente chismoso siempre delatándonos para colmo disfrutabas y te reías de los latigazos que nos daba el Padre Anselmo...” (Moya, 2003: 13) [La cursiva me pertenece]

Como podemos ver, en este fragmento se aprecia muy bien las permutaciones de tonos que emplea el personaje para hacernos saber lo que en realidad pensaba en esos momentos de rabia. Primero se nota un cambio de las personas a las que se dirige: “*intentaba disimularlo*” aquí se refiere al lector hablando de un *él*. Luego se transforma para dirigirse a un *tú*: “*vos y tus amigos*” (Belgrano) evidenciando un ensañamiento vívido en la simulación del *tú* presente en su mente. Luego podemos apreciar otro cambio de lenguaje, es decir que, de emplear palabras cultas pasa a utilizar el lenguaje coloquial y hasta grosero: “*chancho obsecuente chismoso*” (A. Gloria Moya, 2003: 13), “*jodiste*” (Ibíd.:25), “*lacayo, lacayito*” (Ibíd.:26), “*rubito flojito*” (Ibíd.:41), “*uniforme de mierda*” (Ibíd.: 53) y otros.

A través del relato de Rivas conocemos las fechas y sucesos históricos que se filtran en sus anécdotas.

Sus narraciones están encabezadas por un epígrafe conformado por una frase clave extraída del capítulo al que precede. Ej.: “Me perfeccione en el difícil arte de sobrevivir siendo una minoría.” (Moya, 2003: 11).

Frase luego hallada casi literalmente escrita en el interior del capítulo (Ibíd.: p 13). Estos epígrafes anuncian el contenido del capítulo, dando al lector una imagen de lo que va a llegar en las páginas siguientes. Estos epígrafes se hallan cargados de la sabiduría de cada voz y permite manifestar su posicionamiento frente a esa



ficción.

Él se encarga de desmitificar al héroe, su odio hace resaltar todo lo malo y grotesco de la persona de Belgrano. Podríamos decir que su discurso se opone totalmente al discurso oficial de su época. Por ser periodista, se encarga de denunciar y hasta de espiar a Belgrano para destruirlo, y finalmente lo logra en cierta forma.

María Kumbá

En segundo lugar, tenemos el relato de *María Kumbá*. El siguiente fragmento se empleará a modo de ejemplo:

“...mi amigo, ¿cómo no lo malicie antes?, si se la pasó toda la noche a mi lado, escuchando, todo lo que lorié. Si a usted me lo manda el mismito Obatalá para llevarme con mis finaditos. Por fin m`hijo, por fin...” (Moya, 2003: 206).

Este trozo pertenece a uno de los últimos capítulos del libro. En él encontramos la respuesta a la incógnita de todo el relato de María, ya que allí sabemos que ella se está dirigiendo hacia un *tú*: la Muerte. El posicionamiento de esta enunciativa varía entre una narración anterior: de tipo del relato predictivo (profético, apocalíptico, etc.) y la narración simultánea: relato en presente. Sus enunciaciones siempre se ubicarán en el nivel intradiegetico pues su interlocutor (la muerte) se halla dentro de la historia contada.

Conocemos que desde el principio María Kumbá le habla a un *tú* que podría confundirse con un lector, pero no es así, puesto que ella lo trata como si fuera un personaje más. Sin embargo, en uno de los últimos capítulos de la novela se debela a este misterioso interlocutor: la Muerte que viene a llevársela junto con todos sus amados muertos.

El enunciado de esta “mulata vieja” está en primera persona, es decir que también se trata de un narrador testigo-protagonista como en el primer caso. Y se dirige a un *Tú* y se expresa en un *ahora* (tiempo de enunciación presente). Sus reminiscencias nos hacen pensar en una anciana contando historias y memorias que la sobrepasan, como:

“mulata vieja y enferma...” (Ibíd.: 91), “apenas podía caminar del dolor que tenía en la pierna...” (Ibíd.: 91). Este vaivén de recuerdos también produce una fluctuación de la mirada provocando el cambio de niveles de la narración hacia un relato metadieético o relato en segundo grado (lo que para otras teorías se denominaría relato enmarcado, pero en este caso nos parece más apropiado este concepto).

Estas palabras nos dan la pauta de una narradora anciana que trata de dejar su huella al brindarnos todos sus recuerdos para que no mueran con ella.

El personaje de María Kumbá podría resultar un arquetipo de la narrativa latinoamericana. Según la teoría de la heterogeneidad, su voz es la negada por la historia. Representa a esa fracción (abundante por cierto) de personas que fueron traídas y esclavizadas desde África. La situación de la esclavitud en Argentina conformó un capítulo oscuro en su historia. Si bien, la esclavitud fue abolida tempranamente en estos territorios, todos los pertenecientes a este estrato de la sociedad fueron rápidamente diezmados, tanto en guerras como en trabajos infrahumanos. No quedaron muchos para atestiguar su paso por esta Nación, siendo la voz de María una de las pocas que, ficcionalmente, dará testimonio de su presencia.

También hallamos en sus palabras muchas descripciones de lugares y espacios que como mujer frecuentaba. En ella se mezclan los estereotipos de mujer madre, guerrera, enfermera y hasta sacerdotisa (mal llamada bruja). Nos narra entretelones de las cocinas, los baños y las curaciones que realiza. Describe brebajes, sopas y demás alimentos que procura para sustentar a los miles de hambrientos a su cargo. Ella incorpora las recetas de cocina y los hechizos para aliviar las penas, remedios del cuerpo y el alma. Es decir que, a través de sus palabras se nos revela toda una cultura que casi agoniza bajo el yugo de la esclavitud: los yoruba (pueblo africano, cuna de la Madre de María Kumbá)

La narradora nos introduce en su mundo a través de un lenguaje coloquial, con ciertos vocablos de su cosmovisión afro-americana. El recurso expresivo que nos permite adivinar su procedencia, además de los vocablos, es cierta diglosia, empleada por la autora para dotar de musicalidad a sus palabras, pero también para darle a esas palabras el



don de la verosimilitud que otorga la oralidad. Ej: *lorié* por *lloré*, *usté* por *usted*, etc.

Algunos de estos rasgos africanos también se observan en la mención de sus ancestros, sus dioses y sus respectivas oraciones y hechizos. Estas particularidades, que la "*mama Basilia*" le legó en sus enseñanzas, se pueden leer a lo largo de toda su charla con la muerte y en los epígrafes que encabezan las narraciones de María. En estos pequeños preámbulos a los capítulos encontramos cantos, oraciones y reglas morales que su cultura profesa:

"Oyá, guerrero del viento
que nuestro país no sea invadido por destructores
Ayúdame a descansar sobre la tierra,
libre de desengaños indebidos." (Moya, 2003: 19)

Este epígrafe en particular es una oración a Oyá, dios guerrero del viento, divinidad que guarda el cementerio y protege el alma de los difuntos. (Moya, 2003: 216). Este cántico tiene algunas características análogas a las oraciones religiosas, lo que nos podría hacer suponer una cierta combinación de rasgos de diferentes culturas: se pide ayuda y protección, como en oraciones cristianas, ej.: "*libranos del mal*" muy similar a "*libre de desengaños indebidos*".

Si observamos bien, encontramos que María también apela a la Virgen María cuando hace sus hechizos y oraciones. Se evidenciaría así el entrecruzamiento de culturas en América: la española con la africana en este caso. Los nuevos estudios culturales podrían llamar a este fenómeno de diversas como transculturación⁷, hibridación⁸, e incluso totalidades contradictorias⁹, para sólo mencionar algunos; pero nos permitimos, en este caso, preferir la noción de heterogeneidad, que cree posible la persistencia de dos rasgos culturales que podrían estar en conflicto y sin embargo, coexistir de modo casi armónico e indisoluble. Y si bien, uno de estos sistemas culturales terminará subyugando al otro, sobrevivirán al menos algunos caracteres en el

⁷ Término acuñado por Fernández Ortiz.

⁸ Concepto explicado por García Canclini.

⁹ Definición brindada también por Cornejo Polar.

lenguaje, en las prácticas cotidianas y en las conciencias.

Como el ejemplo anterior encontramos muchas más oraciones a los dioses, en total son siete. Las cuales tienen algunas características particulares:

“Yemoja, madre de los peces,
 madre de las aguas sobre la tierra,
 nútreme madre mía,
 protégame y guíame, llévate los sufrimientos
 que padezco
 Concédeme hijos,
 no dejes que me devoren los brujos” (Moya, 2003: 33)

En esta plegaria encontramos que el 5to verso se encuentra ubicado en el medio de la frase anterior, siendo este un recurso poético que trata de resaltar como palabra clave los padecimientos del orador. Allí mismo observamos que se le otorga el apelativo “madre mía”, brindándole familiaridad a la divinidad, y mayor confianza para hacer su pedido. En esta oración también aparece la imagen del *agua*, elemento considerado imprescindible y casi una deidad no sólo en las culturas afro-americanas sino también precolombinas, ya que este elemento era muy significativo en el conjunto de deidades representadas en la naturaleza. El agua tenía gran preponderancia en los rituales, sobretodo en aquellos que procuraban el paso hacia la otra vida, y en la novela muchos de estos rituales a las divinidades se realizan a orillas de algún río o involucran agua. Ej.: “...ir en secreto a la orilla del río, buscar una piedra oscura pero bien escondida, y dejarle de ofrenda a Oshún miel, canela y huevos...” (Moya, 2003: 125).

Otra plegaria significativa es la siguiente:

“Oggúm, fortaléceme,
 Oggúm, el poderoso.
 El fuerte de la tierra.
 El Grande del otro mundo.
 El Protector de los afligidos.



Oggúm, dame fuerza.” (Moya, 2003: 45)

En esta oración en particular encontramos un recurso mnemotécnico muy utilizado por las culturas orales: el paralelismo sintáctico y semántico. Dicho recurso facilita la memorización del contenido y a la vez refuerza las ideas que se encuentran recurrentes: en este caso la idea reiterada apunta a recalcar el poder de la divinidad. Hay dos paralelismos con el mismo fin: el primero comprende los versos 1ro, 2do y 6to; y el segundo paralelismos se concentra en los versos 3ro, 4to y 5to.

Otro elemento encontrado como epígrafe son las reglas morales. A lo largo del libro se citan tres reglas morales de Odú. La siguiente es un ejemplo de ellas:

“Uno debe darse cuenta de que la tozudez
no es beneficiosa, que la verdad referida
a nosotros mismos debe ser escuchada.
(Una de las 16 Reglas Morales Odú).”
(Moya, 2003: 61)

Todas las reglas guardan relación respecto al contenido del capítulo y cada una le recuerda al lector alguna falta cometida por el o los personajes que intervienen en el episodio. Dichas reglas poseen significado universal y su validez puede ser aplicada en todo ámbito. Es por eso que se considerarán parte de la sabiduría popular.

Y finalmente, hallamos un cántico:

“Cazador, amigo, no dispaes.
Entra en la casa, entra en la casa.
Cazador, amigo, no dispaes.
Vuelve la bondad, vuelve la bondad hacia mí.
(Canto religioso orin).” (Moya, 2003: 176)

El cántico nos permite apreciar un estribillo que se repite en el 1er y 3er verso. Además encontramos paralelismos sintácticos en los demás versos, repeticiones que se utilizan también como recurso

mnemotécnico.

Por su parte, los epígrafes aparentan ser los disparadores de la memoria de María Kumbá, ya que a partir de ellos la mujer anciana narra sus vivencias. Éstos nos hablan de la espiritualidad y el misticismo que encierra la personalidad de María, representando en ella a la salvadora, la voz de la sabiduría y la conciencia en medio del caos y de la guerra. La irracionalidad del hombre se ve contrastada por la presencia de esta mujer, a la que le sobra valor para luchar y para amar. Ella es el único nexo entre la desolación y la contención, pues ella encarna el papel de madre de todos aquellos soldados abandonados a su suerte, sin comida y abrigo. Es la única que se ocupa de ellos y los mantiene en pie.

En el vocabulario de María, una mulata sacerdotisa, encontramos muchísimas palabras de origen africano, y deducimos esto por la utilización que las mismas reciben; por ejemplo el nombre del pueblo de sus antepasados en África es *Yoruba*. Algunos de sus dioses son:

Shangó: es el más mencionado. Él es llamado el propietario de los grandes Tambores reales, protector contra las desgracias y las enfermedades. María acude a él casi en todas las batallas.

Orishás: son las deidades yorubas, enviados para operar en la naturaleza humana, para fortalecerla. Son ellos los que advierten a María sobre el desastre y los ríos de sangre que traerán las batallas de Vilcapugio y Ayohuma.

Ej.: "A mí, los orishás ya me habían dicho que la sangre iba a correr como río, pero no me quería terminar de convencer..." [...] "Y no hubo caso, la sangre corrió como un río nomas..." (Moya, 2003: 142)

Otras deidades mencionadas son: *Erinle* (divinidad de la medicina), *Obatalá* (padre de las divinidades), *Oggún* (divinidad que cura el corazón), *Okó* (divinidad de los cultivos), *Olorúm* (el creador), *Oshún* (orishá del amor y la sensualidad), *Oyá* (divinidad que guarda el cementerio y protege las almas de los difuntos), y otras. (A. Gloria Moya, 2003: 215 a 217)



Muchos de los relatos de Kumbá tienen pequeñas recetas o hechizos. Uno de los más empleados y solicitados por las mujeres era el del amor, aquí un fragmento:

“...para conseguir o hacer volver el amor de un sinvergüenza, primero hay que atar tres plumas de pavo real con una cinta de seda amarilla y ponérsela en las enaguas. Llevarla durante tres días, y al amanecer del cuarto, ir en secreto a la orilla del río, buscar una piedra oscura pero bien escondida, y dejarle de ofrenda a Oshún miel, canela y huevos...”(Moya, 2003: 125)

Como éste, hallamos algunos hechizos más, que dan cuenta del conocimiento popular del culto de los yoruba. De ellos se rescatan numerosos rituales y mitos que guían su accionar. Es por esto que encontramos tanta riqueza en el lenguaje de Kumbá, y por ende, muchos términos denotan la presencia de una cultura oral de base: el lenguaje de los tambores, usados en los funerales de *Mama Basilia*, los elementos de los rituales como: *buche* (hiervas analgésicas), *chikás* (danza africana del ciclo tribal), *eres* (objetos vinculados a los rituales) y los *ignomos* (tambores utilizados en las macumbas, de gran tamaño) (A. Gloria Moya, 2003: 215)

Continuando con esta idea, podemos decir que el enunciado de María está atravesado por la oralidad. Su discurso siempre va dirigido a un interlocutor, un *Tú*, que hace las veces de escucha. Ej: “...Ya ve usted...”, “... ya hace un rato le decía...” (Moya, 2003: 75) Además se vale de los verbos dicendi, aquellos que dan la idea de un diálogo: por ejemplo: “...le cuento: de vuelta de Ayohuma...”; “...me decía...”; “...y que quiere que le diga...”; “... le dije a mi Ño General...” (Moya, 2003: 75) Pero también sabemos que nos narra recuerdos, por lo tanto, encontramos muchas acotaciones y valoraciones del narrador: “... Me habré hecho fama de desconfiada pero nunca me equivoqué.” (Moya, 2003: 75) “...a mí los pálpitos nunca me fallaron...” (Ibíd.: 75). “...ahí nomás me desgracié, y le largué la maldición...” (Ibíd.: 75).

A partir de los fragmentos extraídos vemos que, además de ser un narrador testigo, es protagonista y mucha de sus opiniones y

valoraciones están plasmadas en sus palabras.

En definitiva, la voz de María Kumbá es la representante de todos aquellos marginados por diversas razones. Ella es vocera de negros y mulatos, de gauchos e indios que pelearon en batallas sin reconocimiento alguno, de miles de jóvenes masacrados por un ideal de patria que muchos no comprendían.

Finalmente, es la voz de la mujer, la más olvidada, pero la más protagonista de la historia. Ella encarna a la mujer luchadora y sufriente, a la madre, enfermera y amante. Completa en todo aspecto y con más sentido común y valor que cualquier otro personaje de la ficción y de la historia: esa es María Kumbá.

El narrador Omnisciente

Su discurso es muy particular y diferente a los anteriores. Se lo puede distinguir fácilmente por diversas razones. Primero, está escrito en tercera persona con características impersonales. Es definitivamente un narrador intradieгético, pues su voz sólo puede ser interpretada en relación a los demás elementos de la narración: el tiempo (historia) y el modo (el relato). Este narrador lo sabe todo, incluso pensamientos y sentimientos, es por esto que, a veces, deja entrever algunas evaluaciones del autor acerca de los sucesos. Se ubica en un nivel dieгético inmediatamente superior a aquél en el que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato. Pero también se posiciona desde la narración predictiva (profético, apocalíptico, etc.). Es por esto que sus valoraciones subjetivas nos podrían dar la pauta de que la narradora es la "Muerte", ya que además de saberlo todo muestra una cierta afectividad hacia los personajes:

"...Todo estaba definido desde el comienzo; su nacimiento, sus luchas, sus muertos. Todo estaba trazado desde el inicio y continuaría aún después de su muerte como María Kumbá." (Ibíd.: p 73).

"...Abrazando una canasta llena de alfajores *que se hicieron infaltables a la "hora del mate" en las casas de numerosos clientes,...*" (Ibíd.: 73) [La cursiva me pertenece]



Aquí podemos percibir una valoración omnipresente y omnisciente sobre la realidad que describe. "María no tuvo más remedio que sobrevivir a todos sus amores. ¡Cuántos de ellos murieron en sus brazos! ¿La estaban probando acaso los orishás?..." (Ibíd.: 88).

Encontramos que sus simpatías se dirigen en gran medida hacia el personaje femenino (María Kumbá). La mayor parte de su enunciado está dedicado a ella y su vida. Por tanto podemos concluir que podría ser "esa" Muerte que viene a llevársela, pero que nos cuenta la vida de su víctima, antes de arrancarla de la memoria de este mundo. Hallamos aquí una de las descripciones más significativas sobre el personaje:

"Conectada a su alma con la mirada del espíritu, sabía de antemano dónde debía estar en cada momento, y jamás faltó a las citas. Ni en la guerra ni en la paz. Ni en la calma ni en la tormenta. Siempre supo converger con su tiempo y su lugar. Y fue guerrera, madre, amante, amiga, según se lo exigieron. Pero sin dejar jamás de ser María Kumbá, mulata liberta de una esclavitud ignorada, guerrera de esta nueva tierra americana que se partía día a día hacia un destino incierto. Y ella estuvo en el parto de este país, rico sin saberlo, pariente pobre sin merecerlo." (Ibíd.: 73).

Además de la prolijidad y perfección en el lenguaje y las descripciones del narrador, hallamos en sus palabras *poesía*. Sus enunciados son de gran valor estético, se podría decir que son poemas en prosa, ya que utiliza muchos recursos propios de este género, como metáforas, antítesis, hipébaton, adjetivación, prolepsis, etc.

Algunos ejemplos:

De metáforas: "...palabras antiguas que enlazarán con su sonido a la madre y al hijo en imaginario cordón umbilical." (Ibíd.: 174).

De antítesis: "... y ahí van, avanzando noche y día, blancos de nieve y cansancio, negros de hambre y augurios..." (Ibíd.: 172).

De hipébaton: "...Saber que ya era Constitución una letra escrita para dividir, fue el golpe de gracia." (Ibíd.: 190).

De adjetivaciones (son abundantes): "carne enferma, obsceno

contrapunto, férrea voluntad, ferocidad dormida, armada bravura, terrenos pedregosos y tristes, imposibles desfiladeros, desmelenado ejército, locos sueños de libertad, infaustas señales, místico militar, etc.". (Ibíd.: 172 y 173).

Algunas prolepsis o augurios futuros: "Deberás multiplicarte.[...] para asistir a tantos muchachos, sintiéndote deudora de antemano por saber que a ninguna de ellas la vida les será quitada." (Ibíd.: 173).

Estos y muchos más son los recursos empleados por este cronista, casi poeta, que describe y augura los pasajes de la vida de María Kumbá. Dirige su mirada desde afuera y se conduele del sufrimiento que describe, tratando de transmitir al lector toda la pasión y tragedia de la vida del personaje llevándonos, a través de su lenguaje culto y poético en todo sentido, a involucrarnos con la historia.

CONCLUSIONES

Al margen de este análisis cabe fijar la mirada un instante en las relaciones de tiempo-espacio del enunciado y la enunciación general de la obra, lo que Bajtín llamó cronotopo¹⁰. Esta categoría aúna las variables del sentido espacial con el temporal, constituyendo unidades cargadas de sentido y dotadas de forma. En la novela hallamos que cada narrador construye para dentro de su estructura del lenguaje un cronotopo: el sub-relato en un tiempo y espacio determinado según la voz. Los lineamientos teóricos enunciados por Bajtín nos explican que cada línea argumental puede tener su propio cronotopo, pero a la vez que éste puede contener un número ilimitado de cronotopos más pequeños que pueden llegar a ser muy variables según la novela. Y si bien podemos tener multiplicidad de cronotopos, siempre habrá uno que predomine sobre los demás.

El caso que se da en la novela que nos compete se aproxima a estas afirmaciones. Posee una variedad de cronotopos pero predominan algunos sobre otros. De su lectura se puede inferir claramente la

¹⁰ Bajtín proporciona la siguiente definición que reproducimos para refrescar su acepción: *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. (Bajtín, 1989: 237)



alteración del orden y de los espacios en el hilo de la narración habitual de un relato histórico propiamente dicho. Se cuentan los sucesos de forma desordenada, sin ningún esquema cronológico identificable. Avanza y retrocede en el tiempo según conviene al esquema del narrador. La frecuencia es difícil de determinar, en ocasiones se cuenta un mismo suceso de boca de distintos personajes, otras veces se lo retoma reiteradamente para recalcar algo y otras veces se menciona sólo una vez a modo de datos superfluos. En este esquema en el que podemos identificar los fragmentos narrativos por la voz, también se puede reconocer el tiempo y el espacio de la enunciación, pues cada cual construye su historia a partir de esta fuerte relación cronotópica. Podríamos decir que los cronotopos que poseen mayor preeminencia son: el del encuentro, del camino y el folclórico, (salvando la posibilidad de que luego de la lectura se hallen muchos más).

El cronotopo folclórico¹¹ relacionado con un tiempo cíclico se vislumbra en lo narrado por María y la Muerte. Sus historias fluctúan por los espacios de la realidad y los mitos. Los recuerdos se asocian a situaciones recurrentes, repetidas y en consecuencia predichas con anterioridad. Es aquel pasado no valorado que tiende a hacer real lo que ya fue y en este caso las tragedias que ya fueron. La experiencia de la muerte signó el pasado de María, desgarró sus raíces y enterró sus creencias, pero ahora vuelve como la redentora por medio de la evocación de lo olvidado por la historia oficial. La figura de esta mujer luchadora se mitifica, se "heroiza" superando las pruebas en un espacio-tiempo real, en la materialidad local que la rodea: las Guerras de Independencia.

El cronotopo del "encuentro" y el "camino" está dado por cierta linealidad presente en el relato de Rivas. Su narración se halla plagada de encuentros, siempre mediados por las emociones fuertes de odio y amor. Su camino siempre se cruza con el ser más odiado, su némesis en todo sentido: Belgrano. Estos caminos caracterizados como espacios de encuentro se darán con frecuencia enmarcados por la guerra, la violencia y acompañados de la derrota en el tiempo. Si bien, este

¹¹ En el cronotopo folclórico el "futuro es visto como lo que aún no es pero que será; así se tiende a hacer real en el futuro lo que ya lo fue en el pasado (el pasado es lo no valorado, lo negativo, lo no auténtico)"

cronotopo es característico de la novela histórica por narrar sucesión de hechos, vamos a observar que aquí se subsume mayormente sólo a lo narrado por la voz de Rivas. Es en este "camino" recorrido y plagado de "encuentros" desafortunados donde se evidencia la evolución del personaje y por ende su participación final dentro de la historia.

Definitivamente, estamos en presencia de un relato de tipo histórico, pero que no puede ser llamado cronológico, ni tiene los caracteres del modelo histórico tradicional, ya que advertimos la presencia de historias mínimas, al estilo de la nueva historiografía de Eric Hobsbawm y su micro-relato con un gran contenido social. Nos alejamos así de la historia oficial para ser testigos de las vidas de personajes pequeños y olvidados que brindan sus experiencias de vida a medida que les llega la muerte.

Como pudo observarse, el presente ensayo analizó tres aspectos: la Nueva Novela Histórica, la polifonía y la voz desde la perspectiva narratológica, todo en relación al concepto de heterogeneidad, el cual nos caracteriza e identifica como Latinoamericanos. Y para ello se indagó en los episodios más significativos de la Novela *Cielo de tambores*, apoyando las afirmaciones en la bibliografía citada más adelante.

Finalmente, podemos decir que así como la literatura occidental (europea) se apoya en cánones basados en la unidad y homogeneidad de sus producciones, la literatura latinoamericana se halla atravesada y unificada desde el siguiente concepto: la heterogeneidad, que nos identifica a cada uno en sus diversidades y permite la valoración de todas las producciones, generando así "Totalidades contradictorias" en busca de una reivindicación que caracterice a los escritores de este rincón del mundo.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ainsa, F. (1996) *La novela Histórica y relativización del saber Historiográfico*. En Hechos e Ideas.

Autobiografía De Belgrano. Carlos Pérez Ed., Buenos Aires y *Autobiografía y Otras Páginas*. (1946). EUDEBA, Buenos Aires. En www.manuelbelgrano.gov.ar/belgranohis.html. (Sin datos de autor)

Bajtín, M. (1989) *“Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”*. En *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid. Taurus.

Britto García, L. (2014) *“Historia oficial y nueva novela histórica”* Artículo en http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/3-LUIS_1.RTF.pdf.

Bueno, R. (1996) *“Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina”*. En *Asedios a la heterogeneidad Cultural*. Mazzootti – Cevallos Aguilar, coordinadores, Asociación Internacional de Peruanistas, Philadelphia.

Cornejo Polar, A. (1996) *“La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias”*. En *Antología 2. Una literatura y su historia II*. Región literaria, Palermo y Altuna, Salta, Consejo de Investigaciones y UNSa.

Genette, G. (1989) *Figuras III*. Ed. Lumen, España.

Guerra Cunningham, L. (1986) *Hacia una estética Femenina*. University of California. Ivine.

Lastero, L. (2002) <http://www.camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/moya>. Artículo en *Gaceta Universitaria PASAJE CULTURAL*. 25 de noviembre. En <http://comsoc.udg.mx/gaceta/paginas/277/277-25.pdf>.

Lienhard, M. (1992) *“La irrupción de la escritura en el escenario americano”*. En *La voz y su huella*. Edit. Horizonte. Perú.

Martinez, Z. N. (2000) *La mujer, la creatividad y el eterno presente*. McGill University. Montreal. Canadá.

Moraña, M. (1968) *Mundo Americano: escritura femenina y poder*. University of Pittsburg. 1995.

Moya, A. G. (2003) *Cielo de Tambores*. Ed Emecé. Cruz del Sur. Buenos Aires. 1º Edición.

Palermo, Z. (2000) *“Las voces plurales de la Teoría Literaria en la América Latina”*. Sul (Sur). Porto Alegre. N.º 4. (1997) 177-198.

Palermo, Z. (1984) *“Ruptura e integración en las letras hispanoamericanas”*. En *Escritos al margen*, Edit. Marymar. Salta. Argentina.

Pizarro, A. (1996) *“Introducción” a la Literatura Latinoamericana como proceso*, CEAL. *“El discurso latinoamericano y la noción de América Latina”*. En *“Antología”*. En *Una literatura y su Historia II*. Región literaria, Palermo y Altuna. Salta. Consejo de Investigaciones y UNSa.

Puccini, D. y Yurkievich, S. (2010) *“Introducción: La comunidad cultural hispanoamericana en su literatura”*. En *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. Tomo I. Fondo de Cultura Económica. México. Pp. 09- 17.

Salvador, A. (1992) *El otro boom de la narrativa Hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta*. En *Homenaje a Roberto Fernandez Retamar*. Universidad de granada. Stanford University.

Santa Cruz, I. (1996) *Novela histórica y literatura Argentina*. Editorial Fundación Ross. P 11 a 49.



Sobrevilla, D. (2001) *“Transculturación y Heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”*. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXVII. N° 54. Lima- Hanover. 2° Semestre del 2001. pp. 21-33.