

RODOLFO KUSCH

# Obras Completas



Tomo IV

ef

Editorial Fundación Ross



## La poética de Rodolfo Kusch

Este cuarto volumen recoge reflexiones críticas sobre la torsión que realiza, en América, el arte de la cultura, entendida como una manera de habitar el mundo. Intenta un planteo del arte americano buscando singularizarlo como una praxis diferente del arte occidental. Considera que en éste predomina el signo sobre lo signado, tendencia que se apega al esplendor de la forma. Pero también incide la hegemónica mirada del sujeto sobre la expresividad del objeto. El arte americano toma su impulso sobre la intuición de lo tenebroso en tanto compromiso con una realidad informe y potenciada por sus propios mitos, que avasalla al sujeto y al código.

Lo más importante de la presión del arte sobre la cultura es el afianzamiento de un domicilio existencial no presionado por las reglas de la filosofía, sino por la floración de un sujeto americano en sintonía con su propio horizonte simbólico.

Por eso este volumen recoge tanto reflexiones acerca de la estética de los americanos como de la historia de la literatura nacional desde Caseros al Modernismo, marcando el optimismo de autores capaces de "crear en el vacío", con solvencia, una literatura innecesaria que sólo jugaba a la trascendencia individual. No desconoce los hitos fundamentales constituídos por Martín Fierro y Facundo pero advierte en ellos la discontinuidad de un proceso fundador del sujeto americano.

Su apasionado tránsito sobre el tema de la constitución de dicho sujeto en el devenir de los diferentes proyectos lo incita a ensayar posibles respuestas en sus cuatro obras teatrales: *Tango*, *Credo errante*, *La muerte del Chacho*, *La leyenda de Juan Moreira* donde formula hipótesis sobre las posibilidades de identificación y borramiento de nuestros mitos.

Completan este volumen ensayos, ponencias y artículos: "Lo americano y lo argentino desde el ángulo simbólico-filosófico", "Pozo de América, el día de las américas", "Aportes a una filosofía nacional", "Anotaciones sobre Popoluh", "América parda", "Anotaciones para una estética de lo americano", "La estética de lo tenebroso como constitutiva del arte americano"; entre otros.

Todos estos no son artículos menores dentro del corpus de pensamiento de Kusch, sino que nos siguen revelando ese esfuerzo comunal que hizo este pensador para pensar a-prendiendo del discurso popular. Como él nos dice en "Aportes a una filosofía nacional", la filosofía en el fondo, solo es un episodio en el juego que hay entre un suelo y lo viviente, abandonado a su mero estar. A partir de aquí se reedita la universalidad, pero siempre en un encuadre geocultural. Por eso también en el "pa'mi", en el "deschave", o en el ucaman (así es) de un informante aymara, se reedita la universalidad con lo más digno de ser pensado.

**RODOLFO KUSCH**

**Obras completas  
Tomo IV**



**Editorial Fundación Ross**



Kusch, Rodolfo

Obras completas: pocket- 1a ed. - Rosario:  
Fundación A. Ross, 2007, v. 4, 846 p.; 17 x 11

ISBN 978-987-1133-50-5

1. Literatura Argentina. I. Título  
CDD A860

Fecha de catalogación: 09/10/2007

*Dibujo de tapa:* Copia hecha por el autor de una piedra existente  
en el Museo de Tiahuanaco (La Paz, Bolivia)

© Editorial Fundación Ross  
Córdoba 1347  
2000 Rosario - Provincia de Santa Fe  
República Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

I.S.B.N. 978-987-1133-50-5

## ADVERTENCIA

ESTA ES UNA COPIA PRIVADA PARA FINES  
EXCLUSIVAMENTE EDUCACIONALES



### QUEDA PROHIBIDA LA VENTA, DISTRIBUCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN

- El objeto de la biblioteca es facilitar y fomentar la educación otorgando préstamos gratuitos de libros a personas de los sectores más desposeídos de la sociedad que por motivos económicos, de situación geográfica o discapacidades físicas no tienen posibilidad para acceder a bibliotecas públicas, universitarias o gubernamentales. En consecuencia, una vez leído este libro se considera vencido el préstamo del mismo y deberá ser destruido. No hacerlo, usted, se hace responsable de los perjuicios que deriven de tal incumplimiento.
- Si usted puede financiar el libro, le recomendamos que lo compre en cualquier librería de su país.
- Este proyecto no obtiene ningún tipo de beneficio económico ni directa ni indirectamente.
- Si las leyes de su país no permiten este tipo de préstamo, absténgase de hacer uso de esta biblioteca virtual.

*"Quién recibe una idea de mí, recibe instrucción sin disminuir la mía; igual que quién enciende su vela con la mía, recibe luz sin que yo quede a oscuras",*

—Thomas Jefferson



sin egoísmo

**Para otras publicaciones visite**

[www.lecturasinegoismo.com](http://www.lecturasinegoismo.com)

Facebook: Lectura sin Egoísmo

Twitter: @LectSinEgo

o en su defecto escribanos a:

[lecturasinegoismo@gmail.com](mailto:lecturasinegoismo@gmail.com)

Referencia: 3701

# POZO DE AMÉRICA



## LO AMERICANO Y LO ARGENTINO DESDE EL ANGULO SIMBOLICO-FILOSOFICO\*

La relación entre América y Argentina suele ser expresada en términos peyorativos. Es curioso que cuando se piensa lo americano desde lo argentino aparezcan símbolos que van desde el concepto de indio, que siempre resulta segregativo especialmente para los influenciados por la izquierda, hasta la de Balcanes con que Ezequiel Martínez califica al Noroeste argentino. Entre ambos términos puede intercalarse una serie de otras expresiones igualmente eufemísticas que refieren a lo americano.

Sin embargo, de algún modo lo americano incide. Desde un punto de vista geográfico América incide en Argentina hasta las Salinas Grandes. Por eso durante las guerras de la independencia Belgrano fracasa en el Norte, y San Martín debió resolver genialmente la toma del macizo montañoso. En el plano social baste mencionar las migraciones de nortños y bolivianos hacia el sur y la constitución de capas sociales específicas.

Canal Feijóo en su trabajo titulado "Teoría de la ciu-

\* Esta ponencia fue presentada en el Primer Congreso Nacional de Intelectuales, tenido en Buenos Aires, el 6 de octubre de 1978. Mientras el trabajo estaba en prensa, ocurrió el fallecimiento de su autor. Por esta razón, damos a su publicación el carácter de homenaje póstumo a quien fuera en ocasiones un colaborador de nuestra Revista. (STROMATA N° 12 - 1979 - Universidad del Salvador - Bs. As.)

dad argentina" ya plantea el problema a nivel conceptual cuando se refiere a un ritmo o a una dialéctica en el proceso de la fundación de las ciudades. El español las funda como buscando el Atlántico y para fugar por el mar. Buenos Aires retoma el ritmo hacia el Norte, y en la ambigüedad de las dos corrientes surgen los problemas políticos y los avatares de la Constitución.

No obstante lo dicho, lo que realmente interesa es saber en qué medida lo americano incide ya no en los hechos, sino en la estructura de la esencia de lo argentino.

Para analizar en profundidad este problema quizá no baste la simple ciencia. Sociología y filosofía refieren a un modo de ver que, en cierto modo, hace al ser. Esto mismo tiene algo de excluyente. Ser en este caso no tiende a incluir un modo de sentir la esencia nacional, sino el modo de la presencia de ésta.

Además en el modo de ver científico se implica en cierta manera un modelo desde el cual se cualifica lo visto, y el modelo responde a lo mejor que, a su vez, organiza el modo de ver, y deslinda lo peor.

En esto se diferencia el ver del sentir, porque en el sentir podría estar incluido lo que el modelo científico rechaza como peor. Sentir la verdad en términos de existencia incluye lo peor. En la verdad entra lo peor y lo mejor y así ocurre con la esencia nacional. Por eso en la verdad no hay modelo, sino una plenitud donde la diferenciación desaparece. La ciencia apunta al remedio de lo peor, pero la verdad no se remedia, se da. La dialéctica de la constitución de los romanos partió de lo peor que

ellos eran como griegos, y llegaron a ser tales en tanto no eran griegos, y no por ser iguales a éstos.

Además el concepto de esencia nacional refiere por una parte a algo propio, lo esencial, y por la otra a algo propio en el plano de lo nacional o sea el lugar en el que nacemos todos. En realidad es una abstracción que hace mención a un resultado, al cual se llegó desde una situación previa. Implica determinación o plan a seguir a partir de la esencia. Esta, por su parte, establece el itinerario de lo esencial que de algún modo hace al ser.

Decir entonces esencia nacional supone una política a seguir a partir de lo propio. Pero ¿en qué momento hay una esencia así considerada? Esta duda nos lleva a un momento anterior a la esencia que menta el momento en que esta no está dada aún.

Y es que, en tanto tomamos en cuenta el modo de sentir a la esencia nacional y no el modo de su presencia, habría que hacer referencia no al ser sino al *estar*, y por consiguiente, no al *somos* sino al *estamos*. Esto implica un lugar y una accidentalidad que no es el tema del aquí y ahora como itinerario de la idea que pensaba Hegel. El estar cae fuera del ser, se da antes y entra más en el sentir que en el ver.

Esto lleva la siguiente consecuencia. En vez de hablar de una esencia nacional, cabe hablar previamente de una *estancia*, que se instala en gran parte fuera de la ciencia, en la mera subjetividad de sentir mi esencia como proyecto desde mi puro estar a nivel de nosotros.

El problema se ubica entonces en un campo pre-filosófico que se da al cabo de un salto atrás. Va de la supo-

sición de que hay un sujeto nacional constituido a la pregunta sobre si está constituido en el plano existencial.

Esto ya es tomar el problema desde fuera de la ciencia desde la circunstancia que acosa, y a eso se refiere el término *estar*. Es lo esencial visto desde antes donde se lo ve desde afuera, desde lo señalativo, el “esto es” de lo que se da todo, incluso lo esencial, donde además se daría lo que impide que lo esencial pudiera darse. Pero aquí cabe una pregunta: ¿lo esencial es algo que debe darse, o más bien es algo que se constituye como esencial a partir de la estancia misma? De cualquier modo lo esencial surgido de la estancia siempre habrá de dar la única forma de esencialidad, o mejor dicho, lo esencial no surgen como lo propio desde el punto de vista del ser, sino como lo propio desde el punto de vista del estar, a partir de un “para ser”, o sea a partir de la estancia.

La estancia se refiere entonces a una experiencia originadora de lo esencial y, por consiguiente también, a una experiencia para ser. Lo referente al ser se incuba a partir de la circunstancia o del accidente de estar. Y desde ahí se gesta la verdad, con lo peor desde el punto de vista del modelo, pero tratando de dar en lo esencial toda su autenticidad.

Es que hablar de un sujeto en filosofía supone hablar ya del ser o sea de un ente constituido. Pero en el campo que elegimos, como al cabo de un salto atrás, es preciso indagar por su constitución a partir del estar, o sea al margen de las reglas de juego de la filosofía, en cuanto éste exige siempre un sujeto constituido según el código occidental.



Mejor dicho, nos vamos al otro extremo del código, aquél en que, al cabo de una antropología de la finitud, cabe pensar en la indigencia original del sujeto o, más aún, en su fundamental y originaria desconstitución. Se trata de la nada del sujeto frente a la cual, lo que se diga de éste, de su logos o de su esencia, es todavía prematuro y posiblemente falso.

Es el sujeto que nada es y que debe constituirse con un acierto que busca el centro salvador en medio de un cosmos desgarrado en oposiciones pero presionado por la intuición de un absoluto que media originalmente entre dichas oposiciones.

Entonces ahí, en medio de la necesidad de remediar el hecho puro de vivir, el sujeto ensaya la nominación de alguna divinidad. Es el campo del estar donde se vive una indigencia que va desde el hambre hasta la divinidad. Ahí se exige el símbolo para ensayar el ser. Por eso es el campo del acierto fundante, donde la intuición de lo absoluto funda ambiguamente las opiniones pre-científicas. Y desde ahí se ensaya la experiencia originadora para ser, casi en un campo lúdico donde se ejerce el acierto fundante en medio de la pura accidentalidad de la estancia.

En ese punto no se da la nación sino un país inmemorial, o sea no hay país sino sólo el lugar del domicilio existencial, en suma, donde el mundo apremia para que Argentina no sea sólo una nación sino el hogar. Es el ámbito del nosotros, o de lo humano puro, sin ciudadanía, en un despojo primario, por eso también es el ámbito de la solidaridad. Ahí cada uno se constituye sobre

los restos del mito que atrapa en una tradición constantemente atropellada.

En ese punto vale lo simbólico y no el concepto. Lo simbólico es el puente meta-racional que pareciera tender lo absoluto al sujeto para que éste logre constituirse en medio del desgarramiento de las oposiciones. Por eso es el lugar donde se gesta la autenticidad de la existencia con el balbuceo de un logos acertado, pero con un fundamento que se olvida cotidianamente.

Todo esto se da fuera de la ciencia, mejor dicho, dice algo desde afuera que no logra determinarse en la intimidad del juego científico. Y es que en este caso el algo que dice la ciencia se entrecruza con lo indeterminado del vivir mismo que se ubica fuera de la ciencia. Y esto ocurre así porque media la desconstitución del sujeto que asume el símbolo como una experiencia originadora del ser. Accede a través del mito a la palabra para dar consistencia a su propia indeterminación como sujeto, en suma, para lograr su orientación a partir del Otro en el sentido de Levinas.

Por todo esto la relación entre lo americano y lo argentino, cabe explorarla a nivel del símbolo y no de la cosa. No se trata de un camino paralelo a la ciencia, sino más bien de un camino complementario que traspasa el basamento del sujeto por el lado de su así llamada irracionalidad para ver en qué medida, pese a todo, lo americano presiona en lo argentino.

Se impone entonces hacer, no una lectura científica de los hechos, sino una lectura igualmente válida de los símbolos para comprender la intersección de lo ameri-

cano y lo argentino. Esto a su vez se haría desplazándonos en un hueco pre-filosófico en tanto no se toma el símbolo en sí mismo, porque por esta senda terminaríamos en el estructuralismo, sino en tanto aquél sirve para la constitución del sujeto que a partir de su nada existencial logra, a través de dicho símbolo, tantear el sentido, o una forma de logos. En suma, se trata de ver cómo se constituyó el sujeto americano y argentino al margen del quehacer público.

Por supuesto que esto nos accede a lo popular, pero en tanto lo popular es el nosotros donde uno mismo es pueblo antes de la actitud reflexiva, o mejor, donde uno es también, pese a todo, un sujeto originalmente desconstituido.

Según esto podríamos emprender el análisis mediante la utilización de varios mitos que se han dado en América y que manifiestan los avatares de la constitución de un sujeto americano y argentino a través del tiempo. Hasta se podría rastrear en escritos cultos la utilización de elementos míticos que, de alguna manera, inciden a favor o en contra de la constitución de dicho sujeto. Para esto habrá que partir de un supuesto. Los mitos, especialmente en América, suelen articularse de acuerdo con tres temas que son: creación, caída y redención o escatología. Al menos así lo refleja el material recopilado por José Imbelloni y que se estructura con suma claridad en el Popol-Vuh hasta el punto de sugerir una articulación canónica fincada en los tres temas arriba mencionados.

La creación da elementos para entender el modo de la

ubicación del domicilio existencial. La caída marcaría la distancia teológica entre el sujeto y lo absoluto, y daría también las pautas con que el sujeto logra acceder a una actitud sapiencial. Finalmente, la redención fijaría la culminación de un proceso de *hybris* o inmersión de la existencia en lo negativo que atraviesa todo el mito. Todo, a su vez, marcaría el margen de orientación que el sujeto logra en el proceso de autoconstitución.

En el caso del Popol-Vuh se trata de un mito de creación que relata la constitución de un sujeto a partir de un símbolo de desintegración concretado en las cuatro humanidades que fueron destruidas por no lograr hablar con los dioses. Es necesario que se conjuguen cielo y tierra para crear al hombre. Este, por su parte, es concebido como una integración propiciatoria de cuatro tipos de maíz que provenían de los cuatro puntos cardinales del cosmos canónico. El hombre, así integrado por los demiurgos, debió ser cegado para que no vea demasiado lejos, pero se le deja la palabra para que pueda hablar con los dioses.

El Popol-Vuh, en tanto mito canónico, une la creación con la caída. El no ver lejos del hombre implica el acceso a una actitud sapiencial. Se le brinda la posibilidad de un saber salvador. Lo que haga, ya en un campo histórico, sigue el modelo arquetípico de la desintegración, pero siempre se le brinda la posibilidad de la gracia que se concreta generalmente en un episodio lúdico, llevado a cabo a veces con un enfrentamiento entre parcialidades, donde aparece la revelación de un centro salvador, que se concreta en la ciudad o en el

templo que debía fundarse y, a partir de donde se prescribe el ritual para acceder a una paz sapiencial.

Esto último se reitera en el campo incaico. Un dios llamado "el que enseña el pacha", o sea el que enseña el domicilio existencial, mueve a Manco Capac en medio de episodios desintegradores hasta que este último funda el templo (el Coricancha del Cuzco), o sea pone en evidencia la prescripción ceremonial con la cual el domicilio existencial podría instrumentarse.

Guaman Poma procura dar, ya en un campo mestizo y de trasculturación evidente un mito de creación. Inicia su relato con las edades bíblicas, pero interpola ahí las cuatro edades de origen incaico. Como en verdad el relato está influenciado ya por el racionalismo renacentista, las humanidades no se destruyen sino que se escalonan en cierta progresión evolucionista (a diferencia de lo que ocurre en el Popol-Vuh), y cada humanidad se comporta de una manera más civilizada que la anterior. Deja de ser entonces un mito de creación ya que aparece el tema de la individuación. Sin embargo, el pensamiento indígena logra imponerse, ya no en lo que relata el autor, sino en lo que dibuja. Dios aparece en una de las láminas generando sol y luna en medio de un mundo ya existente simbolizado en cuatro insectos que reflejan los residuos de una totalidad. Por su parte, la caída se subordina al tema de Cristo. Ya no se trata del ver sapiencial del Popol-Vuh, sino de la caída de Adán. Sin embargo, es curioso advertir que si bien Guaman Poma asume este contenido bíblico, sin embargo el momento de la redención o el juicio final lo concibe al modo indígena, como

que Cristo y el infierno conjuntamente enjuiciarán a las almas.

Es curioso advertir como Guaman Poma, no obstante su trasculturación, tiene urgencia de una constitución del sujeto en el sentido filosófico. Por eso, después de haber perdido la tradición de sus mayores en este sentido, y seguramente ante la presión de la colonización, toma el acervo cristiano aquellos elementos que sirven para dicha constitución, pero lo hace a su vez, seguramente en virtud de su urgencia personal, con evidentes residuos de su pensamiento indígena.

Ya en el terreno argentino, analicemos un mito de creación que me fuera relatado por una informante de la Quebrada de Escoipe (Salta). Hubo una primera edad en que dominaban los Varela cuando no había luz, no había sol ni luna, luego "la Virgen María se ha favorecido en un árbol, en el cielo, en un árbol solita, una palomita ella, y después ella ha producido con nuestro Señor Padre Jesucristo... y se ha creado el mundo nuevo". "Por eso somos hijos de ellos, nuestra madre la Virgen María... y nuestro Señor Padre Jesucristo". Con la aparición del nuevo mundo aparece sol y luna, y también la Argentina.

El mito en sí pareciera estar difundido en toda la zona andina. Debe tener una considerable antigüedad y la versión recogida ha sufrido grandes variantes como pude comprobarlo en Tastil y en Chipayas.

Lo interesante de la informante es que en otra oportunidad el mito le sirve para fijar su posición frente al mal. Decía que en la época de oscuridad la gente no es-

taba bautizada y que todos vivían del mal. Nuestra salvación se debe a la ley de nuestro Señor que crea la segunda edad, pero que siempre existe el peligro de la mala fe, de los que no creen en nuestro Señor y que pudieran volverse locos y cometer el mal.

El mito apunta a mostrar la constitución de un domicilio existencial en el plano de una inocencia original. Se trata de un mito parcial, ya que no prevé la caída. El hombre no es culpable, sino que la culpa se desplaza al cosmos. sólo el desequilibrio mental provoca la irrupción del mal. Basta estar en el orden sagrado, o sea bautizado, para mantenerse dentro del bien. Y en este bien también está la Argentina, pero no como nación sino como lugar mítico, o como ombligo del mundo.

El mito de la informante se da en el área americana de Argentina, y se caracteriza por una elaboración de símbolos que abren a una constitución del sujeto. El sujeto se orienta en función del mito. Y es curioso que, en cambio, en la zona pampeana se dé todo lo contrario, como se advierte en el Martín Fierro, especialmente en la primera parte del poema. Fue escrito por una mano culta con la simple intención de hacer una crítica política, pero fue elegido por el pueblo para asumir una constitución a partir del texto convertido en mito.

En este sentido, el Martín Fierro es un mito de la caída con vistas no a una dinámica como en el mito de Adán, sino a una condena. Se trata de una caída que se resuelve desde un centro, pero que manifiesta el indefectible despojo de la desconstitución. A partir del descenso al infierno de la toltería, Martín Fierro no regresa



con una experiencia originadora de ser, sino con un escamoteo de la posibilidad de ser y, en cierto modo, como si regresara a los Varela del mito de la informante. Se restablece la libertad humana sobre un mal original que es la injusticia, pero que impide recobrar la estancia del nosotros. No se regresa a la experiencia original de lo humano, sino a la desintegración de todo lo humano. Así lo reitera también la segunda parte. En el fondo el Martín Fierro es el mito de la desconstitución total, de la imposibilidad de redención.

Finalmente cabe tomar el Facundo de Sarmiento, pero no como un estudio sociológico y político sino en ese aspecto del texto que precisamente provocó su difusión. Es que Sarmiento no reflejó lo que era Argentina en su tiempo o, mejor dicho, lo hizo en parte, pero le agregó una fuerte carga mítica en razón misma de la violenta oposición entre lo que es del Facundo y lo que es de la civilización. En el fondo el libro de Sarmiento tiene la estructura de un mito de creación en donde se conjuga el orden y el caos, pero con una curiosa variante muy propia de su siglo. Mientras en los mitos de creación, orden y caos se conjugan como forma y materia, en el caso de Sarmiento el orden se implanta en estado puro para eliminar el caos. Era propio del pensamiento de su época la fe de lograr un orden puro regido por la inteligencia y por la voluntad con vistas a una democracia ideal. Una ideología así en tanto no es pensada desde el estanciano sino de los entes mismos, o sea de las cosas, no suprime, como pretendía el positivismo, lo mítico sino que lo distorsiona trasladándolo desde una problemáti-

ca puramente humana, que gira en torno a la constitución original del sujeto, a la constitución dirigida de los objetos.

Por eso la distancia que media entre el Popol-Vuh y el Facundo es la que existe entre el hombre y los objetos. El Popol-Vuh, el mito de la informante, y lo que quiere decir el Martín Fierro aunque en negativo, muestran el itinerario mediador por donde el hombre encuentra su centro en medio de las oposiciones, siquiera con un sabio manipuleo de su ceguera proporcionada por los dioses. En cambio, Facundo, no obstante tomar la estructura de un mito de creación, no logra mediar sino que solamente plantea opciones, o caos u orden, y el orden centrado en los objetos y no en el hombre. El Popol-Vuh es un mito pleno, el Facundo también, pero el primero se basa en el hombre, el segundo en las cosas. El primero constituye el sujeto humano desde su misma nada, el segundo da por sobreentendido al hombre e importan sólo los objetos que crea. Es la distancia que media entre América y Occidente o, dentro de América misma, y en una simetría invertida entre su substrato profundo y popular y la periferia de sus costas.

Pero en esto podría no haber oposición sino en cierta medida complementación. El Popol-Vuh se refiere al hogar, el Facundo a la patria. Sarmiento tendría que haber continuado el relato del Popol-Vuh. Esto que parece una ironía no lo es. La verdad es que entre hogar y patria hay discontinuidad de una Argentina como hogar, o sea como domicilio existencial, donde el hombre logra constituirse a través de sus símbolos, se impone bruscamente la pa-

tria como lugar del padre, donde se dan las decisiones políticas inspiradas en un concepto del ser nacional que no surgen del hogar. En esto falta secuencia porque hay ruptura entre la estancia y su esencia, mejor dicho, se trueca la esencia propia por otra a la cual se le asigna esencialidad. De ahí la ruptura profunda entre el pensamiento popular y el pensamiento intelectual apenas mediada por una clase media empobrecida. Falta en esto el hogar donde se cocina el sentido. Porque en el paso del estar al ser no se da la mediación, sino la fatalidad biológica de que lo popular instrumente su propia cultura frente a una cultura pública. Falta entonces la coherencia nacional.

Pero si fuera cierto que la existencia de una república con sus leyes y su organización no implica una total garantía de que dicha estructura surja de su mismo pueblo, y menos en este siglo XX, es posible que aquél, frente al quehacer público, elabore por su propia cuenta, y a nivel simbólico, lo que oficialmente falta. Públicamente falta la constitución del sujeto desde un punto de vista existencial. Falta el hallazgo de un centro mediador en medio de las oposiciones, la palabra con que dialoga con lo absoluto, el hogar que lo domicilie en el mundo donde elabora el sentido de su existencia, en suma falta el cumplimiento de la creación, la caída y la redención donde pudiera esbozarse un logos propio que constituya al sujeto realmente.

Falta, en suma, el centro mediador, el pivote simbólico que armonice la de arriba con lo de abajo. Es lo que se advierte, por ejemplo, en los tanteos religiosos de nues-

tro pueblo, que parecieran funcionar en torno a un centro mediador vacío. En el análisis de la religiosidad popular es curioso advertir un vacío de un Cristo no advenido que se celebra en la segunda parte del año y que pareciera restar eficiencia a la Pascua. Pero esto también se da en lo político, en donde el centro mediador y simbólico se mantiene siempre disponible y que hace precisamente a la dificultad que existe en este terreno de lograr el diálogo correspondiente. Diálogo que forzosamente tiene que entrar en el esquema canónico del mito. Y al no darse esto se crea la ambigüedad política. Tanto en lo religioso como en lo político la problemática de la constitución de un sujeto está vigente.

Resumiendo. El análisis efectuado evidencia una progresiva desconstitución del sujeto americano y en especial del argentino, en contraposición, en el caso de Sarmiento, a la imposición de una especie de mito de creación que suprime la problemática de la estancia para imponer una esencialidad impropia.

Esto, por su parte, no constituye exclusivamente un problema argentino sino también mundial. Se abre entonces un campo de reflexión sobre la siguiente pregunta: ¿Es posible que se monte una civilización sobre la borradura de lo humano en su expresión más original como ser la que gira en torno a la problemática de la constitución del sujeto? Es más, ¿la persistencia de lo americano en resolver dicha constitución, en tanto apunta a un modo peculiar de fundar un logos, podría incidir en el campo de la reflexión filosófica?

Pero quizás esto no sea totalmente un problema de la

filosofía. Cabe aquí una decisión y ésta tendrá que darse en la práctica. Se diría que es la responsabilidad del americano encontrar para eso una respuesta, aun cuando no está escrita en ningún lado. Es un problema del quehacer político y religioso en América. Quizás en esta dificultad, a veces irremediable, por encontrar una solución en Argentina se vislumbra, especialmente a partir de su pueblo, alguna posibilidad.

# POZO DE AMERICA

## EL DIA DE LAS AMERICAS\*

### 14-abril-1965

En el día de las Américas se festeja la creación de la Organización de los Estados Americanos. Y esta institución tiene un propósito muy plausible: desea lograr la unidad de todos los esfuerzos emprendidos por nuestras naciones americanas. Indudablemente América necesita de la unidad para seguir adelante, pero el problema está en la clase de unidad que se quiera lograr. Existen muchas formas de unidad, una consiste simplemente en la unidad de intereses, otra de orden espiritual y así se dan muchas más. Pero en general se da la primera, la que logra unir todos los intereses de orden material. Veamos las consecuencias.

Si concebimos una América en la cual la unidad esté dada únicamente por la de sus intereses materiales a los efectos de llevarla adelante, y nada más, es como si viéramos a nuestro continente como un simple fenómeno geográfico. En este caso no es otra cosa que un simple suelo sobre el cual estamos parados y que nos sirve sólo para no caer en un pozo. América no pasa de ser entonces (siempre dentro de la representación que nos hacemos de ella) una simple tarima sobre la cual llevamos a cabo la experiencia de nuestras vidas.

En realidad en nuestro siglo XX, un país es una tari-

\* Rev. IDENTIDAD, N° 12, Rosario, febrero 1985.

ma en la cual sus habitantes ensayan la experiencia de una nacionalidad, concebida como una pura institución que puede colocarse sobre cualquier plataforma. Nuestro ideal consiste hoy en día, en crear culturas y civilizaciones que sean trasladables a otras partes, ya sea a Asia, Africa o Australia. Fuimos educados para pintar un cuadro, para construir un puente o para levantar una empresa que sirve aquí, en América o también en Asia. Da lo mismo.

Pero en realidad se plantea un problema. Ese concepto del suelo geográfico como mera tarima (sobre la cual construimos nuestra casa o nuestro negocio, donde hacemos nuestros estudios o nuestro comercio) nos lleva a tener miedo.

¿Miedo a qué? Pues a que nos saquen la tarima y nos caigamos en el pozo. ¿Y qué hay dentro del pozo? Pues nada menos que cien millones de indios, negros y mestizos a quienes no les importa tanto el arte, ni la ingeniería, ni las teorías económicas, como la solución inmediata de sus vidas.

Es que esa tarima o suelo de América, del cual Sarmiento dijera que era un puro desierto, tiene un equivalente psicológico en la muralla china. Precisamente ésta se había construido para que de este lado los hombres pudieran continuar con su empresa y del otro quedaran los salvajes que intentaban invadir el Imperio. Pero la muralla de nada sirvió fue apenas un recurso para que los chinos ganaran alguna seguridad interna porque no dejaban de pensar que ella al menos no dejaba ver las salvajes espetas que se extendían del otro lado. Se trata-



ba entonces, ante que de una construcción arquitectónica, más bien de un evidente exorcismo.

Y nosotros andamos en lo mismo. Si no construimos murallas al menos exorcizamos la realidad. La detenemos con la novedosa teoría matemática y o estética, con los últimos adelantos técnicos o con la última teoría económica. Estas son construcciones que nos permiten conseguir la seguridad a fin de que nos cure ese miedo de descender al pozo, de toparnos con su realidad.

¿Alguna vez conseguiremos una unidad sobre otra base que nos permita cruzar la muralla y andar entre los salvajes sin recurrir al exorcismo fácil que brindan las actitudes intelectuales?



*Muerte y transfiguración de Tupaj Amaru*  
(Alfredo Yacussi 1941-1996)

## APORTES A UNA FILOSOFIA NACIONAL\*

Aportar a una filosofía nacional, implica una tarea en cierto modo modesta, porque se trata de contribuir a una filosofía que, en cuanto es caracterizada como nacional, se supone que ya está en marcha.

Lo nacional se refiere a la patria. Es ésta, desde su nombre, el lugar ejecutivo del padre, donde se dan los proyectos y donde se visualiza el quehacer público. Es el lugar del ser, de lo dicho, o de la presencia. Y si se quiere aportar a una filosofía nacional, es a esta presencia a la que hay que contribuir, seguramente para reforzarla.

Pero habría que ver si la filosofía ya tiene el carácter de presencia entre nosotros para ver si es un problema de arquitectura. He aquí que en filosofía no hay algo construido, al menos por nosotros. No quiero con esto desmerecer lo que ya se da como tal. Hay filosofía pero fue pensada en otro ámbito geocultural y, por consiguiente, resulta dudosa la contribución o el aporte que uno pudiera hacer.

Habría que filosofar para realimentar un corpus ya instalado en el pensar de todos y que alimenta la cátedra y el saber académico. Ya lo dijo Aristóteles, filosofía supone saber y también enseñar. Pero, para nosotros, la filosofía no consiste tanto en saber sino más bien en repetir un corpus ajeno, y lo que podemos aportar será

\* Revista MEGAFON N° 9/10 - 1979 - San Antonio de Padua - Bs. As.

siempre al costo de una alta sofisticación de nuestro pensar, consistente, precisamente, en introyectar otro ámbito cultural para no lesionar la así llamada universalidad filosófica.

Especialmente entre nosotros se da una diferencia notoria entre el filosofar como puro pensar y la filosofía, y lo primero nos lleva forzosamente a dudar del corpus. Pasa lo mismo que con la danza de las trenzas navideñas en la Quebrada: se continúa trenzando y destrenzando lo que está depositado en el corpus. Pero puede ocurrir lo peor, aceptar el filosofar como pensamiento y no como reiteración y, entonces, los pies se nos entreveran porque perdimos el ritmo del conjunto. Está por medio el problema de que nuestra danza no sea la adecuada, y no son precisamente los más creadores los que puedan efectuarla.

Entonces podría haber un error en el tipo de la danza. El problema no está en haber trenzado todas las cintas, sino en que, lo que se dio en llamar filosofía, no es el corpus real. Se plantea entonces un problema metodológico, que hace en el fondo a un problema político, consistente en ver cómo hay que destrenzar las cintas, para trenzarlas de acuerdo con un corpus realmente nacional y que no se molesten los danzantes. El estado actual de la cuestión se reduce a la danza propia, o sea quizá cometer el ridículo de dar pasos inadecuados. Y en esto va la responsabilidad del pensador.

El problema del filosofar es de uno mismo. Pero no es del yo, sino como lo dije en un libro, es anterior al yo, como quiere Collingwood, pero que yo lo dije en lenguaje

porteño. Para pensar realmente hay que partir, no del yo, sino del "pa'mí" desconstituido por la presión de una nación estereotipada que vigila, mediante instituciones importadas, la arquitectura de un yo, pero que no pasa más abajo del apellido. Y decir "pa'mí" es, indudablemente, ubicarse en el infierno filosófico. Ahí, de nada nos vale la palabra salvadora, ni se dan las reconfortantes discusiones sobre el ser, ni de nada vale especular sobre el número, ni entretenerse con las estructuras. En el horizonte negro donde se toca el subsuelo patrio, mejor dicho, donde se da el codo a codo de la comunidad, pero contra la cual la nación también nos ha inmunizado. Por eso ahí sólo cabe el "pa'mí" como gesto, levantando la medianera como barricada contra el prójimo.

Pero es el lugar del fermento, lo que ha quedado como descuido cuando se funda la nación. Es el lugar del estar que lamentablemente no es asumido por la nación, sino relegado a una especie de legislación municipal, en la creencia de que con una buena reglamentación el país siempre tendrá la cara limpia. Es el lugar de la inmadurez nacional, donde falta la palabra, donde se da nuestra plena desconstitución, en un horizonte epistemológico donde Lévi-Strauss podría ubicar lo salvaje, pese a la fachada de civilización y cultura con que siempre se ha querido vestir al país desde la Organización Nacional hasta aquí.

Si se habla de pensar habrá que hacerlo desde aquí, en el lugar del silencio, al margen de la palabra escrita, donde no cabe sino una literatura distorsionada. Si desde aquí recurrimos al corpus filosófico nos encontrare-

mos con Heidegger, o con Jaspers, o en todo caso con Sartre, preocupados ellos mismos en mantener mediante estudios minuciosos el itinerario de una espiritualidad resquebrajada, lo cual muy poco tiene que ver con nosotros.

Nos falta entonces sondear la pre-patria, la mera estancia, donde quedó enterrada nuestra verdad, y que cierto renovado afán de pulcritud, vigente otra vez en nuestros días, nos impide escarbar. Por eso se insiste en la otra parte, la que hace al rol público, y para la cual se nos dan las recetas pedagógicas para acceder a la universalidad. A partir de aquí se nos obliga a retraducir lo nuestro y ver, por ejemplo, en qué medida Marx tiene que haber explicado todo lo referente a la economía, cómo todo lo referente a la existencia ya está dicho en Heidegger, en suma, cómo todo tiene su antecedente en la vasta cultura del imperio.

Pero lo cierto es que nos quedamos en déficit, diferidos de una así llamada universalidad, en el fondo atípico de ésta, donde la presión del institucionalismo argentino, inspirado en el exterior, subvierte nuestro drama existencial en un papel de simple mala educación o de un "tener que ser mejor" que se aplica, no sólo a nuestra producción cultural, sino también a nuestra economía. Siempre están dispuestas las fórmulas por las cuales se nos obliga a ser "científicos" y en economía tener que producir. Existe un sutil mecanismo público para exhibir la culpabilidad original de estar metidos con los pies irremediabilmente en la pre-patria, y por querer intentar ser verdaderos a partir de nuestro puro estar.

Pero aquí, nuestros recursos son de otra cultura que es la popular. Como lo dije en *La Mala Vida Porteña*, no cabe ahí el lenguaje filosófico, sino que, en una sospechosa semejanza con los así llamados indígenas, descubrimos que nuestra existencia transcurre entre un "pa'mí", un "estar en banda" una necesidad de "deschave", y una desgraciada necesidad de "quedarse en el molde". Esto, como ya lo demostré una vez, es "indígena" pero en el sentido de no colonizado, en la misma medida como el argot francés genera indios en los suburbios de París. Se trata del margen desechado, residual, de nuestra verdad que una civilización de objetos margina con sus cotizaciones y su colonialismo. Aquí, de nada nos sirven las especulaciones sobre el bien, porque llevamos, en ese abandono, al mal como simple desgracia cara a cara. Seguramente será el eje de la crisis moral de la que habla Cullen.

¿Cómo hacer filosofía a partir de aquí? En realidad no se trata de un vacío, porque, suponemos que en ese subsuelo se da el pueblo. Pero he aquí otra desgracia. Se nos enseña a no ser pueblo, y si esto falla siempre queda el recurso del psicoanalista para recuperar nuestra sofisticación nacional.

Pero es inútil, recuerdo en mi adolescencia una Plaza de Mayo aclamando el regreso de un líder; me quedó también la imagen de una Plaza Congreso con una manifestación de antorchas, o la Avenida de Mayo durante el velatorio de Eva Perón. Pero también el milagro de la supervivencia densa, antigua y profunda de una comunidad de campesinos en Bolivia o, en los últimos años, el silencio significativo del pueblo del Noroeste argenti-



no. Todo ello como algo que no es, sino que paradójicamente está, pese a la arquitectura de instituciones y conceptualizaciones que nuestras naciones tratan de tejer encima. Frente a esto cabe pensar qué pasa con el fundamento realmente, pero sin citar los hábiles escamoteos que nos brinda una filosofía institucionalizada. Porque no cabe duda que aquí se da un sentido, que es el sentido de todos.

Me dijo un amigo boliviano que la República Argentina es un país excesivamente ordenado. Seguramente no lo dijo porque habría que desordenarlo, porque, como buen boliviano, pensaría también qué haríamos los argentinos sin orden. Nos falta un proyecto auténtico para reordenarlo y, cuando lo tenemos, nos lo frustran. Este amigo traía la experiencia de su país, que es al revés del nuestro: el orden se da desde abajo y los desordenados son los de arriba. Muchas veces al viajar por Bolivia pensé en los hermanos Karamazov, de Dostoievsky.

¿De qué orden se trata en todo esto? He aquí el problema, por lo menos para el filósofo. Asumir aquí el rol del filósofo en su sentido académico es un contrasentido. No por nada en América, al margen de los filósofos de cátedra, hay muy pocos pensadores. Creemos que asumir este rol implica oralidad, cátedra, saber constituido, un corpus filosófico minuciosamente importado, y el problema es al revés: ejercer el pensamiento realmente, con valentía, sin tener que desviar la intuición porque alguna cita bibliográfica nos bloquee el camino.

Y para soltar amarras, nada mejor que elegir el pensamiento popular. Me enseñaron a no ser pueblo, pero

tengo que pensar como el pueblo, de ahí la importancia del discurso popular. Hay incluso antecedentes bibliográficos en el romanticismo alemán, que no pasa de buenas intenciones, para avalar esta maniobra. Claro está que cuando se sigue por esta senda, la filosofía ya no es un quehacer de profesor, porque ya nada hay que enseñar, sino al revés, es un quehacer de calle y de campo, donde se aprende.

Y en tanto es así, asoma algo que la misma filosofía prevé, aunque en parte. Mejor dicho ya aparece durante la crisis del pensamiento occidental actual. Me refiero a lo que está del otro lado, como propuesta fallida de la de-STRUCCIÓN y del salto atrás en tanto éstos terminan por encontrar lo mismo que demuelen, aunque en un estado puro. Detrás de la de-STRUCCIÓN sólo había un problema de ablandamiento del corpus, cuando en realidad la cuestión era más grave: abrir el filosofar nuevamente en términos de oráculo.

Nosotros en América podemos ser más radicales. En tanto somos mestizos ya sabemos que la filosofía no es estrictamente enseñanza y que no tiene por qué haber un corpus minuciosamente mantenido. Desde nuestro puro estar no nos cuesta pensar que el filosofar siempre tuvo algo que nos fue ocultado, y es que lo más digno de ser pensado se hace siempre desde un abandono original, que tiene su topología, por no decir su suelo, y que linda en muchos aspectos con los resortes de una angustiada consulta en una situación oracular.

La correlación que Dilthey encontraba entre la filosofía y la Weltanschauung de una cultura es una conse-

cuencia de esta situación. El último Husserl, en tanto redescubre lo obvio, también roza lo mismo. Y aunque Hartman se oponga a esto y afirme que la filosofía es ciencia y que ésta tiene un desarrollo a través del tiempo, aquélla es, en el fondo, sólo un episodio en el juego que hay entre un suelo y lo viviente, abandonado a su mero estar. A partir de aquí se reedita la universalidad, pero siempre en un encuadre geocultural. Por eso también en el "pa'mí", en el "deschave", o en el *ucamau* (así es) de un informante aymara, se reedita la universalidad con lo más digno de ser pensado. Y es más, así como Hegel decía que la historia es la marcha de Dios en el mundo, también algo así como dios alienta en los suburbios de Buenos Aires o en una comunidad quechua. Quizás haya que cambiarle el nombre, pero no será para borrarlo, sino para liberar todo su misterio.

Y he aquí que propongo una metodología, y es la de la adivinación. Ésta supone consultar un oráculo y hacer esto implica escuchar. Pero no es el escuchar o "hören" al ser, como quiere Heidegger. Escuchar al ser es crear una metáfora viva para un mundo que no es el nuestro. Refiere sólo a una actitud que termina por pensar lo mismo. Tampoco es escuchar al Otro, como quiere Levinas, porque también aquí se trata de reeditar lo mismo con otra terminología, sino que será preciso escuchar realmente a los otros, en minúscula, el simple hombre, cara a cara, incluso en términos de interculturalidad para que digan en qué términos sobreviven pese a la inmadurez del país o de la patria, en suma, para aprehender su simple modo de ser, o sea su estar.

Es posible que aquí recuperemos el algo, o Sache para pensar, pero como lo digno de ser pensado, o mejor para adaptar esto a la modalidad argentina, "lo seguro", que debe ser pensado. Y "lo seguro" no habrá de tratar del ser, porque entramos en la vaguedad filosófica del estar que hace a un otro modo de consistencia, ya no proveniente del intelectualismo griego, y porque ahí recién habrá de darse una orientación en el sentido amplio que le asigna Levinas, pero antes de saber que hay un Otro, con mayúscula. Ahí habrá de darse la divinidad, pero sin el paso por la exquisitez del pensamiento de Alejandría. Se dará en el plano de la pregunta necesitada por lo otro viviente, en los avatares de una divinidad balbuceada, pero profundamente creída, donde la angustia por el pan mueve a la divinidad, y donde la divinidad siempre, milagrosamente, concede. Donde se cree en el milagro aunque no se dé, pero donde también se sabe operar como si el milagro no existiera. Y donde ante todo se da comunidad, el cara a cara con el prójimo, con todo el odio y todo el amor, en una tolerancia de vivir, en suma, en una perspectiva mucho mayor que como pretenden los sociólogos, que siempre creen adivinar los errores cometidos por el pueblo.

Estamos en el mismo proyecto de Hegel cuando quería encontrar un pensar adecuado a la vida, o cuando Heidegger se exilia en la Selva Negra para palpar lo campesino, o cuando Descartes acompaña a las huestes que recorren Alemania y descubre el suelo, y sobre éste la estufa y junto a la estufa el estilo de pensar de su época. Todos ellos depusieron el rol del filósofo para asumir el oráculo.

Es que el problema no está en redescubrir dónde la metáfora torna a ser viva, porque no hay metáfora muerta para reavivar, sino dónde está lo viviente para realimentar las metáforas, o mejor dónde se dice todo el verbo que ya no necesita el mito de la metáfora. Como que tampoco se trata de una especulación sobre el símbolo en general, sino más bien de cuáles son los símbolos y asumirlos.

Ahí habrá que pensar desde el silencio del ser, o sea desde lo que hace al estar. Parodiando a Aristóteles, diríamos que no es cuestión de ver cuál es la predicación de todo lo dado, o dónde todo es predicable, sino de la imposibilidad de hacerlo, o sea qué pasa con lo que no se puede predicar. Como si invirtiéramos la fórmula, y en vez de partir de una totalidad hipostasiada, como Ser o Bien, partir de lo que se dio en llamar Mal o Estar. Al modo de la Vieja América, como cuando en el Popol-Vuh se logra una vieja fórmula que convierte en monos a la hipóstasis y despotencia el mal en tanto se lo conjuga con el bien. Decir estar es asumir la transitoriedad del ser, pero es también lo sustancial para que haya ser o para que surja la posibilidad de predicarlo. Es desenredar el ovillo por su otro extremo. No es escuchar al ser como punto de partida metafísico, sino es escuchar al otro como punto de partida ético, por no decir antropológico.

En cierto modo, se conjuga ahí lo ético y lo metafísico. Porque escuchar al otro a nivel filosófico y en tanto hay oráculo, o sea a través de un texto, supone para el investigador regresar a un momento mítico donde él mismo se disuelve en lo dado por los otros como texto, para

lograr constituirse como sujeto. El rol ya no es del sujeto, es de los otros. Pero he ahí lo curioso. Tampoco los otros en el texto popular desempeñan un rol, sino que ocurre la misma disolución en el texto que ellos dicen: alienan en la palabra lo que ocurre con ellos. Por eso entre el investigador y los otros queda apenas el relieve del misterio central ubicado detrás del hablar mismo, quizá dado también en el simple verse. Ahí asoma lo que queda del ser, pero se da todo lo que está, su avatar misterioso como mero viviente, en suma, la verdad como lo milagrosamente dado, a partir de dónde cabe recién pensar, si es que cabe.

Por ahí no rige el principio de contradicción, sino el de oposiciones, que alienta detrás de aquél, y que exige la mediación, en cierto modo ética, que es lo que constituye al símbolo. Ahí el problema está en cómo a nivel puramente vital se llega a la mediación. Y esto ya no se logra en el lenguaje, sino que es anterior, por no decir que está fuera del lenguaje, o mejor sobrevive al lenguaje mismo, como lo propio del estar, que alienta detrás de cualquier especulación, incluso sobre el ser.

Y me referí más arriba a lo antropológico porque en todo se escarba el hueco dejado por el hombre, en el sentido de Foucault, en medio de la trama del lenguaje. Si esto es una metáfora para que en Occidente se piense otra vez lo mismo, en América resulta mucho más positivo. Habla del silencio del lenguaje en América, como también de la ausencia de símbolos, porque el hueco se da en el cómo y quién hace los símbolos, como también cuáles son los símbolos adecuados. El hueco se llena a

través del texto popular con algo humano totalmente despojado, quien a partir de su despojo vuelve a hacer la trama de su lenguaje.

Lo que no sabemos si eso es hombre, o si el hombre es algo que se nos escapa. Quizás sea —como quieren los idiomas indígenas cuando asocian al hombre con el juego— el misterio original donde, de los tantos de un juego, surge el nuevo juego de la creación, una creación no prevista, donde ni siquiera sabemos si habrá hombre o si habrá divinidad. Es como si lo que nos han dicho es demasiado viejo, es metáfora muerta, y llegamos al momento donde no necesitaremos metáfora. Ahí estaremos diciendo todo el lenguaje para todo el misterio, en suma, el círculo heliotrópico de Derridá que dice dónde está el sol, pero sin haber tenido que decir la metáfora. Por este camino vale la pena ser americano, porque se da la conjunción de todas las posibilidades. No son las así llamadas posibilidades que siempre se enredan en supuestas riquezas, sino las otras, las que parten del despojo total de no tener aún la lengua necesaria para decir nuestro verbo. Porque simplemente estamos no más y eso basta, porque América es silencio y falta aún la quinta creación de su hombre. Pensemos sólo que hasta ahora no hubo más que tinieblas, pero que las tinieblas auguran en los mitos la creación de las luminarias. Pero como lo dice la antigua América: en todo esto interviene algo así como lo humano.

## CORPUS DE INFORMANTES

El profesor Gerd Brand —fallecido—. Presidente de la Fundación Fritz Thyssen (Colonia), Alemania, promovió equipos internacionales dedicados a estudiar los fundamentos de la filosofía de la religión. Rodolfo Kusch fue miembro entre los años 1977-1979 —año de su fallecimiento— del grupo argentino de Investigación Religión Lenguaje y Sabiduría Popular, dirigido por Juan Carlos Scannone S.I. Los días 26, 27 y 28 de marzo de 1981 tuvo lugar en el Instituto Goethe de París, el COLOQUIO de París —Diálogo Internacional en torno de una interpretación latinoamericana—. Allí, entre otros trabajos del grupo argentino, Enrique Mareque, en "Líneas fundamentales del Pensamiento de Rodolfo Kusch" expuso el método antropológico de Kusch y algunos de sus trabajos de campo, que se transcriben a continuación, así como la hermenéutica filosófica que usaba para interpretarlos. "El estudio sobre Kusch sirve de articulación entre los trabajos de índole más especulativa y los que, sin dejar de ser filosóficos, hacen referencia más explícita a datos empíricos. Pues el método de Kusch se mueve en la circularidad entre sus experiencias antropológicas de campo interpretadas filosóficamente y su pensamiento filosófico inculturado." Juan Carlos Scannone S.I.

## PÍO LUJÁN

### DISCURSO — Observaciones

Estas observaciones responden a un primer análisis, en cierto modo superficial, sobre lo dicho por Pío Luján en su domicilio en La Rioja el 1-1-78. Asistió a dicha entrevista su señora que oficia de mayordoma.

La entrevista fue muy cordial, y Pío Luján manifestó muy buena disposición. Su dicción es muy mala lo cual ocasionó serias dificultades para la desgrabación. Bajaba mucho el tono de voz precisamente en pasajes en los cuales daba opiniones personales.



La estructura general de lo dicho por él se ordenó desde la primera observación en la que nos hace notar que todo lo referente al Tinkunaku se vive desde "lo más cumplido, ya, lo que tenemos adentro" con lo cual, nos prevenía, sin decirlo, que no ole importaba los datos sobre la historia del mismo, ni sobre sus causas. Por eso en la primera parte se refugia en el antecedente mítico referente a San Francisco, y en el resto apunta más bien a dar detalles sobre la ceremonia. Incluye finalmente ciertos episodios en los cuales, ante la prohibición de salir a la calle, se hizo notar la coherencia interna de todo lo referente al Tinkunaku. Un análisis más a fondo daría la estructura lógica de su exposición.

En general mostró una actitud que podría calificarse de reservada. No parece que dicha reserva se debió sólo a la falta de datos, ya que mostró una gran seguridad, sino que dio la impresión de que estructuró una pantalla oral en torno a un eje *que hacía a la vivencia en cierto modo inexpresable del Tinkunaku.*

El discurso se estructuró en ese sentido a partir de lo dado mismo de la costumbre (podríamos llamarlo en mi lenguaje a lo "*instalado*"). Hay algo fáctico e inalienable en la costumbre, que, por momentos, hace pensar en un *fundamento en el sentido de fondo o Grund* que no llega a explicitarse, pero que da la impresión de *algo lleno.*

Esto se advierte en la expresión del principio cuando se refiere al "*estar cumplido*", que se complementa con el tema de lo que se lleva "*adentro*". Es curioso la similitud de la primera expresión con la que menciono en mi libro, cuando un curandero en Bolivia se refirió a lo mismo

con el término aymara pukhachani (Obras Completas, t. II, "El Pensamiento Indígena y Popular en América", pág. 322 y sgs.). *Esto hace un poco al concepto del fundamento, pero no como Abgrund o abismo, sino como propuesta operatoria o sea como algo que hay que hacer, en el sentido de cumplir, para que ese vacío original que es uno mismo se llene.* Se da entonces evidentemente en el caso del curandero una reflexión ética, pero donde el ethos no es un ideal que debe llenarse, al cabo de una dinámica, sino *como un cumplimiento de lo que llamé arjé o sea de lo ya dado, sea como costumbre o sea como tradición, que vendría a darse como un suponer estar cohabitando con lo absoluto, o si se quiere, mejor, con un acceso supuesto e inmediato a lo sagrado.* Con respecto a Pío Luján el "cumplirse" hace más bien a *lo ceremonial, o virtual, y en el fondo también a un ethos cerrado o reiterativo.* Detrás de Pío Luján hay una profunda conciencia de moralidad popular que se vive a partir de un "estar cumplido" *y no en función de preceptos digitados por los otros, los que son ajenos a él. No hay una moralidad de código, sino una moralidad que surge naturalmente de pautas culturales propias conservadas en la cofradía.*

Además, daba la impresión de que Pío Luján se refería a una *secta de cátaros*, pero no por considerarse puros, sino como si fuera un grupo esotérico de características ajenas al común de la población. Se ubica al margen de todos, pero a la vez como nucleamiento de tipo popular en torno a algo que se mantiene oculto.

Esto último asoma en algunos temas como ser la referencia a *los diaguitas* (de evidente origen culto), y que pa-

rece que es usado sólo en un sentido segregativo, como quien separa *lo manchado o marcado de lo puro*. Esto se advierte en una forma más manifiesta, cuando se refiere al apoyo que Angelleli dio a los pobres. Detrás de lo manchado o marcado está *lo pobre como culpa*. No le interesa Angelleli como obispo, sino que hace hincapié en los pobres auxiliados por éste. Se diría que el pensamiento de Luján se desplaza en lo más hondo, en el horizonte de la pobreza, como si partiera de una *antropología de la invalidez*. Podría sospecharse que los *ayllis asumen esa conciencia de lo pobre* en un nivel ontológico y ése sea al núcleo conceptual del grupo. Ser pobre supone una invalidez pero que no es económica sino ontológica. Hay una culpa de ser inválido. Y esta culpa es esgrimida como lo irremediable, o, mejor, como lo esencial de lo humano en general. Se trata de una conciencia de la invalidez original de lo humano (en la otra entrevista con Molina se hace mención de la mutilación del Niño Alcalde). También hay un cierto *fatalismo en su pensamiento*. Dice por ahí “nacemos marcados”. Por eso su visión de las cosas *no es dinámica, sino estática* como instalada a partir de algo.

Pareciera además hacer una distinción entre lo *religioso desde el punto de vista popular y lo religioso desde el punto de vista oficial*. Esto se advierte en que no menciona los milagros del Niño Alcalde. hace referencia a él como *símbolo cosificado*, en cambio menta abundantemente el *carácter milagroso de San Nicolás*. Desde cierto punto de vista pareciera más positivo el Niño Alcalde y San Nicolás aparece más en un plano ajeno, como ídolo que castiga (del mismo modo como menciona los santos el padre Monast con refe-

rencia a los aymaras). Es posible que todo lo referente a San Nicolás se vincula con una iglesia dinámica como es la de La Rioja, pero que por eso, en cierto modo es temida, aunque respetada, *pero vista como ajena al sentir que rodea al Niño*. (Habría que revisar si lo que Ricoeur dice referente al terror ético, que hace al castigo, es aplicable al Niño Alcalde, o mejor a San Nicolás. Si fuera así ¿será porque San Nicolás es objeto religioso o meramente el creador de culpas? ¿Qué pasaría en ese caso con el Niño Alcalde? Es posible que sea salvador pero no en el sentido de Cristo sino en el sentido arquetípico como mediador. pareciera que hay algo forzado en el concepto del terror ético).

De cualquier modo hay que considerar que en tanto el Niño Alcalde es símbolo de ellos o sea popular, pareciera vivirse una especie de alianza o *pacto político-religioso* entre la iglesia y los ayllis. Detrás del Niño Alcalde hay evidentemente una actitud popular que se manifiesta como resistencia sorda que a veces parece mera ceremonia, pero por momentos una fuerza de inusitada coherencia (como en el caso del obispo Reinafé).

Es curiosa la referencia insistente a *lo civilizado*. Mejor dicho pareciera convencional, o más bien esconde una petición de derecho ante un medio que, desde el pensamiento de Pío Luján, es visto como lo otro, en cierto modo ajeno a él. El uso de este término se contradice con lo que observamos más arriba. Esto no quiere decir que haya conciencia de lo salvaje o indígena, sino, más bien, a que hay una conciencia en *todo caso de lo criollo frente a lo otro*, y en lo más profundo de lo pobre como nivel de invalidez ontológica, frente a la propuesta de despilfarro pero

como pecado contra la invalidez esencial *que encierra lo así llamado civilizado*. Esto hace pensar si en el fondo de toda actitud popular no asoman elementos de un código filosófico básico que sirve al grupo como punto de referencia y como sostén para su auto-afirmación.

Todo esto me sugiere una simple lectura de lo dicho por Pío Luján. Una vez completada y revisada la grabación podría aplicársele mi método de análisis simbólico, lo cual podría dar mucho más elementos. Por ejemplo el análisis de todas las referencias que hacen a San Francisco, a San Nicolás, al Niño, a los pobres, o conceptos como "lo interior", "la fe", "política", etc., tomando en cuenta estrictamente las expresiones lingüísticas, podría dar la *estructura simbólica del mundo vital de Pío Luján*. Creo que un análisis de lo dicho por Molina y Gordillo puede dar también muchos elementos. Quizá basten los tres para estudiar el Tinkunaku en su profundidad. Molina es un buen ejemplo de la dispersión del fenómeno del Tinkunaku. Hace e parte a lo argentino en su aspecto negativo, como disolución y uso de lo popular.

A través de lo dicho por Pío Luján, el Tinkunaku no es sólo un hecho folklórico, sino que responde a una estamentación de lo popular y mestizo, que tiene más de política racial que de religión. Mejor dicho, a través del Tinkunaku el pueblo asoma su coherencia en una globalidad inicial de tipo simbólico en lo cual lo religioso y lo político se entremezclan. Tiene la misma coherencia que mantienen los grupos bolivianos en la Quebrada, aunque en el caso de Luján con un carácter más estereotipado y en cierto modo falta de vitalidad, quizá por excesiva presión cultural de la zona rioplatense.

## ANÁLISIS DEL DISCURSO DE PÍO LUJÁN

El análisis de lo dicho por Pío Luján servirá, por un aparte para analizar el saber sapiencial, por la otra puede averiguarse de qué modo el informante ha elaborado su saber religioso en tanto asume el rol de Inca en la cofradía de los ayllis y, finalmente, también, el posible sentido de la ceremonia desde el punto de vista popular.

### El saber sapiencial

Con referencia al saber sapiencial cabe destacar dos importantes párrafos. Uno es donde se da una interesante concepción del tiempo en torno a la frase “venir así a lo más cumplido”. Y el otro es cuando dice “vamos a dialogar y vamos a llegar a lo comprendido”. Podría agregarse a ello un tercer concepto que mencionó en la entrevista con Molina cuando dice “porque ya nacimos ya marcados”. Otros conceptos como el “adentro”, “civilización”, pueblo”, “gente”, “diaguitas”, “indios”, etc., también ofrecen interés y será comentados durante la exposición.

Dijimos que en su discurso encierra una concepción del tiempo. Pío Luján piensa al tiempo como circular en tanto que apunta a “lo pasado que va quedando”, y que termina en lo *más cumplido* que, a su vez, concluye en lo que queda *adentro* de uno. La circularidad del tiempo se decanta entonces en una solidificación de lo *cumplido*, que se deposita en un *adentro* esencial donde asume un matiz ético, en cierto modo un *ya saber*.

No hay novedad histórica en esta concepción del tiempo sino cumplimiento. Pero, hoy pasado. Por consiguiente lo más cumplido ha de ser seguramente la ceremonia, donde lo pasado se reitera. En todo esto, lo pasado se interna como veremos en la *arjé* (en el sentido de Ricoeur) y es ésta la que se reitera a través del tiempo vivido por el informante en la ceremonia y en todas las implicancias en cierto modo inconcientes del Encuentro.

Pero también el “llegar a lo comprendido”, con lo cual Pío Luján supone que se resolverá una disención interna del grupo de los ayllis, señala un modo pasivo de encontrar la solución de un problema. Lo comprendido corresponde a un proceso ajeno al sujeto, quizá en el mismo plano que “lo cumplido”. ¿Es que lo *comprendido* es concebido como lo que ya está dado, y lo dado en general hace a un *estar* de todo, incluso lo referente a las decisiones individuales, las cuales se concretan pero con anuencia de lo otro que encierra el estar?

Según esto el pensamiento de Luján opera en cierta medida sobre elementos indeterminados. No opera sobre lo óntico, o sea referido a la presencia del ente, sino vagamente sobre lo dado en general. Esto que está dado encierra en gran medida, en tanto se refiere a “*lo cumplido*” y lo “*ya comprendido*”, a lo que podría llamarse tradición, pero que trasciende este concepto. Por ejemplo, no podría encuadrarse en la fórmula del *sido* de Heidegger, por cuanto no se refiere a lo dado como ente, sino a lo dado al margen del ente, en tanto lo trasciende. Es lo dado también como sagrado, pero en el sentido de potencia mágica, que en cierto modo implica la potencia de

lo divino. Y es que el pensamiento de Pío Luján, según lo manifiesta la impresión global de su discurso, se desplaza en una globalidad que refiere a lo que *está*, en donde se imbrica la presencia como instalados de los entes y, también, la potencialidad de lo divino.

En tanto la circularidad del tiempo hace a un tiempo peculiar (donde el advenir reitera la arjé, y en cierto modo carece de novedad), y en lo arcaico se da la potencialidad de lo divino, el cumplimiento del tiempo se da con algún modo de sacralidad. Por eso tiene algo de tiempo escatológico, pero sin historia. En cierto modo es un tiempo primordial, movilizadado por la condición de arrojado o caído, pero que pareciera carecer de un estado de resuelto, ya que del advenir-sido-presentando sólo interesa la reiteración presente, en tanto presentación de la *arjé*. En esta circularidad se restablece lo sagrado, o sea la arjé, en un presente profano, dentro del marco de un estar en general. El estado es la consecuencia, pero también la fuente para un *siendo* que se da desde *lo cumplido* y *lo ya comprendido*.

Cabe preguntar de paso si esta forma del tiempo es realmente a-histórica. Pero pareciera, más bien, que posterga lo histórico, o mejor dicho lo vive, pero lo somete a la potencialidad de lo sagrado.

Todo esto hace sospechar, en tanto no se da un estado de resuelto, que no hay un *ethos* sino un *pathos*, como se advierte en el relato de la lucha contra Reinafé. Esto culmina en “un dolor muy grande” y que sólo se soluciona en tanto incide el castigo del santo, que por otra parte era esperado, sin que el Inca decida intervenir para restituir la ceremonia.



Cabe una aclaración sobre el concepto del *adentro*. Al igual que en el mundo quechua se da la intimidad como elemento simbólico —ukhu—. Se trata de un *adentro* concebido como vacío donde se ubica lo esencial, ya sea lo *cumplido* del tiempo, o ya sea Dios. Es el hueco esencial donde se cortan los límites de lo racional y lo emocional. en las inflexiones de voz que usaba Luján se advertía la connotación emocional, quizás referida al corazón que habita dicho hueco, y a partir de donde se logran las decisiones con eficiencia ante las disyunciones que presenta la vida cotidiana.

Este *adentro* pareciera diferenciarse de un hueco *esencial* y de un hueco como *ocultamiento*. Lo señala la utilización del concepto de política que pareciera más bien que se lleva *adentro* pero, en forma oculta o reservada a la pura individualidad.

A su vez la distinción entre un *adentro* esencial y un *adentro* de *ocultamiento*, se distingue por el *arraigo*. Por ejemplo Dios o el santo “se lleva muy *adentro*”. ¿Será entonces que lo político no logra estar arraigado? El comentario que hacen Molina y Luján con motivo de la entrega del libro y de la llave en el momento de la despedida, que en fondo tiene sentido político, hace notar esta falta de *arraigo* de esta clase de intromisiones políticas.

Esto hace pensar que Luján concibe de otro modo la autenticidad. No es el modo occidental de una dinámica que parte de un estado de resuelto hacia la novedad del futuro. Falta en Pío Luján la concepción del no del fundamento o *Abgrund*, ya que su pensamiento está fundado precisamente en el estar de lo sagrado, y además pien-

sa en un ámbito donde la muerte no tiende a darse como acabamiento. Por eso, en vez de un estado de resuelto — si cabe tomarlo en cuenta aquí— se da como la resolución de asumir el estado de todo lo dado, de donde lo referente a la arjé no está lejos.

En todo esto conviene redimensionar también el concepto de proyecto. La comprensión no apunta a una posibilidad de ser, sino a un *ser de la posibilidad* ya fijada en forma de símbolo, en este caso prefijada en las implicancias de la ceremonia. No cabe duda que todo esto sugiere, en tanto señala un otro modo existir, una nueva analítica fenomenológica.

Se diría que se trata de un pesar desde el pre-recinto, un asumir la diferencia pero en el marco de la ambigüedad del estar donde se ubica lo absoluto en medio de lo sagrado. ahí aparece el ser como *juego* (Spiel) en tanto lo que es no pasa de ser una rugosidad simbólica de una sacralidad original, amorfa y sustancial, pero profundamente vivenciada. De ahí la ausencia de conceptos y de ahí la insistencia en la ceremonialidad.

## Los símbolos religiosos

Los símbolos que predominan son los vinculados con los santos y con Dios. Los santos son tres. Uno de ellos es San Francisco Solano. Se trata de un personaje mítico que se instala en La Rioja utilizando un elemento sacralizado como es el violín a fin de resolver una controversia o sea mediar entre oposiciones. Esto último lo

realiza mediante otro instrumento eficaz como es la cruz. Para instaurar el orden sagrado nombra como alcalde al Niño. A partir de ahí se inicia el proceso de civilización.

San Nicolás de Bari es mencionado conjuntamente con el Niño Alcalde dentro de una fórmula lingüística en la cual ocupa en todos los casos el primer lugar. Es el personaje que interviene en la ceremonia del Encuentro en donde su papel consiste en rendirse. Tiene su propia cofradía integrada por apóstoles. Se vincula con una tradición que procede de los bisabuelos. Desempeña una función religiosa importante, porque se le promete con devoción. Es un santo castigador, desvinculado de la política e íntimamente relacionado con el pueblo. Éste impone la ceremonia vinculada con él. En el momento dado su carisma llega al rango de ser asociado con Dios, con la salvación y con el mundo. Tiene importancia la novena que se le dedica y sirve de hito en la ceremonia general.

Íntimamente vinculado con San Nicolás se da el Niño Alcalde. En cierto modo es un personaje de sacralidad muda, pero que ejerce un peso sagrado. Tiene carácter numinoso porque se le rinden los otros dos santos y es personaje principal en los encuentros. Tiene su cofradía. En una ocasión aunque en forma ambigua, se le atribuyó una kratofanía. Está vinculado, al igual que San Nicolás, con un pueblo. Se le hace cargo y se le practica un velorio y tiende a circular como símbolo cosificado. A esto hay que agregar el carácter peculiar de la cofradía que lo sigue. Esta es esotérica, con una ceremonialidad rígida en la que interviene como personaje nucleador la mayordoma que se vincula con el clero.

Con respecto a Dios, Pío Luján hace tres menciones significativas. Una es la que se refiere a que se deja de ser esclavo cuando Dios se acuerda de uno. La otra se vincula con la ubicación de Dios en el *adentro* esencial, y en la tercera se lo menciona a Dios para dimensionar a San Nicolás. De las tres menciones cabe inferir lo siguiente: ante todo la *lejanía* de Dios en la misma medida como se da en la ontogénesis precolombina. En este caso Dios genera los héroes gemelos y luego desaparece. De ahí los himnos incaicos en los cuales se pregunta por él. La mención de la memoria de Dios podría referir a su vez a una conciencia de finitud, o sea lo que podría llamarse ontología de la pobreza o de la invalidez. Es posible que ser esclavo de la imagen sagrada implique asumir esta conciencia de finitud.

Por otro lado la mención del *adentro* esencial donde se lleva a Dios, depende de un acto conciente en cierto modo ético ("lo llevo muy adentro a mi Dios"), pero que hace a un tácito descubrimiento de él, una especie de consubstanciación o, estar en la misma sustancia que Dios, no obstante su *lejanía*. Finalmente la tercera mención sumerge a Dios en la totalidad de lo divino, donde se dan todos los personajes sagrados, y tiene una eficiencia sagrada global y poderosa. Es esta divinidad global y amorfa y no el personaje religioso el que pareciera incidir en el pensamiento popular.

Ahora bien, a primera vista el modo como Pío Luján menciona casi siempre en un difrasismo a los dos santos, señala en primer término la posible presencia de un arquetipo de la dualidad, por lo cual parecieran ser dos personajes opuestos pero complementarios. San Nicolás

es ejecutivo, milagroso, castigador. El otro, o sea el Niño Alcalde, es silencioso (mudez religiosa), circula como imagen o como símbolo cosificado por lo cual tiene una movilidad espacial, y además se mutila. Ambos parecen configurar lo que en antropología se llama héroes gemelos. Se da en el pensamiento templario (Imbelloni) y abunda en los mitos selváticos y en las religiones aztecas e incaicas y en muchas formas del pensamiento popular urbano. Podría afirmarse que responden a una visión dual del mundo que se traduce en un pensamiento por oposiciones de acuerdo a un alógica dicotómica, detrás de la cual alienta siempre la visión de la unidad como unión de contrarios. Es el motivo por el cual en las crónicas predominaron las trinitades en la doble forma de padre-hijo mayor-hijo menor o padre-madre-hijo.

También podría decirse, que el pensamiento de Pío Luján opera con una lógica binaria de dos conjuntos cuya intersección da un conjunto vacío con lo cual la matemática de Boole podría dar alguna senda.

A su vez lo binario podría verse desde el punto de vista estructural y pensar que el Niño Alcalde es una inversión simétrica de San Nicolás en el sentido como lo traduce Lévi-Strauss en su fórmula sobre los mitos. Pero con esto decimos muy poco.

Partamos entonces de la hipótesis de que el pensamiento de Pío Luján piensa no el *ser*, o la determinación de los entes, sino el *estar*, por lo cual el mundo no termina en las cosas sino en el otro, lo que no es mundo, pero es poderoso.

Por este lado el análisis del concepto de pueblo puede

dar una senda. Hay una relación estrecha entre el santo y el pueblo en el sentido de *pueblo elegido* “para su Moreno y el Niño Alcalde”. Además el pueblo aparece como personaje porque tiene *voluntad* y *mira* y además se *sustancializa* como *católico* y *creyente*. Se convierte en una *aldea* pobre, como un modo de habitar en el despojo, y que por consiguiente debe ser asistido a lo cual está obligado el obispo de turno.

Frente a un pueblo se distingue el concepto de *gente* cuyas características son el “bombear” a uno o sea de hostilizar, que se *reúne*, con lo cual da una visión atomizada; que *no conoce al santo*, y que *va y anda*, pero sin una meta definida. Finalmente cabe señalar la finalidad que le asigna a la “imagen religiosa del santo, (que podría entenderse como “es de religión” como creíamos escuchar en la primera versión), con lo cual hacía la referencia a que la imagen “sirve para atraerla a la gente ahí”, como si se tratara de una religiosidad inauténtica. ¿Habría aquí una diferencia entre la religiosidad entendida desde un aylli, que según Pío Luján viene “ya marcado”, y la religiosidad pública? ¿En qué consiste estar “ya marcado como aylli? ¿Qué pasa entonces con el Niño Alcalde?

## El Niño Alcalde

Pío Luján inicia su relato con la mención de San Francisco como figura de una ontogénesis, según la cual la unidad genera una dicotomía que en este caso está conciliada. San Francisco intercede entre los contrincantes:

indios por una parte, y españoles por la otra. La oposición se traduce en una dualidad sagrada: San Nicolás por un lado y Niño Alcalde por el otro. Además hace sospechar que la dualidad original sigue siendo vivida, aunque con otros contenidos, en la ceremonia, durante la cual se reactualiza una oposición conciliada, o sea una conjunción, y en cierto modo se mantiene lo mismo del episodio original, como lo demuestra la inclinación de San Nicolás ante el Niño Alcalde.

Sin embargo se altera la semántica del episodio original en el relato de la lucha contra Reinafé, donde se da un curioso desplazamiento del motivo de lucha, que debiera fijarse en el Niño Alcalde, hacia San Nicolás. La lucha triunfa por la presión del Moreno, de modo que se encubre todo lo referente al Niño Alcalde. Es posible que en todo esto el Niño Alcalde represente lo justo o sea también la meditación entre oposiciones, y que es por eso que pasa a segundo plano en el relato de la lucha. Sin embargo que da la impresión de que San Nicolás pareciera ser un santo real, mientras que el Niño Alcalde tiene otro tipo de santidad.

El Niño Alcalde da la impresión de una santidad cosificada. En cierto modo es lo otro frente a San Nicolás. En esta oposición aparece San Nicolás como lo dado pero ajeno, y el Niño Alcalde como lo dado pero propio. Además, está vacío de connotaciones y se llena únicamente con gestos, como ser: los santos *se rinden* ante él o *se da vuelta* después de dicha inclinación. El sentido del Niño Alcalde se desplaza entonces más bien a la cofradía. Mejor dicho por un lado finca en el gesto ritual, y,

por el otro tiene valor de insignia santa o de bandera. Pero si bien adolece de cierta enigmática mudez religiosa, sin embargo cuando detenta un poder mágico y castiga con la muerte al sacerdote que empujó al Inca, señala la posibilidad de que haya detrás un poder que escapa a la iglesia y que entronca con lo que el pueblo podría pensar sobre lo sagrado. En este sentido desde un punto de vista filosófico es la nada frente al ser religioso, pero una nada que está llena. El contenido por su parte pareciera vincularse con lo mágico, y también con un modo de política pero tomado este término en el sentido de mística popular, que se relaciona con la cofradía.

Algo de esto se aclara en el examen de los términos *diaguitas*, *indios*, y también *civilización* pensados desde el Niño Alcalde. Por ejemplo, la mención que se hace de los indios va acompañada de una duda (“estaban los indios, *más parece que directamente*”, o “cuando existían indios *típicamente*”). O sea que no se concibe totalmente lo indio. Por su parte el informante pareciera participar más favorablemente del concepto de *diaguita*, ya que él supone que se viste igual que dicha raza, y está puesto también como hito en el tiempo original. Pero tanto “indio” y en mayor medida “diaguita” refieren a una diferenciación o aislamiento del origen de las costumbres del informante, en el sentido de corresponder a lo otro que sin embargo él mismo es, dentro de la ciudad.

La ciudad hace a lo civilizado. El examen del término en el discurso sugiere por un aparte una labor intensiva y eficiente obrada por San Francisco en ese sentido, y por la otra una referencia a la fundación de la ciudad.



En el primero, Pío Luján remite la índole de la civilización a lo que le han dicho, y de esto, él se ha olvidado. Menciona lo civilizado con reticencia. ¿Será una cosa del santo y de lo cual es preciso hablar bien? Por eso pareciera volcarse más bien en el término *diaguita*. ¿Será porque separa lo manchado de lo puro? ¿Tendrá algo que ver cuando se refiere al apoyo que Angelleli dio a los pobres?

Detrás de lo manchado o marcado está lo pobre como culpa y éste está aislado en el origen del tiempo como *diaguita*. Al informante no le interesa tanto Angelleli como obispo, sino que hace hincapié en los pobres auxiliados por éste. Y con ellos se identifica. Se diría que el pensamiento de Luján se desplaza en lo más hondo en un horizonte de la pobreza, como si partiera de una antropología de la invalidez que va desde el origen del tiempo al presente. Podría sospecharse que los ayllis asumen esa condición de lo pobre y *diaguita* en un nivel ontológico y ése sea el núcleo conceptual del grupo. Ser pobre supone una invalidez, que no es económica sino ontológica, pero que está marcada como algo segregado del ser, en la misma medida como *diaguita* o indio se segrega de lo social o civilizado. Hay una culpa de ser inválido. Y esta culpa es esgrimida como lo irremediable, o mejor como lo esencial de lo humano en general. Pero se trata de una conciencia de la invalidez original de lo humano que se encarna en el Niño Alcalde. En la otra entrevista con Molina se hace mención de la invalidez del Niño Alcalde que obliga a que se le lleve en el auto. Agrega Pío Luján: "Como él es muy chico, no puede caminar, tiene que irse en auto..."

Todo esto hace pensar que el Niño Alcalde comprende

un conjunto de elementos que lo convierten en algo opuesto a San Nicolás, pero a la vez complementario. Por este lado se confirma lo dicho al principio sobre la dualidad que refleja el binomio. Cabe preguntar otra vez: ¿Habría en el Niño Alcalde una sacralidad diferente a la que detenta San Nicolás, que se mantiene por eso mismo en una mudez religiosa, pero que hace a una religiosidad de otro tipo, más bien de carácter mágico y popular, especialmente en virtud de la asociación de los ayllis con los diaguitas y también en ser ellos los que cuidan la imagen?

Todo lo dicho por Pío Luján en este sentido entra en una mudez religiosa como si en el fondo no dijera nada. Lo que pudiera decir se da en “lo cumplido”, o acuñado a través del tiempo, y por eso mismo ajeno al habla y que sólo pareciera ser expresable con la reiteración del rito de la ceremonia. Esto hace a que la palabra dicha por Pío Luján ya no es del habla, sino la gran palabra que termina por ocultarse detrás del gesto. Es la palabra que Granet descubre en lo que llama la etiqueta del pensamiento chino de la época de los Han. Pero refiere también a lo que denominé alguna vez anti-discurso, para señalar que detrás de cada discurso hay una referencia constante a un núcleo ético-mítico.

Es curioso que en el discurso aparezca un Dios lejano que necesita recordar a su creyente en un momento dado para salvarlo. ¿Será que el informante vive entonces realmente un mundo desgarrado por la dualidad donde se piensa el elemento oscuro de ésta como lo señala el que los ayllis se vinculan con los diaguitas y son esclavos de una imagen muda? Si fuera así se asume el misterio del no-ser,

o sea no existe la nada, sino que se da como lo simétricamente invertido. A su vez esta potenciación de las oposiciones hace que predomine un sentimiento de caída que obliga a que se espere la memoria de Dios para una salvación problemática, porque se vive el desgarramiento entre los opuestos que afecta al puro vivir y que incluso hace peligrar la satisfacción de las necesidades elementales.

La misma dualidad que pareciera haber entre los santos pareciera reflejarse en la organización de los ayllis. Están encabezados por el Inca y la mayordoma. Esto se desprende de la función que le asigna Luján. La mayordoma tiene una doble función. Por una parte giran en torno a ella los momentos importantes de la ceremonia como ser el desayuno, el almuerzo. Pero asimismo se le canta, ella bendice y además besan su vestimenta. Por otra parte tiene cierta función ejecutiva en el campo moral. Por este lado se vincula con el clero, ante quien denuncia las irregularidades.

Pareciera que, tanto el término Inca como la función simbólica de la mayordoma refieren en parte a lo que se suele decir del gobierno del imperio arcaico. Por eso es posible que la función de la mayordoma debió haber tenido un origen culto. Por ejemplo es curioso que entre los alféreces no se dé una mujer con la misma misión.

Sin embargo llama la atención que el conflicto interno del grupo se deba precisamente a que la mayordoma no había cumplido, al menos en este año, con ciertos preceptos de la ceremonia. Y también es curioso que, Pío Luján invoque el costo de la vida para justificar este deterioro de la ceremonia. Pero si se considera que este dete-

rioro no es total, ya que la mayordoma sin embargo mantiene una autoridad moral (aunque desmentida por Molina), cabe pensar en una vigencia más profunda de su función entre los ayllis. En cierto modo queda lo esencial de su misión, aun cuando se deteriore algún aspecto de la ceremonia. Y esto se debe a la necesidad de mantener una dualidad del binomio inca-mayordoma, como reflejo de una concepción dualista del mundo. Esto mismo, al margen del origen culto de la costumbre, hace a lo popular en su sentido profundo, o sea en tanto asigna importancia a lo femenino, como ente nucleador, que se equipara a lo masculino, y que incluso, conserva el rito sagrado de la ceremonia en tanto es depositaria de todos los utensilios utilizados hasta el año próximo. En cierto modo, especialmente en cuanto que al final de la fiesta se despiden de ella por un año, representa lo femenino en el sentido que le da Frobenius, como lo involutorio o centrípeto que conserva en su seno la sacralidad de la fiesta, y con cierta referencia a una propiciación de fecundidad como se advierte en la mención que hace Molina a que ella recibía ofrendas en otro tiempo.

### **El sentido de la ceremonia**

Los conceptos como “ya estar cumplido” o “ya comprendido” o “venir marcado” refieren, como dijimos, a un modo de concebir la realidad no como un espacio poblado de objetos donde se actúa, sino como el espacio que debe ser sacralizado por la ceremonia.

Lo ceremonial, en tanto fue establecido en el origen de los tiempos, es la reiteración de un circuito predeterminado que debe ser cumplido. Supone una actitud existencial en donde poco interesa lo determinado, sino que se concreta a la ejecución de la ceremonia. Incluso el relato de la lucha contra Reinafé, no obstante el intento de salir a cuerpiar, en ningún momento asume actitudes ejecutivas, y la prueba está en que la resuelve el santo y no el Inca.

Por ejemplo el modo de concebir el *yo* que tiene Pío Luján hace notar hasta qué punto lo subordina a la finalidad del grupo. En ningún momento adopta una decisión autista, sino que, en el caso de hacerlo, será para suprimir su vigencia. el yo, o va acompañado de una negación, o sea lo menciona para confirmar su fe, "yo no puedo decir a San Nicolás" o "yo lo llevo muy adentro a mi Dios". Pero también da cuenta de una gran ecuanimidad en tanto no niega, a partir de una enfatización del yo, a la política, aun cuando disminuya su validez. En todos los casos la personalidad del Inca se subordina a la misión, hasta el punto de abandonar totalmente sus tareas en vísperas de la fiesta. Se somete a la voluntad del grupo, en tanto ella responde a designios sagrados. Hay una política mística en su relato, que tiene mucho que ver con el *camino* en el cual hay que poner a un aspirante, al cabo del cual aparece el sacrificio "severano" a la "lucha sacrificada" mientras "carga con la misión". Se diría que el estado de resuelto es a partir de un fundamento afirmado que no tiene Abgrund, de ahí la transitoriedad del siendo, parte desde el fundamento que

no está cuestionado, sino que *está*, apenas connotado como tradición o bisabuelo.

Esto hace pensar que el pensamiento de Pío Luján se desenvuelve de acuerdo con la fórmula del estar-siendo, según la cual lo referente a la presencia, o, si se quiere, al ser, es transitorio. Para que se reitere lo sagrado basta con cumplir. El estar provee de circuitos de acción sacralizados que reinstalan el mismo estar. De ahí el estado de *ecclesia*, o de asamblea sagrada a la comunidad, que trae consigo un existir como mero estar. Refiere al destino grupal que está digitado a partir de un absoluto vigente.

Veamos algo más. Entre las condiciones para ser aspirante se destaca el celo de que éste haya sido bautizado y confirmado. Pío Luján enfatiza considerablemente este aspecto. Si la misión del grupo responde en muchos aspectos a una concepción de lo sagrado, de acuerdo con una visión popular, en cierto modo fuera o al margen de la iglesia ¿qué sentido tiene esta referencia al bautismo?

Cuando Pío Luján refiere la leyenda inicial, o sea la de San Francisco, no hace mención del Niño Alcalde como mediador, ya que quien concilia las oposiciones es San Francisco. El Niño, En virtud de su mudez religiosa, apenas se destaca como alcalde de La Rioja. Rige lo justo, pero tiene una pesadez óptica que se refiere vagamente a una administración moral. ¿Pero no tendrá algo que ver con lo que me dijo un informante de la Quebrada de Humahuaca con referencia a la Navidad, cuando expresó lo siguiente: “¿Ha visto los chicos? Tanto chico. Pobrecito niño, por él está sostenido el mundo?”.

Si el Niño representa a Cristo, eso pareciera estar muy lejos del pensamiento de Pío Luján. Esto puede deberse a dos causas: o Cristo es un Dios lejano como advierte Tschopik para los aymaras, y entonces no interviene en este mundo, sino como personaje mudo, o en cambio se vincula al concepto de niño en general como símbolo de lo fecundo. No hay que olvidar el sentido que a nivel etnológico tiene el sacrificio de niños para impetrar la lluvia. Algo de esto ocurría en un nivel menos primario con la informante Sebastiana de Salta. La imagen del Niño Jesús guardada en su casa servía también para las rogativas del caso. ¿Será que un pensamiento seminal se concreta en un plano mágico al niño como *séminal*, y que finca en este concepto lo que pudiera llegar a ser, lo que va cumpliendo para llegar a lo "ya cumplido"?

El pensamiento seminal no determina causas, sino que trabaja sobre el exceso de sentido de los símbolos. Encadena los conceptos por analogía, pero se somete a la categoría de generación o crecimiento, y además a un concepto circular del tiempo. En todo esto el niño o la cría animal en general refiere a una potencialidad de sentido y por consiguiente de cosas, especialmente las vivencias.

Replanteamos el problema: la asociación entre Niño Alcalde y ayllis especialmente en tanto éstos se consideran vinculados con los diaguítas, refiere a una forma de bautismo. ¿Qué sentido tiene éste? Quizá haya que tomar en cuenta lo dicho por Monast referente a la importancia del bautismo a nivel popular (como yo pude comprobar personalmente en Bolivia). Hay en el bau-

tismo una sacralización, o una incorporación del niño al orden sagrado, para hablar el mismo verbo que lo absoluto. Pero si se trata de un pensamiento que concibe un mundo desgarrado en oposiciones cabe inferior que existe por una parte, un orden sagrado y, por la otra, un orden profano con características demoníacas y el bautismo lo sume a uno en lo primero. Pero, a su vez, la diferencia entre lo sagrado y lo profano está determinada desde un criterio popular. Entre ambos hacen a la dualidad estructural de la concepción popular. Y, es más. Pareciera que el Encuentro confirma ceremonialmente la vigencia del bautismo en ese sentido, pero como ordenamiento (alcalde) del caos para mantener el orden sagrado. Según esto, lo dicho por Pío Luján hace, en cierta medida, al esquema o figura arquetípica de la teogonía u ontogénesis. Es la reiteración inconciente de un ordenamiento sagrado que se cumple anualmente. ¿Será que la mayordoma simboliza en todo esto la fecundidad a través de la cual pasa el eje de la fiesta y en donde los opuestos convergen? Desde un punto de vista estructural se homologa esto con los primeros frutos que se suelen depositar en los pesebres en la época de Navidad. Entonces, si fuera así, se justifica el sentido propiciatorio que tenía la fiesta años atrás, según dice Molina.

Todo lo dicho hace referencia a una incógnita que se abre para la conceptualización de este tipo de fiesta. Pese a la univocidad del relato, se da el equívoco de una referencia a algo que debe ser dominado, y que la fiesta ordena a través de la ceremonia. Hay en esto también un



pensar la nada, pero que en este caso se da como lo negativo lleno, que es rozado y ordenado por la ceremonia.

¿En qué queda entonces lo que denominábamos política de la cofradía? El grupo actúa con fuerza para imponer una voluntad, que parte de lo tradicional, y que a su vez entronca con una visión propia, en tanto es popular, y que procura parodiar una teogonía para ordenar un caos, pero que, y he aquí su importancia, necesita para ello del bautismo como incorporación a un orden sagrado propio (como lo denuncia según dijimos la kratofanía mágica del Niño Alcalde) para cumplir con su misión. De qué así sea lo indica la mención de que el aylli está *ya marcado*, y de que hay un *camino* en el cual hay que ponerlo. ¿Es que la cofradía mantiene inconcientemente una ortodoxia religiosa popular? A su vez, la ceremonia por todo esto es vivida como un pacto político-religioso donde la inclinación de San Nicolás ante el Niño Alcalde implica un *stato quo* mantenido a través de los siglos.

Si fuera así, el grupo demostraría una notable coherencia y ejerce evidentemente una fagocitación. Quizás de ahí se explica la personalidad vengativa de San Nicolás (quizás como encubrimiento de una culpa) y también el hecho de que sea Moreno. El pueblo recombina por un proceso de fagocitación elementos recibidos para cumplir con su propio camino y en este caso encubrir una concepción propia de lo sagrado con una eficiencia acorde con sus necesidades.

Se da en esto, sino se quiere, una lógica de la nega-

ción, porque lo negativo rige el ordenamiento de lo afirmado. Según esto, la ceremonia o el gesto religioso a nivel popular no se ejecuta porque sí, sino a partir de una vigencia, si se quiere, inconciente, de lo simétricamente opuesto al ser. Decir esto último sólo aclara aparentemente el aspecto lógico de la cuestión, pero se lo entiende a partir de una real vigencia de lo arrojado (Heidegger), o de la energía inconciente (Jung), aunque en el fondo, ya en un plano de mayor conceptualización, es el elemento constituyente de lo humano mismo como finitud irremediable.

Lo que alienta en el fondo del Encuentro es, en suma, la conjunción de oposiciones, un mundo desgarrado entre el favor y el desfavor, entre lo fasto y lo nefasto, o entre un Dios lejano y un caos viviente, a fin de que se propicie el orden y la fecundidad. Es el motivo por el cual al otro informante, Gordillo, no obstante repetir consignas, lo lleva a utilizar inconscientemente el término topamiento y no encuentro. O es lo que hace a la raíz de la palabra quechua tinku, en su doble acepción de encuentro y lucha. Y todo esto requerido ceremonialmente a partir de una conciencia de la invalidez esencial, en cierto modo la impotencia de lo humano frente a los designios de lo sagrado.

Todo esto, que no pasa de ser una conjetura, no excluye sin embargo que sea el fondo sobre el cual se desenvuelve la ceremonia. Hace al inconciente de la fiesta del encuentro. y es posible que sirva de principal motivación a los integrantes del grupo para reiterar la ceremonia todos los años.

## CONCLUSIÓN

Desde el punto de vista de la segunda parte del método, se logra una mejor sistematización del discurso de Pío Luján.

Cabe pensar ante todo que el mecanismo del pensamiento popular se reduce a los siguientes puntos:

1) *Des-constitución del sujeto* que se refleja en la conciencia de una pobreza ontológico y original. Pueblo piensa desde el despojo, o la invalidez.

2) Desde la des-constitución anterior se potencia *la oposición*. se vive entonces en un mundo de oposiciones. De ahí el des-favor a lo nefasto o lo impuro que pudiera ser vivido como mal. Hay en esto una clasificación binaria, según la cual a todo lo dado se da su oposición simétrica e invertida. Esto tiene niveles. El binomio San Nicolás y Niño Alcalde es uno. Hay niveles más profundos como el relato de la lucha contra Reinafé, donde lo propio es la defensa de la ceremonia, y lo otro Reinafé. Otro nivel más hondo es lo que subyace a la ceremonia misma, el caos original o el del mal como desorden profano.

3) Sobre lo anterior se ensaya *el centro*. Se toma en cuenta la posibilidad de lo absoluto como mediador original, pero dicho en lenguaje. Va desde un San Francisco como mediador original, a un Niño Alcalde como mediador para otro nivel. De ahí la Mayordoma en tanto también asume una mediación moral y justa.

El punto dos hace pensar en una ecuación de dos variables, en la cual se toma partida por una. Sin embargo se elige el Centro que supera a ambos según el

punto tres. En tanto es una mediación que sigue a la mediación original entre absoluto y sujeto es también variable. Puede ser corazón, la simple referencia al “adentro”, la misma ceremonia o, ya en un plano simbólico San Francisco o el Niño Alcalde según el nivel.

La no estructuración de este centro, es porque se piensa desde el estar a modo de cierto fundante que dispone del ser (o del lenguaje). De ahí la ambigüedad.

A su vez en tanto hay estar, hay arjé en su doble sentido de simple pasado también de una fuente de sentido de circuitos existenciales dados u operadores seminales que se vuelcan en una ceremonia que “debe ser” cumplida.

Hay entonces una sabiduría que tantea y prefiere retraerse y hacer concesiones antes que afirmar la apofansis no es creída. (Hay exceso de presión por parte de lo que no es pueblo o sea de lo institucionalizado a nivel urbano).

De ahí la actitud aparentemente política de Pío Luján. En tanto el campo simbólico propio no se resuelve, se vive en la ambigüedad reiterando la ceremonia. Se subsume lo simbólico a la operación ritual, donde sin embargo aquél adquiere todo su vigor especialmente en su disponibilidad en lo que se refiere al ser o la determinación.

En suma, lo dicho hasta aquí hace pensar que en el discurso de Pío Luján hay dos sistemas o conjuntos que se interfieren.

Por una parte el lenguaje impuesto (los dos santos y el Niño Alcalde) y por otra una mecánica de pensar que

dispone de lo anterior según un modo propio. En la intersección aparece el discurso y la ceremonia pero queda el Niño Alcalde como centro mediador. Y en tanto es centro mediador es mudo, se da antes del lenguaje y es disponible. Esto permite decir a Molina que todo es puramente folklórico, aunque evidentemente la fiesta contiene mucho más que simple folklore, ya que implica, por parte del segundo conjunto, una experiencia originadora del ser, a partir de un puro estar que no se cancela. Mejor dicho se persiste en el estar, de ahí la inversión de los símbolos. Con el Niño Alcalde se ensaya un modo de ser que no logra explicitarse. Sin embargo constituye un sistema cerrado. De ahí que el lenguaje en Pío Luján tienda a ser exclusivamente ceremonial, o sea con una constante referencia al cumplimiento de la ceremonia. Esta mantiene la verdad de la propuesta, pero no su explicitación.

Queda en pie la visión castigadora y culposa de San Nicolás. En cierto modo es la violencia de lo absoluto de Hegel, pero que se despotencia con el Niño Alcalde, cuya violencia es más profunda. La violencia de San Nicolás es previsible y la del Niño Alcalde no lo es. Además aquello se vincula a la no efectivización de la ceremonia. Por otra parte, en tanto es Moreno pareciera lo propio del Niño Alcalde. ¿Es que la violencia de San Nicolás es pensada como regentada por el Niño Alcalde? Su mudez refiere a una ausencia de lo divino.

En el fondo, lo dicho por Pío Luján es el mismo caso del hablante del mito del tabaco de Sperber. Busca constituirse a partir de oposiciones dadas.

Transfiere las oposiciones cotidianas a lo dado como ceremonia donde la oposición está visible, pero luego, en tanto las sobredetermina, asume su propio centro al margen de lenguaje, a través de la mudez del Niño Alcalde, desde donde reinterpreta o impone su propio pensar.

## OTROS INFORMANTES\*

### Informante 1 Ramal (Salta)

Se trata de un hombre mayor del grupo chiriguano que habitaba en un rancho situado en la selva que bordea la ruta que va de Yacuy a Pocitos en Salta.

La entrevista se efectuó en 1975 y fue facilitada por el prof. Muruaga de INEA a quien el informante debía varios favores, entre otros el de una jubilación.

El informante habló en guaraní y lo traducía una hija. El mito en cuestión es uno de los más importantes de la cultura chiriguana.

La leyenda de la luna y el sol y el cuento de "los mellizos" y las observaciones hechas por este informante están publicados en Tomo III; "Rodolfo Kusch - Obras Completas", pág. 553 y ss.

\* Observaciones generales: Las referencias a determinados párrafos de los textos que son analizados y sobre los que se formulan las observaciones, se señalan de la siguiente forma: Inf: 1-2-4, significa: Informante 1, texto 2, párrafo 4.

## MITOLOGÍA

Creen en un Dios, llamado Tumpa; creador del cielo y de la tierra y ordena ordenador del mundo, le rinden homenajes con himnos y oraciones, esperando alcanzar de Él la "Corona de Justicia".

Pero aparecen también en la mitología chiriguana otras figuras como el Aguará-Tumpa (Zorro-Dios) que, en contraposición al orden cósmico por Yanderu-Tumpa, este personaje se presenta como autor de los vicios, peleas, etc.

De todas la narraciones sobre las acciones de Aguará-Tumpa se llega siempre a la conclusión en la que el personaje que muestra claras características de burlador resulta ser un tonto burlado.

Esta mitología nos muestra también figuras con caracteres demoníacos que se manifiestan en acciones dirigidas a los hombres por ejemplo el principal Aña (Diablo). Este demonio radica en el mundo de los muertos despertando en el hombre manifestaciones de temor y una marcada preocupación.

El aspecto místico de "los gemelos" muy difundidos en las tribus guaraníes se muestra con otras características en los chiriguanos, cuyo mito habla de una joven embarazada por Tatú-Tumpa, que al ser descubierta por los padres debió abandonar la casa y alejarse del lugar.



Comenzó a caminar guiada por sus hijos que, desde el vientre le indicaban el camino a seguir, pero en determinado momento, los hijos dejaron de colaborar con ella y ésta tomó el camino que conducía al pueblo de los tigres, donde fue muerta, sus hijos fueron arrancados de su seno y criados por la madre tigre, quien debió protegerlos de la voracidad de sus propios hijos.

Cuando grandes los gemelos supieron la suerte corrida por su madre, exterminaron la extirpe de los tigres, excepto al de dos cabezas, que huyó a refugiarse en la que entonces era una mujer Yací (la luna) y un poco después éste atacó a su protectora devorándola.

Pero quedaron gotas de sangre, y de éstas volvió a crecer la luna, la cual es devorada todos los amaneceres por el tigre de dos cabezas dejando siempre gotas de sangre, de las cuales vuelve a crecer todos los atardeceres.

En otra interpretación de esta leyenda, narran el origen de la luna y el sol, pues sostienen que el Dios de los Tigres o sea el Tigre de dos Cabezas maldijo a los gemelos, diciéndoles que iban a tomar un camino opuesto y que no se encontrarían nunca, de allí deducen ellos el hecho de que la luna nace después de ponerse el sol y éste aparece o asoma al otro día al desaparecer la luna.

Otro relato que explica el origen de los chiriguanos, es la destrucción del mundo realizada por Aguara-Tumpa, por medio de un incendio, que luego el mismo produjo un diluvio, catástrofe de la cual sólo lograron sobrevivir una niña y un niño de quienes según ellos descienden o provienen todos los chiriguanos.

En la antigüedad el Zorro Dios o Aguará-Tumpa los propuso la elección de armas de su preferencia.

Los blancos eligieron las armas de fuego y los chiriguano optaron por el arco y la flecha, por ello Aguará-Tumpa sentenció a los chiriguano a vivir en la mayor pobreza y con menos recursos y habilidades que los blancos.

## **Informante 2**

### **Basilio Soria**

### **Salta**

Es un hombre joven de 25 años, oriundo de una comunidad sumamente próspera de chiriguano, ubicada en Yacuy (Salta).

Había sido cacique de la comunidad mencionada y tenía instrucción secundaria. Dicta actualmente cursos de guaraní en la Universidad de Salta.

La entrevista se efectuó en 1975 en Salta. Pasó algunos días en mi casa y se prestó a grabar todo lo referente a la cultura de su grupo.

Cabe advertir que, no obstante su instrucción logra reconstituir fácilmente su concepción mítica de la realidad.

El mito en cuestión fue relatado por otro chiriguano en guaraní y Basilio en este caso lo traduce al castellano. de ahí la versión del texto 1.

Texto y Observaciones hechas por éste informante en "Rodolfo Kusch - Obras Completas", Tcno III; pág. 560 hasta 570 y "La Astucia" con el título "Significado de la Astucia", en la pág. 486 del mismo tomo.

## LEYENDA DE LA LUNA Y EL SOL

Una joven mujer engañada, al quedar embarazada, fue obligada por sus padres a marcharse de la casa. Desesperada decide ir a la casa del padre de sus hijos, pero como no conoce dónde quedaba la misma, inició el camino pensando cuál sería la senda que la conduciría hasta ella. Con gran sorpresa notó que sus hijos desde el vientre le indicaban el rumbo a seguir, a la vez que la molestaban cuando encontraban en el camino alguna fruta y debía cortarla y comerla para ellos. Como cada vez exigían más, la madre se enojó y decidió no seguir escuchándolos.

Disgustados los niños (eran un varón y una mujer) dejaron de colaborar con ella. Llega a un camino que se bifurcaba en forma de V, y en lugar de tomar el que la conduciría a la casa del padre de sus hijos, tomó otro que la llevaría a la casa de los tigres. Al llegar éstos la mataron, y en el momento que se disponían a devorarla, la madre-tigre les pidió que por ser más blanda le dieran a ella la matriz. De ésta extrajo a los niños, los colocó en una tinaja y decidió criarlos con sus otros hijos, aunque constantemente debía defenderlos de su voracidad, queriendo siempre aquéllos devorarlos.

Grande ya los niños, salieron de la casa. Al llegar a la

orilla del mar, un pájaro les contó quién había sido su verdadera madre y el fin que había tenido.

Con ansias de venganza los mellizos invitan a los tigres a pasear. En la orilla de un inmenso mar, hicieron una escalera larga y la colocaron en forma de puente, cruzaron ellos primero y les pidieron luego a los tigres que les imitaran. Éstos iniciaron la marcha todos juntos, y cuando estaban en la mitad de la escalera, teniendo bajo sus pies la inmensidad del mar, los mellizos volcaron el puente y los tigres cayeron y perecieron en el mar, todos, menos el de dos cabezas que logró salvarse.

Éste, que era el Dios de los tigres, maldijo a los mellizos diciendo que seguirán caminos opuestos y no podrán encontrarse nunca.

Tal es el origen de la luna y el sol, los cuales nunca se encuentran, pues cuando el sol alumbra, la luna desaparece en el cielo, y cuando ésta vuelve a salir el sol ya se escondió.

El ciclo mítico de los gemelos de gran difusión en las tribus de las familias lingüísticas Tupí-Guaraní y Caribe, aparecen con algunas variantes entre los Chiriguanos. En este caso, el mito relata la historia de una joven embarazada por Tatu-Tumpa. Al descubrirla los padres la obligaron a abandonar el lugar. Comenzó a andar por un camino mientras sus hijos, En cierto momento los hijos dejaron de colaborar con ella y así fue que tomó por el camino que conducía al pueblo de los tigres, donde encontró la muerte. Sus hijos fueron arrancados de su seno y criados por la madre-tigre, quien debía ocultarlos de la voracidad insaciable de sus propios hijos

(los tigres). Cuando los gemelos supieron la suerte que había corrido su madre, mataron al estirpe de los tigres excepto al de dos cabeza, quien huyó al cielo perseguido por los gemelos. El tigre se protegió en la luna (que en el tiempo de tales acontecimientos era una mujer). La voracidad insaciable del tigre lo llevó a atacar a su protectora. Tal fagocitosis explica en la actualidad los eclipses lunares.

## Observaciones

Se adjunta otra versión del mismo mito recopilado por la docente Ana Mabel Romeo de Muruaga en Tartagal. El mito tiene, además, otras variantes según la zona.

La versión recopilada por mí indudablemente esquematiza a la que se adjunta pero, de cualquier manera, hace notar la estructura arquetípica del relato.

En mi versión el mito se inicia con la mención de un rey quirquincho, como dios, o sea refiere a un personaje sagrado. Éste sufre una disyunción porque lo abandona su mujer, y ésta sigue el esquema de la hybris, ya que si bien ella muere, los hijos, sin embargo, matan a los tigres. El final del relato termina en un elemento ambiguo, como lo es la luna que se niega a entregar al tigre pero que seguramente es devorada periódicamente por éste.

En líneas generales, la línea del relato parte de una indigencia original que provoca que el personaje principal, llevado por el azar, es sometido a una radical

negatividad, para resultar de ahí en cierto modo un equilibrio que permite explicar la indigencia concreta que sufre la luna.

En suma, una totalidad indigente es sometida a la negatividad pero un ardid (al que recurre la madre de los tigres) transforma esa caída en una eficiencia totalizante (triumfo de los héroes y explicación de los eclipses de la luna).

Este esquema se da en numerosos mitos de otras culturas. Serrano menciona la leyenda del Wakon procedente de la costa del Perú, el cronista Cristóbal de Molina se refiere a la leyenda de Imaimana Viracocha y Tocapo Viracocha y Koch-Grünberg recopila numerosos mitos similares en la selva amazónica. El mito en cuestión pertenece a un fondo común de las culturas americanas.

Es el mismo esquema del Popol-Vuh, una divinidad indigente ensaya varias humanidades para sufrir por intermedio de los héroes gemelos la misma degradación, la que por su parte conduce a una especie de hierogamia que pareciera posibilitar la creación de una humanidad definitiva.

En esto cabe destacar lo siguiente. En primer término el relato señala una total oposición que termina en una mediación. El personaje principal no busca la total negación sino que ésta le sobreviene. Se diría que la trascendencia presiona sobre el personaje para someterlo a una prueba y que en razón de la astucia de éste el relato culmina en un nuevo estado que de algún modo señala una plenitud. Pareciera que el eje del relato gira en torno a la astucia desplegada por el personaje.

## Observaciones

El mito se encuentra en la disyunción entre un creador del sol y la luna que en este caso es Cristo, por una parte, y por la otra, cuatro personajes que viven sometidos a la naturaleza y en plena oscuridad. La mediación es lograda por el zorro, que carece de poder, pero pareciera caracterizarse por su agilidad. Su astucia consiste en tener idea de la creación de las luminarias y en llevar los beneficios de éstas al mundo de la oscuridad. Recién entonces, cuando la astucia logró ser eficiente el loro crea al hombre. Éste vive beneficiado por el mundo de arriba pero asistido por los cuatro personajes sagrados y su misión se reduce simplemente a alimentar animales, a multiplicarse y a morir.

Llama la atención la función mediadora del zorro y también la importancia del curandero. Ante todo, la insistencia en la función de curandero se debe a que éste, en cierto modo, es mensajero de un sentido para conducir los astros, proporciona recetas operatorias eficientes con lo cual se vincula con la astucia.

Es que todo lo referente al aquí, según el mito, es tanto o más importante que el mundo trascendente donde está la divinidad creadora del sol y la luna. El aquí exige la astucia para resolver la ambigüedad original en que se ubica el hombre.

Hoy en todo un sujeto inmerso en la circunstancia y que asiste a un acontecer ante el cual se ve obligado a controlar el favor. Quizá sea esto propio de la actividad principal chiriguana, que es la de la caza. En la selva se



está expuesto a lo imprevisto. De ahí que no haya una visión del mundo como cosas, sino más bien una constante actitud conjuratoria, que hace a lo mágico, y en donde, gracias a personajes como el sonsón, se reciben mensajes sobre un familiar enfermo. Se vive al acecho del anuncio favorable.

El sujeto desconstituido se constituye ante la pura negatividad del acontecer mediante la astucia o, si se quiere, mediante el ardid con el cual consigue mediar en las oposiciones. Haciendo una abstracción no puede haber ahí una pregunta por el ser sino más bien por el acontecer, o sea, en suma, por el estar mismo. De ahí que un estilo de vida así encuadra con mayor evidencia en la fórmula del estar-siendo donde el siendo al diluirse en el ardid, y en medio de un mundo lúdico, traza una curvatura que regresa al estar donde logra consolidarse como liturgia, y todo esto con el franco predominio de la eficiencia operatoria al margen de un mundo de esencias y, por consiguiente, del ser.

En tanto el sujeto se constituye a través de una liturgia propiciatoria para consagrar el acierto favorable, participa en el fondo de lo esencial que hace a la curación del curandero. Éste tiene la astucia para provocar lo favorable en medio del acontecer negativo.

De ahí la poca importancia del mundo trascendente. la eficiencia se encuadra en el mito en los tres personajes que son curanderos. Del mundo trascendente sólo importan las luminarias. Para vivir se requiere la astucia de una curación maravillosa para poder mediar ante la total negatividad del acontecer.

### **Informante 3 Warachi Chipayas (Bolivia)**

Es un brujo de la comunidad de uro-chipaya de Chipayas, localidad situada al norte del salar de Caipasa, en el Sud-oeste de Bolivia. Tendría una edad de cerca de 50 años.

El registro fonomagnético fue tomado en 1967 en Oruro con motivo de una visita del informante a mi domicilio.

La consigna porque es un mito de creación binaria de estructura corriente en el campesinado boliviano, y se vincula con el mito de los Varela.

Hago referencia a sus ideas míticas en mi trabajo sobre "La negación en el pensamiento popular" (pág. 675, 1º II, Obras C.).

La dicción de Warachi era sumamente mala y además hablaba mal el castellano. Sin embargo el texto brinda algunos elementos apreciables.

## OBSERVACIONES

Esta versión del mito de creación chipaya coincide en grandes rasgos con lo que se suele conocer al respecto. El eje del mito está en la mención de los antecesores o abuelos que trabajaban de noche, sin sol, y que de día se metían en el agua. La variante está en la mención del padre, o Cristo, que pretende enlazar a los antiguos para bautizarlos. Esto último se ubica en el cambio de edad y llama la atención la mención de un fuego que se enciende en los cuatro puntos cardinales para efectuar el bautismo.

Esta variante pareciera invención del brujo, pero ubica su cristianismo. El cambio de edad pareciera hacerse por violencia y reducirse exclusivamente al bautismo. A su vez, esto último consiste en dar un nombre. La nominación inicia la nueva edad.

En el caso de Ceferina Colique (informante 4) también aparecen Cristo y la Virgen en el cambio de edad. Y lo mismo ocurre en Abasto (informante 5).

El mismo brujo coincide con Ceferina cuando en otra ocasión me hizo notar que los que no creen están locos. En el caso de Ceferina el mal se asocia también con la locura. El mal se produce por la rotura de la cotidianeidad. Quizás, para mantener esa idea del orden,

Warachi menciona la violencia del padre. Recibir el nombre debió suponer mantener el orden para que el mal no irrumpa (Cfr. Leenhardt). Y el mal, seguramente, ha de ser lo inverso a lo normal. El mal supone la inversión del cosmos.

Es curioso que Warachi no hable de un cambio de humanidad, sino que pareciera que la nueva humanidad es la antigua, pero bautizada.

La actitud es lúdica. Hay un juego sobre las cosas serias. Ya lo hago notar en mi trabajo sobre "La negación en el pensamiento popular" (pág. 675, T° 2, Obras C.). A propósito de Ceferina Collque (informante 4) volveremos sobre el mito.

**Informante: 4**  
**Ceferina Colque**  
**Escoipe (Salta)**

Es oriunda de Amblayo, un pueblito ubicado al sur de Salta con características de puna. Tiene cerca de 67 años.

Vivía en la quebrada de Escoipe que comienza con Cachí. Su casa está ubicada en una entrada al costado del camino. Tenía un característico estilo campesino, con horno, paredes de adobe y rodeado de abundante vegetación. En la primera habitación tenía habilitado un mostrador y algunas bebidas, tuvo un problema con las autoridades policiales por expendio de bebidas.

En mi libro "Esbozo de una antropología filosófica americana" aportó algunos datos sobre su carácter así como sobre los principales conceptos de su pensamiento.

Las entrevistas fueron realizadas en 1975 en la ciudad de Salta.

## OBSERVACIONES

Ya me referí a distintos aspectos de la informante en otro trabajo (Cfr. Antropol. Filosófica, cap. 3). Por la riqueza del material que ofrece merece una elaboración exhaustiva. Sin embargo, me limitaré a destacar algunos aspectos del mito de los Varela con vistas a hacer posteriormente un análisis más completo.

El mito en sí es muy importante, ya que tiene fuertes raíces en el horizonte simbólico de la zona y sus antecedentes se remontan al Popol-Vuh, a Santacruz Pachacuti y a Guaman Poma. En el presente corpus se incluirán tres informantes más, aparte de Warachi, que hacen referencia al mito.

Ante todo el mito se ubica en un eje del tiempo que provoca un cambio violento, especialmente en el plano ético (Imbelloni, Jaspers) que inaugura una nueva edad presidida por símbolos cristianos, como ser la Virgen y Cristo.

A primera vista pareciera ubicar, de acuerdo a la informante, al mal. Éste se simboliza en la primera edad o "siglo real" donde, de acuerdo a los distintos informantes, los hombres estaban desnudos, sin bautismo, comían tierra, vivían de noche, se comían los unos a los otros, etc.

La aparición de la Virgen o de Cristo confiere a éstos un rol mediador entre un Padre Eterno que se mantiene lejos y el vivir cotidiano. Cristo nos da la ley, nos envía los santos y da nuestros trabajos. Así se constituye la Argentina, o sea el hábitat y “habimos nosotros”.

Aparentemente entre ambas edades no hay alternativas, sino que la secuencia está dada así y no es reversible.

El profesor Osvaldo Maidana, arqueólogo jujeño, me relató que cierta vez lo acompaña un muchachito de la zona en una excavación en Yacoraite (Quebrada de Humahuaca). A la noche el muchachito sueña que estaba por salir el sol y que él tenía miedo que éste lo quemara, pero un diluvio oportuno apaga el sol y lo salva.

¿Qué relación tiene esto con el mito? Prueba ante todo que los símbolos del mismo pertenecen al horizonte simbólico profundo del pueblo de la zona, pero lo curioso es que el sueño hace notar una versión invertida del sueño ¿señala esto que lo propio del mito está del lado de la penumbra y que todo lo referente a la aparición de la luz es tomado como una especie de superestructura que hay que sobrellevar pero que no hace a lo propio del sentir popular? Si así fuera, el mito salva una contradicción entre lo que hace a una especie de raíz y lo que, por el sentido ético de la segunda edad, refiere a una constitución del sujeto.

La mención que hace la informante del mal podría aclarar esto. El mal es asociado a mandinga, cuando éste provoca la mala fe se lleva al infeliz y lo “hace loco” y, seguramente, tendrá que padecer “entre las penas”. Además, es curioso que el Señor, no obstante imponer

una ley, esté defendido ante el mal por los “puerteros” que son San Pedro y San Tadeo. También es curioso que la Virgen se ubica con su burrito en la luna, en parte como apartándose del problema del mal.

Indudablemente el mal, concebido como locura o como simple mala fe, se despotencia ya que pareciera referirse a un juego mal realizado o una estratagema malograda para vivir.

Si fuera así el mito hace referencia a un absoluto ambiguo que polariza, por un lado la culpa de una degradación más que el mal y, por el otro esboza el cumplimiento de un orden establecido a modo de constitución. Por eso no pareciera referirse el mito al mal sino a la conciencia de una negatividad constante que asedia, incluso al Señor.

Se encuadra esto dentro de la fórmula del estar siendo en el sentido de que le falta estabilidad al mundo de la constitución y pareciera haber una comprensión de que el mal en su forma más general, como lo negativo, es un componente del vivir mismo. Por eso será que en el comportamiento cotidiano pareciera que la infracción moral es tomada como un error el cual, por su parte, es tolerado como si se tratara de una locura, tomando esto último como una ruptura imprevista del orden constituido en la cual el infractor no es responsable.

En este sentido llama la atención la radical oposición entre el mal y el bien en el mito, por cuanto es difícil que a nivel popular se radicalice dicha disyunción. Y es que es posible que en el fondo el comportamiento malo es concebido en parte como forma de una *hybris* según la



cual la frecuentación del mal por ruptura del orden implica rozar el mundo contrario. A su vez, pareciera haber una fe en el sentido de que al cabo de esta frecuentación habrá de restituirse el equilibrio. El mal, en tanto representa el mundo contrario, no es totalmente rechazado ya que hace profundamente al vivir mismo. De ahí el culto a deidades nefastas, como el caso del Anchanchu en el ritual de Eucaliptus. Pero es curioso también que la informante, cuando relata en el segundo texto el crimen de Escoipe, no termina condenando al criminal sino que se disculpa de tener que hablar mal de alguien.

En suma, no cabe duda que el mito de los Varela no refiere a una oposición radical entre el mal y el bien, sino a una tolerancia o familiaridad de lo negativo como componente del vivir.

Por eso no se trata en realidad de un mito de creación, sino, por decir así, de sucesión, lo que se da es una cualificación del tiempo antes de la constitución del sujeto y después, resuelve, en este sentido, un problema ontológico pero dejando abierto todo lo referente al estar viviendo. No señala la adopción del ser, sino que le hace trazar una curvatura, como una especie de mutilación gerundiva que lo sumerge nuevamente en el estar.

Desde este punto de vista el mito no refleja un ardid que asume el hombre ante la trascendencia, sino que pareciera mostrar el ardid de la trascendencia que condena al hombre a la inminencia de lo negativo. Por eso, si bien por una parte mandinga puede tentar, el mal mismo, en tanto es locura, no es un mal que tienta sino que

tiene una radical negatividad destructora. En vez del mal y el bien el tema central pareciera referirse al filo entre el orden y el caos. Por eso lo que propiamente constituye al sujeto no salva del caos totalmente. El tema oscila entre integración y desintegración sin que estén dadas las reglas de juego para ello sino a lo más la necesidad de recurrir al ardid para no desintegrarse. Sobre el filo mismo está ubicada la fe y nada más.

Si bien esto sugiere una gran relatividad precisamente, por eso mismo, explica el grado de intensidad con que se adoran las imágenes en la religiosidad popular. La adoración se efectúa desde la inminencia misma de la negatividad en un franco diálogo con lo absoluto, mediado por la imagen, y con vistas de lograr en forma perentoria la indigencia que provoca la mediación (esto último se amplía un poco más en las observaciones de la informante 5).

**Informante: 5**  
**Julia Abasto**  
**Maimará (Jujuy)**

Tiene más de 70 años y según dijo es catamarqueña. Vive en San Salvador de Jujuy, es jubilada y tiene una cierta posición económica.

Se pudo facilitar la entrevista (26/1/78) por ser vecina de Maimará, donde era dueña de un lote fiscal y en cuya venta había intervenido mi señora para resolver los problemas legales.

La casa, ubicada en el lote, consistía en una sola habitación, y el patio y el fondo mostraban un cierto orden y detalles típicos de la zona catamarqueña.

La vivienda en Jujuy estaba ubicada en Nieva, un barrio de cierto nivel. En las habitaciones predominaba un estilo campesino, como ser la acumulación de camas y un aprovechamiento práctico de los espacios.

Las observaciones hechas por esta informante: "Moralidad - El tiempo - Virgen del Valle - Fausto - Los petizos o Varelas - Los Varela - Coquena"; están publicados en Rodolfo Kusch - Obras Completas, Tomo III; pág. 575 y ss.

## OBSERVACIONES

Dada la riqueza del texto cabe hacer el análisis según los siguientes rubros:

*Moralidad.* La moral utilizada por la informante denuncia un cierto grado de aculturación. Refiere sus actos, ya sea a la conveniencia o a un bien prescripto. Se diría que hay una violencia moral detrás de la cual esconde un afán de dominio, por eso en el caso del amante de su hija exige siquiera una retribución, dado que el cuerpo femenino no es pura chala.

La violencia moral en cambio se refiere a tener hijos aunque sean víboras. Esto refiere a la aceptación de una ley natural, pero es indudable que está deformado por el enfrentamiento con su hija. Hay en todo esto una cierta moral exterior prescriptiva, que desvincula a la informante de lo popular. La moralidad propiamente popular no es prescriptiva, sino que surge de una cierta conciencia del bien. Eso no impide que hechos naturales como el embarazo no sean objetados, pero sí se objeta la muerte violenta de la criatura.

En otra oportunidad se desarrollará este punto con mayor amplitud.

*El tiempo.* Llama la atención la ubicación de los hechos maravillosos en un eje del tiempo, como ser la Vir-

gen y la lucha contra los realistas, la fusión del descubrimiento de Colón con la aparición de los Varela que atacan a Belgrano, etc. Es, en cierto modo, el cambio mítico, donde se produce un cambio de edad en el doble sentido, ya sea que se inicia una edad favorable o ésta se termina. Esto hace pensar que el tiempo es cualitativo se segmenta según acontecimientos en cierto modo digitados por la trascendencia. Como sospecha Imbelloni, estos cambios se vinculan con problemas morales, como ser tiempo del bien o tiempo del mal. El paso de uno a otro implica destrucción, en cierto modo el predominio de la negatividad en absoluto.

*Virgen del Valle.* Es concebida como un personaje sagrado autónomo que escapa y retorna al lugar. Es frecuente que ciertos patronos de muchas localidades adolezcan de la misma movilidad y autonomía. Generalmente fueron trasladados a otro lugar y volvieron después al mismo.

En este caso se le agrega además una ausencia numinosa, ya que lo que se adora es la representante. Se trata entonces de una divinidad ausente que asiste a través de su imagen el creyente para obrar milagros.

Sin embargo, tiene una cierta individualidad, porque difiere una virgen de otra, "no son la misma cosa". Pero hay entonces una ambigüedad en la imagen, ésta polariza su poder divino pero no termina en la imagen misma. Se diría que la divinidad ausente y la imagen se integran en el momento de la rogación. Ésta debe hacerse desde el corazón, acordándose, o sea con participación del creyente. Se da a partir de a conmoción del alma.

De ahí el frecuente y abundante llanto en el momento de la adoración.

A esto se agrega que no obstante el indiscutible imperio o poder divino de la virgen, lo cual no impide que haya un cara a cara con ella, como cuando un hombre amenaza castigarla porque se escapa.

Todos esos aspectos implican en cierta medida un diálogo en el sentido de dialéctica con la trascendencia en general y un saber natural de un ardid litúrgico para ubicarse dentro de esa trascendencia y favorecer el diálogo. A su vez, el móvil central que lleva a cabo o mueve este diálogo es el despojo, en el sentido de una negatividad permanente por parte del creyente. De ahí el ruego para que, tanto la Virgen como la Difunda Correa, completen el hábitat en el sentido del poder vivir aquí y ahora concreto. Se piden casas, camiones, curaciones, etc.

Esto le da un sentido al milagro. Se instrumenta en el diálogo con la trascendencia y se refiere directamente a una negatividad en la cual se vive o que acosa. La trascendencia brinda la posibilidad de la satisfacción. Hay algo así como un ya estar en lo milagroso, polarizado por la imagen, para que se cumpla el milagro. El diálogo, en cierta medida, trata de culminar a través de la movilización cordial la inminencia del milagro. Hay en esto una gran fe en la gracia pero movido por la urgencia de un vivir concreto.

*Fausto.* ¿Por qué la infracción a la ley de la herencia moviliza a Fausto? La descendencia, evidentemente, constituye una especie de Gestalt propia de una fenomenología del pensamiento popular. Fausto com-

prende y accede a remediar su infracción. Pero lo que sufre es una hybris, la cual, dada su dimensión, hace pensar que el problema de la descendencia constituía un pecado de Gestalt. A eso conduciría también la observación ya hecha en otra oportunidad de que los personajes puros, no contaminados con el vivir son condenados a una hybris. Esto se remonta hasta el Popol-Vuh. Sin embargo, el personaje se salva por el ardid de haber creído en los santos. Esto hace en cierto modo a un cristianismo popular. El descenso al infierno no implica una condena absoluta, sino que era, es necesario que Fausto se contamine con el infierno para llegar a una real santidad o, por lo menos, una santidad eficiente, ya que de este modo logra cumplir con la Gestalt popular de la descendencia. Indudablemente todo pensar desprevenido o popular no escapa a una concepción concreta de la vida. Se diría que cumpliendo con esto el mal se despotencia, es el esquema, en el fondo, del Popol-Vuh.

*Los petizos o Varelas.* Se refiere francamente a un eje en el tiempo, según el cual, después de un tiempo de oscuridad ocurrió un tiempo de la luz. Es curioso que ubique al Padre Eterno en el tiempo de oscuridad. Seguramente pertenece al orden de los dioses puros o ausentes.

Pero es interesante la vigencia de Jesús. El mensajero anuncia a éste y curiosamente propone una inversión del hábitat. El sol se vincula con la estrella que acompaña a Jesús. Los antiguos son petizos, igual que Colón y, seguramente, los Varela. Hay una cierta conciencia aris-

toocrática en la informante, según la cual se degrada lo superado. También Candelario Alvarez atribuye a los antiguos comer tierra y Ceferina Colque (Inf. 4-2-25) el que se comían unos a los otros. En cierto modo, es el símbolo del caos y el tiempo nuevo tiene que ser la inversión. Lo nuevo consiste en la aparición de la ley y el bautismo, igual que en Ceferina Colque, (Inf. 4-2-23 y 25) y se mezcla con cierta desobediencia. Hay en la nueva edad un nuevo estado ontológico que seguramente surge de la mediación de Jesús entre el nivel ausente del Padre Eterno y la vida concreta, y procura en ésta una inversión ceremonial como ser la orientación de las puertas de las casas. Es curiosa la orientación al Occidente. ¿Implica esto despotenciar al sol o un modo de vivir en la sombra que hace recordar al vivir en la penumbra de los petizos? En realidad no se pierde totalmente la negatividad del pasado (Cfr. observación inf. 4). Esto hace recordar una versión recogida en Tastil, según la cual los antiguos son los intendentes, que siguen viviendo hoy en día aún. Falta en el mito como observamos a raíz de Ceferina Colque la unión de opuestos, o sea de hybris, que de algún modo reaparece, pero que no se efectiviza. Es lo que queda al vivir mismo o sea es por donde el mito echa luz sobre dicho vivir (Cfr. observaciones inf. 4).

*Sibila.* Es el triunfo de la negatividad que culmina en la ostentación del sexo de la mujer. En cierto modo es el mito inverso al Fausto, ya que triunfa el mal. ¿Dónde proviene la adoración de la Sibila, como lo atestigua un santuario ubicado en un pasaje solitario en el camino a San Pedro de Jujuy? Sibila representa, en cierto modo,



la absoluta pureza del sacrificado por falta de estrategia para vencer al opuesto. Es la adoración de lo atrapado por la negatividad, o sea lo tocado por la trascendencia, aunque se trate del mal. Abundan en el NOA, especialmente niños y mujeres sacrificados injustamente. Con la adoración se los ayuda para ser redimidos, de ahí que entran en la categoría de las "almitas", o almas que no se redimieron. Tienen la función de intermediarias y, por eso, conceden gracias. Pero también parecieran ser formas presentes de la trascendencia por la marcada devoción con que se las encara.

*Los Varela.* Son matones enviados desde el extranjero pro la Reina que quieren sacarnos las riquezas antiguas. Se los concibe como proliferando a partir de un eje del tiempo. A la inversa de Jesús, destruyen el hábitat, porque persiguen los tesoros. Pero Belgrano logra enterrar el suyo y los criollos hacen lo mismo con los tapados. Hay en esto como un cambio en el tiempo, pero donde el mal es burlado y no avanza seguramente porque es injusto. Personajes fuertes, como Rosas, mantienen en cambio la justicia.

*Coquena.* Es el cuidador legendario de las vicuñas. Ceferina Colque (Inf. 4-1-31 y 32) ya hace referencia al mismo. La informante (Abasto) le agrega una variante curiosa y es la lucha de Coquena contra el Gringo "que viene a destrozar la vicuña". Esto señala el hondo nacionalismo de la informante, ya que el castigo que infringe al gringo es desmesurado.

En este sentido cabe recordar también otras menciones como las referentes a los tucumanos y a los chilenos

como personajes nefastos que se equiparan con los Varela. El pensamiento de la informante destaca en varios pasajes la importancia del lugar en que nació y en que se vive. Ceferina Collque (Inf. 4-1-32) refiere también a propósito de Coquena a la creación de la Argentina. Es posible que el concepto sea el mismo que el *pacha* a que hago mención en otro trabajo (Cfr. Pensamiento indígena y popular en América, cap. 7 al final) como lugar donde se tiene el domicilio en el mundo y en el cual está ubicado el ombligo del mundo. Este lugar está amenazado constantemente y de ahí la referencia a los Varela, los tucumanos, los chilenos, o los gringos en el caso de la informante. En cierto modo fue creado en la segunda edad y sacralizado por la Virgen del Valle. A partir de este ombligo, donde radica el bien, se formulan los juicios morales, ya que el mal viene siempre desde afuera. es el lugar donde se *está* y donde es posible acceder a la trascendencia, y donde cabe una actitud operatoria que justifica el acierto fundante, o donde los aciertos están siempre fundados, y donde también la maldad no puede ser concebida sino como locura (Cfr. Observaciones, Inf. 4).

Dejando para más adelante un análisis a fondo de lo dicho por la informante no cabe duda de que muestra lo que llamaría ciertos polones de su horizonte simbólico que podrían resumirse así:

- 1) Un eje de tiempo crítico, diríamos un tiempo de apremio y crisis en torno al cual se verifica un cambio de edad con un sentido ético, no sólo con motivo del mito de los petizos (o Varela) sino también porque ella misma vive se ubica en ese eje del tiempo.

2) La conciencia de la mezcla o hybris que de alguna manera habrá de producir un equilibrio.

3) Una conciencia de la negatividad en general que acosa en todo.

4) Una presencia de la trascendencia que pone ciertas reglas de juego y exige un ceremonial.

**Informante 6**  
**Señora Huaranca**  
**Maimará (Jujuy)**

Esta versión fue recogida por la doctora Beatriz Martínez, en Maimará, durante la semana de festejos de la patrona de Maimará, la Virgen de la Candelaria.

Se trata de la mujer de un camionero y su vivienda es amplia y típica de la zona.

Tiene en su casa la imagen de la Virgen de Copacabana, que es motivo de veneración por un nutrido grupo de vecinos.

## OBSERVACIONES

La primera parte de esta versión refiere a una rivalidad existente entre los devotos de la Virgen de Copacabana y los de la Virgen de la Candelaria. Esta última es patrona de la zona y la otra es de origen popular, ya que proviene de Bolivia donde tiene una gran aceptación.

Sin entrar en los motivos de dicha rivalidad, ya que los mismos nos son muy claros, cabe reflexionar sobre la importancia que puede tener una imagen. Esto es motivo de un trabajo especial, sin embargo, podría adelantarse una elaboración previa por la índole del contenido de la presente versión.

Pareciera haber un mayor consenso del nosotros en la elección de una imagen en detrimento de otra. Una imagen es en sí milagrosa, pero no por sí, sino un tanto polariza el diálogo con la trascendencia y favorece la mediación ante la negatividad. Esto último parece estar condicionado por la tradición, especialmente por la mención de que "es milagrosa", sin que esto signifique una estadística sino más bien una consagración del grupo mismo.

Es posible que los sueños de la informante aporten algún elemento más. Ante todo es curioso que sueñe con "la Virgen" sin especificar la imagen. El sueño en sí es una hybris en el sentido jungiano ya que sufre una

desintegración. En general una curación milagrosa tiene que obrarse según el arquetipo de la muerte y transfiguración. Algo similar pasa con el sueño con Cristo. A partir de un decaimiento o desintegración se produce la recuperación. Pero lo curioso es que en ambos casos media un instrumento en cierto modo mágico, en el primer sueño una sábana santa y en el segundo una palpación. También en el Baile de los Gigantes un personaje contamina al gigante con un pañuelo mágico.

Lo que llama la atención en esto último es el que haya un objeto mediador y, además, que se trate de una curación. Esto haría a un modo peculiar de concebir al símbolo Virgen y al símbolo Cristo. Hay en el sueño una inmediatez total con el símbolo motivado por una enfermedad. Si bien esto pudiera ser circunstancial refiere, de algún modo, a como se concibe a la Virgen y a Cristo a nivel popular. Hay una real mediación del personaje sagrado (sábana o palpación) y no una instalación abstracta de Cristo, por ejemplo, en medio del mal. Es que de por sí en el pensar popular no interesan las abstracciones sino la mediación en la negatividad cotidiana. El pensar popular requiere una eficiencia práctica en la gracia.

Esto lleva también a una reflexión sobre el símbolo. Este surge en función de la negatividad misma, en una especie de diálogo directo con la transcendencia. Es más, se diría que la componente trascendente del símbolo es totalmente vigente en el vivir cotidiano. No hay duda sobre la efectividad de esa transcendencia. En cierto modo, el vivir mismo es concebido como un diálogo con la transcendencia.

Por ese motivo quizás cabe poner en duda lo referente al segundo significado del símbolo, ya que a nivel popular este segundo sentido es, en verdad, prioritario. Esto lleva a pesar con qué criterio habría que tratar este problema. Hablar de segundo significado es responder a una epistemología occidental donde tiene prioridad la relación yo-mundo sobre la del yo-trascendencia. En el caso de la informante no hay una cosa que con su función se ubica en la mundanidad sino que trascendencia que se concreta como mediadora a través de la cosa misma. No hay entonces primero un mundo y luego una trascendencia, sino que primero se da esta última y de ahí la peculiaridad del mundo. No por nada los utensilios, previamente a su uso, son consagrados a los efectos de remediar lo que es de una mucha mayor preocupación, como ser el vuelco del favor en desfavor.

En todo esto la cosa es simple mediata y el requerimiento del pensar apunta a una inmediata, precisamente referente al vivir en general. Va en esto una actitud operatoria que apunta mucho más a una constitución del sujeto desde una total indigencia frente a la trascendencia, que una mera cura en el sentido heideggeriano por la eficiencia del utensilio.

Vaya como ejemplo el rechazo de la informante de los medicamentos porque "todo eso es receta" y porque, en cambio, "el poder de Dios y la Virgen es muy poderoso". Esto es lo que se encuentra en casi todos los informantes, como ya lo anoté a propósito de Sebastiana Díaz (Cfr. Antrop. Filosófica, cap. 2). No cabe duda que en

todo esto la sábana sagrada que menciona la informante no pertenece al mundo.

También entraría en esto la observación que hace el marido de la informante en el sentido de que se "ha curado en secreto". Este tipo de cura la obran los curanderos para lo cual se les deja una fotografía o una firma y que suele hacerse de noche y a distancia, cuando el paciente ha retornado a su casa. También en este caso que, según el pensamiento popular, requiere la fe se da una total inmediatez, ya que el utensilio utilizado representa la persona misma.

Ahora bien, ¿por qué no puede haber interferencias por parte de autoridades y de instituciones en el trato que el pueblo da a sus imágenes? Evidentemente es porque cualquier interferencia se hace en nombre de una disponibilidad racional que permite modificar indiferentemente ciertos procesos.

Pero en el pensar popular no hay tal disponibilidad espacial sino que existe con la imagen o a través de ella una total inmediatez con lo sagrado. Esto, a su vez, está agravado por cuanto la imagen resulta, no de una aceptación, sino de una consagración al cabo de un diálogo con la trascendencia y en función de una negatividad radical, o sea de una indigencia ontológica. Esto torna de una considerable firmeza a la elaboración pensada por el pueblo en torno a la imagen, pero responde a una epistemología diferente a la que suele utilizar la autoridad o institución ya que entra en la problemática que surge de la fórmula yo-transcendencia y no de la fórmula yo-mundo.



## **Informante 7**

### **Quilino, Norte de Córdoba**

Quilino está ubicado al norte de Córdoba, cerca de Dean Funes, sobre el F.C.M. Belgrano.

Se trata de una pequeña población de no más de cuatrocientos habitantes. En ella funciona una fábrica de botellas, la población vive también del pastoreo, de las artesanías y, en parte, de la agricultura.

El paisaje es árido y abundan los cardones de dos a tres metros de altura.

La informante vivía con su esposo en un terreno de cerca de una hectárea. Habitaban un caserón de adobe amplio, delante había una extensa aguada, contaban con una majada de cabritos. Detrás de la casa había un corral hecho con palos. El núcleo familiar se completaba con dos niños de ocho a doce años aproximadamente.

La entrevista se realizó en el año 1970 por una casualidad, ya que debimos pasar la noche y montar una carpa con ese fin.

La informante permitió que le grabáramos y esto se hizo en una sola sesión. Se incluye la versión por cuanto recoge elementos propios de gente criolla.

## OBSERVACIONES

Predomina en el texto, especialmente por parte de la mujer, la referencia a acontecimiento. Como ya dijimos a propósito de otros informantes se presta a un estudio de lo concreto en el pensar popular. No es un referirse a cosas, sino al acierto logrado en determinadas circunstancias con el cual el sujeto siempre muestra su eficiencia, en cierto modo se constituye en razón misma de mostrar esta eficiencia.

La impresión general del texto es de una conversación meramente informativa. En el fondo se trata de un habla que se pierde en habladuría, pero que, como ya lo dije en otro trabajo (Cfr. O cultura del hombre andino, Cultura y lengua), a nivel popular tiene apoyaturas que no lo convierten en un habla que se habla a sí mismo. En cierto modo el habla, en tanto refiere a acontecimientos, demuele lo estructurado. No es un habla que trate de consolidarse en lo que es, sino una especie de trato ceremonial con el prójimo que lo convierte en una especie de pantalla oral. Lo que realmente urge decir no se expresa. Hay detrás una especie de anti-discurso que refiere a un núcleo ético-mítico y que no tiene vigencia en el habla misma. Lo propiamente fundante de la mujer queda velado y asoma la referencia a los curanderos y en el comentario que hace referente a lo santo. Esto último se pierde a su vez en una

especie de nostalgia religiosa ocasionada por el abandono en que quedó San Roque.

Cuando se refiere a los curanderos asoma la índole del mundo en que ella vive. Hay referencia a potencias nefastas que acosan la buena marcha de la vida. Lo que dice se ubica no en mundo de cosas sino en el filo entre orden y caos donde pudiera darse el azar. En cierto modo es aplicable aquí lo de Jung referente a las coincidencias significativas, o sea una realidad movida no por causas sino por imponderables. El hombre pareciera imponerle el discurso de la mujer una dirección más racional, pero lo propio de la mujer alienta detrás de lo que ella misma dice, por eso relata con cierta intensidad la historia de Nicolás de Bari. Esto último haría en parte al núcleo ético-mítico de su anti-discurso, aún cuando en la repetición de la historia se debe a que había sido rezadora, lo cual denota su manifiesta trasculturación.

Lo genuino de ella asoma en su discurso, cuando insiste en que uno habrá de ver el milagro de San Roque. En este punto, como en el caso de otras informantes, se da un evidente diálogo con la trascendencia pero no por la visualidad misma sino por la fe en la potencialidad divina del santo. Hay en esto un cohabitar con lo absoluto que, dada la negatividad de una enfermedad, por ejemplo, no puede ser pensada sino en términos de visualidad. Lo mismo que en Ceferina o en Abarto, hay un cara a cara con el santo y que, en el caso de la informante, se ha convertido en un familiar venido a menos pero que sigue obrando milagros.

Por este lado asoma lo propio del anti-discurso, lo que no se logra decir o donde el habla no alcanza a expresarlo todo, pero que prefiere mucho más que al decir a una

operatividad del vivir mismo. Promover el milagro para la cura no hace a un problema lingüístico sino a una operatoria, o sea a un ardid litúrgico que constituye al sujeto a fin de que el vivir resulte obvia de algún modo y, volviendo a un tema anterior, cabe aclarar que en razón misma de este operatoria lo concreto se convierte en un juego donde asoma el simple acierto a modo de ardid para mostrar la vigencia del sujeto o, mejor, que uno en tanto sujeto no es totalmente lábil. La labilidad, por su parte, refiere a una básica indigencia ontológica o, mejor, indigencia en general donde no cabe todavía la exploración de entes sino sólo el acierto que se funda convenientemente en un diálogo con lo absoluto.

En el caso de la informante, y de acuerdo con el tipo de conversación llevado a cabo, el acierto se reduce, "a un caer parado" de buena manera o sea éticamente, casi como ensayando una parodia ontológica a fin de regresar de acuerdo con la fórmula de un estar-siendo o un estar sin más, acosado por el caos de los curanderos y atisbando con urgencia el milagro del santo. Siempre está trazado el camino en razón de un diálogo con lo absoluto y que lleva desde la enfermedad, pasa por el miedo a los cardones y la amenaza de los curanderos hacia una trascendencia numinosa donde se "ve" el milagro, pero con un ver que refiere a otro entes, posiblemente más de una pregunta por el ser y a partir del puro estar. Aquí, seguramente se tiene que dar un absoluto temible donde se traduce el favor y desfavor en una alternancia irreversible entre amor y castigo, de ahí la importancia del ardid litúrgico, o sea lo que la tradición y el corazón aconseja para lograr toda la eficiencia.

**Informante 8**  
**Rosa Gordillo**  
**Maimará (Jujuy)**

Es una mujer de 66 años de edad, de origen boliviano y de larga permanencia en Maimará. Es dueña de un bar y de una pensión en un lugar céntrico. Su posición económica es buena. La casa que habita es una de las mejores del pueblo. La versión que se consigna fue tomada el 8/1/79.

## OBSERVACIONES

El tema del Niño en las ceremonias de Navidad va a ser un motivo de un trabajo por separado. Me limitaré aquí a comentar lo dicho por la informante al respecto.

Cabe hacer notar que en la celebración de la Navidad algunos vecinos de origen boliviano compiten entre ellos para la construcción de pesebres. La informante, y especialmente su madre ya fallecida, se habían destacado en otro tiempo. Interesa su informante en el sentido de dar una idea de cómo concibe al Niño.

La sacralidad del Niño parece deberse simplemente a que la madre lo trajo de Bolivia. Las imágenes suelen distinguirse en aparecidas y cambiadas. Las primeras aparecen generalmente, como el caso de alguna Virgen en una piedra. Las segundas son compradas. Aparte hay una sacralidad intermedia que se le confiere cuando la han traído de Bolivia.

La característica del Niño como ente sagrado se da en que es milagroso pero castiga. De ahí la prolongada enfermedad del padre por haber utilizado el palo de danzas de las cintas para otra cosa, y además por haber interrumpido la adoración cuando el fallecimiento de la Niña (La hijita de dos años).

El Niño tiene una cierta autonomía de movimiento ya

que en razón del ambiente favorable se va a pasear en el sentido de que otro esclavo del Niño, Farfán, lo lleva a la iglesia y lo expone en su pesebre.

Finalmente es negativo porque en razón misma de haber sido maltratado no obró el milagro de curar a la niña moribunda.

Todo lo referente al Niño surge de su vivir en la cotidianidad. Más aún lo cotidiano está condicionado por el mundo de la trascendencia polarizada por el Niño.

Aquí cabe hacer notar también que es la madre, la informante y la hija quienes mantienen la adoración. El varón, ya sea el padre con sus agresiones o el marido de la hija son considerados como elementos perturbadores. Esto hace al hondo predominio de lo femenino en el quehacer general, que se advierte también en la importancia que la madre tiene para la informante.

Esta característica de que sea la mujer quien detenta el culto del Niño es sólo característico de esta informante ya que como veremos en el informe general sobre el caso, los otros dos esclavos, Daza, Farfán el culto es llevado a cabo por varones.

Pero eso mismo la actitud de la informante pareciera más bien familiar con el Niño. Entra en el orden de los utensilios eficientes. En vez de estar sometido a la relación yo-mundo lo está al de yo-trascendencia. Señala además una cierta zona intermedia entre ambos donde pudiera ubicarse lo sagrado en el plano de lo cotidiano. En esto cabría un análisis de la sacralización de los utensilios de trabajo o de la casa, por ejemplo.

En realidad esta zona intermedia hace a la cotidianidad

misma de la informante. Las menciones que hace de la casa de los padres en Yunguyo (Perú) señalan una presencia evidente de lo sagrado en lo cotidiano. En realidad vive codeándose con lo sagrado sin que haya una clara diferencia entre lo sagrado y lo profano. La distinción pareciera ser occidental en el sentido de tener que ubicar en área para la creencia y otra área donde se dan los objetos (patio de los objetos).

Pero si hubiera una cierta indiferenciación entre lo sagrado y lo profano más vale hablar de un constante diálogo con la trascendencia, o una asistencia de la misma en el vivir diario. En este sentido habría una disponibilidad a reiniciar siempre el diálogo con dicha trascendencia. Esto va del simple sorbo de vino que se echa a la tierra antes de beber, hasta una ceremonia ya más estructurada como podría ser la dedicada al Niño.

Una forma de este diálogo constante es la mención que hace la informante del culto a los muertos los Lunes según lo indica el calendario popular.

En virtud de todo lo dicho conviene tomar en cuenta especialmente el sentido de lo concreto tal como aparece tan a menudo no sólo en esta informante, sino también en los otros. Lo real práctico no constituye totalmente un área aparte de lo sagrado.

En general lo práctico es tomado en cuenta como el lugar del juego donde se buscó un acierto. Lo práctico pareciera ser el área inferior donde el acierto es individual y subjetivo, pero que en una actividad mayor, como la ética, el acierto es fundante como acierto moral o acierto sobre qué pasa con la trascendencia.



El relato de lo concreto gira en torno a cómo se acierta en la solución, como si se tratara de un juego. Va en ello en cierta manera un constituirse, o una afirmación de sí a través del acierto. Hay en esto un poder ser sí mismo constituido a partir del juego puesto por lo práctico. No entra en ello un movilizar lo práctico (hombre-naturaleza) sino cómo uno se inscribe en lo dado. Volveremos a esto a propósito de otro informante.

**Informante 9**  
**Pedro López**  
**Maimará (Jujuy)**

Esta versión fue tomada en una noche durante la celebración del carnaval de 1978. Se trataba de dos parejas que fueron invitadas a mi casa para tomar vino y coplear.

Pedro López es de Tarija (Bolivia) y se caracteriza por tocar en el pueblo el erquencho. Por este motivo años atrás se lo invitaba a los bailes del pueblo, pero en el momento en que lo conocí se lo había marginado.

Guillermo Alemán vive de las changas que consigue en el pueblo. Las parejas oscilaban entre los cuarenta y los cincuenta años, todos ellos son de una situación económica humilde.

## OBSERVACIONES

López ante la actitud emocional de su compañero insiste en que “comprende” lo referente al vivir. Se trata de un comprender más bien del o irremediable que de las posibilidades. Ante todo no vale la pena buscar causas. El vivir se asume como una instalación en el estar cuya condición original es la absoluta orfandad. La diferencia que establece entre cuando nos abandona la madre de los chicos y cuando somos adultos estriba en que en este caso no cabe sino asumir ese en un otro plano de indigencia. El sufrimiento de su compañero de haber tenido que dejar el empleo y por una mujer y que esa mujer además lo echa, tiene que asumirse. Y uno se salva por una actitud operatoria o sea el trabajo. A través del trabajo se logra la libertad de sobrevivir y no tener que pedir a nadie.

Es interesante en este sentido el concepto de revoltijo. Pareciera que se refiere a la ventaja de jubilarse. El compañero invoca el poderoso Ledesma como una forma de amparo. López sospecha que se trata de la ventaja de la jubilación. Pero ésta es concebida como un remolino en el transcurrir de la vida, una superestructura circunstancial que no es totalmente valedera. De ahí la

insistencia en trabajar en lo que sea y no pedir nada a nadie.

En realidad el vivir es concebido como presionado por una constante negatividad (penas) y en el cual cabe sólo el la astucia o el ardid para tener suerte (muñequear) siempre que haya suerte. Predomina en esto la posibilidad del acierto que habrá de estar fundado. Lo dice cuando se refiere al fútbol pero también cuando se trata del vivir (muñeca).

Asume así el estado ontológico de la pobreza. Dice "Somos pobres", casi como una estrategia para encarar el vivir mismo. La estrategia a partir del despojo total que incluye una forma de asumir la libertad. Indudablemente se vincula con el trabajar en lo que sea. Se refuerza con una actitud ética la de no tener que pedir nada a nadie. Por ese lado se logra ser gente, o sea ese ser alguien que refiere a un modo de constituirse zonalmente.

Todo esto está dicho como "lo que es" pero con referencia a un modo estar sin conocer causas. Referente a lo religioso señala el saber de la religión (el no ser ignorante) al respecto. Lo religioso es lo otro que se aprende. Pero que se vincula de alguna manera con la palabra de Cristo en un sentido seguramente ético. Cristo a su vez es un hombre pero que algo tiene que ver con el por qué somos.

En suma en el pensamiento del informante se da una abstención general a postular sobre causas o esencias. No hay un es, sino un suspender cualquier juicio en función de una operatividad o ética. Es preferible trabajar, asumir el despojo original y ser gente que trabaja. Lo

social es una forma de comportamiento que uno puede labrarse, pero que es logrado siempre que se haya superado la orfandad por una especie de pobreza ontológica.

**Informante 10**  
**Marcelina Apaza**  
**Maimará (Jujuy)**

Es una mujer de cerca de 78 años. Vive en Maimará en una vivienda sumamente modesta. Su economía es muy pobre aunque parece que la mantienen sus hijos.

Tiempo atrás fabricada velas con una técnica popular. Con ella vive una hija que trabaja en el hospital como enfermera.

Es sumamente sorda, pero de buen trato.

## OBSERVACIONES

La informante es un ejemplo, ante todo sociológico, de una condición primaria típica en el ámbito como lo es el de haber sido pastora. Esto significa en toda el área pertenecer al nivel más humilde.

Tiene una clara conciencia de lo que le ha pasado, lo asume como una especie de dura enseñanza a partir de la cual logra una actitud crítica y bastante lúcida de su propia situación y de lo que pasa con los demás.

Equipara lo que le ha pasado con lo que pasa hoy. Hoy, a diferencia de antes, se anda en bicicleta, se saben cosas, y el saber se adquiere para lo cual se ejercita la memoria, se tienen rastros para el cultivo e, incluso, se tiene madre.

Hay en esto una conciencia de lo que hay que ser y que ella no logró, pero que mayormente no le importa, seguramente porque ve en este ser alguien un excesivo armado. Asume, sin mucho conflicto, su papel de "guacha" y eso le permite medir lo superfluo de los otros.

En general desarma todo lo superestructurado, toma fácilmente conciencia del juego de los otros y lo juzga (una posición parecida a la del informante 9), por eso critica el excesivo rezar de los adeptos del Señor de

Quillacas, o comenta con sorna el quehacer de los evangelistas. En esto hay incluso picardía (Cfr. el comentario sobre astucia a propósito del informante 2).

También hay picardía cuando en el segundo texto relata sus andanzas en el día de los fieles Difuntos. En realidad no se aprovecha de la fiesta, sino que la festeja inmersa en el grupo.

El tema de la muerte podría llegar a ser un trabajo aparte, pero, a propósito de la informante, cabe aventurar algunas líneas de interpretación. La informante nos da lo siguientes elementos sobre la concepción de la muerte. Por una parte asiste a la fiesta arriba mencionada y, por la otra, siente temor ante los muertos. El muerto es ante todo algo temible ya que comete ardidés incomprensibles. Pero por el otro lado sirve de intermediario a las necesidades cotidianas. Así ocurre con el alma de su hijo Benito, quien al morir quemado se convirtió en milagroso.

Se diría que la muerte en este nivel es un episodio que pertenece al acontecer y que, por eso, refiere a un ser transitorio que, al morir, regresa al área del acontecer. De ahí se suponga simplemente un otro estado, pero tocado por la trascendencia y, por eso mismo, susceptible de ser milagroso.

Pero qué significado tiene la fiesta popular con referencia a los muertos en el modo como la describe la informante. Es indudablemente y a primera vista la convivencia con la trascendencia, donde ésta se le reitera en toda su vigencia, pero siempre vinculada con el vivir de cada uno. En este sentido es curioso el ceremonial a raíz



del muerto reciente, abundan las ofrendas hechas con pan e, incluso, se nombran padrinos de los muñecos de pan llamados t'anta huahua y que representan una pareja. Los padrinos son sometidos a pruebas violentas, como ser, aspirar ají molido, lo cual no escapa, pese al duelo, a una cierta picardía.

Hay en esto el ensayo de una forma de consistencia que escapa al orden de las cosas. Se basa en una verdad asumida como básica, en el sentido de un evidente diálogo con lo absoluto pero que participa del vivir mismo.

La muerte es vista como un ardid de la vida donde se reitera lo mismo del vivir, donde incluso los muñecos de pan en forma de pareja aluden a una fecundidad de otro orden. Pero refiere también a una inestabilidad que equipara la muerte y la vida en un nivel mayor que hace, precisamente, a la fórmula yo-trascendencia. Desde el yo-mundo la muerte consiste en una pérdida total, es ontológica, pero en el nivel del pensamiento popular esta rigidez óptica se pierde, la muerte no es total.

Por eso en la fiesta se cumple con un ardid, como si el morir fuera un vivir en otro estado. Si tomáramos la fórmula del estar-siendo la muerte es este debilitamiento gerundivo que regresa al estar. Es incluso la prueba de esto. más aún, hace pensar que la trascendencia es una cuestión del vivir mismo, un aspecto del estar, quizás menos familiar porque se la teme pero que se da o, mejor, se instala abruptamente en el domicilio existencial de uno mismo. Pero para que esto sea aceptado necesita la intervención de la comunidad.

La fiesta relatada por la informante demuestra la ne-

cesidad de mediar en la ruptura indisoluble de la muerte, en ella se insiste en el vivir mismo, aunque se hace la concesión del otro estado que asume el muerto, de ahí las abundantes ofrendas en forma de parejas, escaleras, animales, peces, insectos, etc. ubicados ceremonialmente como un modo de vivir en otro plano.

## **Informante 11**

### **Candelario Alvarez**

### **Huichaira (Jujuy)**

Tiene más de 75 años y oriundo de Santa Victoria (norte de la Provincia de Salta). Habita en un rancho de adobe en la Quebrada de Huichairas, a unos ocho kilómetros de Maimara y que comunica hacia el este con la ruta de la puna.

El terreno que don Candelario ocupa y cultiva en calidad de cuidador pertenece a un señor de nombre Vilte.

Es conocido en la zona como buen curandero y adivino y, además, como tejedor.

Su situación económica es precaria, pero su habilidad para la agricultura así como su condición de "médico de campo", le brindan lo necesario para vivir.

En una de las habitaciones tiene una calavera que dice pertenecía a una mujer de nombre Yurquina. Se le suele prender velas y colocar monedas de plata de cinco centavos viejos en la dentadura para "obligar al almita" a hacer cumplir los deseos de quienes la solicitan, especialmente para recobrar lo hurtado, para el buen viaje, etc.

La actitud de don Candelario es jovial. Es de estatura mediana, delgado y, mientras conversa, saca hojitas de coca de su chuspa para hacer el acullica.

## SEMANA SANTA EN YAVI

### 24-3-78

#### El Pueblo de Yavi

Se llega a Yavi por un camino bordeado por los cerros de la Puna. Desde lejos, al llegar, ya puede verse el conjunto de casas de adobe y cañas, y los árboles que se elevan custodiando la tradición que allí aún se esconde en sus calles y en sus gentes. Por una calle que va entre dos paredones de adobe se llega a la iglesia, que esconde en sus paredes una laboriosa imaginería y toda la delicadeza de sus tallas artesanas. La existencia de la iglesia data del año 1690 en el que había sido inaugurada. En lo alto se destaca el campanario. Está ubicada en un bajo del terreno del cual parten las calles elevándose paulatinamente ya que el pueblo está construido de acuerdo a las irregularidades del terreno. Frente a la iglesia se encuentra la Casa de Marqués, se dice que legendaria, y sobre la cual corren algunas versiones.

En la tarde del 24, la gente del pueblo adornaba la cruz en la que se encontraba el Cristo crucificado con ramas de molle y rosas anaranjadas. Al frente unas an-

tiquísimas imágenes de José de Arimatea y de Nicodemos. La virgen dolorosa, con su traje de riguroso negro y las lágrimas en sus ojos, contemplaba la cruz. Ya, al caer la tarde, comenzaron a llegar grupos de campesinos cantando en coro con un ritmo de vaguala adoraciones y alabanzas a la virgen. Venían bajando con lentitud las calles que llegan a la iglesia. Desde lejos se veía el colorido ancestral de sus ropas. Las anchas polleras de las mujeres engalanadas con los ponchos en los que predominaban los colores vivos como el verde, el rojo, el azul, el morado.

Las cabezas cubriendo sus cabellos negros con pañuelos sujetos con trabajas y atadas atrás, en la nuca. Devotamente, en sus manos traían pequeñas cruces engalanadas con cuentas y rosarios. Algunas tenían pequeños espejos y otras en sus extremos flores de papel. Estaban forradas con piolín negro.

## Las Doctrinas

Los grupos de gente que bajan desde los diferentes pueblos de la provincia se llaman “doctrinas”, éstas cantan bajo la dirección de un “maestro” o de una “maestra” que les indicará las canciones. Al entrar en la iglesia cada una de las “doctrinas” entona sus cánticos y se dirige hacia la imagen de la Dolorosa, ante la que eleva sus súplicas en un tono desgarrante que es más que un canto, algo parecido al lamento del llanto cuando desgarran las fibras más íntimas de la persona. El

tono de baguala llenaba la iglesia y, en grupos frente a la Dolorosa, entonaban sus cánticos. Las cruces, sostenidas en la mano derecha, estaban a la altura del corazón.

Cuando querían salir, hacían el signo de la cruz —con las “novenitas”— ante la Dolorosa y ante las dos imágenes que custodiaban al Cristo crucificado. Con ellas pareciera que tomaban gracia y solicitaban perdón por cualquiera de sus pecados. Al entrar cada nuevo grupo, cantando bajo la dirección de su maestro —la congregación anterior concentrada frente a la imagen de la dolorosa—, saludan a la Virgen con el crucifijo. Repiten lo mismo ante el Cristo y las imágenes colocadas en frente. Así salen en fila de dos de la iglesia sin dar la espalda al altar. Algunas saludan hasta la puerta de la iglesia con los crucifijos.

Además de elevar sus cantos a la Dolorosa, incándose ante la imagen, elevan sus plegarias. El rumor del rezo llena la capilla, mientras una nueva “doctrina” entra con sus cánticos.

Se observan en las “doctrinas” una profunda y mística devoción y un gran respeto que también es inculcado a los niños que acompañan a sus madres.

Bajan de diferentes poblaciones de la puna, entonando sus cánticos. Son grupos de aproximadamente diez o quince personas, algunas veces menos. Los forman personas jóvenes y se da el caso de que el maestro o maestra sea también una persona joven. Un anciano custodiaba una de las “doctrinas”, acompañada por un maestro ya viejo. Ignacio Mamami, en la cual la dirección de los cánticos estaba bajo la responsabilidad de su hija y la

catequesis del grupo también bajo una persona joven. Este catequista era lisiado y caminaba dificultosamente apoyándose en un grueso bastón.

## La iglesia de Yavi

A la entrada, pendía sobre nuestras cabezas un púlpito ornamentado con flores y ángeles, además de curiosos dibujos artesanales. El confesionario, de madera rústica demostraba a simple vista su antiquísima existencia, al costado derecho una figura de características propias de la artesanía indígena sostenía una pila bautismal. A la izquierda estaba el Cristo, entre un entretejido de ramas de molle y salpicado con flores anaranjadas, más adelante la cripta. Al frente dos imágenes que también mostraban su antigüedad y la Dolorosa rigurosamente vestida de negro.

A un lado del altar mayor, un altar menor cubierto con tul blanco muestra las imágenes cubiertas. Está salpicado con flores de papel de color blanco, rosa y amarillo. Dos jóvenes colocados cada uno a un costado custodian el altar.

Más adelante, en el centro, colocada sobre unas alfombras de tejidos rústicos, está una mesita en la que hay una vela encendida.

En el altar mayor, también las imágenes datan de muchos años, yo mismo que la Iglesia.

## La Misa

Antes de comenzar la misa, las "doctrinas", respetando su formación en grupos, lo que los diferencia y por lo que se sabe de que pueblo son, van entrando a la iglesia cantando sus alabanzas. Devotamente, llenan poco a poco la iglesia. Ahora, además de la cruz, llevan en su mano izquierda farolitos de papel. Con las alabanzas se mezclan los rezos en un tono diferente al que lo harían otras gentes —los curas—. Su autenticidad se manifiesta en el trato con el misterio que tienen las "doctrinas". E lo que les hace llegar a estar en contacto con lo tremendo y fascinante del misterio. Se establece un diálogo con Dios. El lenguaje son las canciones y los rezos.

A poco de comenzar la misa, entran a la iglesia dos muchachas vestidas de blanco y con un tul que les cubre el rostro. Van descalzas. Una vez comenzada la misa, cesan los cánticos y los rezos. Tímidamente algunos contestan a las invocaciones que hace el sacerdote de las fórmulas tradicionales de la misa. Algunos miran hacia todas partes, especialmente a los turistas y a los camarógrafos de la televisión que los enfocan con sus filmadoras. Cuando llega el momento de entonar los cánticos propios de la iglesia, no hay una respuesta uniforme por parte de las "doctrinas", más bien se presenta el silencio y la entonación tímida e impersonal de algunos. Cuando se trata del momento de entonar los cánticos que las "doctrinas" llevan anotados en cuadernos, elevan uniforme y fervientemente el canto. Unos comien-



zan con un tono y les siguen otros con otro tono, pero el conjunto llena la iglesia mostrando la devoción y la auténtica entrega del pueblo a lo misterioso y lo sagrado de la ceremonia. Como si existiera un motivo por el cual recién, con sus cantos, han de mostrar sus sentimientos y su entrega a la ceremonia religiosa, que mientras estuvo bajo la dirección del sacerdote les impidió una entrega total.

La presencia del obispo acompañó la misa, y desde el púlpito se dirigió al pueblo con su discurso.

*Algunos Cánticos entonados por las "Doctrinas":*

Bendito de Cristianos  
la Cruz adoramos  
la Cruz insaberna  
Dios nuestro Jesús.

Oh almas amantes  
venid al esposo  
Jesús amante  
la cruz abrazó

Venid almas amantes  
la cruz levantamos  
de nuestro Jesús.

Venid almas fieles  
Venid con anhelo

la llave del cielo  
la cruz del Señor.

Venimos cristianos  
la Cruz levantamos  
de nuestro Jesús  
en ella el amado  
Jesús expiró.

Venid que el cordero  
ya está preparado  
y en juego abrazado  
de Jesús evidente amor.

Oh árbol divino  
oh fuente de gloria  
extrema memoria  
de nuestro redentor.

La cruz enzarcemos  
de nuestro Jesús  
salve oh sentir  
es madre  
dulce fustillosa.

Al comienzo del cuaderno está colocado el nombre de  
“La doctrina Cristiana”.

Luego, continuó la misa y llegó el momento de  
desclavar al Cristo para colocarlo en la cripta que lo lle-  
varía durante la procesión.

## La Procesión

Una vez finalizada la misa, salió la procesión. Unos troncos cubiertos de ramas de molle y flores anaranjadas fueron llevados por algunos miembros de las "doctrinas", encendieron los faroles y llevando la cripta donde estaba el cuerpo de Cristo salieron por las calles entonando cánticos. A poco de andar, se detuvieron en una "ermita", donde el sacerdote dirigió sus rezos y fueron coreados por las "doctrinas" en un tono muy particular. Luego comenzaron nuevamente los cantos que parecían lamentos que se confundían en la inmensidad de la noche. El cuadro era patético y misterioso, enmarcado por el viento que sacudía las hojas de los árboles y los relámpagos que se encendían en el cielo. La lluvia, pesadamente comenzó a caer. Las figuras se doblaban un poco pero seguían firmes en la procesión con la misma devoción con que habían comenzado sus ritos. Adelante de la ermita unos grupos de doctrinas seguían firmes con sus cantos, otros respondían a los rezos comenzados por el sacerdote. Así subían las calles, desafiando al viento y a la lluvia, desafiando al frío. Lentamente arribaron a una calle donde había otra ermita; se repitieron los cantos y los rezos. Los farolitos se apagaban y nuevamente eran encendidos. El pueblo fiel a Cristo caminaba de una ermita a otra. Al menos fueron cuatro paradas hasta que nuevamente por una calle bajaron hacia la iglesia donde se arremolinaron y continuaron emitiendo sus cantos. Esta vez con mayor fervor, con mayor deses-

peración esos cánticos muy similares a lamentos profundos.

Las "doctrinas", haciendo guardia junto a la Dolorosa, pasaron la noche en la iglesia cantando sus alabanzas. Los grupos de "doctrinas" se mantenían invariables. Al otro día a las nueve de la mañana culminaron los acontecimientos mediante la quema de los farolitos que sirvieron para alumbrar el camino durante la procesión.

Poco a poco comenzaron a dispersarse en el nuevo día. Hoscos, y cerrados ante cualquier interrogante sobre sus creencias, sobre sus costumbres, sobre sus ancestrales tradiciones. Poco a poco el pueblo de Yavi recobró su calma, aunque grupos de coyas seguían transitando por las calles de la ciudad pero con un aire de alegría y ruido. El día anterior, a la tarde, circulaban bajo el silencio y el más profundo recogimiento hacia el misterio.

Las ferias serían inauguradas ese domingo, tras la partida de las doctrinas.

Dentro de la iglesia, se ordenan las cosas y las "doctrinas" ya dispersos sus grupos, entran a la iglesia uno que otro miembro; por sus inclinaciones manifiestan la devoción de la creencia siempre presente en ellos. Tras persignarse respetuosamente ante los altares, salen con sus polleras anchas y sus ponchos de colores. Llevan en la mano bolsas en las que guardan la cruz que llevaron en la procesión. Ya sea envuelta o bien dentro de una bolsa que contiene otras pertenencias. Pareciera que la cruz ya no manifiesta algo tan sacro, como durante las

ceremonias de la semana santa pareciera que ahora es un objeto más entre otros colocados en el fondo de las bolsas que contienen otros útiles que les sirven todos los días en lo cotidiano de su vida.

# LAS RELIGIONES NATIVAS\*

## RITUALES Y RELIGION

Ciudad de Buenos Aires, año 1973. El teólogo Orlando Yorio S. J., el sacerdote oblato canadiense Emery Molina y el pensador y escritor Rodolfo Kusch se encontraron en el domicilio de este último. Estuvieron presentes las abogadas Elizabeth Lanata de Kusch y Beatriz Amalia Martínez. Los temas fundamentales de la reunión, que se prolongó durante varias horas, se grabaron en cassette. En la memoria quedó un bello recuerdo. Los senderos de la vida separaron por muchos años y kilómetros a los tres hombres.

Encontré, hace pocos meses, aquel cassette. Había sido regrabado con otros temas y sólo conservaba los primeros y los últimos diálogos. Transcurridas, apenas varias semanas, hallé en una carpeta archivada, de la que hube de sacudir viejo polvo acumulado, la desgrabación del cassette transcrita por Rodolfo Kusch; estaban los diálogos, pero no se indicaba el nombre de quienes los pronunciaban.

(—Ahí está la clave: unir lo sagrado con la vida del hombre.)

Si bien no era difícil determinar quién había dicho

\* Buenos Aires, 1987.

cada frase, estimé lo más prudente respetar las condiciones del material encontrado, con lo que estuvieron de acuerdo dos de los protagonistas de aquella reunión. El otro ya no está entre nosotros.

Elizabeth Lanata de Kusch

**Rodolfo Kusch.** Nació en la ciudad de Buenos Aires. En el año 1948 egresó de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires donde cursó la carrera de Filosofía. Fue preocupación de su vida desentrañar el sentido de vida y la esencia de las culturas de los pueblos de este continente. Sus viajes al altiplano andino le facilitaron la investigación sobre religión precolombina y pensamiento indígena actual. Volcó sus inquietudes y reflexiones principalmente en la obra escrita. Al mismo tiempo que la labor de ensayista desarrolló actividad teatral, docente, participó en Seminarios y Mesas Redondas, pronunció conferencias, dictó cursillos. Fue miembro de la Comisión Directiva de la S.A.D.E. (Sociedad Argentina de Escritores) en el período 1971-1973, Director del Servicio de Relaciones Latinoamericanas de la UNSa. (Universidad Nacional de Salta), en 1972 fue invitado a desarrollar actividades culturales en México, participó en Congresos en Cochabamba, Bolivia, sobre "Medios de Comunicación", en 1973, y sobre "Lenguas Nacionales", en 1974; formó parte del equipo de trabajo filosófico argentino dedicado a buscar los fundamentos de la filosofía de la religión —1977-1979—. Falleció en 1979.

Sus principales obras son: "Seducción de la barba-

rie", "América Profunda", "Indios, porteños y dioses", "De la mala vida porteña", "El pensamiento indígena y popular en América", "La negación en el pensamiento popular", "Geocultura del hombre americano", "Esbozo de una antropología filosófica americana". En teatro, "Tango", "Credo Rante", "La leyenda de Juan Moreira", "La muerte del Chacho", "Cafetín".

**Orlando Yorio.** Nació en 1932. Iniciados sus estudios universitarios de derecho, los interrumpió en 1955 para ingresar en la Compañía de Jesús. Realizó estudios humanísticos en Córdoba, Santiago de Chile y San Miguel provincia de Buenos Aires, graduándose de Licenciado en Filosofía en 1961 y de Licenciado en Teología en 1967. Participó en la investigación educativa de la Comisión Técnica de Planeamiento (COTEPLA) de San Miguel dirigida por el licenciado César Sánchez Aizcorbe, S. J. Fue profesor de Teología de la Facultad de Teología de San Miguel. Participó, en 1970, en la Primera Semana Argentina de Teología con su ponencia "Dios y los valores humanos"; en 1971, en un Seminario interdisciplinario sobre el tema "Liberación"; en 1972, en otro seminario sobre "Crítica de la conciencia nacional". Ha colaborado en la revista *Strómata* y en la realización de la 1ª y 2ª Semanas Académicas de San Miguel, provincia de Buenos Aires.

**Emery Molina.** Nació en Canadá. Sacerdote oblato de María Inmaculada, en la sede que esta congregación tiene en la ciudad de Oruro, Bolivia, realizó actividades



misionales en la localidad de Toledo y posteriormente en Tijllacahua. Mantuvo largas entrevistas con Rodolfo Kusch, la mayor parte de las veces en Oruro, en las que trataban de dilucidar aspectos de la teología, la religión y el pensamiento campesinos y populares. En la actualidad se encuentra radicado en Quillacollo, Departamento de Cochabamba, en donde participa en organizaciones de desarrollo rural.

*Kusch:* —Me interesa lo que dijo sobre las relaciones entre teología y pueblo...

*Yorio:* —Lugar prioritario. Digo lugar prioritario de la teología porque el pueblo es el sujeto de la teología, es el que hace la teología. No tanto porque el pueblo no se equivoque —entendiendo la equivocación desde el punto de vista de la precisión científica—, sino que el pueblo no se equivoca porque es el sujeto y el objeto del amor. Un hombre que busca el amor se va equivocando en su vida, sin embargo, si realmente trata de amar, a la larga no se equivoca. Y sus equivocaciones tienen sentido en cuanto él llegó a amar. El pueblo es el sujeto del amor, es decir, que en el proceso del enamoramiento entre los hombres y Dios y ser amado por Dios. Este es el sentido de la prioridad del pueblo referida a la teología. El pueblo va a ser amado por Dios y va a ser el pueblo el que busca... Históricamente nos encontramos con pueblos que se equivocan en determinados momentos, no obstante, fuera del pueblo, seguramente nos vamos a salir de ese proceso inmenso de amor que se va desarrollando a través del tiempo.

.....: Quizá con el pueblo somos un poco imperialistas. Racionalizamos y luego eso que hemos racionalizado lo queremos meter en el pueblo. La teología tendría que partir del pueblo. Por eso...

.....: Por eso iba la idea mía a una teología popular. Hasta qué punto se puede entender la cosa así, al revés. Es decir, no partir de la teología y que el pueblo la entienda y la acepte, sino al revés.

.....: Sí, es al revés. O sea, es cuestión de ubicarse en el pueblo y, desde ahí, comenzar a creer en Dios. En la Biblia, siempre, las relaciones de Dios con los hombres incluyen la idea de relaciones de Dios con el pueblo. Las relaciones individuales con Abraham, con Moisés, son en realidad, relaciones con quienes son cabeza de su pueblo. Cuando le anuncia a la Virgen María del nacimiento de Cristo, es para hacerlo salvador de su pueblo. O sea, que la relación de Dios con los hombres se da en situaciones populares.

.....: En Carangas, provincia del oeste de Bolivia, departamento de Oruro, le llaman "*Gloria*", al grupo de seis santas y seis santos. No hablan de Dios, sino de *Gloria* y los nombres de los santos son nombres folklóricos. Es un caso teológico, ¿verdad? Una propuesta geológica del pueblo.

.....: Por "*Gloria*" entenderán una dimensión sagrada.

.....: En Eucaliptos, Oruro, sacralizan camiones. Allí, donde se realiza el ritual, hacia la izquierda hay un calvario dedicado a la "*Gloria*", hacia la derecha se encuentran el "*Anchanchu*", dios del mal. Hasta las doce

del mediodía ofician ante la *Gloria* y utilizan los “*misterios*” con símbolos cristianos. Luego, a la tarde, ofician ante el *Anchanchu*<sup>1</sup> y utilizan “*misterios*”<sup>2</sup> de significados opuestos. Después, sacrifican un cordero, con su sangre asperjan el camión y extraen el corazón del cordero. El corazón junto con otros ingredientes es colocado en el asiento del chofer.

.....: ¿Asperjan para aplacar el mal?

.....: Eso me parece a mí la teología popular.

.....: Sí, evidentemente es teología.

.....: ¿Qué más dirían los teólogos de eso?

.....: Yo, como teólogo cristiano, trataría de ver qué hay ahí. Ante todo, no dudo que es teología. Y a propósito de la vida del pueblo, todos esos símbolos están vinculados precisamente con su vida y sus necesidades. El camión, supongo, es un elemento de trabajo. Lo sagrado está unido a la vida. Ahí está la clave: unir lo sagrado con la vida del hombre. Esto es común con el cristianismo. Sólo que, desde el punto de vista cristiano, habría un peligro, que es hasta dónde hay aquí maniqueísmo,

<sup>1</sup> Anchanchu: Antonio Paredes-Candía, en “Diccionario Mitológico de Bolivia”, dice que pertenece al grupo kallawaya, “Idénticamente para el aymara y el quechua, es divinidad maléfica, perversa y siniestra”. Antonio Palerri, en “Diccionario Mágico Jujeño”, dice, “Personaje mítico ‘símbolo de la bondad maligna’ —según Jorge A. Lira— y que está representado por un anciano de curiosos rasgos juveniles. Pertenece a la mitología incaica, pero en nuestra provincia (Jujuy), entre los quichua parlantes, se usa el vocablo para designar a los seniles que aún mantienen activas sus apetencias sexuales”.

<sup>2</sup> Misterios: o azúcares, piezas rectangulares, de 3,5-4 cm de lado, forman parte de las “mesas” que se utilizan o queman en los diferentes rituales, según las figuras en relieve que presenten (símbolos propiciatorios, fastos, nefastos).

excesiva importancia al dios del mal, el excesivo aplacar al dios del mal.

.....: Los aymaras se preocupan más por el dios del mal que por el dios del bien.

.....: Hay que ver hasta dónde esto está unido a su experiencia, hasta dónde ellos, como pueblo, no han tenido hasta ahora una excesiva experiencia de lo duro, de lo contrario, de lo negativo. Los cristianos tienen la Buena Nueva del Evangelio. Aquí, es clave considerar la Alianza del pueblo con Dios por una parte y, por otra, que el mal está vencido. Aunque ellos, en eso, tienen elementos precristianos, hay también, sin embargo, aspectos cristianos como lo es, por ejemplo, la comunión. Se da, evidente, el sacrificio de la comunión, el cordero en el lugar del mal y la posterior salvación del mal.

.....: Lo sacrifican en el centro.

.....: A Jesucristo lo matan fuera de la ciudad santa. El pueblo lo saca al desierto que es el lugar del mal. Siempre la salida de la ciudad, que es santa, es penetrar en el dominio del mal. Y hacer el sacrificio en el lugar del mal es un elemento que está en la cultura cristiana.

.....: ¿Qué significado tiene el cordero?

.....: El cordero debe ser de religiones pre-bíblicas. Ciertamente está en el Antiguo Testamento. Cuando el pueblo israelita sale de Egipto festeja este hecho memorable sacrificando un cordero y asperjando con su sangre las puertas de las casas, de esta manera el espíritu del mal no tiene entrada en esas casas. El Angel Exterminador no entra. Este mata a los primogénitos de los egipcios que no tienen (no fueron tocados por) la sangre del cordero.

Me llama la atención el uso de la palabra "Gloria". Es una palabra teológica cristiana. Es muy antigua. La palabra es traducción de *doxa*. Los setenta que traducen la Biblia del hebreo al griego cuando entra la cultura helénica, se encuentran con un problema teológico. Tienen que traducir una palabra que se llama *kabot*. Significa aquello de Dios que es experimentado por el hombre. O sea, a Dios no se lo ve, entonces, hay un montón de cosas con las cuales se lo puede tantear. *Kabot* significa *peso*, o sea, todo aquello que es experimentado sensiblemente. Entonces los hebreos dicen: la creación es *kabot*. Es de Dios. Adonde a Dios se lo tantea. En la teología griega se distingue entre *doxa* y *aletheia*. La *doxa* es la apariencia. Y la *aletheia*, o sea la verdad, está más allá de la apariencia. Es algo a lo cual se llega a través de una iniciación. Y es distinto de la *doxa*. El hebreo dice que no hay esa distinción. Para el griego Dios está en la *aletheia* y no en la *doxa*. En cambio para el hebreo es lo que aparece, ahí está Dios. No hay distinción. O sea, *doxa*, o la apariencia para el hebreo es el peso de Dios. Es la manifestación de Dios. A Dios no lo vemos pero Dios se manifiesta. Y la manifestación es la *doxa*, que se traduce por *Gloria*. La *Gloria* es lo que se ve y se siente (para el hebreo). Y la manifestación de Dios es la creación y es el hombre, es el pueblo y son los que constituyen la cabeza del pueblo o representan al pueblo. En la cara de Moisés brilla la presencia de Dios y en la cara de San Esteban también, Cristo se transfigura y es la *doxa* de Dios. Por eso habría que ver qué significan estos personajes que son la *Gloria* de Dios. De hecho la *Gloria* es una situación divina.

.....: La *Gloria* está constituida por seis santos y seis santas.

.....: Lo interesante es que sean varios personajes. Lo divino último es una sola cosa. En todas las religiones que tienen una comunidad de dioses hay una unidad muy grande entre Dios y el hombre. Las comunidades están en función del acercamiento. En toda religión hay una tendencia a la trascendencia y, también, una tendencia a la inmanencia de Dios. La tendencia a alejarlo es lo que lo convierte en único y es la tendencia de occidente que, después, ya se convierte en ateísmo. Se trata del dios que se aleja, luego reina pero no gobierna y al fin es un dios que no existe. En cambio, la tendencia imanentista —que a la larga puede terminar en el panteísmo— empieza a crear comunidades. Las trinitades, por ejemplo, empiezan a aparecer en esa tendencia... Lo notable es que sean múltiples de tres. Son seis, tres y tres, o son veinticuatro. Las trinitades están en función de ese acercamiento, o sea, que hacen la ligación del dios con el hombre a través de la constitución de una comunidad en la que el hombre entra.

.....: Un borrachito me contó, en Bolivia, que Dios está lejos, en el cielo. Es el demonio el que está aquí, con nosotros. ¿No será una exageración de occidente el hacer un dios muy lejano todopoderoso?

.....: Yo no sé si de eso o de la experiencia de desarraigo que puedan tener, el no ser dueño de su propia tierra. El alejamiento de la tierra trae una experiencia del alejamiento de Dios.

.....: Predomina entre los indígenas la adoración de la Virgen y de los demonios inmediatos.

.....: Eso sería en apoyo de lo que estoy diciendo. La necesidad de la Virgen está muy unida a la necesidad del arraigo. Lo femenino está unido a la tierra. No domina el producto.

.....: Sin embargo dominan el producto. Cada uno tiene su tierra. No hubo terratenientes en Carangas. Las tierras se repartían cada año entre la familia.

.....: En un seminario de Teología en Oruro expuse que no había finalidad en la catequesis porque el aymara tenía una verdad revelada.

.....: La directiva de Pastoral documento número 5, dice que hay que estar con el pueblo, conocerlo, amarlo, aprender del pueblo y dejarse enseñar, y ahí recién, en ese dejarse enseñar, ayudando al pueblo si hay que depurar cosas, ahí recién se empieza. Pero primero hay que aprender de él, incluso, no adelantarse. Así que el asunto de la catequesis consistiría en ayudarlo a seguir un proceso religioso a partir de donde está, aunque, primero haber aprendido todo lo que tiene.

.....: Estos pueblos son agrícolas y no hay evolución. Su estilo de vida es así. Hay un problema de interculturalidad. La propuesta teológica supone una propuesta occidental.

.....: ¡Ah, llevándola así, claro!

.....: En cambio ellos tienen su teología.

.....: El asunto es, primero, entrar en su teología. Y ayudarles a vivir esa teología. Ahora bien, en la medida en que ellos forman parte de un mundo, yo creo que hay que preparar lo que pueda significar el choque con la cultura occidental. Que forzosamente se ha dado y se

continuará dando. El choque con una teología occidental que, por supuesto, es un teología imperialista y que, seguramente, habrá que cambiarla. Yo creo que en Latinoamérica cualquier teología se va a encontrar con la teología cristiana. Habrá que limpiar a la teología cristiana de imperialismo...

.....: Parten del supuesto de que la teología cristiana es universal. Y que cualquier hombre tiene acceso a ella.

.....: El supuesto es que la teología cristiana tiene vocación de católica, lo que no quiere decir que tiene vocación de imperialista. Ahí se confunde una cosa con la otra. A veces, el catolicismo se ha transformado en fuerza imperialista.

.....: La catequesis, ¿no supone un mínimo imperialismo, tomado en el mejor sentido de la palabra? Porque si yo digo que tengo que ayudar a la teología popular, para ayudarlos a hacer frente a lo otro, o para ayudarlos a evolucionar hacia eso que creo que es teología universal... ya hay una presión.

.....: Ya, parte de un modelo.

.....: El trabajo de campo demuestra que no hay modificación. Que al poco tiempo de cualquier acción ellos han capturado eso con lo cual chocan y lo han rehecho. Y que hay un fondo último que sólo ellos conocen. Parece ser muy fuerte la propuesta de ellos. Desconcertante incluso.

.....: Yo parto de dos supuestos claves. Uno es que dentro de la creencia cristiana la historia avanza, o sea evoluciona. El evolucionismo es propio del cristianismo.



.....: Está dado en la Biblia.

.....: En los primeros cristianos la doctrina evolucionista nace para enfrentar el maniqueísmo. El evolucionismo justamente es para superar el principio de la dualidad. Lo notable es que aquí tenga tanta fuerza el mal. Seguramente hay una concepción histórica del "eterno retorno". Hay un fondo antropológico que es distinto. Ahí es donde está la dificultad más seria. En la distinta concepción del hombre. Habría que ver hasta dónde hay que experimentar. Hasta dónde esa situación de *eterno retorno* pide o no una salvación. Hasta donde puede el progreso entrar en un cielo. Y entrar, ahí, como mensaje salvador.

.....: No hay un requerimiento de salvación tal como lo entendemos nosotros.

.....: El asunto está en sí la experiencia que tenemos nosotros hasta ahora no haya sido de una salvación llevada en una forma no salvadora. Tenemos la experiencia de una salvación impuesta y por lo tanto no verdadera. Habría que ver si no hay una forma de proponer esa salvación a partir de una verdadera situación de encarnación que implica forzosamente un pasar... Nadie va a poder hacer ahí una verdadera salvación si no llega a pasar por el sacrificio simbolizado por ellos, si no llega a experimentar todo lo que significa ese dios del mal. Hay que pasar por ello. Que es lo que hizo Jesucristo y que por eso trajo el mensaje salvador. Hay que pasar por toda la cultura de ellos, por toda la vida de ellos. Recién cuando uno pasa por todo ello, advierte que el dios del mal simboliza situaciones vitales bien concre-

tas, lo que significa que hay una maldad de la vida que ellos no dominan. El cristianismo enseña que eso es dominado. Teóricamente se puede decir que es una buena nueva. No sólo se trata de aplacar al dios del mal, sino también de la salvación del hombre. Este sería el mensaje salvador. Todo esto no se lo puede decir así, sino que hay que probarlo con hechos.

.....: (intervención de la señora de Kusch). Un campesino, con el que conversamos en Oruro, me preguntaba si Kusch creía en la fuerza de los montes, en la fuerza de los bosques.

.....: El mensaje salvador sería para ellos que la Gloria los salva verdaderamente del dios Anchanchu... La fuerza de los montes, ¿está conectada con el dios del mal?

.....: Un brujo ciego nos informó sobre una *trinidad* consistente en los picos nevados, el rayo y la huaca —o sea las ruinas—, y podían ser malos y buenos.

.....: O sea, la altura —lo profundo...

.....: Era una trinidad.

.....: Evidentemente es una trinidad. La trinidad es todo un principio de interpretación de la realidad, incluso, sería de una teología de tipo oriental. El *Tarot* está basado en eso. Lo positivo, lo negativo y la consecuencia. Esta teología indígena, además, es real, al menos maneja realidades teológicas espirituales y aunque quienes lo hagan sea hechiceros. Nosotros, en la teología occidental somos teóricos a veces, no es entonces una teología verdadera: es una teoría. Teología verdadera es cuando asume efectos teológicos en la realidad. Parta-

mos ahora de los espíritus. Es muy inteligente la pregunta que le hizo. Cuando él le preguntaba si creía en “la fuerza de los montes”, le estaba preguntando, en realidad, si era alguien que le venía a hablar de una teología teórica, o si era alguien que le venía a hablar de cosas reales, que tenían importancia en la realidad de la vida. Sucede con nosotros en la teología científica que, a veces, es la negación de lo teológico, porque prescinde de la intervención real de esas fuerzas espirituales. Ellos, en cambio, en todo lo que hacen hay una intervención real de esas fuerzas. Incluso las perciben. Lo malo sería que traten de manejarlas, es decir, que no hubiera un diálogo libre con ellas. La hechicería consiste en querer dominar esas fuerzas, o querer dominar a Dios. Lo religioso consiste en, por medio de gestos, comunicarse con Dios, no dominar o dominarlo, sino tener una libre alianza, un intercambio, al mismo tiempo que ser protegido tener un acto de amor hacia Dios, un acto de amor hacia los hombres y de defensa del pueblo y, esto para que el pueblo pueda progresar y pueda avanzar. Las prácticas teológicas occidentales, tal como se dan en nuestras ciudades, no pasan de ser simples problemas psicológicos y no implican la *creencia* formada con el manejo de los actos espirituales.

.....: Es que falta la *vivencia*. Hay una influencia de la filosofía griega que ha separado las cosas. Cuerpo y alma, aparece con la traducción.

.....: El liberalismo influye también.

.....: Tenemos que aprender ese valor de experiencia que se le da a lo espiritual. Ellos consiguen efectos reales

modificatorios de la realidad, por ejemplo, el de tener cierta higiene o salud en las relaciones humanas. En el sentido de sanidad, o armonía. ¿Hasta dónde se crea armonía con esos rituales? Quizás ellos puedan crear situaciones rituales como entre los tobas, que curan cantando. Esto crea una situación armónica, tranquilidad. Hay efectos naturales y presencia de fuerzas especiales de la naturaleza.

.....: Lo ético es más profundo cuando es ritualizado. Da más salud.

.....: En el último término los hombres somos ritualistas. El acto conyugal, por ejemplo, se convierte en rito, si no pierde salud. Lo mismo el baile.

.....: El baile siempre participa de la religión en Bolivia. No hay bailes específicos.

.....: Si yo fuera, creo que vería hasta dónde hay un trato con fuerzas naturales, o espirituales, y la significación de todas estas deidades. Yo soy cristiano. Creo que respondo a las ansiedades de todas las religiones y vería que toda realidad es buena y que el principio del mal no tiene tanta fuerza entitativa como la *Gloria*.

.....: Hay una redención del mal en el *Popol-Vuh*<sup>3</sup> y en el *Código Borgia*. *Quetzalcoátl* pasa por el infierno y luego se redime crucificado.

.....: Esa redención consigue aplacar pero no vencer. Aunque hay *comunión*. Esta implica una total identificación con la víctima. En el cristianismo la participación es tal que el hombre vence al mal con su misma acción. Para el cristianismo, el camionero que está ma-

<sup>3</sup> Popol-Vuh: Libro del Consejo o Libro de la Comunidad del pueblo quiché, hoy Guatemala.

nejando su camión, por ese hecho en el que se compromete con su camión, por ese mismo hecho, ya vence al mal. Y lo vence quitándole la consistencia entitativa, porque, en el fondo, para el cristiano no hay *el mal* y toda realidad es buena.

.....: Hay un trabajo de Jung y de Schäfer en el que se hace referencia a la cuarta parte de la cuaternidad, que es el diablo o la virgen.

.....: Claro, es la humanidad. La virgen, o la humanidad. Toda trinidad, por ser trinidad, justamente, es fecunda. O sea, que no es cerrada. Por ejemplo, el tarot. La primera trinidad sigue y tiene veinticuatro signos del tarot mayor y eso es porque la trinidad se hace comunicativa. Esto de la trinidad, por ser bueno es comunicativo y produce trinidades hasta el infinito. Además, la trinidad siempre se proyecta, la proyección sería lo "cuatro". El Tarot, decíamos, es ciclo de trinidades. Lo "cuarto" es ese desfondamiento que tiene la trinidad, que es el cuerpo de Cristo, que es la humanidad con toda la creación junta. Esto del *mal* no lo veo claro en este momento. Creo que el cristianismo reacciona contra un mal absoluto.

.....: En Oruro dije que era una religión del mal.

.....: No es totalmente una religión del mal porque anulan al mal. Es una religión salvadora.

.....: Por el cordero.

.....: Sí... Y el mal no vence a la Gloria. Lo único que veo que el mal, todavía, es aplacado. Y nada más. Yo creo que si se pensara en el vencimiento del mal, se concebiría entonces, implícita, la idea del progreso. Y no estar siempre en un equilibrio.

.....: En el orden conceptual sería sustituir al cordero por Cristo.

.....: Darse cuenta que el cordero consiste en su misma vida unida a la Gloria. O sea, el cordero consiste en el hombre que está manejando el camión con Dios que lo acompaña.

.....: No sé porque la Gloria se me quedó afuera.

.....: ¿Recuerdas, Gunter (Rodolfo Kusch), que cuando terminaba el ritual nos reuníamos en la Gloria y nos abrazábamos?

.....: Esa sería una figura muy interesante. Porque el abrazarse y besarse es una referencia a la comunidad. Eso es muy serio.

.....: Rememorando que ha llegado la salvación.

.....: Yo, como cristiano, soy fanático. Me llamó la atención cómo el cristianismo prendió en las misiones jesuíticas. Pese al imperialismo, los indios asumieron creencias cristianas y llegaron a ser, en muchas partes, buenos cristianos. Me parece que si esos indios viven y practican todo eso son mucho más cristianos que todos nosotros. Eso ya es real y están a un pasito, considerando todos los elementos que vimos. Está, en parte, más avanzado que el hebreo. El hebreo tiene, además, la historia como progreso. Incluso, si se ve la idea de lo escatológico, la idea de cielo.

.....: El *Popol Vuh* sería un pronto testamento para Carangas.

.....: Una catequesis sería para pasarse la vida y no sé si recién de viejo empezaría a decir algo o si quedarse callado y aprender y nada más. Sobre todo por la

fuerza que tiene el ser vivido todo eso. Para que nosotros lleguemos a vivir el cristianismo verdadero tenemos que pasar por un encuentro con eso. Esto está muy explicitado ahí. En la mayor parte de Latinoamérica está así, metido en una serie de sensaciones y de actitudes religiosas (...) que está reprimido, todo lo que significa un paso por el reconocimiento de las fuerzas de los montes y el reconocimiento de la capacidad contemplativa. Cuando en *Yawar Malicu*<sup>4</sup> el yanqui lo busca, el protagonista se está llenando de luz. Si nosotros no pasamos por eso no vamos a llegar al cristianismo.

.....: Ese sería el aporte de la experiencia latinoamericana.

.....: El cristianismo se va renovando. El espíritu siempre va enseñanzando cosas nuevas. Y generalmente la enseñanza de cosas nuevas viene a partir del encuentro de cosas nuevas. Cuando el cristianismo europeo, u occidental, se encuentre con Latinoamérica —lo que se ha encontrado muy poco por cuanto se ha imperializado—, pero si llegara a encontrarse, creo que significaría una gran renovación. Un darse cuenta que quizá Cristo es un poco distinto de lo que nosotros creemos, mucho más humano, verdaderamente. A Cristo lo hemos vuelto a alejar del hombre, lo hemos vuelto a ser un dios falso. Lo real es lo concreto y experimentado. Se ha perdido el contacto con lo espiritual por el prejuicio de la magia y la hechicería. Se han perdido los símbolos. Se ha desconocido el valor de lo simbólico. Habría que

<sup>4</sup> *Yawar Malicu*: película boliviana producida por el grupo de cineastas Ukamau.

ver qué tipo de hombre es el aymara. Qué efectos tiene ese ritual, qué sanidad corporal tiene. Qué efectos tiene esa concepción en su conformación humana.

(Lo que sigue, a continuación, se conserva en el cassette en que originalmente fue grabada esta entrevista.)

*Emery:* Las comunidades (campesinas e indígenas) después de la dominación española, y anteriormente la incaica, están hoy en un estado de crisis. Carangas, por ejemplo, donde yo estoy, entre Chile de un lado y Oruro y sus minas del otro lado. No saben si van a dejar todo esto, o van a recuperar, a rescatar sus valores. Quizá por eso que hay esos líos en la comunidad. Hay otros motivos también, del interior del hombre. Aunque creo que muchas veces, los problemas con terrenos y animales son creados por gente mestiza.

*Yorio:* Hasta dónde podemos darnos el lujo de que eso sea así. Porque no hay duda que si es cierto que los hombres estamos llamados a una unidad, éstos, dentro de ese sistema, van a ser cuestionados por otros hombres que lleguen. Y van a entrar en crisis, como de hecho lo está toda Latinoamérica por la entrada del europeo. Podemos decir —“¿Para qué se metieron?”. Pero, no lo podemos decir. Diremos que vinieron como imperialistas, pero no “para qué se metieron”. Porque los hombres estamos para eso: para encontrarnos. Y, claro, a veces nos encontramos a través de situaciones así, donde uno domina el otro. Pero, hay un apuro para que ellos se preparen para entrar en la crisis.

*Emery:* ...hay que tomar la ofensiva. Hasta ahora estamos en la defensiva.



*Yorio:* Por eso,... ahí es donde planteo que hay que tratar de apurar algo. Ellos tampoco tienen derecho a quedarse solamente en lo suyo. La civilización occidental tiene una gran fuerza, al mismo tiempo que grandes deficiencias, que la hacen imperialista. Esta civilización occidental, después de haber sido conquistadora va a ser destruida, en parte o... Pero, es evidente que trae vitalidad y, si uno cree en Dios, Dios está en la vitalidad.

*Kush:* Un planteo, que podría ser antropológico, es el de que se reafirmen y se desarrollen a partir de sus propias fuerzas a efectos de enfrentar el mundo occidental.

*Yorio:* Claro,... hacer una ciencia...

*Kusch:* No. a partir de ellos recomponer energías, fe en sí mismos y luego, enfrentamiento...

*Yorio:* ...Sí, pa que puedan enfrentar...

*Kusch:* ...para que puedan negociar con los otros.

*Emery:* Un 65% indios, un 15 a 20% mestizos, quizá más, son recuperables, una parte de ellos, ¿no?

*Yorio:* Oriente ha sido, evidentemente, mucho más fuerte. En estos momentos se está reimponiendo, pero, porque estaba muy seguro de lo suyo.

*Sra. de Kusch:* Hay en los brujos, cuando adivinan, una actitud psicológica.

*Yorio:* Eso es saludable. Ahí hay algo muy serio. Es los gestos y en las interpretaciones se ve que creen en la presencia de una fuerza.

*Kusch:* América es una experiencia de lo otro.

*Emery:* Creo que podríamos ser mestizos y salvarnos mutuamente.

*Kusch:* En el trabajo de campo la propuesta antropológica

se vuelve sobre uno. No hay relación con otras culturas. Falta entonces un modelo de hombre nuevo.

## INTERPRETACION DE LAS RELIGIONES NATIVAS

En el año 1970 se realizó en la ciudad de Oruro, Bolivia, un *Simposio de Teología* cuyo tema general era "Religiones nativas y religión cristiana". Se trataron problemas de la Pastoral agudizados en ese momento "debido a la emergencia de grupos culturales nativos muy importantes". Se consideraba que "la 'salida de la clandestinidad' de estos grupos, con todo el empuje de sus valores y, por ende, de su Religión conservada viva durante siglos, cuestiona la validez misma de la evangelización cristiana realizada durante todo este tiempo". Debido a ello, el Centro "desarrollo Integral" (C.E.-D.I.), de Oruro, había organizado el mencionado Simposio, de alto nivel, con la participación de connotadas personalidades, los teólogos José Comblin, Alejandro Gaze O.M.I., Santiago Monast O.M.I., el antropólogo Mario Montaña Aragón, el profesor de filosofía Rodolfo Kusch.

En esa ocasión Rodolfo Kusch desarrolló el tema "La religión nativa actual del indígena altiplánico" que se expone en las páginas siguientes. Las reflexiones se orientan hacia la estructura religiosa de algunos rituales agrarios, sus fundamentos psicológicos por una parte y, por la otra, el condicionamiento de la conducta religiosa por la cultura a que pertenecen el ritual y la religión misma.

Rodolfo Kusch

## La religión nativa

Para dar una idea de la religión nativa, a fin de que ésta pueda ser cotejada con la religión cristiana, me referiré nada más que a dos manifestaciones típicas de la misma, una precolombina y otra actual.<sup>5</sup>

En general, los informes de los cronistas sobre religión precolombina, especialmente con referencia a esta zona del altiplano sudamericano, no son muy confiables. Por eso, para encontrar realmente la índole propia de la religión precolombina, me vi precisado a recurrir a cierto documento que, si bien ofrece, desde el punto de vista de la investigación serias dificultades, sin embargo parece dar una visión más exacta de dicha religión.

Se trata de un documento constituido por la recopilación que efectuara Polo de Ondegardo. Describe este cronista los así llamados *ceques*, o senderos, en quechua. Se trataba de cuarenta y un ceques, que partían probablemente en forma radiada desde el Templo del Sol de Cuzco, y que alineaban cerca de 334 adoratorios consistentes éstos en una piedra, en una ventana, en alguna fuente, en una cantera, etc.

Cada ceque estaba a cargo de una familia, generalmente vinculada con el inca, y debía ser recorrido por el sacerdote en ocasión de determinadas festividades.

<sup>5</sup> Para mayor información sobre *Religiones Nativas* remito a mis libros "América Profunda", Ed. Bonum, Buenos Aires, 1986, 3ª edición; y "El pensamiento indígena y popular en América", Hachette, Buenos Aires, 1977, 3ª edición.

Los ceques a su vez estaban agrupados en cuatro zonas, que coincidían con las zonas en que estaba dividido el imperio, de tal modo que en tres zonas había 9 ceques, y 14 en la cuarta.

La importancia de los ceques no estriba sólo en la extraña distribución de los mismos, sino en las características que Polo de Ondegardo agrega a cada uno de los adoratorios incluidos en aquellos. El análisis de estas características permite reconstruir aspectos importantes de la religión incaica, que parecieran mucho más verídicos que los que mencionan los cronistas, incluso que lo que expone el Inca Garcilazo de la Vega.

El examen de los símbolos religiosos que menciona Polo de Ondegardo arroja la siguiente concepción religiosa:

1) Un dios innumerable, calificado como Pacha-yachachic, o sea "el que enseña el pacha". Este por su parte se desdobra en tres divinidades, las que constituyen cada una de ellas una trinidad, a saber:

a) Viracocha, que se vincula con dos adoratorios situados en zonas opuestas con el nombre de Ticci-Viracocha, y un tercer adoratorio colocado en el Templo del Sol, con el agregado de *guauque*, o sea hermano de Ticci-Viracocha;

b) El Trueno, vinculado con el granizo, el viento y los temblores;

c) El Sol que se da como *apu*, *churin* y *guauque* (señor, hijo y hermano respectivamente).

2) Un dios nefasto, relacionado con el cerro Guanacauri, y cuyo significado se vincula con la culpa, la hechicería y los muertos.

3) La tierra, como deidad segregada de las anteriores y que parece haber sido motivo de una adoración autónoma.

En suma, la religión incaica pareciera concebir dos grandes dioses, uno fasto y el otro nefasto. Ambos son de carácter innombrable como ocurre en todas las altas religiones, como la egipcia, la hebrea en su primera faz, o como la azteca.

El ritual apuntaba como es natural a conciliar ambas potencias divinas y seguramente Manco Capac, el personaje que instala el Templo del Sol, ha de ser el receptáculo de ese pacha, que enseñaba el Pacha-yachachic.

Una concepción parecida se da actualmente en un ritual que se efectúa en Eucaliptus, situada a unos 80 kilómetros al norte de Oruro. Se trata de un ritual reciente que no data de más de 50 años a esta parte. El mismo se efectúa ante un calvario y una pirca circular, distantes ambos unos 20 metros. El calvario está dedicado a la Gloria y también a la Virgen, y la pirca al Anchanchu, una deidad ctónica de carácter nefasto.

Al lugar concurren los campesinos ya aburguesados para sacralizar un camión. Este es colocado entre el calvario y la pirca. Lo atiende un sacerdote nativo de nombre Mauricio. Hasta el mediodía el Tata Mauricio oficia ante el calvario. En esta circunstancia pareciera imitar a la liturgia católica, aunque con elementos folklóricos como ser 24 misterios (que son piezas pequeñas de azúcar y almidón en las cuales figuran una variedad de imágenes) agua, vino, plan, crucifijo, etc. Los misterios son incinerados en un brasero y los otros elementos son re-

partidos entre los presentes. El ritual es acompañado por cánticos católicos y reiterados rezos.

Después de las 12, el ritual se realiza ante el Anchanchu o Rosaspata. También ahí el Tata Mauricio prepara una mesa como la anterior pero con significado opuesto, ya que figuran en ella misterios de otra índole, mesa negra, cigarrillos, huevos envueltos con serpentinas, etc. Luego prepara una tercera mesa en una bandeja de metal de índole similar a la anterior. Esta es colocada en el camión, en el asiento del conductor.

Posteriormente se sacrifica un cordero. Con su sangre se asperja el camión y se le arranca el corazón que es colocado también en el asiento. Finalmente se asa el animal, se queman todos los huesos en un fuego preparado especialmente con ese fin. El ritual concluye con una oración de gracias a la tierra.

Los símbolos implicados en este ritual coinciden con los de la religión precolombina. Porque en ambos casos se dan dos dioses extremos, uno fasto y el otro nefasto, y la tierra constituye también un elemento autónomo. Esta concepción se repite, además, en los brujos del altiplano. En Tiahuyanaco y en Saucarí pude comprobar que en general la concepción religiosa pareciera consistir en tres grandes planos. En el primer plano entra la Gloria, en el segundo una trinidad que pareciera comprender a los achachilas, el rayo y la huak'a o ruinas notables del lugar, y en tercer término la tierra como entidad autónoma.

Esta persistencia de la estructura religiosa, de ningún modo cabe atribuirle a una continuidad en el tiem-

po de una sola religión. Decir esto sería caer en los gruesos errores del difusionismo. Es preferible pensar en cambio que la coincidencia se debe a un orden más bien psicológico. Sólo por este motivo habrá de entenderse la relación, por ejemplo, entre la religión incaica y la nativa actual.

### **La religión como conducta cultural**

Veamos un intento de comparación entre la religión nativa y la cristiana. ante todo analicemos el concepto de la divinidad en el campesino. Es curioso que la Gloria, que indudablemente se vincula a la divinidad máxima, está compuesta por seis santos y seis santas, y todos ellos con nombres que parecieran provenir del santoral católico, pero mezcladas con otros de origen nativo. Esto lleva a pensar que la divinidad máxima es una especie de círculo sagrado, tiene entonces algo de arquetípico y amorfo, y tiene cierto carácter de dios lejano, o ausente, lo cual coincide con lo que dicen los viejos himnos incaicos en los cuales suele darse la frase "¿Maipin canqui?" (¿Dónde estás?). Se trata evidentemente de un dios ausente que no crea el mundo a la manera del dios hebreo, sino que efectúa esta creación mediante intermediarios, que son generalmente dos héroes gemelos.

No hay creación en el mundo nativo, sino sólo organización del caos original, a fin de que el hombre pueda vivir. Casi en todas las cosmogonías anteriores al nivel

en que se da la Biblia, la creación nunca es ex nihilo sino que presupone la pre-existencia de las partes sustanciales del mundo.

Esto lleva a otra conclusión. La religión nativa pareciera concentrarse en lo que pasa con el hombre, ya que el dios se retira y se convierte en una entidad innombrable. Y precisamente, por apuntar esta religión más al hombre que a la divinidad, el ritual se refiere predominantemente a las fuerzas demoníacas. La religión nativa si se quiere utilizar una denominación cristiana, es más una religión del diablo, que de Dios. Pero siempre que comprendamos el exacto significado de este diablo, como entidad a la vez favorable y desfavorable.

Y esto se comprende en un plano más psicológico. La adoración del Anchanchu en el caso del ritual de Eucaliptus tampoco apunta directamente al dios nefasto, sino a lo que ya en época precolombina se denominaba "nuestras necesidades". A través del Anchanchu se trata de modificar lo que nos aflige. Se trata de temor de que el camión choque, se estrelle o se vuelque, y para ello habrá de servir la deidad negativa. Por eso, si hiciéramos una primera comparación entre la religión nativa y la cristiana, diríamos que de un lado se trata de una religión del demonio, y del otro de una religión de Dios.

Pero veamos, ¿cómo es ese dios del cual hablan los sacerdotes? Analicemos esto no a nivel de teología, sino simplemente a nivel de una fenomenología de lo que cada sacerdote supone de su dios. Es natural que Dios ha de ser único, pero creo que Dios recibe, quiérase o no, aditamentos folklóricos o culturales. Un dios que ha sido



examinado a través de dos mil años de intelectualizaciones de toda índole, desde la antigua concepción de los nómades hebreos, pasando por la patristica, la escolástica, hasta el tomismo, no puede dar sino un dios altamente racionalizado y concientizado.

Y es más. La racionalidad no pasa de ser un elemento folklórico más, porque entra en el folklore de la ciudad la obligación de que todo lo que se manipula en ella ha de ser consciente y racional. El dios del cristianismo ha llegado a ser entonces un dios para burgueses racionales. ¿Y cómo se va a imbricar un dios racionalizado, con un dios de carácter pre-conceptual y meramente intuitivo del campesino? Por un lado un dios como suma inteligencia, como voluntad esencialmente santa y con poder absoluto, y por el otro un dios amorfo, lejano, y apenas intuido como algo inicial en el orden de las cosas del mundo.

¿Y este dios es "inferior" a aquél? No. Racionalizar una divinidad no indica "mejorar", sino simplemente responder a otras necesidades propias de una cultura de ciudad como la occidental. El problema no es de los dioses sino de las culturas que conciben esos dioses. La religión cristiana pertenece a un tipo de cultura, y la nativa a otro. Por ese motivo en el altiplano andino asistimos a los límites de la supuesta universalización de la religión católica. Mejor dicho, se trata del choque de dos tipos de universalidad, potencial en el caso del aymara, y actual en el caso cristiano. Y en razón misma de la actualidad de la universalidad del cristianismo, éste logra imponerse al campesino, pero el campesino mantiene una subversiva resistencia a aquélla.

Invirtamos el sentido de la crítica y en vez de analizar a la religión aymara, hagamos lo propio con la cristiana. Es indudable que si ésta realmente es una religión, desde el punto de vista antropológico, ha de estar estructurada de la misma forma que la aymara. Ha de tener entonces una extremidad fasta y otra nefasta. Por el lado fasto se da Dios, y por el nefasto, ¿qué se da? Según los trabajos de Jung y Schaefer, la trinidad católica representa en verdad una cuaternidad del 3 más 1. Se trata de un adivinidad trina con un elemento segregado. Ellos suponen que ese elemento puede ser en el orden de los símbolos, ya sea la Virgen María, como deidad ctónica, o el diablo. Por su parte, la religión aymara sostiene la deidad ctónica como culto a la tierra, y el diablo es abiertamente adorado en la forma del Anchanchu. La diferencia entre la religión nativa y la religión cristiana está en que ésta rechaza al dios nefasto, mientras que aquélla lo acepta.

Evidentemente la inversión de sentido no se debe a un juego, sino que en realidad se debe a que realmente el campesino pertenece a una cultura autónoma y paralela a la ciudadana. Cada cultura tiene como centro seminal la estructura peculiar de una religión, lo cual involucra no sólo distintos tipos de rituales sino que también condiciona distintos tipos de conductas que nunca son comprendidas desde la cultura antagónica.

Veamos algunos ejemplos. El yatiri constituye para la religión aymara como dice su nombre, el "dueño del saber". Pero se trata de un saber religioso que se correlaciona con costumbres y rituales propios. En este senti-

do es el equivalente, aunque disminuido, dado el sojuzgamiento en que vive el aymara, del sacerdote cristiano. Una prueba de una franca conducta cultural está en que unos y otros no se toleran. Un oblato tolera ampliamente a un campesino, pero considera siempre al yatiri como un elemento nefasto. Si a esto se agrega que en esta parte del altiplano el yatiri deja mucho que desear en materia de conocimientos sobre la religión nativa, es natural que el sacerdote considere justificada su actitud. De ahí el desarrollismo implícito y superficial que todo oblato anglosajón trae consigo como veremos más adelante.

Pero veamos otro ejemplo de conducta religiosa culturalmente condicionada. El sacerdote no tiene vigencia entre él campesino del altiplano. El campesino no ve en el sacerdote a un representante de la Iglesia, sino apenas a un portador de lo sagrado, como lo definiría Mircea Eliade. Y es más, el sacerdote es sólo portador de un aspecto de lo sagrado. Es para el campesino algo equivalente a una apacheta, o una torre de iglesia, o un calvario. Sirve para determinados usos religiosos, pero siempre dentro de la cultura aymara. Por ejemplo, es útil que un sacerdote bendiga los bastones de mando, o incluso mate a los ancianos para que no se les escape el alma, pero resulta totalmente aburrido que dé sermones. En este último caso suelen decir siempre que el padre es buena gente, pero que no entienden qué es lo que está hablando.

El sacerdote católico tiene para el campesino la categoría de un robot sacralizado. ¿Y esto está mal? De nin-

guna manera. Es perfectamente justificable, en razón misma de que el campesino constituye una cultura autónoma, que tiene sus propios recursos y que no necesita en el fondo de la cultura occidental. De ahí la impermeabilidad del campesino, y de ahí el uso en cierto modo astuto que hace de la sagrada autoridad del sacerdote. Cuántos sacerdotes no se quejan de que los campesinos los quieren usar, y que ellos de ningún modo lo van a permitir. El uso que hacen los campesinos, y la resistencia de los sacerdotes son, unas y otras conductas, netamente culturales. Pensemos que cuando este conflicto deriva a cuestiones de culto puede ocurrir lo que pasó en el altiplano. Habían querido linchar a un sacerdote porque éste se había opuesto a que se realizara una huilancha en la torre de la iglesia. Esto es síntoma de fuerza cultural y también de vigencia religiosa.

Sólo así se entiende por qué los campesinos, pese a todas las prohibiciones, vuelvan a llevar los bastones de mando para ser sacralizados, en el momento de la misa, o echen a los sacerdotes de la Iglesia para que los yatiris canten a los santos, o no dejen entrar a aquéllos en una huilancha, o les hacen un pomposo sacrificio de sangre ante el altar mayor.

Y del lado del sacerdote también se dan cotidianamente, y al margen de su neta función sacerdotal, conductas que denuncian la vigencia de otras pautas culturales que no son comunes a los aymaras. Por ejemplo, un sacerdote se enojaba porque en una procesión, efectuada nada menos que en el día de festejo al santo, los campesinos le echaban mixtura. Es natural que el ritual

católico occidental no prevea la mixtura. Pero el hecho en sí es la prueba de la fuerza religiosa del campesino, y si el religioso la rechaza es la prueba de una franca ausencia de diálogo religioso por parte de éste, motivada por cuestiones eminentemente culturales. Se trata, al fin de cuentas, de un utensilio ritual enraizado culturalmente, que tiene un significado para el campesino.

Y vayamos a otro caso. Hubo un sacerdote que, al contrario del anterior, no ha vacilado en promover huilanchas y Khoas. Decía que era para desalienar al campesino. Pero no ha conseguido sino que lo vean como una marioneta que está jugando a una religión que no entiende. Pensemos que no hay nada más sagrado que una huilancha para un aymara y que entonces no hubo posibilidad de mezclar las cosas, sino, al contrario, de distanciarlas. El campesino se mofa de estas actitudes. Que un sacerdote haga huilanchas es casi tan cómico como si el campesino usara la hostia para tomar el té. Evidentemente eso no tendría sentido. He aquí la paradoja de la conducta cultural. Si se usa uno de los elementos de la cultura ajena, no se logra la identificación, ni menos la penetración de esa cultura. ¿Por qué? Pues lo importante en una cultura no son los elementos en sí sino el condicionamiento conceptual y emocional de esos elementos. Un campesino podría no tener ningún empaño en asistir a una huilancha hecha por un gringo, pero es natural que una huilancha así efectuada carece para él totalmente de sentido religioso. Una huilancha efectuada por un gringo y otra efectuada en el seno de la familia aymara, son dos hechos muy distantes entre sí y

de muy distinto significado cada uno de ellos, aun cuando el elemento utilizado en ambos sea el mismo. Va en ello la oposición radical entre dos culturas.

Por eso es importante considerar que una costumbre como este ritual religioso aymara, no se puede trasladar lisa y llanamente al ámbito de la clase media en la cual se desempeña el sacerdote cristiano. Hacerlo significa responder a una modalidad propia de la clase media, ya que entra en su concepción del mundo la idea de que puede disponer de la realidad. Pero he aquí que cuando lo hace, como en el caso del sacerdote huilanchero, no logra sino entorpecer la coherencia interna de la cultura aymara y tampoco beneficio en gran medida su propia cultura ciudadana. Las ideas de animación social que se cree que pueden justificar esta herejía, son totalmente erradas. Servirán en Quebec o en Estados Unidos con sociedades homogéneas pero no aquí donde la relación entre el campesino y el ciudadano supone un relación intercultural.

Sin embargo, cabe destacar un elemento positivo en este gesto. Utilizar así la huilancha responde a motivos neuróticos y en toda neurosis existe una paradoja. Si bien la neurosis es un elemento negativo para la conducta social, sin embargo implica en su estructura una remoción de aspectos profundos. Se juega con una verdad que no se logra captar. Pero ¿por qué no se logra? Pues porque la huilancha es acuñada culturalmente y la cultura del sacerdote no acuñaba huilanchas sino la verdad de Cristo. El sacerdote, quiérase o no, está demasiado intelectualizado para entender qué pasa con la huilancha. En todo esto algo anda mal. Por eso, el gesto

de aquel sacerdote no se debe entender como una herejía, sino como urgencia profunda, común a los aymaras, pero que desgraciadamente derivó en la ineficiencia del gesto, quizá por absoluta falta de profundidad del sacerdote mencionado. Una experiencia como ésta, en la cual se intenta una aproximación a la religión nativa, requiere como es natural un análisis. ¿Puede la religión cristiana acercarse a esta religión nativa? ¿O había que tomar otro punto de partida? Analicemos la base psicológica del hecho religioso.

### **Psicología y fenomenología de la religión**

Algo falla en la formación del religioso y por eso es preciso ajustar el punto de partida del análisis. Por ejemplo, si Santo Tomás busca su teología en una fundamentación de Dios, partamos del punto de vista contrario. En vez de tomar a Dios tomemos al sujeto creyente.

Para entender a fondo el problema habrá que recurrir a la fenomenología, psicología profunda y un nuevo concepto de verdad. Además, hay una diferencia entre lo que yo quiero, y lo que Dios quiere. Desde el punto de vista psicológico, la diferencia es notable. Todos actuamos según el principio de lo que mi ego quiere. El yo dispone de la realidad y de las ideas y sirve de centro a la voluntad. Pero qué pasa con eso de Dios quiere. Ante todo queda desplazado el yo. Dios predomina sobre el yo. Pero, claro está, no lo suprime. Dios en parte quiere lo mismo que yo quiero, pero tiene en sus designios,

quizás, cosas que me disgustan. Dios, en ese sentido, representa una totalidad que encierra aspectos conscientes que mi yo entiende, y aspectos que no son conscientes para mí, y que vanamente trato de que sean conscientes a través de la teología. Consigo a través de la teología. Consigo a través a ésta una relativa racionalización de los designios de Dios.

Ahora bien. Desde el punto de vista psicológico, al margen de la existencia o no existencia de Dios, debo pensar qué pasa conmigo cuando obro de esa manera. Y he aquí que la psicología profunda da una relativa aclaración a este fenómeno. La fuente de comprensión, diríamos más allá de los designios de mi conciencia, está en mi inconsciencia. El misterio de Dios no será comprendido si no estuviera implícita en mi propia psique esta sensación de irracionalidad de los designios de Dios. Sólo porque habita dentro de mí otro habitante que es el inconsciente, puedo llegar a una apertura a Dios. De modo que cuando quiero entender mi labor de sacerdote no debo recurrir exclusivamente a lo que me han contado en el Seminario, sino que yo mismo debo concientizar esta profunda irracionalidad que en el fondo habita conmigo, y advertir todo esto previo al problema de la existencia o no de Dios. La vocación religiosa, cuando es auténtica, y no es neurótica, responde a esta aprehensión de nuestras raíces profundas. A su vez, la aprehensión de estas raíces profundas responde a principios de organización de la psique que no obran en este caso desde el yo sino desde lo opuesto o no-yo. Un ejemplo de la fuerza de este no-yo se da en su forma extrema en la



vida cotidiana en las pesadillas. Veamos un ejemplo cotidiano pero de tipo religioso.

Paul Radin transcribe en "El hombre primitivo como filósofo" el texto de un indígena winnebago, quien, a fines del siglo pasado, relata su experiencia de tomador de peyotl en una secta que se dedica a ese menester. Lo curioso no es sólo la descripción en sí, sino los símbolos que aparecen durante el estado de alucinación. Así, por ejemplo, el indio vence al diablo y, además, inicia la descripción de la tercera noche diciendo "esta noche vi a Dios". Evidentemente son sueños de integración que demuestran que el problema de la religión es, en primer término, un problema del hombre.

A esto agreguemos un principio filosófico moderno. La fenomenología sirve para pensar que Dios, mundo y hombre no son, en cuanto reflexionamos sobre ellos, elementos exclusivamente externos, sino primordialmente contenidos de nuestra conciencia. Y esto me llevaría a pensar dos cosas. Si Dios es sólo un contenido de conciencia puedo desentenderme de él, o, sino, hacer lo contrario, precisamente por ser un contenido me obliga en mayor medida a hacerme responsable de ese contenido. Es la razón por la cual puede haber ateos por un lado y religiosos por el otro. Pero también es la razón por la cual, los que no creen en Dios, creen en cambio en el ocultismo, o en el espiritismo, o en la ciencia, o en el partido político o en lo que sea. Los mecanismos de la fe son infinitos, y su forma extrema, que responde a un más alto grado de integración de la psique de un sujeto es evidentemente la creencia en un Dios.

Con respecto a la verdad cabe decir que no hay verdad en el sentido aristotélico. Si mi vida se coforma con decir que la pared es amarilla y no lo es, pues ello se debe a razones profundas. Estas razones profundas hacen pensar que el sentido real de la verdad y no la que se da afuera es la que yo afirmo. Pensemos sólo que si no se tratara de la pared, sino de Dios, y quiero decir que Dios existe, y en realidad no existe, esto sólo me basta para encontrar la plenitud de mi ser. La verdad no es sino operatoria y nunca constituye algo fijo como pretendió Aristóteles. Hay en esto una condición del siglo.

En este siglo XX donde predomina la impersonalidad, donde vale más decir cuánto tengo y lo que valgo estadísticamente para un gobierno, es imprescindible que se busque un orden más profundo de verdad. Y pobres de los que creen que hoy en día la verdad se puede inmovilizar racionalmente.

Ser religioso no implica tener la verdad en la mano. Para ser buen religioso no bastan las demostraciones de la existencia de Dios de Santo Tomás. Verdad no es algo fijo, sino que está sometido al tiempo y depende de cada uno al ponerla en funcionamiento. Desde ningún punto de vista debemos hacer descansar la verdad en la institución. Una institución como la Iglesia, por ser temporal, carece totalmente de verdad, simplemente la posibilita. Ella señala el camino pero la verdad de este camino depende de nosotros.

Por eso no significa nada ser un clérigo y haber pasado el seminario. La importancia está en que este clérigo, como hombre, sepa asumir esa verdad. Debería com-

prender que no se salva refugiándose en la institución o repitiendo el dogma. Si hiciera esto es porque no quiere pensar, y no quiere hacerse problemas. Toda institución, sea cual fuera, instauro la mediocridad de sus integrantes. Una institución nos ayuda a ser mediocres. Ella adormece nuestras preguntas porque siempre tiene algo de seno materno. Lo decimos cuando hablamos de la Madre Iglesia. Recordemos al respecto que la imagen que todo sacerdote tiene del campesino no coincide con la realidad, sino que es una proyección de los propios complejos del religioso. Ve al campesino como un niño en regresión fetal. Pero ¿quien es el que regresa al feto?

### **Cristo y la huilancha**

¿Pero todo esto adónde conduce? Apliquemos lo expuesto a lo que había dicho durante la Semana Social referente a que la huilancha y Cristo son estructuralmente la misma cosa. Se suele decir que la huilancha es un sacrificio de sangre mediante el cual el campesino “da de comer” a las deidades. Pero esto es una visión folklórica y demasiado elemental. Así no vemos qué pasa con la huilancha. Lo cierto es que hay un manipuleo ritual que consiste en hacer pasar a un animal de la vida a la muerte y luego se asperja la sangre hacia los cuatro puntos cardinales. ¿Será esto para “dar de comer” como dicen los ingenuos, o no es más bien un comportamiento mandálico, como se diría en psicología, en el cual el sujeto quiere salvar su ego, sitiado pro la angustia? El

sujeto moviliza con el alcohol a su inconsciente y logra así un cierto grado de integración psíquica que le confiere poder mágico a fin de dominar la nefasta realidad. A la huilancha hay que entenderla por lo que le pasa al sujeto, y no por la operación exterior como ven los folkloristas.

Es evidentemente una operación ritual que sólo se entiende por el concepto de la coincidencia de los opuestos. La prueba del grado de interioridad del fenómeno se da en el hecho de que este ritual se hace en familia, y recordando, o sea *amtaña*. Y para comprender esto pensemos que *amtaña*, en el viejo aymara se decía *amutaña* y que *amu* es botón de flor. Así, se puede ver el sentido real de la operación. Sacrificio un animal para ganar la flor que agrupe las oposiciones, ya sea lo fasto y lo nefasto o ya sea lo angustioso y la paz.

¿Y qué ocurre con Cristo? Pues está sometido al mismo mecanismo que la huilancha pero operado a nivel humano. También trata de conjugar oposiciones irremediables que el yo separa y que es preciso unir. La verdad de Cristo es lograr eso mismo que el campesino hace, pero en grande, para redimir al hombre. El horizonte en que se desplaza es otro, pero sólo para estar sometido al grado de conceptualización a que fue sometido por dos mil años de especulaciones. Por eso mismo es más manipulable por un yo pensante, mientras que la huilancha no está racionalizada y sólo funciona a nivel de repetición ritual.

Por eso es inútil que haya sacerdotes que intentan incrustar el tema de la *huilancha* en el Antiguo Testa-

mento. La *huilancha*, tal como se da entre los aymaras, pertenece, desde el punto de vista antropológico, en todo caso, a un proto-testamento. Las raíces no hay que buscarlas en la Biblia, sino en el acontecer religioso de la antigua Mesopotamia, o, mejor, para mantenernos en el plano americano, en el *Popol-Vuh*. Se trata de una biblia maya-quinché, en la cual se relata el descenso de dos personajes divinos al reino de *Xibalbá*, o sea un equivalente indígena, aunque muy diferente, al infierno cristiano. Los personajes son sacrificados y sus calaveras colgadas de un árbol. Una doncella, de linaje infernal, de nombre *Ixquic*, se para ante el árbol y recibe en la mano un salivazo de la calavera, mientras ésta dice: "En la saliva y mi baba te he dado mi descendencia".

Luego *Ixquic* se va a la superficie de la tierra y da a luz a dos héroes gemelos, que tienen la virtud de ser magos. Despedazan por ejemplo a la gente y la vuelven a integrar. Es el plano en el cual también se da la *huilancha*. El campesino necesita magia para hacer llover y para hacer crecer. He aquí la cuestión. Y esto se hace descendiendo a algo así como el infierno o burlando al demonio.

No hay en esto mucha diferencia con Cristo. Cristo no vence sino simbólicamente al mundo de abajo y asciende al cielo. No se cuenta qué ocurre ahí abajo, pero, se cuenta o no, se está diciendo la misma verdad. Cristo debe pasar, como el cordero de la *huilancha*, el límite entre la vida y la muerte, para luego transfigurarse: ya sea descendiendo al cielo como Cristo, o adquiriendo poderes mágicos.

En una lámina del Códice Borgia de origen azteca, aparece *Quetzalcoath* tendido en la piedra de los sacrificios. Su doble, *Tezcatlipoca* lo sacrifica y le arranca el corazón. Posteriormente aparece el héroe hablando con la diosa de los infiernos. Finalmente se transfigura mediante el calor y junto a él aparece *Xólotl* saliendo del agua.

También en otra parte del Código aparece la finalidad del sacrificio. Ahí se describe el largo itinerario infernal de *Quetzalcoath*, para hacer notar que dicho sacrificio apunta a vincularse con el agua y con el nacimiento del maíz joven.

¿Qué ocurre con la *huilancha*, con *Quetzalcoatl* y con Cristo? Pues que responden al tema de la muerte y transfiguración. Este pareciera constituir la clave temática de toda religión. Aunque no se sea cristiano el tema se cumple igual. ¿Que en el cristianismo se cumple mejor que en otras religiones? Puede ser. Pero es curioso que el sacerdote común no vea la secuencia de este tema a través de todas las religiones, y en cambio se vea forzado a decir que todo es revelación, y que ésta se da mucho mejor en su religión.

Pero no nos olvidemos que si en el mundo primitivo esa integración apunta a la magia, en Cristo también apunta a la magia, por cuanto pretende con su sacrificio la redención del hombre. Y es más, en el sacrificio de Cristo hay una incitación a su reiteración, lo cual entendiéndose bien no se debe sólo a Cristo sino que es algo implícito al hombre. Si no hubiera aparecido Cristo, otro personaje hubiera sido. Creo que hubo otros. Y sin ir

más lejos, como lo dijera ya en mi libro “El pensamiento indígena y popular en América”, también el Che Guevara incurre en lo mismo. El impacto psicológico de su sacrificio, especialmente en la clase media, fue evidente. Puede observarse que la prensa publica su fotografía como si se tratara de Cristo. Y, también, el efecto renovador que infundió en dicha clase media. Nadie puede negar que cuando leyó la noticia, debió sentir culpa, y que pensó que era preciso hacer algo porque las cosas no andan bien, y que estamos realmente caídos. Hay, en todo tema organizado según el esquema de tal muerte y transfiguración, un curioso aunque profundo llamado a la responsabilidad.

Y esto hace pensar que la religión no es, como pretenden algunos, un milagro de los dioses, sino que es ante todo un milagro de los dioses, sino que es ante todo un milagro del hombre. Por eso el hombre debe decidir sobre la religión y no dejar que los dioses lo hagan, como pretenden los teólogos. En esto es preciso iniciar una revolución copernicana para concebir desde el puro hombre a la religión.

## **América y la religión**

En suma, el cristianismo nada de nuevo trae a América. No vamos ya a discutir grados de eficiencia, porque es tan eficiente el campesino como el cristiano. Pero vamos a reiterar sin embargo una verdad que no podemos negar y es la de que el fenómeno de ser hombre es mu-

cho más importante que cualquier indagación especulativa sobre la eternidad y la voluntad divina. Es más. Esto que acabo de decir es más importante para Dios que todo lo que suelen afirmar los sacerdotes. Y es importante porque comprende la épica del hombre, incluso en una religión folklórica, una épica que al fin y al cabo el cristianismo ha perdido en sus especulaciones.

La comprensión religiosa no ha de depender, por eso, de una teología montada deductivamente a partir de una intuición de la divinidad, porque al fin de cuentas es lo que hace Santo Tomás, pese a su pretendida actitud realista. Y ¿qué sentido tiene haber racionalizado la divinidad? Pues el de haber creado una filosofía para lidiar con una burguesía medieval. Y ha hecho esto con un grave defecto, y es el de que quiérase o no ha recurrido a un apriorismo que hoy ha caído seriamente en desuso, precisamente después de la revolución industrial europea. Ahora, la Iglesia no pasa de ser un simple factor de poder, y es inútil que pretenda ser lo contrario.

¿Y qué valor tiene una iglesia que mantiene el monopolio de esa actitud deductiva y apriorística, apoyada en cierta medida en una fuerza política que le es implícita? Pues trae en su seno el mal que lleva consigo toda institucionalización de la fe. Alimenta la comodidad y la mediocridad de las almas pequeñas que se albergan en el seno de la institución porque no han sabido reactualizar y revitalizar su concepción de la divinidad. Para esas almas el dogmatismo resulta el único medio de salida para justificar la tremenda incapacidad de enfrentarse a sí mismas. De nada vale una Iglesia si sus



adeptos no aprenden a renovar su fe, ni tampoco vale el dogma, que en ese caso no pasa de ser sino un instrumento de coacción.

No hay ningún derecho a juzgar al campesino en nombre de una verdad de Cristo racionalizada a través de siglos. Aquél sólo nos parece "inferior" simplemente por haber perdido su sacerdocio y es natural entonces que opere a nivel de hechicería. Pero todos sabemos, en cuanto hemos estado en el campo, que ellos tienen una heroica salida para su vocación religiosa. El sacerdote dogmático no ha resuelto su vocación religiosa en la misma dimensión que como lo hace el campesino en la *huilancha*. ¿En qué consiste el juego? ¿En que la religión debe salvar al hombre o que el hombre debe salvar la religión? Un dogmático salva a la religión porque es incapaz de salvarse a sí mismo.

Y si encaramos así las cosas es porque, por sobre todas las cosas, hay que tomar en cuenta a América. Especialmente Sudamérica impone axiomas no sólo en el terreno político-cultural sino también en el religioso. Sudamérica enseña, querramos o no, que el hombre es depositario de la verdad y que no hay institución religiosa ni científica que pueda adivinar lo que debe pasar aquí. Pensemos que esto lo atestiguan trescientos cincuenta años de evangelización que terminaron en un total sincretismo religioso, que desde hace ciento cincuenta años se quiere imponer ideas democráticas modeladas a la francesa y que eso no resultó, y que ahora se quieren imponer métodos yanquis o canadienses, que es lo mismo, que tampoco resulta.

Pensemos que en el altiplano, por ejemplo, hay un verdadero fermento de nuevas concepciones. Occidente creyó que con sus instituciones eclesiásticas, políticas y culturales, penosamente acuñadas a través del tiempo, se iba a imponer. Pero he aquí que el hombre del altiplano, por no decir el hombre sudamericano en general, termina por aparecer detrás de esas instituciones para mofarse de ellas. Y es inútil que se recurra a piadosas subvenciones extranjeras o a fuerzas políticas para hacer instituciones que simulen comprender este proceso. Quiérase o no se comete un etnocidio, aunque yo estoy convencido que el etnocidio lo hará en realidad el mismo campesino.

Si se diera el caso de que los campesinos vencieran a estas almas piadosas que quieren salvar el altiplano, no sería sino una demostración de que dichas almas no han llegado a comprenderse ni siquiera a sí mismas. Son demasiado tímidas para asumir toda la verdad que encierra realmente el hombre. Tienen una verdad institucionalizada de lo que es hombre, pero no saben que es hombre detrás y al margen de las instituciones. Y el problema de Sudamérica, en religión, no es, por eso el problema del campesino, sino nuestro problema, el de los mismos invasores. Es, el altiplano andino, una de las regiones donde recién se prueba hasta dónde llega nuestra concepción del hombre y, por eso, incita a volver a pensar qué es religión, qué es política y qué es cultura.

Y es difícil que esta pregunta la formulen los sacerdotes. Muchos son de extracción anglosajona. Vienen de

países donde el ideal de vida es tener una casa con paredes blancas y techos colorados, o tener heladeras eléctricas, televisor y licuadora, donde cada hombre tiene una esposa hacendosa, la cual al estilo germánico, es la reina de la casa y espera con cariño al esposo, que se fue a ganar el pan en la calle. Además, se trata de un estilo de vida en el cual cada uno tiende a ser propietario de su casa, del taller en que trabaja, y donde todos los hombres simulan ser democráticos y deben asegurar la vida de sus hijos con una cuenta corriente en los bancos.

Esto evidentemente cae fuera de la teología, pero cae dentro de una fenomenología de este problema del fracaso de los sacerdotes en el altiplano. Estos no pueden negar de que para ellos constituye un serio problema este de saber qué hacer cuando fracasa la teología. seamos sinceros. Les choca la manera de vivir del campesino, y entonces recurren a una razón estratégica para su acción y establecen, quieran o no, una diferencia entre el "american way of life" y este modo aparentemente folklórico, sucio, enfermizo, impermeable de vivir del campesino. He aquí otro problema, de índole netamente existencial: cuando se acaba la teología y la honorabilidad personal que confiere ser miembro de una iglesia poderosa, ahí mismo aparece el pequeño burgués anglosajón que quiere ayudar a los campesinos, siquiera les enseña que instalen un baño en su casa, para que no orinen en el patio. Aquí no entra la verdad de Cristo. Aquí entra el más craso desarrollismo, que canaliza un colonialismo encubierto y negativo. Aquí, en suma el sacerdote traiciona a América.

En mi libro "América profunda" hablé del hedor de este continente. Lo hice para hacer notar que la comprensión real de América no se hace a nivel del pequeño burgués, sino que es necesario asumir toda nuestra comprensión en un algo nivel. De ahí la imagen paradójica del hedor. Este no se remedia trasladando casitas blancas con techos colorados, ni con teologías garantizadas por muchas generaciones. Como que América no ofrece ninguna seguridad para nuestra forma de operar, sino al contrario, cuestiona hasta sus últimas raíces la seguridad argentina, la norteamericana e incluso la europea.

Pero veamos una paradoja más. Aun ese sacerdote que viene a ejercer su desarrollismo pequeño burgués, y que no han comprendido del todo la verdadera mecánica de su teología, aun ese sacerdote que ejerce actitudes pulcras queriendo desodorizar a América, ¿no sentirá en el fondo una cierta fascinación ante eso que peyorativamente acabo de calificar como hedor? Yo no sé si en la psicología de todo misionero no entra en el fondo la sospecha de que es necesario ese mismo hedor para llegar a una verdad más auténtica en materia de religión. Y digo más. Detrás de una extrema pulcritud sostenida por sacerdotes y pequeños burgueses, ¿no se encierra acaso la sospecha de la putrefacción interna de un tipo de hombre que viene montado racionalmente a través de unos pocos milenios de cultura, que ahora está en decadencia, y que no sabe qué hacer con sus fuerzas? Sólo por eso, porque quieren olvidar eso que llevan adentro y para lo cual la cultura occidental no ofrece ninguna clase de soluciones, vienen aquí al altiplano para mantener un

mesianismo falso, que mejor harían en aplicárselo a ellos mismos. Es absolutamente necesario, primero salvarse a sí mismos, asumiendo toda la miseria que se arrastra en la cultura material de donde provenimos todos para recién entender qué pasa con el campesino. He aquí el verdadero sentido de lo hediento en América. Lo hediento no está totalmente afuera de nosotros, está también en el fracaso humano de la cultura occidental.

Y si esto es así, la grandeza del hombre no radica en las casitas blancas con techos colorados, ni en dogmas prefabricados, ni en tecnologías defendidas por pequeños burgueses, sino en la miseria que todas estas cosas encierran, que es la miseria de arreglarlo todo por fuera y nada por dentro, incluso la teología. Por eso el campesino no es totalmente un ser caído, sino al contrario, un ser en gran medida salvado porque se crea siquiera su propia religión. Si nosotros mantenemos nuestra limpieza civilizatoria por el lado de afuera, pero tenemos la intimidad sucia y averiada, ellos tienen la suciedad por fuera, pero mantienen por dentro la limpieza. El campesino es la imagen de lo que pasa con todo el hombre. Es el *eccehomo* con el cual deberíamos medir nuestra propia *ecceidad*. En cierto modo se invierten los papeles. Yo no sé quién debe enseñar a quién. ¿El sacerdote tiene realmente toda la verdad en la mano, o la tiene también en gran medida el campesino? Aquí no cabe decir sino lo que pensó Cristo: ¿Quién debe arrojar la primera piedra? ¿Los sacerdotes? ¿O el campesino? Piensen sólo que el campesino no lo haría. No lo hagamos nosotros entonces.

## ANOTACIONES SOBRE EL POPOL-VUH Y LOS CRONISTAS\*

“No había pues mas que una luz confusa en la superficie de la tierra, no había sol. Un personaje llamado Principal Guacamayo se enorgullecía. Al principio existieron el cielo, la tierra, pero ocultas estaban las faces del sol, de la hora. El, pues, decía: “En verdad, la posteridad de esos hombres ahogados es extraordinaria; su vida es como una vida de Sabios. Yo soy, pues, grande por encima del hombre construido del hombre formado. Yo el sol, yo la luz, yo la luna. Que así sea. Grande es mi luz. Por mi andan, caminan los hombres. Mis ojos, en metales preciosos, resplandecen de gemas, de verdes esmeraldas. Mis dientes brillan en su esmalte como la faz del cielo. Mi nariz resplandece a lo lejos como la luna. De preciosas metales esta hecho mi sitial con respaldo. Así pues, yo soy el sol, yo soy la luna, para la luz de la prole, la luz de los hijos. Así es, porque a lo lejos penetra mi resplandor”. Así decía Principal Guacamayo, mas en verdad Principal Guacamayo no era el sol, sino que se enorgullecía de sus jadeitas, de sus metales preciosos: pero en realidad su esplendor desaparecía allí adonde él se sentaba, su esplendor no penetraba en todo el cielo. No se veían aún, pues, las faces del sol, de la luna, de las estrellas, aún no había claridad. Así, pues, Principal Guacamayo se alababa como sol, como luna; la luz del sol, de la luna, todavía no se había mostrado, manifestado; pero él quería sobreponerse en grandeza. Entonces fue cuando ocurrió la inundación a causa de los maniqués, muñecos contruidos de madera. Cantaremos también como murió, fue vencido, Principal Guacamayo y después, en qué tiempo fue hecho el hombre por Los de la Construcción, Los de la Formación”. (Del Popol-Vuh, parte 5, traducción de Miguel Ángel Asturias y J.M. González de Mendoza, sexta edición - 1977, Editorial Losada / Buenos Aires).

\* Buenos Aires, 1977. Publicado rev. KIWCHA, año II, Nº 8, 1996.

El Popol-Vuh fue escrito sobre la base de las leyendas de una cultura ágrafa. El texto no es tal sino que conviene tomarlo como un relieve cuyo contenido le antecede. El Popol-Vuh se da más en el plano del hablante y no de lo hablado. Se da más bien por el lado del silencio significativo y; seguramente, en la antigüedad se concretaría a nivel ritual. Esto hace que el texto fuera redactado en una situación de disponibilidad ante la palabra escrita.

Hay entonces una dimensión gestual en el texto y no conceptual. Rafael Girard recogió hace algunos años una dramatización del Popol-Vuh, lo cual prueba el carácter ceremonial del texto. Hoy es una simple comparsa de carnaval, pero se representa en medio de cierta solemnidad.

Lo religioso, entonces, en tanto se da en la ceremonia antes que en el texto, no se "sale" sino que se cumple o se reitera. En tanto se trataba de una cultura ágrafa que se desplazaba en un nivel del estar, el rito refiere a una constitución del sujeto.

Aquí cabe una reflexión. Aunque tratemos un problema religioso precolombino cabe pensar, si esta etapa de una mera ritualidad no entra como componente existencial del fenómeno religioso en general (caso Quebrada de Humahuaca Provincia de Jujuy, Argentina). La religiosidad popular hoy en día hace en mayor medida a la oralidad.

En la concepción de lo divino en el Popol-Vuh se dan algunas características. Hay en lo divino una cierta desarmonía caracterización por distintos personajes. Por una parte son doce dioses, o sea seis parejas, con misio-

nes específicas, y por la otra un corazón del cielo o Juracán integrado por una trinidad referida al rayo. Esta última es decisiva. Reaparece en momentos importantes del texto, como ser, la creación de los hombres o durante el juego decisivo para crear el quinto hombre.

Además, hay una indigencia en la divinidad que pareciera exigir la creación del hombre. Está llevada por la necesidad de encontrar una mediación para lo cual necesita forma la materia. El hombre es exigido, posiblemente para que adore o diga la palabra, o también para alimentar o adorar a los dioses, en suma, para completar algo.

Hay entonces en la divinidad una soledad original. No es dueña de la creación. Tiene su destino regido por el juego que exige cierto tipo de hombre. Flora, además, el tema de convertirse en mono, o sea en una apariencia ineficiente que baila y de la cual se ríe, quizás porque lo que hace el mono es demasiado exterior. Se apela, en cambio, a un comportamiento centrado. Este será el motivo por el cual el corazón del cielo debe ser completado con la creación del hombre. La divinidad sola es ineficiente. Esto crea un ámbito teológico para el hombre. Este habrá de surgir recién cuando se dé un otro modo de darse el corazón como centro ¿Es que si no se lograra al hombre centrado la divinidad tendría la exterioridad de un simio?

La divinidad no se degrada en la creación para remediar el pecado, sino más bien para darse ella misma de otra manera. Va en búsqueda de un centro total. Hay en esto algo así como una lógica del centro.

El esquema lógico consiste en cómo lo dado se pasa a



lo contrario (opuesto ausente) para lograr la mediación. Demás está decir que la mediación lograda es ambigua, como veremos. Lo dado está bloqueado por lo negativo.

La divinidad es concebida entonces, no como lo que es, sino en un plano del estar en tanto está condenada a ser degradada. Parte de una indigencia de ser, mejor dicho, exige el modo de estar en ese ser, pareciera valer más que el ser mismo. Por eso se enmarca en la fórmula de un *estar-siendo*, como si apuntara a un es que no logra definirse, pero siempre enmarcado en un estar concreto. Es posible que el es no pase de un simple centro mandálico, como por ejemplo el corazón del cielo, o el centro del hombre, que en esto se equiparan.

No se trata de la incursión de la divinidad en el cual, como en la trinidad, sino en cierta alianza con el mal, como para agotarlo.

En cierto modo se neutraliza el mal rescatando lo que el ente necesita como tal. Por eso no es extraño que los héroes gemelos se conviertan en frutas rojas y que la hierogamia se produzca en contacto con la hija del señor del infierno cuyo nombre es Ixquic "la de la sangre femenina o la de la goma elástica", o sea con referencia o corazón o centro.

Es el mismo tipo de alianza que en Eucaliptos. Lo existente surge de una mediación.

La mediación lograda consiste en manejar el mal a través del juego.

Ante todo no pareciera tratarse del mal, sino de la desgracia cara a cara, en cierto modo del caos. Además el juego es propio del *estar-siendo*.

El siendo supone transitoriedad de lo que es. Es nada más que el relieve del estar. Lo que importa es la mediación para estar, por eso importa más la ceremonia que el texto escrito o que una institución. El sentido del juego, desde el punto de vista jungiano, supone el jugarse, o sea perderse, o sea precisamente aniquilar el ser para que aparezca la mediación. Los personajes del Popol-Vuh recurren a artimañas para no perder el juego, pero saben enfrentar la pérdida de la cabeza de uno de los héroes. En cierto modo se pierde para vencer en otro orden. Se vence reencontrando el centro. Se trata de algo propio del estar, que no termina en la abstracción sino en cierta practicidad, que surge a partir del juego. Este en cierto modo purifica la acción. Por eso, el hombre en aymara y en quechua se asocia con el juego y en náhuatl con recompensa.

El sentido del Popol-Vuh hace entonces al drama de la divinidad, o mejor de lo divino en general. Hay una indigencia en lo divino que conduce a la creación del hombre. Se presenta el juego entre la dispersión y el centro. La dispersión está dada en las cuatro creaciones frustradas y en la presencia de Juracán, como corazón del cielo. Se da la oposición entre dispersión-concentración, mejor dicho, un centro o corazón de la divinidad que necesita del hombre para remediar la dispersión.

Hay en lo dinámico de lo divino un modo peculiar de darse los valores. Lo humano es en parte encarnación, en parte degradación, que se juega como drama del estar. Es el drama entre un centro mandálico que armoniza (Juracán) y un "esto es" señalativo como intuición de la existencia (lo humano) que desgarrar.

En cierto modo es el mismo itinerario de la trinidad, pero frustrado. Como si la integración representara la paradoja de lo divino, por eso empieza en un tema del corazón del cielo y termina en un hombre centrado que ve demasiado lejos. Se exagera el plus de la encarnación como un irremediable estar aquí o estar en general. El hombre reitera la paradoja de lo divino y lo divino sigue siendo paradójico. No hay salida entonces, sino cierta indigencia que conduce a una conciencia desafortunada. La quinta creación puede disolverse y se reiniciará todo el ciclo, seguramente por iniciativa del corazón del cielo. Hay como una trinidad en suspenso, diríamos antes de una conceptualización. En suma, la mediación que supone el tema del corazón no se recupera con la ceguera del hombre. En ese sentido el Popol-Vuh consagra, por una parte, el saber de una mediación y por el otro, la duda sobre su logro. Hay un hiato entre lo divino y el estar que sólo se remedia mediante el rito.

Hay, no obstante una relegación a la voluntad para remediar el hiato, pero ésta desemboca en el misterio. Por ejemplo, ¿en qué momento el hombre remedia su ceguera?

En el caso de Santacruz y Guaman Poma el problema no se resuelve. Se le agrega al pensamiento religioso la coacción de la palabra. La palabra escrita como Biblia, como Ley, es asumida como poder político. Ambos autores piensan desde el poder. Por eso en sus escritos abundan las imágenes en las cuales se dan (especialmente en Guaman Poma) tres segmentos donde se liga el dogma con el poder del rey y el poder del papa.

El caso de Santacruz es muy evidente. El eje de su discurso gira en torno a una supuesta actitud cristiana pero que no pasa de una forma estereotipada sumida como violencia. Reitera lo que había que decir y él mismo, igual que Guaman Poma, temen en su intimidación un castigo si no reiteran lo cristiano. En ambos cronistas aparece la culpa, en parte por temor a la autoridad, pero también ante el hecho de tener que reprimir un discurso religioso que les era natural. Por eso en Santacruz las referencias a la religión indígena se reducen a una pornografía prohibida.

Las oposiciones con que se alimentaría su discurso religioso antiguamente se reducen en la crónica a un juego sexual. Ello no excluye que lo que él creía que era el altar de Coricancha le sirva para rescatar los principales elementos de una dualización simbólica del mundo que esconde la paradoja de la mediación. Luego ésta, que era escríctamente ceremonial, pasa a un segundo plano por la presión del aparato conceptual del dogma cristiano. Lo escrito avasalla la mentalidad ágrafa del indígena.

De ahí la simulación mestiza. Se asume el ser como aparato del poder pero solapadamente se infiltra el discurso religioso original, como en el caso del altar de Santacruz, o también en gran parte en el escrito de Guaman Poma, como cuando por ejemplo aconseja al rey adoptar formas de organización incaicas.

Lo dicho por Ceferina referente a los varelas hace recordar el discurso original de los cronistas. Comprendermos en Ceferina el motivo por el cual se escribió el Popol-

Vuh y vuelve a asomar la religión indígena en los autores mencionados. El problema era del mal, pero visto como cara a cara, pero no por culpa sino como desgracia. La conjugación de Cristo y la Virgen supone nada más que una reafirmación de una sacralidad original. Ésta preserva del mal como desgracia en tanto se mantiene el orden.

# AMÉRICA PARDA

Artículos - Conferencias





# AMÉRICA QUÉ

Una pregunta por nuestra vida en América

Año I - Nº 1 - Diciembre de 1966

## América Parda

Con "América Qué" queríamos recobrar la esencia de América. Y eso es difícil, porque ni siquiera sabemos nada de ella. Mejor dicho, lo que sabemos no es cierto. Una América esencial no es la del indio tocador de quena, ni la del comerciante industrial, ni la del exégeta de sus presuntas riquezas. Tampoco se trata de la América arqueológica porque también ésta es separada metodológicamente de nuestra vida cotidiana, ni la América de los historiadores con sus minuciosas y magnificadas cronologías de una pequeña historia. Esa no es toda América sino su parte más fácil, esa que cualquiera usa. Se la esgrime sin más en el programa de nuestras escuelas, la menciona invariablemente quien asume un cargo burocrático o se la sobreentiende en las editoriales de algún diario.

Todo esto pertenece a una América útil, estadística, mensurable, historiable, en suma, una América-continente puesta como simple escenario sobre la cual se desplaza, aparentemente sin obstáculos, nuestra vida emprendedora y fecunda. Sobre esa América somos ciudadanos prósperos y disponibles. Y eso no basta. Si sólo se tratara de eso, de nada valdría ser americano, porque



ni el afán de prosperidad ni la disponibilidad comprometen fuerzas muy profundas. Un continente sin compromisos engendra ciudadanos cansados que remedian su hastío con recetas decadentes como lo es el marxismo creado por prequeños burgueses europeos, o un existencialismo masoquista intelectualizado, o un neoliberalismo económico propio de industriales trasnochados, o una tecnocracia de becarios afortunados, o una religión carente de toda mística y vitalidad.

Entonces, para evitar esto es preciso recobrar una América profunda que se dé más allá de la opinión ligera y que se convierta en la base de nuestra vida. Una América que deje de ser un escenario, para convertirse en la tierra nutricia donde brota nuestra vida. Una América así nos hace falta para reasumir nuestra humanidad y nuestra solidez, como para empezar de nuevo, como si descendiéramos al infierno. Se trata, en suma, de una América del caos. ¿Para qué? Pues para hacer ver que no hay tal caos, ni tal infierno. Que en el infierno mismo se da la vida. Que en esa América inútil, parda, silenciosa, hedionda, en la cual todavía es preciso tomar a alguien entre cuatro sacerdotes mientras un quinto le arranca el corazón, sin embargo se recobra la totalidad del hombre. Porque sólo así dejaremos de vivir en ese contraste de la inteligencia sobre la idiotez, ya no encerraremos nuestra vida en el pequeño antro de la ciudad, ni pensaremos que hacia afuera se da la barbarie, y sabremos al fin en dónde están nuestras raíces, porque habremos recobrado los pedazos de hombre que se hallan diseminados en el pueblo y cubiertos por una minu-

ciosa y detallada historia occidentalizada, sin pueblo. En suma, así recobramos el pueblo de vuelta o, mejor aún, el pueblo nos recobrará a nosotros. Y a una América así no llegan ni los marxistas ni los antimarxistas, ni el siglo XX con su euforia industrial y comercial, ni la universidad ni el seminario, ni el mando ni el decreto. Pero nos urge para perder nuestra disponibilidad, recobrar el sentido y tener alguna verdad en las manos, al margen de la soberbia y los experimentos, en medio del hombre, en su mismo corazón sangrante y tenso.



## FILOSOFÍA DEL TANGO

El tango es un pasaje. Un instante en que pasamos la frontera de los buenos modales para sumergirnos en el reverso, la inmodalidad, la falta de costumbres o la consumación definitiva de la costumbre de estar y haber estado, desde la eternidad, en la ciudad. El tango es un abismo. Una opción. Se trató alguna vez de encontrar alguna verdad muy honda en la vida porteña y se encontró el tango. El tango explicita esa verdad honda, la momifica, la cuelga de cada estaca en que descansa el compás y ya no se mueve.

Y el tango es doblemente verdadero porque ni aún separa, sino que une. El tango funde. Su verdad está en que no se trata de saber qué hace la mujer ni qué hace el hombre durante la danza. El tango arrasa con toda diferenciación y fusiona a la pareja en un solo personaje. Como verdad es unido, indiviso, único. Tiene la precisión de un punto, de una caída, de un tajo que corta en un solo sentido al oyente y al danzante y hace brotar la vida en su forma primaria, definitiva, original.

La vida se visualiza en el tango y por lo tanto, se detiene y al seccionarse muestra su extrañeza de ser simple vida, pasión o contenido sin forma. Por ello el tango implica una condena. La vida se condena, ella misma, a ser simple vida, sin ese algo que le da el fin. Por ello se retuerce y por eso llora. La tragedia está en que ya no

hay ninguna posibilidad de opción, ninguna forma de ser, sino la que contiene el corte y la quebrada. Con el ocho, el bailarín rubrica la posibilidad de vivir durante un instante su vida al desnudo.

De ahí que el tango sea una vivisección. Y hablar de vivisección, es hablar de entrañas, de esencia, de un fin recóndito, del germen, de la semilla. Se penetra con un golpe rítmico la máscara, el mero símbolo que somos en la ciudad, para dejar escapar a borbotones el profundo y paradójico silencio que somos más allá —o más acá— de la ciudad.

Con ello pierde la finalidad inmediata que tiene el trajín diario. El tango nadifica, aniquila toda clase de fines. Los pone sobre el tapete, y lo juega todo, sabiendo que pierde todo de antemano.

Y al alejarse de toda utilidad, se aleja de toda inteligencia, de toda estructura. Niega toda verdad constituida y es el chiste más amargo de la picardía porteña, en que pierde conscientemente su finalidad, su razón de pertenecer a una ciudad, para optar por lo opuesto, lo que nada brinda sino que aniquila. Por ello el tango es verdadero. Es amargamente verdadero, como es la sospecha que detrás de todo nuestro hacer alienta, recóndita, encubierta, la profunda inutilidad de nuestra vida ciudadana. El tango es una forma de expresar el sentimiento tan porteño de que se vive en balde. Nada, ni la oficina, ni el empleo, ni el taller, valen para el porteño, si no es para esta recóndita adoración de la vida a través del tango. La vida ciudadana toda parece desembocar en una utilidad que no apunta a la ciudad, sino al tango y detrás de éste, a una vida primigenia y vegetal.

Y que el tango encarne una verdad muy honda de la vida porteña, estriba en que consigue infiltrarse en la conciencia con una evidencia clara y distinta, que nada puede empañar, ni aun el anhelo de alcanzar una perfección cualquiera en la escala de aspiraciones que nos impone la ciudad.

De ahí que el tango tenga el valor de una palabra muy usada, pero con el extraño poder de llegar a sustituir, casi siempre, toda palabra. La sustituye porque es un instrumento más tajante, más concreto, más redondo que la palabra, menos útil que ésta y por ello más porteño. Pero entiéndase: el menos útil —y por lo tanto más porteño— porque abarca más que la palabra. La palabra no designa más que una sola cosa por vez, mientras que el tango recorre toda una escala, lo comprende todo, precisamente porque se detiene en el momento de la creación, de la vida primigenia, donde yacen, antes de definirse en opuestos, la inteligencia y la emoción, la verdad y la falsedad, la palabra y el sentimiento, el espíritu y la tierra, el ser y el no-ser.

El tango concilia opuestos, pero como todos los opuestos son inconciliables en el pensamiento, lo hace desde el opuesto que menos vale, yendo así desde la tierra hacia arriba, de lo falso a lo verdadero. De ahí que el tango aparente desempeñarse en un terreno inferior, visto desde la ciudad, desde la inteligencia, porque se halla preñado de sentimiento, y en cambio sea verdadero, visto desde la tierra, porque tiene también mucho de espíritu.

A través del tango se opta por el suelo, se venga la inutilidad de la ficción ciudadana, se tienta el demonio

del suelo, como si hubiera sido cubierto kilómetro tras kilómetro por el simple afán de crear una ficción para aferrarse a la existencia, para salvarse del naufragio en una tierra inmensa y desconocida. Por eso el tango es lejanamente una reacción, un acto de salvación con que se tienta un latido del suelo, que rumorea bajo el empedrado. Es por lo tanto rebeldía. Pero una rebeldía peculiar porque reemplaza, sustituye, sin un tema definido, como un simple llamado al sentimiento, como un retorno a lo primordial con que la ciudad bucea el suelo para encontrar alguna forma de tierra que la justifique. Por eso el tango, en general, subyace y socava. Por ello es un reverso.

Trae de rondón una duda que plantea en el primer rasguído. Nos aboca a una pregunta que parece plantear una cuestión de vida o muerte, entre lo de abajo y lo de arriba. Y la profundidad del tango está en que nos hace decidir por lo de abajo, queramos o no, por la vida, por el sentimiento, por el suelo.

Y lo peculiar del tango es que busca el suelo pero no encuentra la tierra. Yace sobre el empedrado y de ahí no pasa. El tango es el canto del hombre que no vio la tierra, del hombre que pisa el empedrado y cuando cruza una calle de tierra se sacude el polvo de los bajos del pantalón. Adolece de la misma característica que lo porteño, que la gran ciudad creada con premura, sin emociones, con interés y con inteligencia.

El tango es una pregunta por la raíz de todo asentamiento, por la base que pide toda construcción, por la participación humana y sentimental que debió produ-

cirse en el momento de crear la ciudad, pero que fue postergada indefinidamente. Por eso el tango encierra una pregunta brutal al hombre esencial, que ha quedado relegado por no ser rigurosamente indispensable en la edificación de la ciudad material. De ahí también que el tango sea desgarrante y rotundo en lo que se refiere a la postergación. La falta de conexión con el suelo, la falta de conciliación con la tierra, que sólo puede darla el tiempo, la historia que armoniza la vida, concilia sus intereses inmediatos con los superiores, la espiritualiza y la torna alegre, hace que el tango sea monstruosamente sentimental. Y es porque el tango es hijo del empedrado, ha nacido en una esquina, a la luz de un farol, condensando un momento de integridad que el ciudadano aun no ha encontrado. Y este desencuentro hace que el tango sea el símbolo de una ciudad a la deriva, el lastre biológico de una ficción apresurada.

"Espiga", Año 5, N° 16-17, Bs. As., Verano 1952/3, p. 7.





## ELUCUBRACIONES

### "Integración"

Humahuaca, año 1, N° 1, enero-febrero y marzo de 1977.

Quizá el principal obstáculo para escribir un ensayo es el de creerse excesivamente concreto. Siempre nos precisamos de serlo, porque cuando afirmamos que algo es concreto, lo decimos en un solo sentido. Si digo: "esto es una piedra" y miro delante, y realmente la veo, a partir de ahí no cabe ninguna discusión. La piedra es dura, porque si se cae sobre un pie, lo siento. Se la suele tirar al perro para echarlo. Puedo con ella construir una casa, y decir "esta casa es para toda la vida". Además, en la misma forma juzgamos la Quebrada. Las montañas están hechas de piedra y entonces son duras y eternas. Y todo esto me hace sentir profundamente seguro.

Pero una cosa es la piedra y otra cosa soy yo. Puedo contemplar una piedra con tristeza, pero también con alegría. Podría ser yo un albañil y ver su utilidad para construir una pared, o ser un panadero y no mirar las piedras porque sólo me interesa la harina. También puedo calzar las ruedas de mi automóvil para que éste no se deslice.

En un caso y en el otro ¿se trata de la misma piedra? Pues sí. Lo que varía es el hombre, la piedra no. La piedra seguirá siendo dura y siempre servirá para toda la vida.

Ser un panadero, estar alegre, triste o tener un automóvil en cambio es un accidente. Todo yo soy un acci-

dente, pero buscamos lo fijo. Estamos en la variable, pero nos fascina la inmóvil eternidad de la piedra.

Pero veamos. ¿De qué vale que la piedra no varíe? Hay en todo esto como un cierto menosprecio de lo accidental y una sobrevaloración de la fijeza y la dureza de la piedra. Asimismo, la piedra no es más que un punto de referencia porque el que piensa soy yo y no sé si la piedra piensa. ¿A qué viene entonces esa referencia regocijada de decir "esto es una piedra" y comprobar complacido que la piedra está realmente delante? ¿No será que estamos intoxicados de referencias y que la piedra es una trampa para no confesar nuestra accidentalidad? ¿Qué vale más, la dura piedra tomada como referencia o yo que pienso sobre ella? Porque si sobrevalorara siempre el punto de referencia, yo mentiría porque debería pensar que todas las variantes humanas no valen.

Y he aquí que como en la Quebrada hay tanta piedra, es preferible descansar en la referencia y no en el accidente. Por eso se es accidental, pero cuando nos lo hacen notar hablamos de la referencia. En cierto modo somos concretos sin serlo. Porque ¿qué pasaría si asumiéramos toda nuestra accidentalidad?

Cuando le hice notar a mi amigo que el quebradeño recurre excesivamente a la bebida, casi a modo de un frustrado y penoso ritual, de una mística implícita que no logra comprender, me contestó que afirmar esto significa creer en algo así como en el retorno de los brujos. Qué curiosa asociación. Una respuesta así denota ante todo inseguridad. ¿Por qué? ¿Será porque mi observación lo sustrajo a él del mundo de referencias, lo retornó

sobre sí mismo y eso le despertó el temor al mundo de los brujos? Se diría que el hecho de ser accidente, como estar triste, contento, o ser panadero, nos abriera la puerta al caos.

Si fuera así ¿qué hay detrás de ese símbolo? ¿Será sólo el miedo al accidente? Un accidente supone algo incierto. Lo incierto abre la inseguridad, y esa inseguridad descubre el caos, pero del lado de aquí de la piedra, precisamente ese lugar fofo, viscoso, de huesos y carne que se llama lo humano. ¿Y eso es lo que disfrazamos con la piedra como referencia?

Algo de esto sabían los incas. En lo que queda del Coricancha, en el templo de Santo Domingo del Cuzco, figuran algunas piedras que, según los cronistas, son antiguos guerreros petrificados. La diferencia es muy grande. Convertirse en piedra para dejar de ser hombre, en el sentido incaico, se debe a una condena de los dioses. Pero referirse a la piedra, para subvertir lo humano es una condena de los hombres. En el caso inca lo humano se salva. En el segundo caso lo humano se pierde. Los incas no cometen un error filosófico, nosotros sí. Y digo error filosófico porque se pierde el diálogo con los dioses. Un guerrero convertido en piedra lleva encima el dedo divino y en nuestro caso pareciera que no hubiera dioses.

Los dioses incas señalan lo humano y lo funden con la piedra y nosotros no logramos fundir nada, simplemente condenamos y sustituimos, preferimos petrificar nuestra accidentalidad.

Pero veamos un poco. ¿No será que todo lo que hace a

la piedra también es un accidente, incluso cuando sirve para esconder todo lo humano? Porque ¿existe en última instancia la piedra? ¿Son realmente las piedras eternas y duras, o no será que esa referencia a lo rígido y a lo eterno esconden alguna teología frustrada?

La imponentia de la montaña no se debe a la piedra. La potencia de aquélla siempre esconde una pregunta por algo que no es concreto. La potencia de la montaña no es de ésta sino que es nuestra, ya que simula una repuesta trunca. Ya lo dice un verso incaico "Maipin canqui", ¿dónde estás? No es la pétrea montaña la que sugiere esta pregunta sino su potencia y ésta no es nada más que una indagación por ese lamentable accidente tan humano de no saber dónde está lo divino. Y eso no es brujería. A partir de aquí ya no cabe lamentarse de ser un accidente. Aquí comienza recién la heroica empresa de asumir nuestro verdadero rostro que, al fin y al cabo, es toda nuestra verdad, una verdad realmente concreta.

## Los interrogantes de un maestro\*

Sin duda la misión que puede cumplir su revista es muy importante y trascenderá los límites de la Quebrada. Por otro lado son muchos los interrogantes que se me plantean respecto a un tema tan complejo como éste. Me gustaría presentarle algunos, y si es posible, conocer la opinión de usted y sus colaboradores: ¿Qué futuro se

\* Rev. INTEGRACIÓN, abril-mayo-junio, 1977.

le plantea a una cultura indígena dentro de nuestra sociedad? ¿Cómo se proyecta esa raíz indoamericana en nuestro devenir como pueblo? ¿Se puede hablar de una síntesis, entre la cultura occidental-europea, y la indígena-campesina, como propuesta para nosotros? ¿En qué medida responde nuestro país a la realidad histórico-cultural de los hermanos latinoamericanos? ¿Hasta dónde de nosotros como personas, los que tenemos una tradición y formación cultural, podemos asumir esta otra cosmovisión del mundo?

Estos y otros interrogantes me desafían, más que en mi trabajo de maestro; en mí como persona en búsqueda, quisiera encontrar un medio donde poder elaborarlos con otros, por esta razón me interesa enormemente tener contacto con ustedes.

Miguel Manuel Padilla  
Hipólito Yrigoyen (Prov. de Salta)

Por las preguntas que usted hace advierto un sistema de clasificación según el cual, por un lado está la cultura indígena campesina, como usted dice, y por otro lado la cultura occidental europea. Yo creo que esta clasificación no responde a la realidad, por lo menos no tiene el sentido dramático y un poco maniqueo que se le suele atribuir. En cierto modo responde al esquema de Sarmiento: civilización y barbarie.

Creo que esta clasificación es anticuada. Fue útil en los primeros años de nuestra formación nacional y ha-

bía sido planteada por una generación positivista y liberal que pensó honestamente en incorporar nuestra nacionalidad al concierto de las naciones.

Pero hoy en día nuestra nacionalidad ya se ha constituido y hemos andado ya un trecho en la historia y, además, hubo momentos en que paulatinamente se iba logrando la síntesis, de tal modo que aquéllo tan famoso de "Hay que educar al soberano" hubiera sido importante cambiarla por esta otra frase "el soberano parece haber estado educado desde siempre" y en realidad había que educar a los que acosaban al soberano.

Claro está que esto lleva a un concepto ambiguo sobre lo que es educación. Personalmente considero que la educación supone la conducción, como lo dice su etimología, de un individuo de acuerdo con las pautas de una cultura. Y he aquí entonces la paradoja, el bárbaro del cual hablaba Sarmiento era un hombre educado, pero con las pautas de otra cultura.

Es evidente que en el fondo de la historia argentina especialmente alentaba siempre el terror a la barbarie, pero ya no es su sentido peyorativo, sino como lo otro, eso que pertenecía a un mundo ajeno al del ciudadano común. Hay, evidentemente, un maniqueísmo histórico: a veces triunfa el mal y otras veces un esplendoroso bien, pero yo no sé si estos vaivenes a veces excesivamente bruscos no se deberán al excesivo orgullo de los buenos. Porque si hay vaivenes en la historia ha de ser porque, querramos o no, alguna vez habrá una síntesis y, entonces, los malos y los orgullosos buenos ya no tendrán porqué enojarse.

Pero si el positivismo nos regaló la clasificación dividiendo el mundo entre blancos y pardos, y la historia fue la traducción de dicha oposición a un desgarramiento cotidiano, lo cierto es que, pese a todo ello estamos nosotros, aquí y ahora, en nuestro quehacer cotidiano. Recuerdo un brujo que realizaba un ritual muy importante al norte de Oruro y que enviaba, sin embargo, a su hijo a estudiar a la Escuela Militar. Una vecina mía, aquí en Maimará, envió a su hijo a estudiar a Tucumán. Se diría que el quehacer cotidiano nos lleva a una síntesis. ¿Es que todos tienen que ir a alguna escuela superior para lograr síntesis? No es necesario, ciertas comunidades quechuas en Bolivia quieren constituir su propia universidad en quechua. Evidentemente, no tenemos porqué afligirnos, queremos buscar una síntesis y el pueblo está ensayando los tanteos. Creo que está pasando ahora lo que pensaba César Vallejo cuando hizo notar que el día que no sepamos qué hacer con América será el momento en que América al fin hará lo suyo.

Por todo esto creo que no conviene que nos apremiemos para saber qué va a pasar. Mejor dicho, lo que va a pasar no dependerá de nosotros, los sabios que tanto nos preocupamos por los futuros y los pasados, sino que dependerá de los que no son sabios, quizás del brujo boliviano, de mi vecina, en suma, mal que nos pese, de aquellos que son educados según otras pautas culturales. Es posible que la solución surja cuando los educados de un lado, o sea los buenos, pero que pecan de orgullo y de ansiedad, hablen con aquéllos.

Pero ¿Qué pasará cuando hablen estos dos? He aquí la sorpresa, quizá se comprendan en silencio ¿y por qué



el silencio? Porque la posibilidad del diálogo en toda su profundidad surge de una total autenticidad de los dialogantes, y cuando esa autenticidad se ejerce, se descubre lo humano en toda su degradación como lo humilde, finito y desalbergado que ensaya tímidamente su cultura y agrega a veces, como un sucedáneo, un torpe orgullo porque se cree muy bueno. Y es que en el fondo de América se da lo humano en todas sus gamas, y decir esto es suponer un hombre realmente universal, pero no es el sentido de "famoso" o de "hombre empresario y eficiente" sino la universalidad profunda que da precisamente el ser tanto blancos como pardos, humildes, finitos y desalbergados. Y ésta es la verdadera ganancia de ser americanos. Usted dirá que esto está muy bien pero qué hacer con la tecnología y el siglo XX. Pero éstos no tienen realmente importancia. No hay mucha diferencia entre un hacha de piedra y un hacha de acero. Quizá mañana tengamos hachas electrónicas y las tendremos porque es natural que así sea. En este sentido América sigue siendo un problema del hombre y no un problema de las hachas. Porque hachas tendremos siempre pero lo que peligra es el hombre.

R. Kusch

## LO SUPERFICIAL Y LO PROFUNDO EN MARTÍNEZ ESTRADA\*

Martínez Estrada hereda de Lugones la literatura del entretenimiento, iniciada después de 1853, cuando se afianza políticamente el país y se crea un sentimiento de estabilidad y equilibrio sociales. Antes de esa fecha los argentinos pensaban en función del mal mismo del país. Lo tenían ante sus propios ojos. Pero una vez caído Rosas, se oficializa la actitud absolutista, fomentada por la serenidad y la contemplación de un país que se engrandecía mecánicamente. Es la actitud que se perfila en Juan María Gutiérrez, se afianza en Joaquín V. González y termina con el suicidio de Lugones. ¿Qué había ocurrido? Una vez neutralizadas las fuerzas negativas de la tierra y convertida ésta en un desierto, restaba un campo propicio para la pirueta personal. A partir de 1853, cualquier aventura intelectual era posible. Se creía, de acuerdo con la burguesía europea de aquella época, en el esfuerzo propio, de tal modo que, si queríamos tener una gran literatura, la podíamos tener. Así se inicia el juego literario de Lucio V. López, Mansilla, Cané, Laferrere, Payró, hasta que vino Rubén Darío y nos dejó a Lugones.

Todos entraban en el juego amargo de crear en el vacío lo que más les conviniera. Y, así, unos recurrieron al

\* CONTORNO N° 4, Diciembre de 1954.

positivismo, otros al socialismo sui generis, otros al realismo literario, otros a un profesorado de tipo apostólico, y Lugones a todos ellos a la vez. Nuestra literatura adquiere desde aquella época ese aspecto bastardo de estar de más, de no ser necesaria. Se vivía en cierta manera en Argentina un proceso originario que en Europa ya se hallaba legalizado. También se jugaba en Europa a la literatura, pero se trataba de un juego tradicional. Allí los juegos literarios, los experimentos de Zola, los de los parnasianos, los de los surrealistas y de tantos otros conectaban entre sí. Entre nosotros, en cambio, eran amargamente solitarios y, para justificarlos, se los mezclaba con el juego político, el económico, el moral o el de la propia vida. Se tenía razón porque se atacaba o se defendía a Rosas o porque se hablaba de la necesidad del libre cambio o de su supresión. Era cuestión de embanderarse, porque, si no, un espantoso hastío nos arrastraba apresuradamente a París para aturdirnos. Y Lugones jugó al nacionalismo y a la poesía hispanizante, porque eso también llamaba la atención sobre esta vida de paria encubierto que todos creemos llevar adentro. Y cuando se tuvo que enfrentar con la propia soberbia de haber querido ser un gran literato a la europea y comprendió que no era más que una experiencia curiosa, la misma experiencia curiosa que el país había emprendido desde 1853, no pudo resistir y se suicidó. Faltaba en todo el empleo eficaz de la vida, la explicación exhaustiva de la vida, y, por consiguiente, faltaba realidad, oposición, lucha para que se estrellen la inteligencia y se convierta en objetos. No había en lo más profundo, una reali-

dad y tampoco un país, porque ni la moral, ni la inteligencia, ni el estado, ni la sociedad eran el país. Todo se hallaba comprometido con el juego y no quedaban más que dos caminos a emprender: o una dramática filosofía de la soledad argentina (dado que a través de la *Revista de Occidente* se nos brindaba los elementos para ello) o reiniciar el humilde camino y retomar nuestra tierra y vestir sus harapos espirituales para afirmar nuestras vidas. Por un lado era cuestión de heredar, y, en cierta manera, salvar a un Joaquín V. González, por el otro, en cambio, a José Hernández. Y Martínez Estrada eligió el primero.

Era natural. Había que triunfar, había que ser lo mejor y seguir representando el papel de lo universal. Y toda su obra, desde el primer libro *Oro y Piedra* hasta el último artículo publicado en *la Nación* este año, adolecen, en mayor o menor grado de esa herencia nefasta de una desventurada experiencia de nuestra cultura, que se extiende del 53 a Lugones. Esta herencia es lo superficial de su obra. Y son superficiales su crítica moral, su juego literario, su angustia intelectual y la mecanizada casuística política que a veces se infiltra en sus obras. Y son superficiales todos estos elementos porque habían servido precisamente para mantener latente la ficción de la Argentina que va de Roca a Lugones. La moral burguesa, la política y la profesión literaria fueron motivo de peculiar insistencia y convirtieron nuestra realidad nacional en una realidad dicha, pero no sentida ni vivida, en una realidad teórica, sin realidad, precisamente porque se ponía la meta de nuestra acción en lo que nuestro país debía ser, pero no era.

Mas nuestra realidad espiritual sólo pudo surgir sobre la base de la mecanización de las fuerzas vitales. Un mundo apresurado concluyó necesariamente en el esquema. De esta manera en América no se vive, sino que se simula vivir en función de ese esquema. De la misma manera no se escribe viviendo, sino que se simula vivir utilizando determinadas ideas o conceptos que tienen la significación de puntos de reposo. La crítica moral, el juego literario y la postura política brotan de esos puntos y se mueven por entre la realidad del país como mutillas, con que nos evadimos de la vida con mayor seguridad. El proceso de la formación de todo intelectual americano desemboca en primer término en un orden de estabilidad y de amparo desde donde resulta fácil llenar esta América, que prejuzga totalmente vacía. Recurre entonces a mentiras colectivas como la política, la literatura, el arte, la moral, que lo preserva del miedo original de estar sumergido hasta la coronilla en una América satánicamente vital. De ahí el orden y la legalidad y esa bastarda libertad defendidos por tirios y troyanos, de ahí el juego literario, el culto de la forma y la moralidad ortodoxa exaltados por el literato. Son fórmulas preconcebidas para juzgar lo americano desde la evasión y la fuga, a partir de un estado permanente de proscripción, como buscando la convención más cómoda para justificar ese constante y subterráneo estar de más en América.

Y *Radiografía de la Pampa* se halla toda estructurada sobre las formas mecanizadas de nuestra cultura. Las encontramos en conceptos como el de la séptima sole-

dad, la defraudación del conquistador, la disolución de la familia, la regresión que ejerce la tierra sobre las formas culturales, etc. Todos son mecanizaciones del malversado afán de dar a esta pequeña vida argentina un sentido falsamente heroico. Es la comedia del apostolado espiritual en medio de la prehistoria.

Y el persistente juego literario, acompañado precisamente por las ideas más negativas sobre el país (como pasa con el dramatismo de la "séptima soledad") alimentan la sospecha sobre la mala influencia de las generaciones de Lugones al 53. Para todos ellos el país siempre fue otra cosa de lo que se quería hacer con él, mediaba una distancia convenientemente cultivada entre el ser y el deber ser del país.

Y nuestra realidad, aún en Martínez Estrada, seguía en el amargo camino de una visión desde *arriba*, catalogada en el término inferior de las antinomias occidentales como idea-realidad, espíritu-materia, siglo XX-prehistoria, convivencia-soledad, familia-concubinato. Realidad, materia, prehistoria, soledad y concubinato eran el país, e idea, espíritu, siglo XX, convivencia, familia eran el plan de acción, mecánico, de los inmigrantes. Y *Radiografía de la Pampa*, que se sitúa en el punto medio de estas antinomias, representa simplemente la transición, la conciliación entre dos miras que desemboca forzosamente en la escéptica visión de un país falsamente desposeído. ¿Pero era realmente positivo el primer término de las antinomias? ¿Si la moral en nuestro medio se basa en el anquilosamiento de la vida, y en la frustración vital, si se trata de glorificar en literatura —y a falta

de un pensamiento más hondo— el sentido común (que siempre ve en la luz lo positivo y en la noche lo negativo aunque viva en sentido inverso), vale la pena continuar la defensa de estas fuerzas mecánicas que nada aportan a esta amarga función de existir en América?

No cabe duda que el metro de comparación era falso. El intelectual argentino vive inmerso en un mundo creado por la voluntad de poder, que es el denominador común entre nuestra realidad ciudadana y el Occidente, pero no advierte el sentido extraordinariamente inverso que el país pone cuando desbarata cualquier producto de esa voluntad. El sentido de la vida americana está en lo inverso de esa voluntad de poder. La forma como Martínez Estrada se adhiere a Nietzsche lo pone de manifiesto. Este, como filósofo de la voluntad de poder, prevee trágicamente la decadencia de la vocación de crear, ese adelantarse al proceso histórico creador del espíritu europeo, que en vano procura exaltar. El fondo sedentario y primigenio de Europa está desbaratando, a través de las doctrinas colectivistas, la última aventura de la voluntad de poder. Por este lado, por el individualista, Nietzsche ha perdido su valor ecuménico y nada tiene que ver, por lo tanto, con América. Para nosotros Nietzsche es utilizable, sólo como negador de los mitos anquilosados de la cultura occidental, porque entra, así, en la vigencia de una América demoníaca. Y la compenetración de Martínez Estrada con este último Nietzsche nos conduce a una encrucijada fundamental del pensamiento de nuestro autor. Porque, sí, a través de la actitud herética del pensador alemán, tuve la ver-

dad auténtica de América en las manos ¿por qué se deja llevar por las fuerzas mecanizadas de nuestra cultura de oasis?

Pero ocurre que en una colonia en el desierto como es Buenos Aires, las formas estables y mecánicas del grupo social son demasiado fuertes para aventurar la afirmación de la regresión sin abandonar la dignidad intelectual. Entra en ello uno de los factores esterilizadores de nuestra mentalidad colectiva, porque cuando se busca la justificación, se recurre, como lo hace Canal Feijoo, al estudio serio y técnico de una realidad americana evadida de nuestros intereses inmediatos. Sin embargo en toda la obra de Martínez Estrada alienta como un supuesto no escrito al afán de tergiversar el orden de cosas. Pero se diría que, cuando quiere explicitar en un esquema inteligible la aprehensión de la verdad profunda del país, su verdad inversa a la convencional, el intelecto se encarga de desbaratarla, tornando ambigua la sintaxis, obscureciendo los motivos y las intenciones como si fuera víctima de una regresión en función del miedo.

De modo que lo profundo de Martínez Estrada radica en la distancia que media entre *Radiografía* y su libro sobre *Martín Fierro*. Mientras aquél es el gran planteo de una realidad mecánica prejuzgada desde afuera, en ésta la realidad se juzga desde adentro. Existe como una regresión de la forma de pensar de Martínez Estrada de una a otra obra. Y ello no es de extrañar. Consideremos sólo que la *Radiografía* nace alrededor del juego político de 1930, mientras que las partes más vibrantes de su



*Martín Fierro* nacen cerca de 1943. Es interesante advertir que, a medida que van ocurriendo en nuestra realidad social acontecimientos cada vez más decisivos, el estilo de Martínez Estrada se hace más ambiguo y el exabrupto político, que aparece en sus obras, asoma como un elemento superficial, no sólo porque la política nada tiene que ver con el plano espiritual del país, sino porque nuestro autor recién está aprehendiendo su realidad profunda.

Por este lado entramos en lo profundo de su obra. Porque Martínez Estrada no va a quedar en la historia del pensamiento argentino porque haya hecho ver lo inmoral de nuestra realidad, ni por haber sublimado el planteo intelectual de su angustia, en la supuesta soledad del hombre argentino, ni tampoco por su literatura y menos aún por su supuesta posición política. Lo profundo de Martínez Estrada es precisamente la negación de todo ello, es la conciencia de la regresión de nuestra realidad, es la de los invariantes de nuestra historia, es la convicción absoluta de que nuestro país es un país de estructura prehistórica, prácticamente ingobernable, anterior a la política y lo que es peor anterior a cualquier estructuración intelectual. Pero esto no para solazar un vanidoso pesimismo, ni menos para diversión de una postura de soberbia desposesión, sino en un sentido estrictamente positivo, incluso como afirmación vital, en el plano que mencionábamos más arriba, el de vestir los harapos espirituales de nuestra tierra. Esto mismo asoma en Martínez Estrada, muy a pesar de él. Lo genial de su obra es precisamente lo menos visible. Lo visible es el

compromiso, el mecánico compromiso con su época, lo que elabora conscientemente, lo que pudo armar con sus propias manos, la que fue fácil adquisición y es por eso mismo fácilmente criticable. En cambio el sentido profundo de su obra es el que asoma detrás de su juego literario, es todo aquello que lo va venciendo paulatinamente, es —como dijera Luis Franco— el país que se hace conciencia en su obra.

Y donde ello ocurre es precisamente en el último capítulo de *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*. Ahí se anuda todo el pensamiento profundo de Martínez Estrada, cuando afirma el valor ecuménico del Martín Fierro basado nada menos que en la regresión que, no sólo sufre nuestro país, sino el mundo europeo. Ello encierra un supuesto de extraordinarias proyecciones. Nos está diciendo que lo verdaderamente universal de nuestra vida cultural, que el punto en donde lo nuestro entronca con lo europeo, no es ni la perfección de la pieza literaria, ni la pureza moral de las intenciones del escritor sino nada menos que los elementos negativos del Martín Fierro, o sea el hálito prehistórico que asuela a nuestra tierra, ¿Pero no nos está afirmando con ello que nuestros invariantes, nuestras fuertes mecánicas, son los invariantes de Europa? Si así fuera, ello supondría un pensamiento fecundísimo sobre la historia universal y la situación de América en ella. Porque lo ecuménico, lo universal no estribaría en la desposesión de bienes materiales y espirituales sino en lo negativo, lo que había sido desplazado al inconsciente, de tal modo que tiene, por ejemplo, mayor significación el sentido fatal del de-

venir histórico y la ardúa lucha por la clarificación de la vida que ocurre en las masas, que los venerados principios de casta. ¿Entonces son también invariantes históricos, en el sentido de retorno a la prehistoria, los hornos de cremación de la Alemania de Hitler, el fascismo de Italia, el comunismo de Rusia, la guerra pasada que no ha respetado ni moral, ni cultura, ni ciudades? No cabe duda que todo ello es la expresión de una regresión tal como lo advertimos ya en el plano de la cultura. ¿Qué otro significado tiene la obra de Kafka —lo anota el mismo Martínez Estrada—, en lo literario, la división entre comunidad y sociedad de Tönnies en sociología, la vida propia e impropia en Rilke y en Heidegger sino el de un estado de inquietud, un afán de mejorar el desequilibrado mundo de las fuerzas mecánicas y estables? ¿Qué significado tiene eso que llamamos movimiento obrero, que agita a Europa y al mundo, sino esa eclosión de las masas por buscar un derecho a la vida que había sido postergado por una burguesía evolucionada con demasiada prisa y que ha creado esa conciencia sobre la inmadurez de la cultura, la inutilidad de la máquina y del dinero y la indiscutible importancia del hombre?

Y es que vivimos una era de reajustes por el que el tiempo histórico, que vive la élite creadora, se ha antecedido en muchos siglos a la especie humana. La entrada de las masas en la historia no es más que esa sincronización de dos ritmos históricos. Y ese reajuste es extraordinariamente dramático, porque supone un retorno del sector social reajustado a formas históricas

primarias. La prueba le tenemos en el gobierno-padre de hoy en día, el estado despótico de carácter tribal, que reedita antiguas formas arcaicas.

Y en el propio lenguaje de Martínez Estrada diríamos que su pensamiento es de que la miseria moral que implica el Facundo, el Chacho, el ayllu, los huashipungos, es la misma miseria a que retorna el mundo. O sea que el mundo se halla actualmente en búsqueda de su miseria. Pero entendámonos. No se trata de una miseria vista desde el punto de vista de la moral mecanizada de la clase media. Detrás del telón de la moral postiza están las antiquísimas fuerzas de la vida. Y esto que piensa Martínez Estrada puede revertirse fácilmente. La vida, principalmente en América, es naturaleza. Podemos ensamblar, entonces, su pensamiento con aquel otro de los pensadores europeos, que suponen que la solución de la crisis actual del mundo europeo está en la naturaleza, como lo pide Jaspers o en la comunidad, como dice Tönnies, ¿pero —agregamos nosotros— la naturaleza y la comunidad no son precisamente lo que Martínez Estrada llama prehistoria? Estamos de acuerdo en que Europa retorna a planteos primitivos, pero también lo estamos en que América no es necesariamente primitiva. El tono peyorativo de Martínez Estrada brota del compromiso con una época malsana y que hace que el contenido de su obra siempre sea traicionando en el último capítulo. Y sólo por ese compromiso el país es negado. Porque ningún pensamiento positivo puede extraerse de esta limitación del país a la Pampa. ¿Cómo pensar el bien y el mal de nuestro país si se traza una frontera que

nos separa de América? Hay cierto nacionalismo pernicioso, feudal, a lo Lugones en su planteo y de una peligrosidad mucho mayor que la de los nacionalistas a ultranza. ¿Cómo es posible que disolviera en las antiguas fórmulas de la moralidad, la convicción de que el supuesto mal, que alejaba a nuestro país de los planes políticos de 1810 y 1853, era nada menos que su invariante de América que él no ha querido ver? Experiencias de orden racial diríamos, etnológico, que nosotros los jóvenes vivimos alrededor de 1948, precisamente en la época en que publicaba sus obras más amargas, probaron hasta qué punto nuestra Argentina, que es Buenos Aires, estaba ligada a América y cómo era cierta la americanización de la Argentina entrevista por Canal Feijóo. Y es que Martínez Estrada habría tenido que revertir su pesimismo en optimismo si incluía a América. Pero eso le habría llevado a traicionar la vana estructura argentina que se organiza antes de Lugones.

En esto pasa a primer plano ese extraordinario culto de la paradoja de que hiciera gala Martínez Estrada. Por ese lado sospechamos que oculta cuidadosamente la solución. Es cualidad de nuestro intelecto frustrar toda probable evasión por intermedio de la vida. El puro intelecto vive siempre en la frustración por la simple razón de que el mundo, las cosas, los hombres, la sociedad y la historia son irracionales. De ahí que su pesimismo no sea primordial. La verdad profunda de su obra lo vence. La prueba está en que, lo que había pensado como un juego en 1933 en su *Radiografía de la Pampa*, ya no lo es en 1951 en su *Hudson*. Sus últimas obras contradicen,

por su verdad literaria y por su autenticidad, al plan que había pensado en 1933. Existe una profunda diferencia entre la Argentina artificialmente pampeana de su *Radiografía* y la Argentina que describe en su libro sobre Martín Fierro. Su obra creció en dimensión americana y cuando realiza el salto paradójico con su trabajo sobre Hudson, busca, nada menos, que el momento universal de la Argentina. Y es que la obra de Martínez Estrada traiciona al Martínez Estrada intelectual.

Era imprescindible que se diese una superación de esos límites infranqueables en que había colocado al país en función del juego literario. Así tenemos que sus obras finales —y no Martínez Estrada— nos demuestran que la solución está fuera del país, en cierta manera en el plano de la historia universal y por lo tanto en la misma Europa. Parece como si se nos demostrara que América y Europa se equipararan. Mientras América continúa su ritmo invariablemente vegetal y prehistórico y rechaza toda verdad extraña, Europa retorna al mismo punto de las viejas soluciones, al antiguo y nunca abandonado afán de vida. De esta manera, si sacamos a la historia su sentido europeo y señorial y lo reemplazamos por una historia pensada en función de las masas, podríamos afirmar —ya un poco más allá de Martínez Estrada— que esa masa, que mueve a la historia, busca, hoy en día, su retorno a las fuerzas primarias, la forma de vida íntegra que encuentra inconscientemente en los sustratos de su historia, el ideal de vida que arranca directamente de la tierra y que nosotros vivimos aquí en América. En otras palabras, la evolución del concepto de vida y de hombre evoluciona ideológicamente en Europa hacia

América, no en el sentido ingenuo de un contacto físico, humano, pero sí como fe en que aquí puede renacer la especie dentro de la problemática social del mundo moderno.

La historia tiene leyes extrañas y ¿quién sabe si el pasado telúrico americano no habrá de dar la pauta al presente que están viviendo subterráneamente los pueblos europeos? La experiencia de la solidaridad social, basada antiguamente en América en la silenciosa rigidez del hombre comprometido con la tierra, puede ser la base inmóvil y vital del mañana, porque sobre esa base de la comunidad y del amparo social quieren asentarse las masas.

Para ello Martínez Estrada tendría que haber incluido a América en su pensamiento. Y que él no vaya tan lejos y considere, que lo que está más allá del Norte de la Pampa, son los Balcanes, no significa nada. Porque cuando afirma eso, se hace eco, precisamente, de la actitud superficial nacida en el tráfico comercial y no histórico, del período de nuestra vida social del 53 en adelante. Y uno de los más graves errores cometidos por Martínez Estrada es, precisamente, no haber incluido a la Argentina en la historia. Mejor dicho, lo hace a destiempo, al final, cuando en verdad debía haberlo hecho antes. En ello participa del ideal argentino de los hombres que nos gobernaron a partir de Roca. También ellos creían que habían fabricado su historia que ella comienza en 1810 y termina en un futuro mercantilizado que nada tiene que ver con América. Para ellos Argentina era un país del futuro y no del pasado. Este a lo sumo no pasaba de

1810. Desde el fondo del tiempo venía, el concubinato, la prehistoria, el indio, América; hacia el futuro Europa, la familia, el progreso. Y Martínez Estrada nos priva de ese futuro mecánico pero no desmonta el tono peyorativo del pasado.

En este sentido es un escritor argentino, pero de una Argentina anterior a América en el orden cronológico de nuestra historia. Y será anterior, porque será lo que resta de la factoría y del gaucho montaraz, hijo de españoles o sea de una Argentina de afirmaciones o negaciones rotundas, que excluye todo pasado y proyecta hacia el futuro las bambalinas de una nación sin contenido. En este, lo superficial de su obra es el reflejo de una Argentina de inmigración, que piensa en función del juego y no se esmera en asegurar la espantosa inseguridad de vivir en el vacío, sino que sustrae sistemáticamente el trasfondo telúrico, con el que se crea el amparo primordial para este angustioso e inalienable estar en América. Lo profundo, en cambio, es lo que niega —aunque sospeche su verdad—, porque todo ello vendrá, mal que le pese, después de una Argentina soberbia, y meramente afirmativa, que será cuando se imponga el sentido prehistórico de América y la antigua conexión con los viejos lazos vitales de la especie. Diríamos que en América yacía una reserva vital para cuando la especie creyera en la hora de su extinción. En ese momento, y, en nuestro caso particular, la americanización de la Argentina, que ocurrirá y está ocurriendo, aunque no lo querramos, servirá para establecer el verdadero equilibrio en esta miseria de vivir en el mundo, porque será el momento en



que la humanidad habrá postergado el último capítulo de su historia. La mentira y la verdad de la Argentina radican precisamente en esta inclusión. Para ello cabe acotar que si queremos comprender a la Argentina y discernir su verdad o su mentira dependerá exclusivamente de si la incluimos o no en la historia de América; es decir si la vemos desde su pasado telúrico anterior a España o si juzgamos a través de las fuerzas mecanizadas de nuestro medio.

## EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA (1966)

Conocí a Ezequiel Martínez Estrada en 1947. Se pensaba entonces que era importante decidírnos por lo argentino, y Martínez Estrada nos introducía en el tema. Teníamos una universalidad que no era la nuestra y nuestro problema era buscar la universalidad de nuestra vida menor. En ese sentido Martínez Estrada era para nosotros una gran propuesta. Con un instrumental entre poético y científico nos proponía un camino.

Y esto fue un gran mérito, o mejor, no era tal, un simple mérito, sino que era natural. Pero ¿es que podía haber otro lema que el nacional? Pensemos que no tenía sentido que fuera curioso y excepcional que Martínez Estrada se dedicara a lo nacional. Pero lo cierto es que entonces era un tema foráneo, válganos la paradoja. Era como dedicarnos a lo negativo, algo que debíamos negar porque no lo sentíamos totalmente como hábitat natural. Porque nosotros no éramos los sofisticados, porque éramos universales y lo sofisticado era el país, porque era lo particular.

Por eso el primer contacto de don Martínez Estrada fue negativo. Había por medio una inversión. Había por medio una inversión de código.

A los pocos años de esto y de haber pensado el mensaje de Martínez Estrada publiqué mi libro "América Profunda", en el cual no tuve más remedio que decir que

sólo con Martínez Estrada, Carlos Astrada y Canal Feijóo se podía dialogar sobre el tema.

Pero hoy ya son muchos. Y no interesa en esto el número estadístico sino el aliento de que hayamos encontrado al fin el lenguaje común para decir lo que nos ocurre. Hoy el diálogo se ha ampliado. Los que creen en la foraneidad de lo nacional se han ido neutralizando. Hoy tenemos una clara idea de una gran crisis institucional argentina, pero no porque esa crisis sea totalmente real, porque esto sería tema de discusión política, sino porque sabemos que es lo que queremos.

Por eso se dijo que era oscuro y negativo. Pero ¿por qué negativo? Había iniciado la pregunta por la cultura, nos había podido probar que este continente de la Séptima Soledad era el continente donde todo lo que era introducido se empequeñecía, donde el gaucho no tenía madre, o donde el tango maltrataba a la mujer. Pero estas no eran afirmaciones sino dudas. Faltaba cambiarle el signo.

Era víctima de una inteligencia argentina que no había encontrado la fe, cuando en verdad el problema argentino era procurar la fe para ubicar la inteligencia. Y él vivió antes de nosotros esta tragedia. Ha de ser chica nuestra cultura pero corresponde a nuestro hábitat, como es chico el hogar en que habitamos todos los días. Y Martínez Estrada crea la posibilidad o el puente para introducirnos en el amor a nuestras cosas y a través de ellas nuestra ubicación universal. Hoy comprendemos que la cuestión radicaba en reconocer ese habitar al que queramos o no estamos condenados.

Hoy encontramos exquisitez en el tango, y éste no es tan negativo, porque nos desplegamos en el horizonte del cual Martínez Estrada habla al final de su *Martín Fierro* cuando se refiere a la miseria del Viejo Viscacha, y dice que a la décima lectura del poema aparece a través de este personaje la miseria esencial en que siempre se ha debatido la humanidad, casi como si se refiriera en lenguaje nuestro a la caída del ser de Heidegger. En todo gran pensamiento encontramos nuestra deflación. ¿No será esa la verdad de lo universal? Un paso más y ya podía afirmar también que tener *parda la piel*, decir *hacés* en vez de *haces*, decir *vos* en vez de *tú* habrá de tener su propio horizonte trágico en el sentido de que era también la imagen del hombre y que ésta era nuestra verdadera imagen, o mejor, era necesaria para recobrar la dignidad. Se trataba de decir *hacés* y ser digno.

Evidentemente, don Ezequiel fue víctima de una Argentina que funciona básicamente con una lógica de la negación, presionada por una Argentina hecha en base a una lógica de la afirmación. El procuró encontrar una afirmación en lo que se nos negaba. Es la trascendencia de Martínez Estrada.

El, diría yo, quiso recuperar una lógica del vivir argentino en donde podríamos retomar la universalidad con un método muy simple. El de la décima lectura. Como si recurriera a una teología popular al cabo de la cual nos toparíamos con la real universalidad, algo así como la sacralización de lo argentino. En ese sentido toda su obra fue el intento de lograr la revelación de lo argentino.

Y eso se lo debemos. Ojalá pudiéramos intentar con tanta integridad el mismo camino y debatirnos con tanta lucidez para renovar nuestras categorías y recobrar con un pensar nuevo, la verdad de nuestra realidad que no era tan mala y que al fin y al cabo es tan deflacionada como lo es toda universalidad.

# EL PRONUNCIAMIENTO DE URQUIZA

## 29 de abril de 1966

El 1° de mayo de 1851 Urquiza aceptaba la renuncia que, desde hacía varios años, Rosas presentaba anualmente, de su cargo de director de las relaciones exteriores y de los negocios de paz y guerra. ¿Por qué a ese acto que podía haber entrado en lo normal dentro del quehacer político, se le llama "Pronunciamiento"? ¿No será que este "Pronunciamiento" no era sólo la manifestación de la oposición política, sino también la oposición de un estilo de vida a otro?

Veamos. Veinticinco días después del pronunciamiento, Urquiza dirige una proclama a los "pueblos de la república" en la cual denuncia que "ese hombre (Rosas) abrigaba en su corazón, intenciones siniestras", y lanza contra él "la grande alianza argentino-americana, libertadora de las repúblicas del Plata, que tiene a su favor el poder de las armas, la elevada justicia de su causa y las bendiciones de los buenos".

Pero es curioso. Esto sucedía precisamente cuando el interior estaba pacificado, cuando había ya industrias incipientes y cuando habían desaparecido los graves problemas de orden económico provocados por el largo bloqueo marítimo extranjero. Los tratados con Inglaterra y Francia, ponían fin al bloqueo y además, obligaban a nuestros adversarios a desagravios e indemnizaciones y

al reconocimiento de que la navegación del Paraná era interior y sometida a las leyes argentinas.

Las provincias de Corrientes y Entre Ríos, cuyas costas bañaba el Paraná, tenían una producción agrícola-ganadera similar a la provincia de Buenos Aires, cuya capital ejercía el monopolio económico en tanto era el mercado donde se realizaba el intercambio con el extranjero. Sin embargo, en 1851 se invoca frente a esta paz interior la necesidad de dictar una constitución a la cual se opuso Rosas.

Evidentemente una época terminaba dejando paso a otra opuesta, llamada "de organización nacional", con la constitución escrita, la apertura de nuestros puertos a la producción extranjera, el progreso, la nueva literatura, la última filosofía. Se modificaron las relaciones exteriores mediante la firma de tratados con Inglaterra, Francia, Estados Unidos y otros países, estableciendo la libre navegación de los ríos interiores Paraná y Uruguay. Y, al mismo tiempo, con el ferrocarril, se asentaba una inmigración laboriosa y próspera que habría de modificar las características de la población. Y todo esto era nuevo.

Por eso, el pronunciamiento de Urquiza contra Rosas, cuya culminación fue Caseros, tiene el significado del pronunciamiento de una forma de vida que busca hacia afuera, en el sentido de un progreso ilimitado, contra otra forma de vida que quiere absorber la savia en la propia tierra. De un lado, con Rosas, las industrias incipientes, del otro, con Urquiza, la inmigración. Dos partes verdaderas de un país que necesita buscar aun hoy su única verdad.

## INTELIGENCIA Y BARBARIE\*

El intelectual argentino es negativo porque su postura inteligente surge como de un control de la vida, como una defensa con el miedo original de vivir. De las dos maneras de superar este hecho animal de vivir —la sublimación en el espíritu o el control inteligente de la vida— el intelectual opta por la inteligencia.

Gana así en superficie lo que pierde en profundidad. La inteligencia es más simple, más reducida y más elemental que el espíritu porque sus valores son relativos. Mientras el espíritu implica afirmación, fe, valores absolutos, aceptación de la realidad; la inteligencia, en cambio, supone negación y rechazo de la realidad en nombre de valores relativos estrictamente personales. La inteligencia no es universal, sino individual. No hay nada más humano que ella pero, también, nada más mezquino: Su mezquindad estriba en que mide, y toda mensuración implica una liquidación de grandes partes de la realidad. El intelectual no ve la realidad. A lo más supone alguna de sus partes, la acepta y deduce todo el resto, precisamente la que más conviene a su afán de dominio. Y es que el intelectual mide y descuartiza para dominar, si no, para matar. El afán de medirlo todo no va muy lejos del de matar cualquier vestigio de anormalidad, o

\* CONTORNO N° 3, Buenos Aires, septiembre 1954.



sea de vida, en las cosas. El intelectual sepulta la vida en una realidad simplificada y construida por él mismo. Por eso no es nunca un realista, aunque esté convencido de serlo.

Más aún. Desde el punto de vista de la vida, el intelecto es la polarización de la vida en dimensión de lo más primario, de lo elemental, de lo más dominable, perfectible y controlable o sea que participa de lo pétreo, de la porción de vida que roza a la forma, al universo lleno de piedra, espacio y leyes implacables. De ahí que el intelectual sea implacable y monótono. Hay monotonía cuando no hay acontecer y hay implacabilidad cuando se cumplen leyes. Y el intelectual es implacable y monótono porque vive de axiomas y de una moralidad descarnada. Es un suicida acobardado. Teme eliminarse físicamente, se pasa al bando contrario y elimina la vida en función de la piedra. Y todo ello porque se siente inseguro. En América se es intelectual por un miedo original de ser barrido del mundo con demasiada premura. Entonces se exageran los axiomas y por ende se juzga en nombre de leyes que resultan siempre favorables al juez. Es el margen de libertad que nos brinda América. Podemos decirlo todo: al fin y al cabo nada se sabe de ella. Es un campo fecundo para cualquier monstruosidad intelectual: después de todo, nada quedará fuera de América misma.

Este presentimiento hace que sea demoledoramente agresivo cuando la vida plantea un exabrupto. Demuele entonces concienzudamente a éste, hasta encontrar al fin la distancia media entre el axioma y la vida. Por eso nunca reconstruye. Cree haber alcanzado una quietud y

una universalidad de estricto uso personal. Reconstruir significa, por otra parte, suprimirse como persona. Pero esto ya pertenece al espíritu, a los valores, a la fe de orden religioso o político. No obstante, se cree íntegro y pleno, porque supone estar cumpliendo con la oscura tendencia de la vida al orden. El intelectual está así en armonía con su conciencia, se siente íntegro aunque sea un arbitrario y un suicida.

Pero nosotros somos arbitrarios y suicidas en América, porque ella es todo aquello que más se opone a la inteligencia. Por ello lo intelectual es apenas un débil barniz. La empecinada plenitud y seguridad del intelectual argentino se debe exclusivamente a que lo intelectual es la forma con que un hombre puede alcanzar la integridad en cualquier lugar del mundo. Su autosuficiencia lo compensa de su plenitud gratuita, ya que principios en que refugiar su plenitud abundan en cualquier parte.

Sólo en una parte es auténtico el intelectual, y ella es Europa. En ella coordina la conciencia con la integridad pero por vía natural. Allá se trata de aclarar el mundo interior en las normas, de las que nosotros en cambio carecemos. Por otra parte existe allá un repliegue irremediable del individuo sobre sí mismo que no encuentra otra salida que en la fórmula inteligente y simplificada. El intelectual es la consecuencia de un proceso milenarío de creación de un mundo abstracto y tiene por misión coordinar la vida con ese mundo. Si esto no es posible, debe destruirla, desdibujarla para que la cultura se mantenga en pie. La inteligencia tiene una labor de conexión, de entrelazamiento entre el individuo y un todo social, con el fin de que aquél no se hunda en lo opuesto, en la

anticultura, en lo antiabstracto o sea en la negación de la vana superestructura intelectual que es hoy el espíritu occidental

Por otra parte, la postura intelectual es fácil de mantener, porque ese mundo que ha creado, es el remiendo a un proceso vital que ha concluido hace tiempo. El intelectual de occidente ha alcanzado su pétérea universalidad a través de un agotamiento de la vida y, por eso, sólo le resta ahora esa actitud del viejo vecino que ha corrido mundo y que ya está de vuelta —el existencialismo es ese retorno, es el análisis de una sabia vejez, que ya aprende a morir.

La diferencia entre nuestro intelectual y el europeo estriba en que el nuestro es más arbitrario y aquél lo es menos y además —y esto es fundamental— el nuestro es radicalmente anacrónico, porque no hay que conectar ninguna clase de totalidad con individuo alguno. El intelectual argentino es un desarraigado porque carece de misión. Esto lo torna hondamente trágico, ya que la única manera de salvar su inutilidad estriba en arremeter contra la vida que le brinda el continente. Ya no se trata de conectar partes de un todo orgánico —carecemos de toda cultura—, sino de defender la propia individualidad para crearle un lugar en el mundo americano. El ser intelectual en la Argentina pertenece, por hoy, al plano del arbitrio.

Y, porque América no puede ser aún objeto de inteligencia sino de acción o sea de actitudes vitales nuestro intelectual opone a esta vida, el sentimiento de un nirvana, alimentado en la visión de una falsa Europa

universal y eterna que supone lograda por el esfuerzo de una inteligencia consciente —cuando en verdad fue inconsciente— a través de siglos y en el que mezcla ingenuamente cierta moralidad burguesa y elemental del siglo XIX, que allá, en Occidente, ya se había superado —si bien subterráneamente— hace tiempo. ¿Qué es, sino una moral mal entendida la que nos escandaliza cuando oímos hablar de Facundo Quiroga sin la consabida aclaración política? ¿El criterio seguido por Sarmiento, Alberdi, Mallea, Martínez Estrada, Guglielmini, Canal Feijoo, no consiste, acaso, —en uno, en mayor grado que en otro— en juzgar nuestra realidad pasada y presente en función de este divorcio elemental entre un luminoso bien —que nunca se concreta si no dentro del ethos de una nacionalidad arbitraria que varía de un autor en otro— y el tenebroso mal de una vida vivida demasiado libremente y lamentablemente demasiado próxima? ¿De dónde proviene este hecho de que nuestro intelectual sea un puritano y que por lo tanto se coloque en una postura absolutamente inhumana, por la que suprime pero no revive o juzga, pero no comprende? ¿Tendrá la culpa nuestro “desierto”, barrido por las modas y las posturas de todo género, que procuramos poblar con todo lo que es más extraño a él, con el fin de oponer una barrera angustiosa a lo americano que, sin embargo, se instila a través de sus límites?

La vitalidad del continente provoca en la íntima conciencia del intelectual el sentimiento de una perpetua e irremediable traición a la vida y hace que nuestra intelectualidad sea un arrinconamiento, un confinamien-

to a un extremo que la vida aún no exige. Entre lo intelectual y lo americano media cierta postura de privilegio, no exenta de resentimiento, algo así como un afán de dominio -o de comprensión— que no llegó a realizarse, por falta de fe o incapacidad de vivir, y que por lo tanto se sublima en una postura de gigante herido que no quiere confesar que es un advenedizo. Por eso la intelectualidad que es armónica en Europa, resulta así insalvablemente enfermiza entre nosotros. Nuestro intelectual es un enfermo obstinado y porque es obstinado es monótono e implacable.

Encuentra a América porque reacciona ante ella, más no la comprende. La prueba está en que nuestra historia intelectual refleja la infinita monotonía de lo intelectual —esa eternidad pétrea que no cuenta con una realidad que la respalde—, cuyo fundamento vital es una ardua lucha emprendida contra el continente. América asoma en nuestras mejores obras —aun cuando se habla directamente de ella— solo a raíz de una exacerbación de la sensibilidad ante una libertad que no se comprende. Por eso se habla de América en son de lucha, como queriendo, secretamente, polarizar una amenaza de vida.

Pero media en esto una razón profunda. Nuestros intelectuales se debaten contra la irracionalidad del continente no por evasión, como se ha pretendido, sino por hallarse condenados a una actitud intelectual anacrónica, que no tiene más remedio que ser defendida. Lo exige nuestra raigambre ciudadana. Es la ciudad la que marca la distancia de lo otro, de lo americano, ya que nunca esto podrá ser incorporado a la ambigua estructura de

aquella. Es más. Buenos Aires nace como de una concretación geográfica de ese afán de mantener toda clase de distancia prudente frente a la vida. Y ese afán se mantiene con un ritmo insistente a través de toda la historia de nuestro intelecto, aun cuando la realidad mantenga un ritmo contrario.

Ese ritmo antagónico de la realidad se dio en la época de la generación de Mayo, la de Sarmiento, la de Alberdi, la de Ingenieros, la de Bunge y se mantiene aún hoy en día. De esa manera se dio la postura política de la generación de Mayo —que se habrá de repetir periódicamente a través de toda nuestra historia— que consistió en utilizar sin liberarlas las fuerzas autóctonas con el fin de dar una fisonomía ad hoc al país. Se dio la postura intelectual de Sarmiento y de Alberdi. El primero aislando conceptualmente lo americano con el término de “barbarie”, para oponerle la falsa verdad intelectual de la ciudad o sea la “civilización” y el segundo denunciando el endeble concepto que tenía de lo americano cuando propone impacientemente la colonización de América. Se dio la postura científica encarnada en Ingenieros y Bunge que busca la expresión de lo americano en una ciencia incompleta, absorbida —con un celo falsamente ortodoxo— de Occidente, ladeando así, por no decir suprimiendo, con un anacrónico materialismo dialéctico o positivismo ingenuo, el problema de existir en América como americano.

Recién con Martínez Estrada la arremetida contra lo americano se hace definitiva, porque precisamente es la liquidación de la actitud moral frente a América y la pri-

mera penetración profunda de ésta. En esta embestida nos lega una verdad insalvable. porque viene acompañada del primer reconocimiento despiadado de que la realidad, que nos rodea, nada tiene que ver con la inteligencia y que la verdad última del continente —en el ámbito espacial de la Pampa— es dramáticamente irracional. Aquí entra a jugar su actitud intelectual en tanto revierte esa irracionalidad y la considera expresión cabal de una estructura óptica de lo argentino encuadrada en el paisaje pampeano y que sintetiza en el concepto de “séptima soledad”. Suprime de esta manera a priori todo el trasfondo bárbaro y vital de América. Si bien libera la vida en determinados pasajes de “Radiografía de la Pampa” y especialmente en “Sarmiento” —mal que le pese a los que proclaman su pesimismo—, incurre en una contradicción insalvable, aunque premeditada y por lo tanto estrictamente intelectual, y que consiste en haber dado una categoría intelectual a un elemento irracional que viene más allá del ámbito en el que concreta nuestra nacionalidad. Martínez Estrada deja como única posibilidad, aquí en la Pampa, la de una mentira social estructurada en el puro y soledoso intelecto, pero a costa de suprimir la Pampa misma, y lo hace precisamente cuando estamos viendo cómo el subsuelo vital de América socava y pone en duda la mentira intelectual que nos hemos forjado. Es que en realidad se trataba de “llevar a la conciencia” ya no la amoralidad de nuestro mundo—que lo pide M. Estrada—, sino nuestra definitiva condena a todos los supuestos males de una vida incipientemente americana.

Canal Feijoo emprende otro camino, quizá opuesto al de Martínez Estrada. Toma el reverso americano de nuestra realidad argentina, una realidad geográficamente más profunda de nuestra nacionalidad. Pero ya no se trata del progresivo y dramático avance del hombre sobre la realidad —como lo hace M. Estrada—sino de un técnico reconocimiento de ella, aunque con un rasgo profundamente positivo y es el de que atiende la tendencia a la expresión de nuestro subsuelo social. Claro que esto último se realiza también como exhumación técnica. En un continente, en el que aún hay que solucionar un problema de existencia, la actitud científica no es más que la pantalla a través de la que poblamos con fórmulas simplificadoras —si no ingenuas— un mundo absolutamente evasivo. Con la ciencia cerramos un proceso que no hemos sido capaces de vivir. ¿Será este hecho, sin embargo, el que concede afortunadamente a la obra de Canal Feijoo un rasgo de heterodoxia científica ya que instila un factor vital en la visión absolutamente intelectual de los objetos de su ciencia? Vivimos un divorcio ingenuo y prejuicioso entre sujeto cognoscente y sujeto conocido, respaldado por el afán de lograr una jerarquía huidiza sobre lo americano. Mientras el sujeto cognoscente no surja del objeto, como una consecuencia insalvable -proceso en el que mucho tiene que ver la historia, aunque nuestros filósofos ortodoxos pretendan lo contrario—el conocimiento no deja de ser una chismografía sobre un vecino que no se conoce, llevada a la altura de pretenciosa ciencia.

La diferencia entre Canal Feijoo y Martínez Estrada



soslaya, sin embargo, uno de los problemas vitales de nuestra cultura argentina. Estriba en que Canal Feijoo incorpora en su meditación una realidad más americana, mientras que la de Martínez Estrada es exclusivamente argentina y pampeana. Canal Feijoo mantiene una actitud de reconocimiento de lo americano, porque en el mundo en que se mueve hay un pasado mantenido por el hombre y, por lo tanto, hay objetos de fe. En cambio Martínez Estrada abarca un mundo dramáticamente mentiroso, sostenido solamente sobre un hieratismo egipciaco y el despotismo del individuo sumergido en el espacio que no encuentra resistencias que partan del pasado. Va en esto la diferencia que media entre una América autóctona, con fuerzas telúricas estructuradas y una Argentina —quizá arbitrariamente— pampeana formada en el vacío y por eso afectada por un problema hondamente existencial.

Una aparente conciliación la ofrece Eduardo Mallea en tanto analiza una Argentina ciudadana y a través de ésta perfila un existir esencial en América, con el que crea la posibilidad teórica de un argentino americanizado aunque demasiado abstracto, quizá, en su afán de hacerlo perfecto. Mallea sublima el intelectualismo, que había surgido como una medida de emergencia ante la vida respaldada por el continente y plantea una solución de tipo existencial en tanto proclama un vitalismo que, sin embargo, —y esto es irremediable por el plano jerárquico en que se coloca— prescinde de lo que de amoral e irracional tiene lo específicamente americano y aun cualquier vida social. El mundo forjado por él se

desliza en un plácido deber ser ético, que ladea la perpetua negación que de ese deber ser vivimos en la realidad, precisamente porque su vitalismo no es una decisión profunda y definitiva por la vida. Hay en su obra un compromiso de casta, una condena irremediable a antiguas vías de escape, un arielismo llevado a su máxima expresión que, a fuer de abstracto e ingenuamente universalista roza los aspectos más intelectualizados y menos importantes de nuestro vivir en esta Buenos Aires de hoy en día.

Una visión menos heroica, más teórica, pero imbuida de una profunda fe, la ofrece Homero Guglielmini con su esquema estructural de nuestra existencia. Conceptos ajenos a nuestra realidad sirven, sin embargo para expresarla, pero un prejuicio intelectual como su teoría de la Frontera obstruye nuevamente la incorporación de América por la que él mismo sin embargo aboga. Una fatalidad, quizá implícita a la inteligencia misma, suprime en nuestros intelectuales, al final del camino, la aceptación lisa y llana de lo americano.

De este modo se cierra definitivamente un ciclo de nuestra evolución cultural. El proceso iniciado en 1810 adquiere en Martínez Estrada su expresión más heroica quizá, porque encarna esa batalla final del intelectual contra una realidad que se escapa infinitamente de nuestras manos. Después de él sólo resta el reconocimiento de lo que está fuera de la ecuación simplificadora del intelecto, en el lado de la pretendida barbarie.

Porque la tesis de la barbarie sigue en pie. No hemos avanzado en un ápice desde Sarmiento. Ha desapareci-





da, porque implicaría revertir los principios mismos de nuestra existencia ciudadana, obramos de dos maneras: o reducimos el problema espiritual de América a un compromiso con tal o cual facción política o nos creamos un desconsuelo expresado en una absolutamente pretenciosa soledad.

De lo primero no vale la pena hablar. Esa solución política es una solución de mediocres y de resentidos. La segunda, en cambio, es totalmente falsa. Porque ¿estará realmente solo el intelectual argentino o es ésta otra paradoja con la que pretendemos encubrir nuestro desarraigo? ¿Será que hemos superpuesto una frustración personal al país? ¿No será, también, que lo estamos atisbando a través del despojamiento de bienes que concienzudamente hemos operado en el gabinete? ¿O será la influencia de las cuatro verdades del existencialismo, como en la época de Ingenieros lo era la del materialismo dialéctico y de los motivos económicos de la evolución social y en la época de Sarmiento la del evolucionismo spenceriano? Lo cierto es que esta soledad encubre el afán de perdurar infinitamente en el resentimiento de que nada tenemos que ver, en tanto intelectuales, con América, mientras no nos resolvamos abiertamente por ella, pero más allá de las instancias morales de nuestro intelectualismo, junto a aquel hombre que en silencio —y no en soledad— mantiene el sentido oculto de América. La pretendida soledad no es más que el último reducto de una postura extraña a la tierra y un divorcio de todo lo humano que en América está buscando su expresión.

Como nos esforzamos en vivir apetencias creadas por el intelecto, nuestra soledad es solo una postura con que justificamos nuestra formación occidental, el límite a que nos concreta la vocación por una actitud cultural de tipo europeo en que nos vemos encaminados, una modalidad para dar rienda suelta a nuestro afán de expresarnos en una tierra que —lamentablemente— no posibilita ni aun necesita de esa expresión. Estamos apenas interviniendo en una labor de acomodación del hombre al paisaje americano. El nuestro es nada más que un problema de existencia. Lo resolveremos con *América* y no *con el intelecto*, ya que para que una cultura surja es preciso vida ¿Es que no alcanzaremos a comprender nunca que nos hemos antecedido en varios lustros a lo verdaderamente argentino, y aun a esa incorporación de lo argentino a lo americano, o sea, a aquel punto de nuestra evolución histórica en que recién habrá de darse esa coordinación entre inteligencia y vida, en la que por ahora es estéril insistir porque se terminaría negando la vida?

Por eso queda el camino abierto a los novelistas y a los poetas —pero ingenuos— es decir a todo lo “monstruoso”, si lo queremos juzgar desde nuestro punto de vista intelectual. Lo monstruoso es uno de los estigmas del continente, porque sólo lo descabellado —entendido como opuesto a nuestra postura ciudadana— puede salvar ese vano límite que nos hemos impuesto y retomar a lo que está más allá del axioma inteligente, lo “invisible” de Mallea, entendido como lo ininteligible para nuestros axiomas inteligentes, lo que va más allá de la intelligen-







camente analizada por Lehmann Nitsche<sup>3</sup>, pero la posición excesivamente positivista del mismo, que consistía en encontrar un paralelo demasiado fácil entre los símbolos y las constelaciones o los fenómenos naturales, así como el natural desconocimiento por parte de dicho autor de la actual psicología profunda, le impidió dar cierta coherencia a los símbolos colocados en aquel dibujo.

Me pareció que dicha coherencia se establecía cuando se aplicaba a los aportes de Lehmann Nitsche ciertos supuestos de la psicología profunda, tal como los expuso Carlos G. Jung en sus obras<sup>4</sup>. Los aportes de Jung que me resultaron útiles pueden resumirse de la siguiente manera:

1º) El hombre pre-industrial, en el cual incluyo al indígena, incluso el precolombino, no tiene del mundo exterior una visión intelectual sino primordialmente afectiva. Antes que los objetos en sí, registra la afeción favorable o desfavorable que su afectividad experimenta ante el objeto. Esto quiere decir que las raíces de su concepción del mundo se hunden en dicha vida afectiva. Y como la vida afectiva es bipolar y oscila entre lo fasto y lo nefasto, el hombre pre-industrial proyecta al mundo circundante esta doble polaridad. De ahí la concepción del "yin" y el "yang" en China<sup>5</sup>, o la de "cari" y "warmi" entre

<sup>3</sup> Lehmann Nitsche, Robert, "Coricancha, el Templo del Sol en el Cuzco y las imágenes de su altar mayor".

<sup>4</sup> Jung, C. G., "El secreto de la flor de oro". Ed. Paidós, Bs. As., 1955 "Psicología y alquimia". S. Rueda, Bs. As., 1957.

<sup>5</sup> C. G. Jung, op. cit.

los incas, según lo expongo en mi trabajo "América Profunda".

2º) Como esa dualización del mundo es esencialmente angustiada, el hombre pre-industrial se esfuerza en encontrar a través de la religión, o en su defecto la hechicería o los rituales que en general utiliza, la unidad entre esos dos opuestos<sup>6</sup>. Esto lo logra ya sea concibiendo un dios dual como es el caso de Ometéotl de la religión nahuatl<sup>7</sup>, o como lo hace Santa Cruz Pachacuti, quien consigna de divinidad, ya sea como un "lingam in yoni" o ya sea como un óvalo, dibujado en el centro de su lámina, con la frase en quechua: "Viracocha es el círculo fundamental creador" (Ticcimoyo camac). Quizá la forma superior de concebir esta superación de opuestos ha de ser seguramente la abstracción del Tao en la filosofía china.

3º) Esa dualidad es superada, diríamos dialectalmente, mediante un héroe que sufre la "hybris"<sup>8</sup>, o sea un héroe que muere y se transfigura como en el caso de Quetzalcoátl o de Tunupa. El héroe es desintegrado o sacrificado por lo cual, generalmente, desciende al infierno para luego dar de sí la unidad, ya sea porque crea una quinta humanidad uniendo su propia sangre con huesos de muerto —es el caso de Quetzalcoátl—,

<sup>6</sup> M. Leenhardt, "Do Kamo"; también C. G. Jung, "L'homme et ses symboles".

<sup>7</sup> Miguel León Portilla, "La filosofía nahuatl estudiada en sus fuentes". Instituto Indigenista Americano. México. 1956.

<sup>8</sup> C. G. Jung, "L'homme et ses symboles", pág. 114.





mundo estarían simbolizados a izquierda y derecha en la parte inferior de la lámina, en los siete ojos a la izquierda y en un árbol a la derecha. Los héroes en cuestión han de ser los citados por Cristóbal de Molina<sup>15</sup> a saber, Imaimana Viracocha y Tocapo Viracocha. Estos héroes se transforman en sol y luna y figuran a su vez, en la parte superior de la lámina. Luego el rayo, la tierra, el mar y el felino que figuran en torno a la pareja humana en dicha lámina, son representación de los cuatro elementos a saber: fuego, tierra, agua y aire, respectivamente, que sitian a la humanidad, representada por la pareja. A su vez, la cruz del centro consigna el azar proveniente de esa concepción un poco afectiva del mundo, simbolizado en las dos palabras colocadas en los extremos de esa cruz, que son "coramanca" y "saramanca", como la alternativa entre una olla de maíz y una olla de maleza<sup>16</sup>.

A partir de la interpretación de esta lámina me resultó fácil, aunque no sé si acertada, la interpretación de una pieza arqueológica, llamada "placa Echenique", descrita por Markham<sup>17</sup>. La figura central de la misma representaría la cara de un dios, probablemente Viracocha, con un símbolo de "lingam in yoni" en la parte central. Este se desdobra en dos héroes gemelos que son los pequeños rostros inscriptos en las mejillas.<sup>18</sup> Estos a

<sup>15</sup> Cristóbal de Molina, "Relación de las fábulas y ritos de los indios".

<sup>16</sup> R. Kusch, op. cit.

<sup>17</sup> Markham, "The incas of Perú", 1910.

<sup>18</sup> R. Kusch, op. cit.

su vez, se vinculan con la aureola que rodea la cara en la cual se repiten cuatro veces más, como si dicha aureola fuera el mundo de las cuatro zonas.

A las luces de la psicología profunda se puede establecer incluso un paralelo estructural y psicológico entre el dibujo de Guaman Poma, en el cual traza al dios cristiano, que sostiene con ambas manos al sol y la luna, mientras que en la parte inferior consigna los cuatro elementos simbolizados por los cuatro pequeños insectos<sup>19</sup>. Evidentemente en este caso se trata de un impacto de la psicología del hombre occidental sobre el indio Guaman Poma. El indio creía evidentemente en los simbolismos parecidos al de la placa Echenique, pero el mundo occidental le obliga a trazar el dibujo de otra manera.

Desde el ángulo de la psicología profunda me resultó mucho más fácil interpretar ciertas partes del Códice Borgia, especialmente lo que va de las láminas 29 a la 46, en las cuales se relata, según Selser, lo referente a Quetzalcoátl.<sup>20</sup> Ahí está representada la "hibris" del héroe, o sea, su muerte y transfiguración, vinculada con la creación del hombre y la del maíz. Esta, a su vez, está estrechamente ligada a la creación de la quinta humanidad. La presencia en esas láminas de lo que Jung llama "arquetipos" es evidente. Ahí no sólo se da

<sup>19</sup> Guaman Poma de Ayala, "Primer nueva coronica ...", Lima, 1956.

<sup>20</sup> Códice Borgia, "Comentarios al C. Borgia, de E. Selser, México, 1963.









# PONENCIA: EL PENSAMIENTO INDÍGENA EN SUDAMÉRICA (RESUMEN)

XXXIXº Congreso Internacional de Americanistas  
Lima - Perú - Agosto 1970

Su autor trabajó con campesinos bolivianos (especialmente del grupo étnico aymara) y constató que el pensamiento de los mismos tiene las siguientes características:

1) No se basa en la apertura del conocimiento según el cual un sujeto se vincula con el objeto, sino que parte preferentemente del acervo propio del sujeto o sea de la "costumbre".

2) Se manifiesta organizado en esquemas estereotipados (o arquetipos, según la aceptación que le da la psicología profunda).

3) El saber indígena adquiere toda su eficiencia en el ritual (como ya lo advierte Van Der Leeuw).

El autor pudo comprobar estos puntos en los trabajos de campo efectuados en 1967 y en 1970 en el Oeste de Bolivia (Oruro, Carangas, Tiahuanaco).

Recogió, entre otros, los siguientes datos significativos:

1) Apaza Rima chi, yatiri o brujo de 60 años de Tiahuanaco, manifestó la siguiente concepción religiosa:

a) Una Gloria compuesta por seis santos y seis santas, algunos con denominaciones católicas, otros más bien folklóricos.

b) Una trinidad compuesta por:

1) Los achachilas o abuelos (suelen designar así a los picos nevados);





A todo esto, cabe agregar otras características del pensar indígena, por ejemplo, la actitud de apertura al mundo por parte del indígena ha de entenderse a nivel de lo expresado por Whorff. El pensar indígena ve al mundo preferentemente como un cúmulo de aconteceres y no de objetos. La prueba está que no existen en aymara términos para designar objetos. Se dice "yaa" a los objetos valorados según la dicotomía fas-nefas, y simplemente cunasa o "qué cosa" a los objetos no valorados.

Otros conceptos importantes del pensar indígena son el pacha y el kuti. Según se desprende del análisis de los ceques, el pacha, al margen de todas las acepciones que tiene, significa primordialmente hábitat vital que se da aquí y ahora. En ese sentido cabe comprender la calificación del dios innombrable como Pacha-yachachic o sea como "el que ensueña el pacha". El significado de Manco Capac es el del demiurgo que pone en práctica dicha "enseñanza", ya que construye el Coricancha o sea que proporciona el ritual necesario para mantener el pacha o habitat. El kuti, por su parte, que ya fuera interpretado por José Imbelloni, se refiere entonces al temor del "vuelco" del pacha, o sea al trueque de un habitat favorable a otro desfavorable.

## FRACASOS Y PERSPECTIVAS DE LO INDÍGENA (UN ANÁLISIS PSICOSOCIAL DEL PUEBLO AMERICANO)

En el mes de setiembre de 1968, entre los días 6 y 8 de octubre, Rodolfo Kusch dictó un cursillo en la Sociedad Hebraica Argentina, en Buenos Aires, que tituló "*Fracasos y perspectivas de lo indígena*". (Un análisis psicosocial del pueblo americano)".

En la presentación propone para el cursillo encarar el estudio del pueblo sudamericano desde el ángulo de su oposición al criterio de vida de las clases medias, para indagar no sólo lo que pasa en América, sino los aspectos nefastos de ese criterio de vida. para ello sugiere situar con claridad los rasgos generales del plan propuesto.

Cuando en el subtítulo de mi cursillo puse el término pueblo, sabía que incurría en una vaguedad. Este término es utilizado en la praxis política y suele referirse a un conglomerado de individuos a quienes se quiere convencer de algo, o a quienes se quiere representar. Pero también se asocia a masa o a habitante empobrecido.

Sin embargo podemos fijar una acepción más concreta de pueblo. Esto no surgirá de un análisis sociológico del concepto, sino, ante todo, fenomenológico. La sociología con base estadística utiliza un criterio de coherencia, que no nos sirve para advertir lo que realmente ocurre en América. Los números uniforman demasiado una población y no permiten ver sus problemas internos. Si decimos que Sudamérica tenía, en 1950, cerca de 110 millones de habitantes, ya establecemos una uniformidad que nos evade del problema. Si a la vez, clasificamos







ideal, sino que simplemente nuestras ideas y nuestro quehacer económico apunta a hacer esto como si no hubiera otra verdad. Constituimos una clase perfectamente estructurada y realmente universalista. Pensamos en términos absolutos y ejercemos sobre Sudamérica un imperialismo intelectual.

Ahora bien, Sudamérica no sigue la misma tendencia, o al menos no coincide con el ritmo que llevamos nosotros. Y como sentimos que en esa actividad surgen constantemente obstáculos, (como ser la época de Perón), entonces segregamos símbolos. De ahí, términos como "cabecita negra", "hombre del interior" o "indio" que son para nosotros símbolos de involución y de atraso, intolerables pero que, además no nos inquietan mayormente ya que igual seguiremos adelante.

Es más, recurrimos a la sociología para demostrar que estamos en lo cierto. Por ejemplo, Gino Germani hace notar, en la pág. 348 del libro arriba citado, que las familias obreras inmigradas con tres años de residencia en la ciudad, tenían en 1958, 4,7 miembros. Y en cambio las familias nativas de la ciudad, 3,6 miembros. El ingreso a la ciudad se paga con la disminución de 1,1 miembro menos. Esto explica que existe un proceso según el cual la ciudad tiene su estilo de vida que, entre otras cosas, cambiará la estructura familiar.

Pero, ¿esto sólo quiso decir Gino Germani? ¿No dirá también que ese estilo de vida que nosotros utilizamos como clase media ciudadana es el que terminará por absorber el resto de América? Lo dice Gino Germani en el título cuando utiliza: "transición". ¿De qué? Pues de

una América "tradicional" a una América "industrial" y "urbana". Pero esto ya no es ciencia, o mejor dicho, la socio-estadística es la demostración matemática de que una clase media estructurada sobre una base norteamericana habrá de ganar el cielo. Casi diría que la misma sociología está concebida como una neta política de transición para establecer una sociedad industrial. La sociología en este sentido es la teología del credo religioso de una clase media atea.

Los integrantes de la izquierda a su vez, especialmente si se dan en forma desteñida como un Sebrelí, un Mazzotta, o el partido comunista, son los monaguillos impacientes que quieren asumir el sacerdocio civilizatorio de la clase media mediante la revolución. Pero, monaguillos al fin, deben tener miedo a la ira divina y por eso nunca se atreven a llevar a cabo la revuelta, y es más, traicionan a los que habrían podido resolver las cosas.

Nosotros como clase media somos sumamente timoratos. Ha de ser porque sabemos muy bien que, por más sociología que hagamos, no sabemos, ni tenemos ojos para ver realmente la realidad americana.

Mejor dicho, la vemos. Se trata de ese sentimiento de aversión recóndito donde esgrimimos nuestra calidad inmigratoria, cuando hablamos de "cabecita negra" o de "indio". Ahí presentimos que, en esto, hay más realidad que en el 1,1 miembro menos que demuestra Gino Germani. Porque esa realidad es más dura. Se trata del peón altivo con la piel un poco oscura que no quiere trabajar y que le importa un rábano del marxismo, o de la india aquella con la cual me topé en Carabuco, en el







## EL MERO ESTAR DE LA CULTURA QUICHUA

### Una interpretación filosófica y semántica

Colocar el verbo *estar* como género supremo de una cultura, parece una herejía filosófica. Sin embargo, no es tal. El concepto de *estar*, como verbo sustantivado y referido a un ámbito en cierto modo opuesto al del *ser*, está implícito en la tradición filosófica occidental. Cuando Heidegger hace la fenomenología del *Dasein* o *ser-ahí* referido al *uno anónimo*, no hace otra cosa que esbozar una filosofía del *estar*. Como en alemán *sein* significa a la vez *ser* y *estar*, nuestro autor no tropieza con ningún problema lógico. Otra cosa hubiera sido si hubiese escrito su pensamiento en castellano. Quizá no le habría sido tan fácil pasar entonces del *uno anónimo* a la existencia auténtica, ya que es indudable que el *estar* tiene ciertas implicaciones filosóficas que aún no han sido exploradas. De cualquier modo, puede advertirse el aspecto especial del concepto de *estar*, como referido a un ámbito paralelo al del *ser*, especialmente en cuanto se cotejan mundos culturales como el quichua y el occidental.

El ámbito quichua está como inmerso en un magma cósmico que gravita pesadamente sobre él. Tiene en general la rara cualidad de estar como *yecto* en medio de fuerzas antagónicas y esto mismo implica a su vez un sinfín de estructuras de orden social y estético, cuyo sentido íntimo sería el de la administración de energía. De







les se destaca la importancia mística del *ayuno* (*sasiy*) frente a la *fiesta* del mundo. Se diría que el sujeto quichua se encuentra a sí mismo porque se halla afectado por las cuatro zonas autónomas del mundo y el único medio que le cabe es la contemplación. Ello a su vez implica inacción, estatismo, o sea mero *estar*. El sujeto occidental, en cambio, implica un avance sobre el mundo y una modificación de éste. La solución quichua es interior, una solución por el lado del encuentro del *sí mismo*, a través del *ayuno* y en el punto donde se confunden "día y noche". La occidental, en cambio, consiste en el desencuentro del sujeto consigo mismo y en su enajenación en la acción, del tal modo que descubre, si no esporádicamente, la fusión mística del "día y noche", ya que todo lo resuelve en forma creadora, hacia afuera, como pura exterioridad, invadiendo el mundo y agrediéndolo mediante objetos, ya se trate de automóviles o de una ciudad. En esto estriba la oposición dinámica de la cultura occidental y lo estático de la quichua.

Más aún, esta oposición implica también la diferencia entre una cultura que recibe pasivamente las cualidades y no se resuelve ante ellas, como trasunta la gramática quichua, y una cultura que construye el predicado como algo esencial, o sea subordinando al sujeto a un orden superior y teórico, como en cambio ocurre en la lógica occidental. Precisamente por eso el quichua busca una mayor seguridad frente al mundo exterior y encuentra verdades estables que brotan de un juego franco entre hombre y naturaleza y le sirven como factor de cohesión psíquica. El occidental, en cambio, se procura

verdades inestables o, mejor, verdades que se regulan en la competencia interna del grupo humano como serían las del librecambismo, por ejemplo, el cual se desempeña convenientemente en el mundo material urbano que sustituye a la naturaleza.

Y es que la distancia que media entre un quichua y un occidental es la que va desde un mundo sin objetos y con sólo el hombre, a un mundo con objetos pero con ciudadanos. El quichua se sitúa en el mundo como siendo víctima de él; en cambio, el occidental se aísla del mundo, porque ha creado otro que se superpone a la naturaleza y se integra con objetos. Hay en todo ello un escamoteo de los accidentes que el quichua logra mediante una actitud religiosa, mientras que su antagonista lo logra materialmente —como en parte dice Scheler— creando una cultura de ciudad. En todo esto se mantiene más en lo humano el quichua ya que su solución está al margen de la conciencia, ahí donde roza el inconsciente para buscar valores internos estables como el ascetismo, mientras que el occidental prefiere el ámbito inestable y objetivo de su mundo urbano.

Más aún, podríamos afirmar que el quichua carece de sujeto, como a consecuencia de estar sometido a una naturaleza inalienable. Lo expresa Santa Cruz Pachacuti en su famoso esquema del altar de Coricancha, cuando coloca al hombre y a la mujer en medio del asedio de las fuerzas cósmicas (agua, aire, tierra y fuego), como si pensara que la humanidad apenas consiste en un puñado de varones y mujeres, víctimas todos del “hervidero espantoso”, que es como se califica al mundo en los himnos quichuas.

Lo mismo pensarían los amautas cuando legalizaron esa red de adoratorios que había en el Cuzco y que partían en forma de hileras (*ceques*) del Templo del Sol, como si se tratara de una red mágica que aprisionaba al hombre sin ninguna posibilidad de evasión. Incluso el estado incaico es inalienable, ya que el mismo inca era un desdoblamiento del dios máximo, Viracocha, puesto en el “mundo de aquí” (*Caypacha*) y encargado de conjurar el caos materialmente mediante un imperio organizado a modo de círculo mágico. Todo esto no era otra cosa que el mero *estar* traducido en un orden terrenal y cuyo único fin era amparar, no a una humanidad que está integrada por sujetos o individuos, sino a la *runacay* o humanidad quichua, cuya traducción literal significa “hombre-aquí”, en el sentido de hombre fijado a un lugar y a un tiempo.

De modo que lo estático de un mundo basado en el *estar* proviene del hecho de que todo su movimiento y organización es interna y se rige por el compromiso con el ámbito. En cambio, el mundo del *ser* es dinámico, porque las referencias que exige su dinámica están en la técnica. El mundo estático se inmoviliza en el esquema mágico que se ha hecho de la realidad, mientras que el dinámico confía su acción a un escamoteo de la realidad logrado a base de ciencia. La teoría del mundo que se ha hecho un ciudadano occidental es móvil y trasladable, mientras que la del quichua no lo es. El mundo mágico supone una permanencia de fuerzas mágicas localizadas en cada árbol y en cada montaña, de modo que no tolera el traslado. De ahí entonces que nuestro provin-

ciano sufra un *shock* cuando ingresa a la ciudad y no pasa lo mismo con el inmigrante.

Quizá sólo por razones estáticas cabe entender que las culturas indígenas desarrolladas de Sudamérica se hayan quedado en la meseta. Y, también, por el mismo motivo se entiende lo occidental como dinámico y propio de las llanuras eurasiáticas. El quichua pide la meseta para desenvolverse, con una defensa típica, el *pucará* o fortaleza, y sus esquemas mágicos. La dinámica occidental, en cambio, se liga a la llanura, la misma que va de Asia a Europa y que es recorrida por el caballo y la rueda, dejando a modo de jalones una serie de ciudades-estados.

Vaya lo anterior a manera de un resumen de lo que pudiera surgir de un cotejo más minucioso de dos culturas antagónicas como éstas. Pero lo que nos interesa señalar muy especialmente es la conclusión un poco desoladora que pudiera extraerse de esta comparación.

Siendo la cultura quichua de meseta, sometida a la naturaleza y encuadrada dentro del ámbito de su rejilla mágica, está afectada por eso que podríamos llamar una emoción mesiánica, la misma que hizo sospechar a Toynbee que en la zona andina se había abortado una religión llamada por él viracochaísmo. Indudablemente que en este sentido estamos muy lejos de ella, casi diríamos en una actitud antagónica.

Sin embargo, cabe pensar que no se trata de una cultura muerta. No nos podrá dar formas concretas de religión ni de sociedad, pero, si consideramos que se halla sostenida por un conglomerado humano muy vasto, es

indudable que de alguna manera habrá de hacerse sentir su peculiar actitud frente al mundo, eso que precisamente llamábamos mero *estar*.

## VIVIR EN MAIMARÁ

Diez años atrás conocí a Gunter Kusch en Maimará.

Aquella vez, día último del carnaval, visitamos a él y a su familia en la casa de Maimará. Pasamos el día entero allí y, al cabo, hacia el crepúsculo recuerdo que él se empeñó en que viéramos el entierro del carnaval en la banda del río. Hacia allá partimos todos, niños incluidos.

Entre una y otra actividad de aquel día, él habló del humor, del sentido del humor de los pobladores del altiplano; esto al enterarse que por entonces tenía, aquí en Jujuy, una revista de este género. Le insinué, sin animarme demasiado, que para la separata de esa revista (PUPO) —tal vez— en alguna ocasión pudiéramos contar con uno de sus relatos, algún cuanto o texto que él quisiera ofrecernos.

Aceptó.

Pasaron muchos meses, y el día en que, junto a su mujer, viajaba a Buenos Aires "a morir" según me dijo, me dejó dos de sus escritos que son éstos que hoy —afortunadamente— puedo publicar.

Hasta acá, hasta publicarlos, portaba el débito que tenía respecto de Kusch.

Luego de su muerte en Buenos Aires, Elizabeth, su mujer, vino a casa. Entonces quise entregarle los textos que tenía conmigo. Ella —con abierta generosidad— me respondió: "si Gunter te los dejó, debes retenerlos".

Me reconocí muy agradecida por ello. Hoy, también merced a ese gesto de Elizabeth esto se hace posible.

Desde mi lugar, hasta esta publicación significa concretar hacia Kusch, el pensador, una ofrenda sencilla a su rastro.

En el día de su nacimiento —25 de julio— en el año 1988, en San Salvador de Jujuy

**Salmar Haidar**

Cuando le cuento a alguien que me radiqué definitivamente en Maimará, siempre me responde con un gesto de asombro. ¿Por qué?

En realidad Maimará no queda tan lejos. Apenas dista unos 80 kilómetros de San Salvador de Jujuy y el camino no es tan malo. Se lo cubre tranquilamente en una hora y media a través de un paisaje admirable. Pero entonces, si la distancia no es tanta y hay medios para cubrirla, ¿por qué el gesto?

El asombro alguna razón tiene que tener, y se diría que hace referencia a que Maimará está ubicada en una zona en la cual no se viviría así no más. Es como si estuviera del otro lado, como salvando una frontera. y he aquí el problema, ¿existe esa frontera? Y más aún, esa frontera ¿está afuera o adentro de uno?

Los chinos de la época de los Han enviaban a sus ministros, cuando éstos no cumplían debidamente con sus funciones o no respondían a los designios del Emperador, al borde del imperio para que recobraran sus fuerzas.

Seguramente lo mismo hacían los Incas. Tenían un imperio de cuatro zonas y al borde se ubicaba la barbarie. Los incas vivían en el centro del imperio, el Cuzco. Y ese centro, no era sólo el centro geométrico, sino el ombligo del mundo, donde descendían los dioses y desde donde se administraba el imperio. El mundo era concebido como una isla de lucidez donde el emperador era asistido por los dioses, pero cuyo mandato llegaba sólo hasta el borde, ya que un poco más allá no cabía ninguna lucidez porque estaba el caos. Hasta aquí no llegaba el orden impuesto por los dedos divinos. Sin embargo, ahí empezaba un caos que era necesario ya que al fin de cuentas ahí el ministro debía realimentarse con nuevas energías.

Símbolos así parecieran responder a un plan divino. Por eso el sentido de por qué se enviaba al ministro al borde del imperio: debe ser el mismo que alienta el tema mítico de los héroes gemelos que descienden al infierno. En un manuscrito maya-quiché denominado el Popol-

Vuh se relata el descenso de los héroes gemelos al infierno. Este estaba representado por una ciudad denominada Xibalá habitada por doce señores. Los héroes vencen a los doce personajes y si bien aquellos son sacrificados, de su muerte surge una nueva era, la de los hombres de maíz. Es el tema de la muerte y transfiguración desarrollado frecuentemente por las cosmogonías.

De estas dos leyendas saquemos sólo un dato: se cruza la frontera de la lucidez, ya sea para recobrar energías como en el caso del ministro, o para recuperar toda la conciencia o sea una lucidez mucho mayor en el caso de los héroes, la conciencia mágica de ser totalmente uno mismo.

Y vivir en Maimará ¿significa descender al infierno? Nos cuesta creer eso. Todos nosotros somos inteligentes y no vamos a aceptar que el infierno se da ahí no más. Yo soy dueño de mis actos y considero que el espacio está vacío y puedo disponer de mis actos libremente con sólo estudiar bien las circunstancias del caso. Sin embargo, siempre aparece el vecino que me resulta antipático, que la medianera se desvía unos centímetros. Que la casa en que vivo o la cuadra es sagrada respecto a las esquinas. Que mi barrio es sagrado respecto a los otros barrios. Que mi ciudad es más linda que las otras. Que la nación en que vivo es mucho mejor que las naciones que me rodean o que la tierra está habitada por hombres mucho más lindos que los marcianos. Qué rara necesidad nos lleva a constituir un infierno al cabo de una frontera móvil, ya sea después de la medianera, ya sea a una cuadra de mi casa, o a 80 kilómetros, hasta



abarcas las galaxias. Realmente no distamos mucho de los incas y de los chinos. Nuestro mundo moderno vive enredado en las telarañas de viejos arquetipos.

¿Es que de nada valieron milenios de lucha para lograr lo que llamamos conciencia y civilización? ¿Siempre nos seguimos creando un pequeño imperio chino para ver a las fuerzas nefastas pintadas enfrente? Puede ser.

Quizá hemos errado el camino. Creemos con ingenua convicción que todo eso se supera con sólo decir que somos objetivos, que el espacio está vacío, que no hay fantasmas y que somos profundamente civilizados. Pero ¿por qué digo que hemos errado el camino?

Pues porque si en algo nos aventajan los viejos sabios, como en el caso de la leyenda de los héroes gemelos, se debe a que aquéllos insisten en que las fronteras existen, que el infierno realmente se da del otro lado, pero que, y de aquí la profundidad de su enseñanza, que siempre es necesario descender al infierno, morir y transfigurarse para recobrar a través de las tinieblas la verdadera y auténtica lucidez, la conciencia mágica de ser totalmente uno mismo. ¿Y esto por qué? Pues porque sí. Será porque entra en el misterio del hecho de vivir. Será también porque en lo tenebroso y en lo infernal también andan los dedos de Dios.

Si así fuera vivimos como si estuviéramos en el ombligo del mundo, que, desde mi casa se va diluyendo en la ciudad en que vivo y se pierde a 80 kilómetros en un lugar como Maimará, que constituye los confines del imperio mental que hemos levantado para vivir. Siempre vivimos en un ombligo donde vivimos amparados por los

dioses, más allá se da el caos, y entre el ombligo y el caos está la frontera que tenemos tanto miedo de cruzar.

Pero lo curioso es que realmente se vive en Maimará. Para dar este paso hubo que pasar de lo habitual donde uno se siente cómodo a lo inhabitual donde se vislumbra la incomodidad y la penuria. ¿La penuria de qué? Pues la verdadera penuria, la de sentirse pleno pese al cambio, la de seguir siendo fuerte, ser realmente uno mismo, pero después de haber saltado la frontera, esa que uno se había creado. Al otro lado de la frontera está uno mismo otra vez pero ahora frente a la montaña, en medio de la gente de Maimará, la que igual que uno crea su pequeño imperio para vivir, pero para hacer esto con una mayor autenticidad, ya que no alcanzan más las fronteras.

Y entonces ocurre el milagro. Se da realmente mi cuarto donde escribo; afuera, en el patio, está un molle grande; enfrente vive el carpintero Choque, y más allá, del otro lado del río se levanta la montaña.

También ella es una frontera. Y yo sé que si logro cruzarla alguna vez e ir del otro lado, encontraré, como los héroes gemelos, del otro lado, toda la vida, esa que aún no se ha desprendido de los dedos divinos.



## CUANDO SE VIAJA DESDE ABRA PAMPA

Cuando se viaja desde Abra Pampa hacia el Oeste, se sigue un largo camino que sube una lomada y de pronto se topa uno con el pueblo de Cochino. Las casas se desparraman a lo largo de la loma de un cerro y entre ellas aparecen dos iglesias. Hacia el fondo se extiende un llano y a lo lejos se levantan las lomadas en la puna.

Cuando se llega se encuentra uno con gestos de sorpresa y el típico recelo con que es recibido el forastero. Cuando pudimos lograr alguna comunicación nos llevaron a recorrer el pueblo. Supimos así de la proximidad de la fiesta de Santa Bárbara, de la migración de sus habitantes, de la penuria de reunir el agua durante el año y de muchas cosas más.

Por supuesto, cuando nos disponíamos a volver hubo que llevar gente a Abra Pampa. Así conocimos a Mamaní, un viejito flaco, de piel arrugada, vestido con sombrero y traje y gestos vitales y rápidos. Nos había dicho que iba a llevar un bultito y cuando vino trajo dos corderos cuarteados para venderlos en Abra Pampa.

En el camino hablamos de adivinación. Sospeché que conocería algo de adivinación boliviana, pero el viejito se escurría con toda habilidad. Se diría que desconfiaba de nosotros.

Cuando llegamos a Abra Pampa lo dejamos en el mercado. Luego lo vimos una vez más, caminaba con gesto

apesadumbrado. Me quedó la preocupación sobre lo que le pudo haber ocurrido, quizá algún desencuentro, o alguna mala venta.

Un hombrecito como Mamaní daba idea de lo que es una vida atrapada por la puna. Seguramente tendría una manada de corderos, viviría en su casa de adobe donde haría sus rituales propiciatorios y se tomaría al fin de la semana algunos vinos.

Cuando volvíamos rumbo al sur pensamos qué significa vivir en América. O mejor, se trata de preguntar algo más. Decir que vivimos en América el viejito y yo sería demasiado superficial. La pregunta iría a algo más profundo, ¿qué había de común entre la vida de ese viejito y la mía? Si analizamos su vida que consiste sólo en llevar el cordero cuarteado para vender o en llamarse Mamaní o en habitar desde hace tiempo en Cochinoqa, evidentemente no habría nada en común. Al fin y al cabo, yo vivo en la ciudad, me dedico a escribir, soy profesor y vivo en una casa de ladrillos, no tengo nada que ver con Mamaní. Es más, infiltramos entre él y nosotros una cierta evolución en el tiempo que nos distancia considerablemente. Hacia nosotros crece la civilización y hacia Mamaní decrece, y en el medio se van varios siglos de heroicos inventos y de grandes conquistas logradas por la humanidad.

Pero aunque nos cuenten todo eso no puedo evitar la intuición de que entre el viejito y yo hay algo en común. Para encontrar esto habrá que dejar de lado los esquemas y las ideas hechas y obrar un poco como hace el filósofo: seguir la intuición para encontrar al cabo de

una reflexión, seguramente incómoda, lo que hay de común entre ambos. En suma, ¿qué es eso de vivir los dos en América y qué tenemos en común? Si con la primera pregunta me refiero a un simple episodio, con la segunda trato de encontrar el sentido mismo de la vida que va más allá de América.

Claro que no se trata del estilo de vivir porque en ese sentido se puede pensar que vivir es otra cosa. Si fuera por el estilo, creemos que lo hay en Jujuy o en Buenos Aires. Ahí, en cada esquina tenemos una cigarrería, un almacén, vamos al cine, al concierto y nos bañamos con frecuencia.

Por ese lado perdemos a Mamani. Pero ¿en qué queda entonces la intuición de que entre él y uno mismo hay algo en común? Preguntar así significa entrar en el secreto mismo de la vida, ya no en América sino en general. Pero aquí entramos en las tinieblas ¿sabemos acaso qué es vivir? Vivir es una función atávica condicionada por milenios de vida de la humanidad pero que no conocemos. ¿Lo sabrá Mamani? Puede ser.

Recuerdo un brujito muy simpático que en Tihuanaco me había realizado varios rituales propiciatorios tal como hacen los aymaras. Mi impaciencia ciudadana me hacía preguntarle por qué hacía tal cosa y por qué hacía tal otra. Al principio me contestaba fabulando motivaciones en las cuales él no creía pero como yo insistía, se limitó a decir en aymará *ucamau mundajja* "el mundo así es".

Decir "así es el mundo" significa abstenerse en encontrar causas. Pero significa también haber perdido la

impaciencia y aceptar la realidad en su verdadera constitución. Pensemos que el mundo moderno no está muy lejos de esa misma actitud.

Cuando la física moderna descubrió que no podían determinarse las causas de los fenómenos, los científicos se limitaron a la simple descripción de los mismos. Es una forma de decir "así es" al fenómeno físico. Claro está que si empleamos el término "así es" para determinar lo que hay de común entre Mamaní y uno mismo, no significa que estemos diciendo algo. Pero he aquí el problema ¿podemos decir algo de lo que hay en común?

Juzgamos la vida un poco por lo que ella manifiesta. Si Mamaní hubiese tocado el erque en Cochinoca nos habría llamado la atención ya que en la gran ciudad eso no se hace, pero tampoco en Cochinoca se daría un concierto de violín.

Decir que la vida es esto o aquello encierra un margen de miedo. ¿Será que el vivir mismo se da antes del gesto, en un área misteriosa? Si se da en el misterio no sabremos qué decir y si no sabemos qué decir entramos en el silencio. Detrás del gesto, del erque, del violín, y aún de la palabra está el silencio y en ese silencio se abre un largo camino que se interna en el misterio. Ahí no cabe otra cosa que decir "así es" y decir "así es" es una explicación por el silencio. ¿Y nada más? ¿Pues le parece poco? Decir "así es" es aceptar el misterio del vivir mismo y hacer esto es reconocer nada menos que la duda de que por qué se ha venido al mundo. Es el misterio de una misión que no conocemos, pero tomando la palabra "misterio" en el sentido griego, como *mystés*, el

guía que nos lleva por corredores ignotos. La noche oscura de San Juan de la Cruz, o la tortura filosófica de enfrentar un silencio donde nada determinamos. Pero ahí mismo se adivina esa comunidad de estar todos en lo mismo, donde yo y Mamaní nos fundimos. Es el milagro de estar, antes de ser. El fondo común antes de que yo me llame Kusch y el hombrecito Mamaní. Es un área no pensada e imposible de pensar. El silencio en suma y detrás del silencio seguramente un símbolo: quizá los dedos de la divinidad, la misma que estuvo arrugando los cerros: una vida realmente en común, la mía, la del viejito y la de la puna, y todos en silencio.





## EL ¿ANTI-SER? EN ALTAMIRA

### "El ser y el ente"

Altamira sala de arte - Galería de las Américas - Mar del Plata - 1967

Arrastramos nuestra pesada biografía desde la niñez, con sus palizas, la sopa que no se toma, la penuria de los primeros estudios, la novia, la pensión sin pagar, el jefe rezongón, el miedo de no cobrar, en suma, el amor, el odio, la sed, el hambre y la duda. Ese es el barro en que nos revolcamos, y, creemos, que un arte tiene que ser mucho más que eso. Es natural, arte es para muchos un medio para superar la suciedad cotidiana. La vida plantea preguntas y el mediocre las escabulle. ¿Y el artista? Si es verdadero tendrá que asumir su vida y recobrar todas las dudas y pensar que ese barro cotidiano es, en el fondo, una sementera, apenas un fermento y un abono para hacer crecer las mieses. Y, peor aun, tendrá que advertir que Alguien anda en la sementera promoviendo el crecimiento. porque arte no es sólo un oficio del artista sino de Alguien más. ¿De quién? No lo sé. Será el diablo. Dios, el ser, el Tao, el Nirvana. ¿Qué importa? Se trata de Alguien, y eso basta. Alguien que convierte nuestro barro cotidiano en fermento de dioses.

Pero Sarrible tampoco sabe quién anda en la sementera. Simplemente tomó la materia y formuló la pregunta y, en vez de encontrar a Alguien, se encuentra —como él bien dice— apenas con el anti-ser. Y eso ya es mucho. Encontrar al diablo es una forma de encontrar a un dios,

se trata apenas de una versión negativa de éste. Pensemos sólo que la materia —en manos del artista— es el margen sucio de la divinidad, el borde polvoriento del manto de ese Alguien que anda en la sementera haciendo crecer las mieses o creando mundos. Más aún. El artista en nuestro siglo veinte tiene como única misión descubrir en la materia el margen sucio, cotidiano y barroso de los dioses. ¿Por qué? porque seguramente éstos necesitan de la materia para no estar tan solos, y además, el barro cotidiano pesa tanto.

Por eso es importante que Sarrible haga dialogar a la materia y formule preguntas a través de ella. El artista es el único quien puede decirnos quién anda en la sementera convirtiéndose en el fermento de cosas divinas.

Pero aun cabe preguntar ¿para qué sirven los dioses? Eso sólo se entiende cuando no se paga la pensión, cuando se aguanta al jefe, cuando se odia, se ama y se duda. Los que no hacen esto, están seguros. No necesitan del artista, ni tampoco de los dioses. Tampoco tienen biografía.

## U.N.E.S.C.O.

La nota que sigue nos fue cedida especialmente para Kiwicha por la Sra. Elizabeth Lanata de Kusch, amiga y colega en estas lides. Por su importancia y actualidad la ponemos aquí, delante, como abriendo la posibilidad de preguntarnos concienzudamente por el lugar de la cultura en nuestra sociedad... (Rev. KIWICHA, año I, N° 5, 1995, Tilcara.)

Entre los propósitos primordiales de la UNESCO figura el de difundir y conservar la cultura. Y para cumplir con ese fin se contratan técnicos, se editan revistas y se formulan recomendaciones a los países integrantes de dicha institución. Y eso está muy bien. Porque si la cultura de algún país sufre algún deterioro o deficiencia acude entonces este organismo internacional a fin de remediar la situación. Se trata indudablemente de una medida de seguridad internacional para que la cultura no desaparezca.

Pero claro está que esta plausible finalidad se puede cumplir sólo con un aspecto de la cultura, ése que precisamente puede ser administrado. Asimismo, toda administración sólo se puede llevar a cabo cuando se trabaja con objetos y, además, cuando estos objetos pueden traducirse en cantidades. Así, se puede contar el número de alfabetos, la cantidad de exposiciones, de libros editados, de piezas de museos, es decir de todo aquello que puede ser consignado en planillas a modo de una contabilidad de la cultura internacional. Se trata del aspecto contable de la cultura que incluso puede ser expresado en bolillas y consignarse en un programa y dictarse en una cátedra.

Y es natural que así sea. No podría haber una institución internacional si la cultura no tuviera ese aspecto contable y administrativo. Y aquí cabe preguntar: ¿la cultura consiste únicamente en los objetos que son contabilizados, o también, consiste primordialmente en otro aspecto quizá más indefinido pero fundamental? Veamos.

Porque la cultura exclusivamente administrativa sería aquella que se dedica al recuento de las hojas que se le caen a un árbol, y esto traería consigo el grave riesgo de olvidarse del árbol que produce esas hojas.

NO cabe duda de que existe en el problema de la cultura un aspecto exterior y otro interior. Uno es el que se manifiesta y otro el que condiciona esa manifestación. Uno es la hoja caída y otro el árbol. Y debe ser así porque cuando queremos ser pintores primero adquirimos el aspecto y la jerga para serlo pero todavía no lo somos. Y para ser escritores primero se adopta la jerga, puede ser después la gramática, y en este caso una actitud solemne y ahuecada, y después, si nos queda tiempo, toparnos con lo que quisiéramos decir. Pero aún así la cultura tomada como administración nos puede ofrecer un cargo o una cátedra en los cuales podamos refugiarnos este cómodo y plácido afán de coleccionar y mostrar la cultura, sin producirla nunca.

Y todo esto es natural. Se adquiere el signo para ser culto y recién después, si los dioses ayudan la cultura en sí. Y diría más, primero se es alfabeto, para luego adquirir o conquistar eso otro que escapa al aspecto concreto y visible del ABC de la cultura. ¿Querrá decir esto

que para ser realmente culto es preciso escapar a la administración cultural e internarse en el campo de los analfabetos?

Pero no nos asustemos. La Iliada y la Odisea fueron escritas por analfabetos y José Hernández escribió el Martín Fierro con el material brindado por un pueblo igualmente analfabeto. Los poemas griegos y el poema argentino expresaban a un pueblo, condensaban la cultura de ese pueblo. En cierto modo, ahí las hojas no se caían, sino que el árbol se daba en cada una de las hojas. Un griego no se aburría leyendo la Iliada, ni tampoco se aburría un campesino nuestro leyendo el Martín Fierro. Fue preciso que se cortara, en nuestro caso, el árbol después de 1870 para que hoy nos parezca el Martín Fierro insulso y anacrónico.

¿Y hoy qué hacemos? Ya no tenemos árbol, y como no lo tenemos nos traemos las hojitas caídas de otro lado. Por eso hoy se hacen en Buenos Aires cincuenta exposiciones de pintura ¿Y por qué tantas? Debe ser sólo para cumplir con el aspecto contable de la cultura. Y cabe aquí una pregunta ¿somos cultos por tener tantas exposiciones? ¿No será que en el fondo todos esos artistas buscan algún arbolito que sentimos palpitar en el ambiente y que ninguno de ellos logra aprehender? Y es natural. Si antes había un pueblo que escribía la Iliada, hoy, que no hay pueblo, —porque en esa creencia nos educaron— cincuenta pintores pintan cincuenta Iliadas incompletas.

Carecemos de cultura. Pero ¿cómo vamos a tener una conciencia de una cultura nacional si ni siquiera tene-

mos conciencia de nuestra nacionalidad? Porque es inútil, tendremos que encontrar ese arbolito en muchos terrenos y no sólo en el campo artístico. Realmente habría que imitar a los griegos. La verdadera cultura debe sorberse en un ámbito analfabeto. Y es curioso. Tenemos a América tan cerca y ella es profundamente analfabeta. Pero es un aliento ¿verdad? El único que nos queda para ser realmente cultos. O será cosa de andar mirando los arbolitos por la calle...

## PRÓLOGO

de Rodolfo Kusch a la obra "escucha... trabajador social" de Benjamín Son Turnil - guatemalteco.

Ed. Ecro, Buenos Aires, 1974.

En realidad no me corresponde prologar una obra como la de Benjamín Son Turnil porque no es mi especialidad. Por eso, simplemente querría acompañarlo, en todo caso apuntalar desde mi campo filosófico la intuición que él logró desde el trabajo social.

El autor denuncia la contradicción natural en que incurre no sólo el trabajo social sino también tantas teorías que abundan en nuestro continente. Como guatemalteco vive el enfrentamiento entre lo indígena y lo latino. Todo lo que viene de la parte, por decir así, conciente, científica y blanca, no entra en la otra parte que es oscura, y anticientífica, pero profunda.

Es el problema de toda América, incluso de Argentina. Nuestro cabecita negra es al fin de cuentas un equivalente del indígena guatemalteco, quizá con menos comunidad y con una cultura más destruida por la acción de una inmigración despiadada y ansiosa.

Pero América tiene sus propias leyes. Por eso es inútil que un Germán Zabala pretenda encontrar ingenuamente, a partir de un estructuralismo finamente aplicado, como si fuera una nueva varita mágica, la solución posible a lo que llama la manera asiática. Es una nueva vestimenta para un problema viejo. La prueba está que



Zabala lo lanza como una posibilidad y que tampoco encuentra la solución. Es rico en su casuística cuando analiza las sociedades que ya están en vigencia, pero fracasa cuando llega al final. No sabe qué decir de lo que califica como asiático. ¿Es que no sabe que lo asiático implica muchas posibilidades que la ciencia producida por Occidente no comprende? ¿No será que todo lo occidental es un episodio de una lógica asiática estudiada en su profundidad sin las limitaciones ingenuas del marxismo? Si afirmamos esto tendríamos que afirmar que nuestras sociedades blancas son un episodio de nuestro mundo indígena.

De cualquier modo es evidente que no vamos a encontrar la solución afirmando y rebuscando el instrumental. En América se hace ciencia sin consultar el objeto al cual ella apunta. Se hace ciencia por hacerla. Entra en esto la ansiedad de nuestros sectores medios. Pertenece todos a la periferia de Occidente, y América se nos aparece como el fondo temible ante el cual no cabe sino hacer ciencia para no tener miedo. América es precientífica y el instrumental europeo no nos sirve. Por eso, a América hay que vivirla y no pensarla en Bogotá o en Buenos Aires o en Guatemala. Y precisamente porque no se la vive se convierte el trabajo social, como bien señala Son Turnil, en un instrumento ideológico que los sectores más radicalizados ejercen sobre las poblaciones americanas no occidentales para asimilarlas al consumo en un caso, o a las propuestas políticas, en el otro.

Son Turnil tiene razón. No hay cabida para pasar al otro lado. Es más. Señala que el problema está del lado

blanco. Una fenomenología de los contactos culturales en Latino-américa lleva a hacer notar que no hay relación posible entre culturas diferentes, por más que simplifiquemos los esquemas, y que lo único que se logra es, a partir del contacto, y cuando el investigador es auténtico, el cuestionamiento de la propia cultura, en este caso la cultura occidental marginal que seguimos detentando.

Esto lleva a cuestionar el trabajo social, quizá a invertir su proceso. No porque se sea marxista se gana la batalla de dar al trabajo social una eficiencia. En todos los casos se coloniza al otro. El marxismo está bien para los sectores medios marginales de occidente. Es un instrumento que cura la ansiedad de las clases medias. Es importante que se enseñe a dichos sectores la distribución de la riqueza. No cabe además otra salida. Falta en América la socialización de lo blanco. En este sentido el trabajo social tendría su eficiencia solamente sobre los propios sectores medios. Es un instrumento inspirador para los cambios internos.

¿Y los indígenas, y el campesino, y los cabecitas negras? Eso es América. Aquí viene la intuición importante de Son Turnil. Se trata en primer término de radicalizar la diferencia de estructura cultural, pero no para conducir a una lucha racial, yo en mi caso creo que existe, sino para lograr la posibilidad de una "dialéctica productiva de la confrontación de dos esquemas distintos". Es lo que hay que hacer. A partir de aquí habrá de aparecer la praxis social, que también tendrá dos frentes: uno hacia lo blanco y el otro hacia lo negro. Lo negro, ya

tiene un fondo ético necesario y sabe lo que es la comunidad, lo blanco en cambio necesita una transformación total de estructuras.

En medio está la frontera cultural. Decir cultura es como hablar de la prolongación de la piel, como si se tratara de mi vida que se interna en la vida de la comunidad, donde hago lo que mis padres han hecho. Ante esto, el trabajo social cuando es auténtico encuentra la inutilidad de su propio esfuerzo. Pero sólo así advierte recién lo que pasa con el otro. Recién entonces lo ayudará a vivir y no a destruirlo.

Esto hace a algo más que al trabajo social. El problema fundamental es que no tenemos un aparato conceptual para encarar lo americano, y que, mientras no lo tengamos, destruimos con nuestra acción a América. Sólo hombres investigadores como Son Turnil, que imponen su criterio valientemente, abren la senda para indagar por un instrumental propio, que espero habrá de aparecer con el tiempo.

Claro que queda una posibilidad extrema y es la de que se invierta el equilibrio en América: que lo que es negro imponga su imperio a lo blanco.

Que se produzca un fenómeno así ya es un aliento. Nos hace pensar otra vez en la inutilidad de las pequeñas soluciones técnicas con ciencias minuciosamente montadas y que se estrellan contra una realidad desconocida, y, en cambio, la importancia de una política que parta realmente de las bases sin la digitación de los sectores medios.

# BOLIVIA



Rodolfo Kusch dictó cursos sobre Filosofía y Pensamiento Indígena en la Universidad Técnica de Oruro (UTO) en los años 1967 y 1970, en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y en la Facultad de Asistencia Social, La Paz, Bolivia, en el año 1967. En la Facultad de Derecho de la UTO (Oruro) dictó un Curso sobre Costumbres Campesinas, en 1970, para los campesinos de varias provincias. En 1970 fue designado Asesor Técnico en el Instituto de Investigación Cultural para la Educación Popular (INDICEP - Oruro). Realizó tareas de investigación y tomas de campo, especialmente en la zona del altiplano andino.



# **PALABRAS PRONUNCIADAS EN EL ACTO DE CLAUSURA DEL CURSILLO DE FILOSOFÍA INDÍGENA Oruro - 6 de octubre de 1967**

Señor Alcalde, Señora Directora de Cultura, Señoras y Señores:

Hemos terminado el cursillo sobre Filosofía Indígena, pero creo que faltaba una última lección. Habíamos dicho hacia el final del cursillo que, si el indio precolombino no hubiera recibido el impacto de la cultura occidental, seguramente habría llegado a dar un tipo de cultura similar al de la china anterior a los Han.

Se trataría entonces de una cultura cuya característica principal habría consistido en el predominio marcado de la comunidad, en donde la conducta de cada sujeto estaría regida por toda clase de arquetipos, supersticiones, creencias todas regidas por una rigurosa etiqueta como diría Granet. En suma se trataría de un mundo desde nuestro punto de vista, asfixiante, en donde nadie vive para mejorar su estandard de vida, un mundo sin coches, sin botones eléctricos, y sin aparatos de radio. Dijimos también, que un tipo de cultura como la precolombina o la china si bien no conseguían objetos, sin embargo, brindaban elementos para lograr la integración psíquica, cierta paz interior para las almas más lúcidas.

Pero un mundo así no nos interesa. A nosotros nos preocupan evidentemente los objetos que compramos y el dinero para comprarlos. Así lo afirmó uno de ustedes hace pocos días. Me formuló una pregunta que esperaba hace tiempo, porque siempre se la dice en estos casos. Una cultura como la precolombina o la china antigua para qué nos sirve: Hoy tenemos que ser activos, y los chinos y los indios eran pasivos. Hoy tenemos que actuar, hacer cosas, desde lápices hasta bombas. Si buscáramos un camino interior no podríamos hacerlo.

Pero veamos un poco. Esto me hace recordar una tira cómica que leí en un periódico extranjero. Un muchachón andaba con su burro por el campo. En una de esas el burro se sienta y no quiere continuar. El muchachón inventa entonces lo siguiente: le ata una caña a la espalda, de tal modo que sobresalga más allá de la cabeza, y en la punta que da frente al hocico, ata una zanahoria. El burro ve la zanahoria y quiere alcanzarla. Como es natural nunca llega a ella, pero su intento hace que cumpliera con lo deseado por el muchachón: el burro empezó a caminar.

La historia tiene dos partes. Primero el burro con su individualidad ahí sentado. y segundo, el burro, engañado por la artimaña del muchachón, comienza a caminar, o sea a actuar. Y la cultura china ¿a qué momento pertenece al primero o al segundo? pues al primero, al del burro sentado. ¿Y nosotros? Pues al segundo, al burro caminando, incentivado por el alimento. y es que nuestra filosofía de la vida pertenece al segundo punto de la historia. Lo que creemos saber de economía o polí-

tica, o sociología está basado en una ciencia y una filosofía del incentivo pero no del hombre

Creo que una nación no se levanta sólo por incentivos, sino con la fuerza que un campesinado como el de ustedes ha demostrado. Y si a esto agregamos que Oruro, no sólo constituye una especie de centro de Sudamérica, sino que además se entrecruzan en esta ciudad dos ámbitos, el quechua y el aymara y que frente a esto se asoma también el otro estilo de vida totalmente opuesto, el de occidente con sus incentivos, tenemos por una parte un campesino que decide la acción apoyado en el reconocimiento de sí mismo y un rodearse con su propia alma a través de rituales, de magia y de fiestas, y por el otro simplemente el ideal del hombre incentivado con el alimento puesto ante el hocico. ¿Cuál de éstos es más fuerte? ¿Realmente no estaremos en el fondo metidos en una sociedad enferma? Quizá. Es que lo sabemos. Claro que a veces esto no nos importa. Que se hagan cargo otros. Es tan hermoso el pequeño esfuerzo de todos los días, la mamá o la esposa que nos da la paz y que nos basta para claudicar y no examinar más sobre lo que realmente está ocurriendo.

Y al fin hemos llegado al término del camino. ¿Pero hemos terminado realmente? Un curso de Filosofía Indígena no termina nunca. Es más. Apenas si en este terreno les he abierto algunas posibilidades, una inquietud para que ustedes recién comiencen la labor. Y agrego que los cargué con la responsabilidad de que recién ahora tendrán que enfrentar a su condición de bolivianos, como yo asumí la de ser nada más que un argentino. No



se olviden que filosofía supone ante todo asumir la miseria de no ser nada más que un hombre aquí y ahora pegado al suelo en que nacimos. Ser abogado o político o profesor no deja de ser más que una careta. Y esta idea para qué sirve. Pues para que nos topemos con nuestra propia humanidad porque recién desde ahí advertiremos que también es rica la de aquel chipaya con quien hemos conversado con motivo de nuestro viaje, o aquel otro informante de Untavi que no quería ser uru, o los hermanos con quienes hablamos en Copacabana cerca de Toledo, o los campesinos de Chiquichambi quienes nos ofrecieron aquella tierna fiesta en homenaje, sin ningún pudor, con la fuerza que les da la raza. Todos ellos no son ni abogados, ni políticos, ni profesores como nosotros, pero cuánto tienen de humanidad y de fuerza y de fe. ¿Y nosotros? Con nuestro afán de acomodarnos a un estilo cultural que nos parece más pulcro, más “decente”, entre comillas, nos cargamos de simulaciones, de neurosis, juntamos certificados y títulos, para desempeñar bien nuestro papel de ciudadanos, o adoptamos la sesuda actitud del hombre científico que encara la vida campesina como si fuera una forma superada de vida.

Pero entonces ¿qué tenemos que hacer? ¿Es que no tenemos derecho a ser felices? ¿Hemos pasado dos meses de sacrificios para que ahora nos digan que no hemos terminado y que no tenemos derecho a un descanso? ¿Es que no tenemos derecho a decir a la mamá o a la esposa, que hemos acreditado nuestra capacidad? ¿Qué capacidad? Pues veamos un poco. Yo creo que todas las

capacidades son absolutamente inútiles si nuestra comunidad, o Bolivia, o Sudamérica no reabsorbe eso que hemos hecho y lo convierte realmente en útil. Si esto que hemos estudiado como Filosofía Indígena no lo retomamos a nivel de comunidad y no tratamos de llevarla a fondo, todo lo que hemos estudiado no pasa de ser un juego inventado por intelectuales ociosos. Y digo más. Si todo lo que se ha dictado en estos dos meses no tiene un margen de vida o de verdad boliviana y sudamericana, no vale la pena de que sigamos trabajando en el terreno. Y qué hacer entonces. Pues bien, este curso de Filosofía Indígena nos ha situado en la más absurda de las oscuridades, porque al fin de cuentas esa es la misión de la filosofía. Los que creen que la filosofía apunta a definiciones como si fuera una matemática elemental están absolutamente equivocados. Recién ahora en este caos original es donde hay que recomenzar la tarea de entender el pensar y el sentir campesino. Porque recién desde este margen es donde no sólo hay que recolectar el material sino también enfrentarnos íntegramente con nosotros mismos a los efectos de pensar al fin y por propia cuenta por dónde debería ir una filosofía campesina. Quizá el pequeño mérito que me cabe como profesor de Filosofía Indígena es haberles regalado un pequeño margen de libertad personal para poder asumir en toda su profundidad la esencia de ser bolivianos en el mejor sentido de la palabra. Ojalá yo haya cumplido con este pequeñísimo papel. Es al fin y al cabo la única libertad que vale la pena asumir. Ojalá hayan comprendido que el verdadero proceso de la nacionalidad no es poblarla con

tractores o con usinas eléctricas, sino que ese poblamiento tiene que ir acompañado por un reconocimiento profundo y lúcido de qué significa ser boliviano. Si yo dijera ahora que el secreto del estilo de vida en América me parece que está en el estilo de vida del campesino de Carangas pueden ocurrir dos cosas, unos se reirán y otros creerán en lo que acabo de decir. Pero les advierto que el que se ríe de esta afirmación lo hace por cobardía. Porque suponer que esas calles que está pisando todos los días, que ese campesino que se ve cuando uno se interna con el camión en Carangas, que ése tiene el secreto del sentir de la vida en América, implica asumir un margen de responsabilidad que muy pocos quieren asumir. Es que tenemos que ser sinceros: somos profundamente cobardes para emprender una empresa tan grande.

Y significa más. Saber que un camino de esta índole, en el que se trata de sonsacar a la vida cotidiana que uno está viviendo toda su dimensión universal es un camino de renunciamiento y de privación, pero que va mucho más allá de la muerte de cada uno. Trasciende a nuestros hijos y a nuestros nietos. Es la época de una nacionalidad. Digo más, es la mística de ser boliviano, pero sin patrioterismos gratuitos e ingenuos, ni esquemas prefabricados, sino desde las raíces mismas del campesinado.

Evidentemente, emprender esto supone superar todos nuestros complejos de inferioridad y supone asumir todo nuestro espíritu. Les aseguro que ser boliviano en esta dimensión espiritual, asumiendo este humus en que

están metidos todos los días, significa mucho más que estar defendiendo el milímetro de la frontera. Significa, ante todo, asumir una misión y una mística que Sudamérica está esperando de ustedes. Yo mismo estaré esperando en esa Buenos Aires llena de timbres eléctricos, coches último modelo, con su sinnúmero de calles empedradas, con sus cartelones eléctricos, con sus aparatos electrónicos, ahí mismo estaré esperando ese mensaje que ustedes están obligados a dar a Sudamérica.

Realmente la misión de ustedes recién empieza. Y no se olviden. Que no nos cuelguen más el alimento en la punta de una caña para hacernos actuar. Es imprescindible que nos sentemos de una vez por todas. Así como está sentado el campesino o el chino anterior a la dinastía Han, porque eso nos falta. Sin eso no escaparíamos al cuento que les relaté.



## **SOBRE EL CURSILLO DE FILOSOFÍA INDÍGENA. 1967**

Dicté mi curso sobre Filosofía Indígena en la Universidad Técnica de Oruro los meses de agosto y septiembre. Con los integrantes del cursillo hemos visitado Toledo, Untavi, Chuquichambi y Chipayas, gracias a la colaboración De la Universidad, el Comando de la Segunda División de Ejército y la Honorable Alcaldía. Hemos recogido datos importantes sobre el sistema de prestación, ritos de adivinación, wilanchas, leyendas, vestimentas, cocina, etc. Hemos grabado cerca de veinte cintas fonomagnéticas y, asimismo, hemos tomado cerca de trescientas fotografías. Los informes presentados por los integrantes del curso son publicados en estos momentos por la Universidad y la Alcaldía.

Este cursillo no habría sido posible realizarlo si no hubiera sido avalado por ese magnífico promotor de la investigación y el pensamiento orureño como lo es el Doctor Josermo Murillo Vacarezza y, también, por la gentil e inteligente iniciativa del Dr. Julio Garret Aillón, Rector de la Universidad, a quienes quedo profundamente agradecido.

El alumnado estuvo integrado por profesionales, profesores, estudiantes y campesinos quienes han dado muestras de su extraordinaria calidad humana e intelectual. Al finalizar el cursillo han constituido un Instituto de Filosofía Indígena, con la presidencia del Dr.

Antonio de la Quintana, integrando la Comisión personas ya avezadas en la investigación como ser la Sra. Flora Herbas de Verdugués, el Dr. David Segundo González, el Dr. Eduardo Arce, la Srta. Olimpia Quiñones, el Dr. Hugo Salvatierra Oporto, la Sra. María Lourdes de Forest, Marcelino Alconz Mendoza, etc.

Creo que Oruro es un punto importante por cuanto confluyen ahí las zonas aymara y quechua. Además, en toda esa región se está dando un proceso de aculturación ya no sólo del campesinado sino también del ciudadano. En esa zona tuve la impresión de que la movilidad vertical en la sociedad boliviana no sólo consiste en un mejoramiento del status económico como ocurre en pueblos importantes sino, además, y eso constituye una gran ventaja, en una exhumación de un estilo de vida que yace en el fondo de Bolivia. Mi cursillo apuntaba precisamente a favorecer y dar elementos para comprender este proceso que considero de profunda importancia. En este sentido, creo que Bolivia dará en el futuro un sentido muy americano a la vida de toda Sudamérica.

Gracias a la iniciativa del Sr. Marcelo Calvo, Director del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Mayor de San Andrés, iniciaré el 23 un cursillo sobre Pensamiento Indígena. La temática central girará en torno a ciertos problemas de la Antropología Cultural con los aportes de Paul Radin, Gusdorf, Leenhardt, etc. Estará acompañado por un análisis bastante intenso de los vocabularios de Bertonio y de Holguín y, a su vez, un análisis de los textos de Santacruz Pachacuti, Cristóbal de Molina, Avila de Huarchirí, etc. Todo esto irá ilustra-

do por diapositivas y trataré de realizar con el alumnado alguna investigación de campo, especialmente en Charazani, Chipaya, Kollana, con el conveniente y justo asesoramiento de la Dra. Elena Fortún.

No creo en la enseñanza fría e informativa. Haré más bien un seminario con discusión y con trabajo en común. Creo en una enseñanza viva, de comunicación y de diálogo, máxime si se considera que en verdad son ustedes los que tendrían que promover esta forma de pensar. Me limitaré entonces en mi cátedra simplemente a dar los elementos necesarios y trabajar a la par de ustedes sobre este riquísimo pensar que yace en esta parte de América.

Mi intención es la de crear una especie de mística de ser sudamericanos. Para ello tenemos que sujetarnos aquí y ahora y evitar en todo sentido las modas literarias o filosóficas y enfrentar nuestra desnuda condición de haber nacido en América. Tengo fe en que de esta manera, al fin, habremos de resolver con sencillez nuestros problemas. Se trata de llevar a América a la conciencia, para ello nada mejor que el pensamiento indígena. Creo, por otra parte, y esto entra en la parte fundamental de mi cursillo, todos llevamos al indígena adentro aunque vengamos de Buenos Aires, de Nueva York o de Berlín.





## EN SUDAMÉRICA ES PRECISO ASUMIR LO INDÍGENA

Rodolfo Kusch, estudioso argentino, desentrañador de los enigmas filosóficos, vino como otras veces a Bolivia, para hablarnos de filosofía. La Universidad Técnica de Oruro, le auspició un curso sobre "Filosofía Americana" que se constituye en algo así como una secuencia de lo que él llamó la *Filosofía Indígena*.

El curso dictado por el profesor Rodolfo Kusch contó con muchos asistentes y, seguramente, su éxito radica en que ha despertado inquietud y apasionado interés por sus lineamientos convergentes hacia la toma de una posición filosóficamente americana, entrañablemente nuestra.

*Cultura Boliviana* ofrece a sus lectores el texto del discurso inaugural pronunciado por Rodolfo Kusch, en oportunidad de la iniciación del curso mencionado. Al mismo tiempo llama a los estudiosos y pensadores que hagan conocer su opinión respecto de este planteamiento: pues, es deseo nuestro abrir las posibilidades de una polémica que bien puede ayudar al esclarecimiento de la problemática nacional.

Me cabe el alto honor de iniciar en esta ciudad de Oruro un curso sobre Filosofía Indígena y Americana. Y debo este honor a la inquietud de un magnífico grupo orureño. Ante todo, me cabe agradecer al Sr. Rector, Arq. Mirones, por este curso, que como él mismo me comunicó, quería de esta manera continuar con la inquieta tradición de esta magnífica Universidad.

Y debo agradecer también al Presidente del Instituto de Pensamiento Indígena, Dr. Antonio de la Quintana, quien me alentó con sus gestiones a que viniera este año a Oruro.

No quiero empezar a decir lo mío sin antes expresar mi admiración por la fundación de dicho Instituto. Es, evidentemente, el primer instituto especializado en la materia y responde a una visión profunda de lo que debe hacerse en el altiplano. El Dr. de la Quintana ha hecho posible esa creación porque sabía que junto con la exhumación del pensar indígena debía entrar una cierta dosis de mística, según la cual era preciso rescatar, además, al hombre indígena ya no traducido en fichas sino interpretado como algo que también es nuestro y es propio, incluso de la gran ciudad. Creo y estoy seguro que de este Instituto y con este criterio extraordinario del Dr. de la Quintana habrá de salir la visión de un hombre americano nuevo, pero profundamente entroncado con el antiguo, en suma, el verdadero hombre, que fue cubierto y relegado por generaciones pasadas. Y eso es como crear una nueva América, sólidamente cimentada en sus raíces, una América específica, esencialmente parda, y rescatada a una pequeña burguesía segregativa, en suma una América que crea un hombre real, sin mentiras y sin ansiedad.

Y eso es decir mucho. Volver a esa vieja América es, entre otras cosas y lo subrayo intencionalmente, como volver al viejo mito, tan actual hoy en día, según el cual el alimento entraba en la formación del hombre histórico. Pensemos sólo que hoy el hombre histórico no come. Y si los hombres no remedian esta escisión, tendrán que hacerlo los antiguos dioses o, lo que es lo mismo, volver a recobrar la energía de los dioses, para luchar por una América que reúna otra vez el alimento y el hom-

bre, y que dé el hombre total. En última instancia, se trata del pan, pero de todo el pan, el pan que calma el hambre, y el pan que calma la penosa tarea de existir, que ya no es pan, sino sentido de la vida. Ambos se escinden en la América actual.

Realmente, sean estos u otros los puntos de vista del Instituto, con su sola creación se abrió una válvula de escape a través de la cual, Dr. de la Quintana, habrá de restituirse una América íntegra. Estoy con Ud. y si alguien dice que la América indígena no tiene vigencia, lo dirá porque es un desubicado, seguramente desconoce qué es el hombre y qué necesita el hombre del siglo XX. Hay muchos fariseos así. Pero sé que la profundidad de sus escritos y el hondo sentir de esa verdadera Bolivia que alienta en usted habrá de dar su fruto. Al decidirse por una filosofía indígena usted se decide al fin por el destino real de su comunidad. La verdad está siempre en las raíces y no en los esquemas adquiridos desde afuera. (Ya veremos por qué).

Y ahora vamos a la introducción de mi curso. En el mismo creemos todos yo voy a enseñar a ustedes filosofía, pero eso no es posible. La filosofía no se enseña sin más porque tampoco se aprende como un saber extraño a uno, ni se soluciona totalmente con la simple adquisición de libros, ni se resuelve con unas fichas prolijamente tratadas.

Y esto es así porque la filosofía no es cabalmente una ciencia sino mucho más. La ciencia, ya lo dijo Heidegger, es mucho menos que una filosofía. Con la ciencia hacemos útiles, un clavo, un martillo o un motor, pero nunca

un hombre. Tampoco lo hacemos con la filosofía, pero al menos con ésta ubicamos al hombre, al margen de clavos y martillos. Tanto la ciencia como la filosofía son útiles, pero en distintos terrenos. Por eso, quien convierte a la ciencia en un mito y dice que ella todo lo explica es un ignorante, sólo repite las ideas de una burguesía liberal ya fenecida. Hoy, en el siglo XX, las cosas han cambiado.

Y como la filosofía es mucho más que la ciencia, no se la puede enseñar como quien vende pan caliente. Ella trata de todo el hombre y también de los martillos, y, por eso, requiere un margen de comprensión que trasciende la simple inteligencia de una persona aplicada. Exige, además, un compromiso de esa persona, su entrega. Hacer lo contrario es informar sobre filosofía y nuestro problema sudamericano consiste en crear. No nos cabe otro remedio.

Ahora bien, para crear filosofía hay que ser libre, y, ante todo, interiormente libre, aunque se pertenezca a un continente esclavizado y colonial. Y para ganar esa libertad, eso es grave, es preciso superar nuestro complejo de inferioridad como sudamericano. ¿Y quién cura su complejo de inferioridad? Libertad interior no consiste en silbar al norteamericano por la calle como se hace en Perú, ni en recelar del extranjero sólo porque tenemos miedo de que nos saque las cuatro fichas folklóricas que sonsacamos al campesino. Estas son formas menores y dudosas de liberación porque no hacen más que denunciar que aceptamos, en el fondo, el coloniaje extranjero.

La verdadera libertad es, como ustedes bien lo saben, otra. Empieza por uno, ¿y quien es tan valiente de enfrentarse? Porque la valentía no consiste sólo en enfrentarse a alguien con armas. Esto no es exclusivo del hombre, también lo hacen las mujeres e, incluso, los niños. Se trata de la otra valentía, esa de enfrentarse a sí mismo detrás de la máscara del profesional honorable, del folklorista juntador de fichas o del docente preocupado por una civilización y una cultura que son, al fin y al cabo, extranjeras, o la del funcionario pomposo que se cree columna de su institución.

Ahora bien. debemos enfrentarnos a nosotros mismos y ganar la libertad interior a fin de recuperar al hombre en su totalidad. Pero, ¿qué clase de hombre —pensarán ustedes— vamos a recuperar mediante la filosofía en una Sudamérica plagada de miserias, donde todos comemos mal, donde ni siquiera llegan los libros del exterior, donde en cualquier momento nos puede sorprender la muerte sin haber hecho nada, y donde vienen los extranjeros a dejar sus dólares como una limosna? Descartes descubrió al hombre francés en la Francia gloriosa de Richelieu. Hegel lo hizo cuando la burguesía alemana inicia la revolución industrial. Hoy, los norteamericanos viajan a la luna, ¿cómo entonces vamos a descubrir al hombre en una Sudamérica subdesarrollada y miserable? Es claro que, ante un problema así, es mejor dejar la filosofía a un lado y aprender inglés por si nos invitan a viajar a la luna o hacer el chiste fácil, aunque resignado, elaborar cuidadosamente la ficha, ostentar la profesión honorable o hacer algún viaje al extranjero para

nunca más volver. Y si nos quedamos, seguir desempeñando el averiado papel de una clase media empobrecida, pero honorablemente occidental que recurre siempre a las recomendaciones para ocupar un alto cargo a fin de pintar con nuevos colores nuestra descalabrada honorabilidad, o andar con un revólver encima a fin de asaltar las arcas del estado, claro está no sin antes escribir un libro de poemas.

Ante un panorama así, estamos seguros, el hombre que llevamos adentro ha de ser espantoso. Este es el nudo de nuestro complejo de inferioridad. ¿Acaso la filosofía puede servirnos para algo en este caso? Es que, precisamente la filosofía no se hizo para las fieras sino para los humildes, mejor dicho, rescata toda la humildad para ganar toda la fuerza. Fue, al fin de cuentas, la misión que les cupo a Descartes y a Hegel. Marchan con su pensamiento en contra de su medio, pero recuperan todo el destino de su comunidad. Es lo que tenemos que hacer nosotros.

Cierta vez un paceño exquisito me advirtió que en ciertos ciudadanos hay aún demasiado folk, como si dijera, son demasiado indios. Ahora bien, pienso yo, cuando Nietzsche escribió sus libros ¿no puso en ellos precisamente el folk de su país, ese salvajismo mal domado de sus antecesores germánicos? Lo mismo ocurre aún con Heidegger. En sus libros alientan los prejuicios de una clase media alemana y además los ideales bastante inmoderados del campesinado alemán. ¿Y de dónde sale el pragmatismo de William James? Pues no es más que el folk salvaje de los anglosajones —como ya lo insinúa

Weber— que se traduce en la acción y en el capitalismo como dos formas típicas de un determinado tipo de cultura, el folk anglosajón.

Pensemos que un pensador europeo debió tener una gran valentía —como no la conocemos nosotros y menos el pacheño aquel— para asumir su folk, o su cualidad de indígena europeo, para convertirlo en un sistema filosófico. Pensemos sólo en la forma drástica como se sucedieron en Europa los sistemas folklóricos.

Evidentemente estamos equivocados en Sudamérica, creemos que debemos despojarnos del folk, cuando, en verdad, hay que hacer lo contrario, es preciso asumir lo indígena, eso es autenticidad y, ¿quién es tan valiente como para asumirla? Realmente, muy pocos. Es preferible repetir el folk europeo a través de Descartes o de Hegel y reprimir el nuestro, porque hiede. Pero no hiede tan mal. Vean esto.

Cierta vez, en Tiahuanaco, a un yatiri, de nombre Ceferino Choque, le preguntamos por sus ideas. Al cabo de media hora de insistirle nos contestó un poco cansado: UCAMAUHUA MUNDAJJA. *El mundo es así*. La misma frase la dicen las comadres en los barrios apartados de Buenos Aires. La expresión no fue dicha a nivel filosófico. Choque la usó como una expresión funcional, como para sustraerse de la presión de cholos y gringos que lo acosaban, pero pertenecía, de cualquier modo, a su pensamiento. Despeñaba una función. Es la verdadera función de la filosofía: servir a la vida.

Al principio no le di importancia. Pero cuando luego reintegré a la seria, aunque inútil problemática de la teo-



ría del conocimiento, de la epistemología, la del ser en sí y, el ser para sí y la existencia o no existencia de Dios, y tantas cosas más, pensé que en esa expresión del yatiri había mucho. ¿Por qué?

La expresión *ucamau* se ligaba extrañamente a la denominación que los canacos, según Leenhardt, hacen del hombre cuando lo llama *Do Kamo* que traducido significa "lo viviente". Ahora bien. El *así es* del mundo y el hombre como lo *viviente* constituyen conceptos que parecieran responder a una intuición filosófica básica. En cierto modo, se sitúan antes de la afirmación cartesiana del "pienso, luego existo" y un poco más cerca a lo que Husserl denomina "presencia", pero, en todos los casos, son anteriores al *homo faber* creado por la burguesía liberal europea. Choque, en suma, con su *Ucamauhua* intuía una pesada humanidad americana. Al fin y al cabo, esa misma que arrastramos penosamente todos los días por las calles de nuestra ciudad, apenas adornada exteriormente con el título universitario de nuestra profesión.

Afirmar que el mundo *así es* implica afirmar con respecto al sujeto su mero darse, su *estar* sin más, como anterior a *ser*, y eso es grave. Porque se es profesional pero como algo que previamente sólo se da o está, como algo viviente, que acepta el mundo a la manera de los yatiris, como un darse así la realidad, como puro acontecer. Esto es colocar al profesional en su eje humano con anterioridad a su condición de *homo faber*, a nivel de canaco, o de puro folk, por no decir indio. Aunque sea muy básico.

Ahora bien, ¿cómo puede servir todo esto de punto de arranque? El budismo califica a Buda, en su última faz como “el Así llegado”. ¿Y qué significa “llegar así”? Pues, llegar al fin de su existencia pero en ese plano del mero darse, como algo viviente que está y que no importa que sea industrial, ni indígena, ni abogado. Más aún, los astronautas, cuando llegaron a la luna, no eran mucho más que algo que se da así, como lo viviente en términos de un señalativo UCAMAUHUA, presos en esa realidad de no ser más que astronautas. Ser astronauta no es más que un accidente que se produce en el nivel de un estar, y siempre con la consiguiente pregunta abierta por el *así es* del mundo, el UCAMAUHUA MUNDAJJA del cosmos, pero claro está, esta vez dicho en inglés y no en aymara.

Como ven, es posible hacer una filosofía folk o indígena. Si asumiéramos todas sus posibilidades seríamos mucho más que el yanqui que deja sus dólares. Estos, con su filosofía del tener, no han ganado la eternidad. La nuestra, aún está disponible, pero, para lograrla es preciso pensar. Veremos quién lo hace.

*Fuente:* Cultura Boliviana, Año VI, N° 38, febrero-marzo de 1970. Publicación mensual de la Universidad Técnica de Oruro, Bolivia.



## **PALABRAS PRONUNCIADAS AL FINALIZAR EL CURSO — 1970**

Hemos llegado al final, pero sólo en el tiempo, porque nuestra tarea no ha terminado. Hemos llamado a nuestra actividad "Curso de Filosofía Indígena y Americana". Yo fui el profesor y ustedes los alumnos. Pero con esta función de profesor y alumno no hemos sino representado papeles que son en verdad demasiado gratuitos. Todos quisiéramos perpetuarnos en nuestros papeles y he aquí que el tiempo nos corta nuestra función teatral. Hasta ahora hemos estado, unos de un lado y los otros del otro y, ahora, debemos dispersarnos. ¿Y qué será de nosotros ahora? Pues debemos volver a una realidad que en verdad no quisiéramos ver.

Tratábamos en el curso, ante todo, de encontrar una solución para este altiplano a fin de no dejarlo librado ya sea a europeos suficientes que creen que la solución de los problemas consiste en enfrentar la inestabilidad del siglo, sólo porque ésa es la tradición en Europa; o ya sea a argentinos que consideran que aquí hay que solucionar problemas de todo orden, desde un marxismo para huahuas (1) de 18 años, hasta artículos de limpieza para lavar a millones de campesinos; o ya sea a inmigrantes de una América del Norte que pregonan un desarrollo que en el fondo no entienden; o ya sea a funcionarios o ciudadanos respetables que consideran que eso del altiplano no es más que un entretenimiento para las vaca-

ciones. Pero el problema, lo sabemos, es mucho más grave.

Incurrir en cualquiera de estos papeles es como venir con el cerebro vaciado, es esconder la cabeza en la arena para no ver la realidad. Y es algo mucho más grave todavía: es no querer pensar.

En realidad nos desagrada profundamente pensar. Decía Heidegger en un trabajo titulado "¿Qué es esto de pensar?", que en el siglo XX no queremos pensar, porque si lo hiciéramos la consecuencia sería trágica, ya que perderíamos el sosiego, porque tendríamos que encontrar urgentemente una verdad. Y vivimos con tanta placidez, tan tranquilos y siempre creemos que ninguna verdad es necesaria.

Pero, veamos, ¿por qué habrá que pensar aquí en el altiplano, si no tenemos ganas de hacerlo? Pues porque aquí se dan, con toda evidencia, dos ámbitos. Por un lado una burguesía plácida y por el otro un campesinado de antigua extracción. Esto mismo también se da en todos los bordes o confines de Occidente, como dice Canal Feijóo. Se da también en Africa, en Asia y en Oceanía. Son zonas donde no llega lo mejor de esa cultura, sino lo peor, lo más elemental: el jabón, el televisor, el carro, el usurero, el aventurero y todos defendidos por pioneros obtusos que no han revisado previamente dónde están ellos parados y ni siquiera han reconocido su verdadera condición de simples occidentales o europeos. Nos quieren educar para el desarrollo y el progreso, cuando en verdad nos están educando para la agresión creyendo ingenuamente que eso es cultura.

Pero lo cierto es que vivir en el altiplano exige el sacrificio de remover el pensamiento a fin de encontrar la solución para nuestra misma vida. ¿Por qué? Porque es imprescindible que nos anticipemos a fin de encontrar nosotros nuestra verdadera y única posibilidad y estilo de vida, antes que nos disfracen de occidentales y nos marginen.

Ahora bien. Me suelen preguntar por qué vengo siempre a Oruro. Y no sé qué contestar. Vengo porque sí. Quizá por los magníficos amigos que yo tengo aquí y, quizá también, porque creo ser útil. Pero ha de ser en el fondo porque aquí se conjuga el conflicto básico de Sud América, en medio de una sociedad ya extraordinariamente movilizadora en una dimensión como no se da en otras sociedades sudamericanas. Aquí recojo el material para pensar y descubro lo que hay que pensar en Sud América y, por consiguiente, creo, estoy firmemente seguro, que aquí paradójicamente el sudamericano habrá de conseguir toda su lucidez.

Desde aquí es fácil decir a un europeo o extranjero: "Vete a tu tierra, porque no entiendes a la mía. Eres menos libre que yo". Este no es un lugar para repetir la antigua y ya empobrecida experiencia de una Europa ni de un mundo yankee, sumidos en museos y plagados por una juventud corrompida y con pretensiones imperialistas. En suma, estoy firmemente convencido que esta zona es la clave. Comprendo que les asigne una responsabilidad muy grave. Pero no tengo la culpa. Las verdades no se inventan, se imponen. Ojalá podamos hacer frente a ella. Así lo espero.

Pero para decir eso debemos pensar los que podemos hacerlo. Si no lo logramos será porque hemos fracasado, no valía la pena hacer el curso, ni merecemos el sueldo que se nos ha dado. No sé con exactitud quién seguirá pensando ni quién hará lo posible por seguir en esta misión. Pensemos que detrás de todo esto están en juego nuestros países. No podemos jugar con ellos.

Yo me voy y es natural que así sea. Pero irme no es sólo irse en el espacio, sino también dejarlos solos a fin de que mediten. No soy yo la solución para ustedes, son ustedes quienes deben solucionar los propios problemas.

# CAMPESINOS, FILOSOFÍA Y UNIVERSIDAD

por Jorge Calvimontes

Los campesinos de la provincia Saucarí, concretamente del distrito de Challavito, en apreciable número, han traspuesto los umbrales de la Universidad Técnica de Oruro, con la finalidad de participar, como alumnos, en un cursillo de Filosofía Indígena, dictado por el profesor Rodolfo Kusch, paralelamente al de Filosofía Americana en el que tuvieron parte activa grupos ciudadanos y miembros del Centro de Filosofía que preside el Dr. Antonio de la Quintana.

No debe existir en los anales de la historia cultural de nuestro país otro caso insólito como el presente. Campesinos adultos, padres de familia, amas de casa o jóvenes artesanos que no tuvieron la oportunidad de rebasar la educación, acaso, primaria, ven de pronto abiertas las puertas de la Universidad, se acomodan en los pupitres donde solamente se posaron los bachilleres tradicionales, y se aprestan a escuchar las palabras explicativas de un hombre estudioso que, según sus propias palabras, no “enseña filosofía como quien vende pan caliente”, sino que crea una actitud filosófica “para lo cual hay que ser interiormente libre” aunque se viva en un continente que vive esclavizado o sometido a formas de explotación.

Verdad es que, los cambios que se suceden en la sociedad están revolucionándolo todo. La Universidad ha



vencido su tradicionalismo y se apresta a marchar en el ritmo acelerado de una sociedad actual que encuentra, precisamente en la transformación, la respuesta que acerca a la solución de sus problemas. Y, conforme con este cambio de actitudes, la Universidad no puede ni debe hacer otra cosa que considerar al campesino de nuestros valles o altiplanicies, como a un hombre apto para el ejercicio de las tareas de investigación y análisis.

Sin duda, aunque sea mucha la distancia, repleta de siglos, la sociedad boliviana devuelve a los hombres aymaras y kechuas, para no aventurar demasiado, el lugar que les fuera usurpado por los conquistadores hispanos.

En el concepto moderno se amplía la participación de las razas aborígenes ya no simplemente, como factores de producción en las minas, las fábricas o los talleres artesanales, sino como posibilidades seguras en el campo de las actividades intelectuales; puesto que de las artísticas jamás se las pudo erradicar.

## **Una ineludible eclosión**

Por lo que respecta a la crítica, se dirá seguramente que la Universidad no debiera haber abierto sus puertas para hacer que los campesinos se hagan más indios. El antagonismo respecto de cuáles deben ser los módulos de la personalidad nacional, ha de plantear una ineludible eclosión entre aquéllos que sostienen que debería darse cauce amplio al desarrollo de todas las formas

européizantes para que ellas conformen el tipo nacional, superando lo que ellos señalan como negativo en la herencia de los pueblos que civilizaron este territorio antes de la conquista ibérica y quienes plantean un retorno a las raíces propias de un pueblo cuyas mayorías étnicas son precisamente las de los troncos aborígenes. Aún languideciendo en el centro geográfico del imperio de la cultura occidental, nuestros grupos humanos descendientes de la época del Kollasuyo permanecen ajenos en su actitud vital, sus usos y sus costumbres, a la influencia de esa cultura, del mismo modo como permanecieron reacios al influjo del pensamiento y de la religión impuesta por la metrópoli a los mitayos de la colonia. En toda manifestación, ya sea del culto, el mito y el concepto de la organización social, hay índices supérstites de que las expresiones peculiares de esos pueblos han sabido conservar su independencia aunque no su pureza. Si diríamos que estamos siendo cada vez más indios, muchos oídos y ojos acuciosos verían resentida su imagen de la nacionalidad; de igual manera hay quienes opinan que el bagaje conocido como folk, suena a herejía frente al refinado gusto estético de los imitadores.

No se trata, en suma, de apurar un desorbitado retroceso a las expresiones de un pensamiento, un culto o una concepción de la vida al punto de partida como estaban las cosas en la época de la conquista. Tampoco los denegadores de las virtudes autóctonas debieran ver sólo terrosos y grises espectros estáticos en el kechua y el aymara. Ambos caudales culturales pueden y han podido aportar factores positivos en la formación del hombre

nuevo de Bolivia. Lo que debiera dejar en claro esa eclosión de antagónicos puntos de vista, es que Bolivia tiene que asentar su personalidad, su hombre no ha de ser imitación mecánica de concepciones extrañas, sino que ha de expresar con sus atributos propios, sus peculiaridades, valga la redundancia, una personalidad totalmente independiente cuyo pensamiento trasunte los lineamientos sociales y políticos dentro de los que se hace cada vez más objetivo el sentido de la nacionalidad.

## Una filosofía americana

Largo tiempo caminan nuestras sociedades por los cómodos e intrascendentes senderos de la imitación. Somos grotesca imagen calcada de otros ambientes y ajenas realidades. Nos esforzamos mucho más por interpretar el "Lago de Los Cisnes" de Tchaicowsky y no hemos llevado nuestras aptitudes estéticas a depurar o a hacer aprehensible, las expresiones de un huayño o un aranway que pueden, con mucha ventaja, ofrecer valioso material coreográfico y plástico para la realización no sólo de poemas musicales, sino para estructurar en base a nuestras armonías indias, obras de largo aliento.

En la vida prosaica de los bolivianos, ocurre lo mismo que en el afrancesamiento de nuestra literatura. Nuestras formas de expresión más superiores hasta la jerga cotidiana y vulgar están influenciadas por el extranjerismo degradante. No es precisamente por imi-

tar que un pueblo se hace universal; remontémonos a los ejemplos de Francia, Grecia y cualquier otro espécimen de grandeza. Fueron únicos en su época porque su peculiaridad supo imponerse y vencer al común denominador.

Una filosofía americana es lo que hace falta para devolver a nuestros pueblos su otrora prestancia. Surge aquí el problema del ser, de lo que se ha de ser o de lo que se ha de dejar de ser. Si no diéramos un paso en sentido de aclarar este planteo que más supone duda, estaríamos dejando abierto el campo para el predominio ideológico de quienes afirman la inexistencia de una viabilidad boliviana. A tiempo de aclarar de dónde venimos y a dónde vamos y qué hemos de ser, estamos pretendiendo afirmar la existencia de un destino. Que ese sea bueno o malo depende únicamente de la concepción filosófica que puedan darse los pueblos americanos.

Hoy, los campesinos, mañana otros grupos sociales de nuestro pueblo, y al fin todos, estamos siempre en busca de algo que nos falta, de algo que haga precisos nuestros pasos, de algo que imprima con fuerza la huella de nuestro andar en este fenómeno vital, amargo o dulce, pero siempre resultante del ingrediente que nuestra actitud pensante le añade.

Oruro, 27 de febrero de 1970

*Fuente:* La Patria, Oruro-Bolivia, domingo, 1° de marzo de 1970.



## ANÁLISIS SOBRE EL PROBLEMA DEL AYNÍ A CARGO DE RODOLFO KUSCH

Aplicando a lo expuesto por los campesinos la metodología del Departamento de Investigación, que consiste en analizar lo informado en tres planos de profundidad, a saber: el fenoménico, el de exploración, o sea el de buscar causas que trasciendan al plano anterior, y finalmente, el plano de interpretación y teorización, aquél en que lo expuesto puede servir para una praxis; los resultados son los siguientes:

1º) En un primer plano, el referido puramente al sistema de prestación o ayni, pareciera constituir un conglomerado de costumbres. Fue definido por los campesinos como “devolución” o como “ayuda que se prestan entre campesinos”, de tal modo que unos ayudan y otros devuelven. Generalmente la puesta en funcionamiento del ayni depende de un “pedido”. Ya John Murra hizo notar que el ayni en el imperio incaico pareciera depender de este pedido, de tal modo que si el pedido no se efectuaba, no funcionaba el sistema.

El ayni pareciera desenvolverse a nivel de fiesta ritual. Es fiesta en tanto los campesinos recurren a determinados juegos durante la realización del mismo. La prueba está en que, cuando el ayni se aplica a la cosecha de la papa, se realiza un juego colectivo. Y es ritual, por cuanto todo el sistema entra a funcionar con una huilancha y una q'owa.

Asimismo, el ayni se efectúa a nivel familiar y no comunal, lo cual pareciera indicar una decadencia del mismo. (Así ocurre al menos en Saucarí, de donde eran oriundos los tres campesinos). Finalmente el ayni se realiza en el sentido de la reciprocidad, de tal modo que se trata de una ayuda que debe ser retribuida.

2º) En un segundo plano, en tanto se buscan las causas determinantes y un grado más alto de definición del sistema de prestación, cabe mencionar lo siguiente:

Llamó la atención la referencia a la situación de la viuda en la comunidad, ya que ella recibe los beneficios del ayni, sin estar obligada a retribuir la prestación. Esto muestra ya no el valor económico del ayni, sino su implicación moral.

En este sentido cabe indicar que los campesinos hacen notar el elevado rango moral con que se obraba en el sistema, por cuanto insistían en la importancia de la "conciencia", el "corazón" y la "obligación", con los cuales se sienten obligados a intervenir en el mismo. Cabe mencionar en este sentido que los presentes no campesinos estaban empeñados en saber cuál era el criterio que seguían aquellos cuando la obligación no era cumplida por ellos. Esto cabe relegarlo a la clara diferenciación de tipo cultural entre ambos grupos, ya que en el primero se tomaba en cuenta una moral mecanicista, mientras que en el segundo, el campesino, había un ejercicio libre de la moralidad, porque la prestación se efectuaba sin esperar ningún castigo.

3º) En un tercer plano de profundidad del problema, aquél por el cual se toma el ayni en un grado mayor de

abstracción, a fin de utilizarlo en una posible praxis, cabe mencionar lo siguiente:

a) El ayni, según lo manifestado por los campesinos, pareciera darles una fuerte argumentación para resistirse a lo que ellos llamaban capital. Todo lo vinculado al capital era visto por ellos como asociado a la violencia, a la coacción y a la falta de compasión. Es probable que detrás de ello haya un temor a la impersonalidad de la sociedad moderna. En este sentido cabe observar que esta impersonalidad también es argumentada por ciertos sectores de clase media.

b) Indudablemente el ayni pareciera responder a un estilo de pensar propio del campesino. En la concepción del ayni lo importante es el crecimiento y no las causas. Uno de los campesinos se vio obligado a justificar el ayni diciendo que de esta manera se ahorran jornales. Eso es cierto, pero sólo en parte. También es cierto que el ayni es utilizado como que "es costumbre" o sea dentro de un sistema que no requiere justificaciones o causas. La coherencia moral y comunitaria del ayni hace que éste no responda a razones de utilidad económica, sino que es un fenómeno profundamente humano. El mencionado campesino quiso utilizar una argumentación propia de ciudad para un fenómeno que no requería esa justificación. O, mejor dicho, no existen a nivel de cultura de ciudad categorías para comprender el ayni. Y de ahí la urgencia de aplicarle causas.

c) Lo anteriormente dicho lleva a pensar que el ayni, según lo expresado por los campesinos tiene el valor de una fuente energética que alimenta en un plano pre-



racional a la cultura campesina. Se trataría de una racionalidad que no coincide con lo que se piensa en la ciudad. Se mantiene en este sentido en un nivel por debajo de la conciencia. De ahí que consista casi en un juego o en una fiesta colectiva. Asimismo, la fuerza energética del ayni se puede advertir cuando se produce el paso del ayni desde el nivel campesino al mestizo. En este caso el ayni consiste en la devolución al pasante del dinero que ha invertido en la fiesta. Según Alberto Guerra el pasante no recupera lo invertido. Esto se puede interpretar como la traslación del sistema de prestación al plano de una economía del dinero, pero sin la utilización de las ventajas que esta última economía podría ofrecer. Esto es, el ayni mantiene su estructura pese al cambio.

d) La observación efectuada más arriba sobre el margen subconciente en el cual se desplazaría el ayni, lleva a suponer que el mismo se basa en una estructura arquetípica que es común a campesinos y ciudadanos, propia del hombre en general.

De esta manera dicho arquetipo puede darse como ayni en el campesino, como *pasanaku* en el mestizo, y, en sus formas superiores, condiciona el criterio de organización de una compañía de seguros. Se trata de una misma estructura que a nivel campesino se da como prestación de trabajo, y en cuanto se traduce a una economía de dinero la prestación tiende a hacerse ya no con trabajo sino con dinero. Esto llevaría a la intuición de que la economía occidental responde a una cuantificación de eso mismo que está incluido en el ayni.

El ayni sería en este sentido una economía invertida y simétrica a la occidental y de tipo cualitativo. Sin embargo, ambas economías no se excluyen. La economía como ciencia es la resultante cuantificada del esquema del ayni, mientras que éste se mantiene en un plano cualificado, dentro de un pensamiento seminal, no causalista sino de crecimiento.

e) Y una última observación sería la de que, si fuera cierto el fondo arquetípico del ayni, éste genera una economía del amparo de los integrantes de una comunidad y, en cambio, la economía occidental, en virtud del nivel diferente y más intelectualizado en que se coloca, es una economía del desamparo. Sirvan estas ideas como intuiciones para un ulterior empleo del ayni a nivel praxis.

En lo que se refiere a las opiniones de los asistentes que no eran campesinos, y sometidas éstas a una *investigación*, en la cual se trata de ver hasta qué punto aportaban soluciones a la economía campesina a partir del ayni, cabe clasificar lo dicho en tres partes, que son:

- 1) Análisis de algunos preconceptos que probablemente obstaculizaron la comprensión del ayni.
- 2) Conceptos de aproximación al problema del ayni.
- 3) Apreciación sobre lo dicho por el grupo no campesino.

## 1) Análisis de los preconceptos

Los preconceptos fueron los siguientes:

- a) Preconceptos propios de la actividad profesional de

cada uno de los asistentes. Fueron de orden político, económico y otros. Entre los políticos cabe mencionar la actitud marxista, la cual esgrimida en forma cerrada y dura, como se hizo, no lograba abrir una comprensión del mundo campesino, sino que soslayaba a éste superficialmente. Ello no impidió que la actitud marxista contribuyera positivamente a dar elementos problematizadores de la economía burguesa. \*

Con respecto a los preconceptos provenientes de las ciencias económicas cabe mencionar términos como "modelo" económico, "sistemas de prestación social", "economía natural", "etapas previas a la de producción", que no correspondían a lo que ocurría realmente con la cultura campesina. Estos términos esgrimidos en forma poco flexible no lograban captar el problema del ayni, sino que más bien lo oscurecían.

b) Hubo también preconceptos emocionales, provenientes de un indigenismo inconfeso, que, si bien mostraba un alto grado de aproximación al problema campesino, sin embargo no lograba tomar conciencia de lo que pasaba con la comunidad campesina.

En este sentido cabe mencionar un cierto paternalismo ejercido ante los campesinos presentes, y que consistía en un esfuerzo de dar cabida a los mismos, aunque se evidenciaba que éstos demostraban necesitarlo.

c) El preconcepto referente a la tecnología. Éste responde a una obsesión propia de la clase media y no facilita de ningún modo la comprensión del ayni, sólo lleva a reducir mecánicamente la importancia del mismo, en tanto se cree que aquella habrá de hacer desaparecer a

éste, pero sólo por el criterio superficial de que las cosas duras desplazan a las cosas blandas.

d) El preconcepto del evolucionismo, que consideraba que el ayni pertenece a un momento determinado de la evolución de la humanidad, y que éste está ya superado. Este preconcepto pertenece al criterio segregativo con que fue montada la ciencia antropológica, cuando fue fundada en el siglo pasado y tendía a separar a la burguesía del pueblo.

Cabe señalar, en este sentido, que en Bolivia de nada vale este criterio ya que aquí el ayni se da junto a la producción industrial y es preciso tomar en cuenta a aquél aun cuando se lo haya considerado como "superado".

e) El preconcepto de la disponibilidad de la realidad. Es propio de la cultura de ciudad y se concretó cuando se creyó que se podía rehacer todo lo referente al ayni y en adaptarlo a la economía burguesa. El ayni no es desarmable, sino que se da como una actividad autónoma y dura, ya que no permite modificaciones, por aquello de que el campesino, en nombre de que "es costumbre", defiende este acervo como propio y persiste en él.

f) El preconcepto de la democracia. Se proyectó al campesino el prejuicio propio de la sociedad liberal, en tanto se suponía que en un momento dado el campesino, como individuo, dirá lo que le conviene. Se olvida en este caso el sentido de la comunidad que posee el campesino, y que en dicha comunidad no tiende a haber individuos.

g) Preconcepto de pueblo. Consistió en ver al campesino como pueblo, cuando en verdad no es así. Pueblo es

un término propio de la burguesía, que ésta utiliza para diferenciarse de todo lo que no es ella. El campesino en este sentido, en tanto constituye otra cultura, se sitúa fuera de la ciudad y se integra en una entidad autónoma a la de la cultura occidental. Pensemos que el campesino tiene incluso su propia burguesía.

## 2) Conceptos de aproximación al problema del ayni

Hubo conceptos, formulados por los asistentes, que implicaban indudablemente una comprensión real del problema del ayni. Estos fueron aproximadamente los siguientes:

a) Quechuas y aymaras constituyen nacionalidades. La idea de nacionalidad corresponde concretamente a la globalidad y a la autonomía de las culturas campesinas.

b) La reactivación de la economía campesina a partir del ayni debe ser entendida como un problema de estrategia. Se trata de hacer en este sentido aunque sea "cosas menores", o "marginales" a fin de lograr una corriente de opinión.

c) Es preciso estudiar y hacer praxis con el campesinado a nivel de utopía, en tanto se toma estrictamente en cuenta la absoluta contradicción que existe entre ciudad y campo. Esto obliga a tamizar los métodos a fin de no avasallar al campesino.

d) Tratar el ayni como complejo energético, para el cual la cultura de ciudad no tiene categorías de comprensión. Esto no excluye que, sin embargo, existan ele-

mentos comunes entre el mundo campesino y el mundo ciudadano como se indicó más arriba.

e) El ayni implica una actividad netamente comunitaria y de alto valor moral, con lo cual se distancia del individualismo de la sociedad competitiva. De ahí se infería que era importante su reactivación.

f) Encarar el ayni desde el ángulo de una micro-economía, pero tomada ésta como una pre-economía, ya que constituye algo que ni la economía marxista ni la burguesa logran captar.

g) En el caso de extenderse el problema del ayni al plano político, debía promoverse una revolución cultural, en el sentido de una movilización de los aspectos característicos y esenciales de la cultura campesina.

h) Es probable que esta movilización apunte a reajustar las estructuras de la cultura de ciudad.

### **3) Apreciación sobre lo dicho por el grupo no campesino**

En esta parte II del seminario cabe hacer las siguientes apreciaciones:

a) No hubo por parte de los asistentes una clara comprensión del fenómeno del ayni, y, por consiguiente, no se sabía de qué manera podía ser útil.

b) El instrumental con el cual se lo creía comprender no era el adecuado, ya que venía sobrecargado, especialmente el de extracción política y económica, con cadena de preconceptos que impedían ver el problema con claridad.

c) Gran parte del personal del INDICEP carecía de conocimientos y también de una formación científica especial que facilitara la comprensión del problema. Esto era suplido con actitudes emocionales y meramente intuitivas que no resolvían el problema en cuestión. Es preciso considerar que el problema del campesinado boliviano exige, quiérase o no, conocimientos previos sobre sus características, de tal modo que es muy pequeño el margen de experimentación que se puede hacer con él.

d) La operatividad del Seminario se obstaculizó en gran parte debido a que el mundo campesino se mueve en otro plano de categorías, que son diferentes a las categorías occidentales.

e) De todo lo anterior se desprende la necesidad urgente de planificar un estudio científico del problema.

f) Sin embargo la mayoría de los asistentes estuvieron de acuerdo en que el ayni constituye un fenómeno importante ya que a través del mismo podría comprenderse la economía campesina que asimismo se debe elaborar una economía nacional a partir del campesino, y finalmente que es preciso modificar la estructura de la economía capitalista.

g) Es necesario tomar en cuenta el ayni para generar una economía a partir del pueblo, lo cual no significa volver atrás, sino favorecer el surgimiento de un modelo de sustitución de las estructuras capitalistas nacionales.

h) El valor máximo del ayni radica en su consistencia ética aun cuando éste sea utilizado en el simple nivel de una costumbre que tiende a desaparecer.

## Conclusiones generales

1) La liberación de las culturas campesinas será obra de ellas mismas, y los miembros de la clase media ciudadana, que se ocupan de ellas, sólo será para ayudarlas.

2) Debemos ser conscientes de la pluriculturalidad de Bolivia. El respeto de las diferentes culturas y nacionalidades en sus costumbres e instituciones, contribuirá a su liberación y desarrollo.

3) Las frustraciones políticas y las coacciones económicas habrán de ser resueltas al mismo tiempo que se atiendan las infraestructuras que subyacen a las clases medias.

4) El subdesarrollo no podrá ser superado sin contar con la capacidad creadora del pueblo. Y esta capacidad creadora sólo se movilizará a partir de la comprensión del desarrollo, dinamizando las culturas campesinas.

5) El sistema educativo debe responder a la pluriculturalidad de Bolivia, reorientando su funcionamiento y objetivos a partir de las culturas campesinas.

Oruro, octubre de 1970





## EL PROBLEMA DEL AYNÍ O SISTEMA DE PRESTACIÓN

Hace poco un investigador peruano, John Murra, ha retomado la investigación de la estructura del mundo precolombino. En un artículo titulado "Temas de estructura social y económica en la etno-historia y el antiguo folklore andino", este autor dice que no son del todo exactas las versiones que se tienen sobre la estructura económica del mundo andino. Esto se debe primordialmente a las utopías que los europeos han labrado sobre dicha estructura, especialmente inspiradas en el Inca Garcilazo.

Murra propone en consecuencia estudiar dichas estructuras en cronistas menores como Iñigo Ortiz de Zúñiga (Revista del Archivo Nacional del Perú, 1920-25 y 55 en adelante) quien visita en 1562 la ciudad de Huánuco por simples motivos burocráticos. Figuran en su crónica numerosas encuestas y hasta estadísticas sobre el nivel económico antes y después de la conquista. Informa de paso que Huánuco estaba compuesta por cuatro warankas de 1.000 unidades domésticas cada una. Al frente de cada una había un kuraka elegido por parentesco local. Hace notar Murra que esta división era natural en el norte del Perú, mientras que en el sur se daba la de dos parcialidades que eran el *Hanan* y el *Lurin*. El kuraka por su parte podía ser destituido por cinco motivos, a saber: 1º) por no obedecer, 2º) por rebelión,

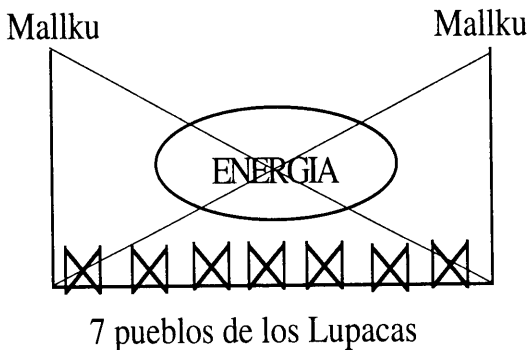
3º) por negligencia en recaudar tributos, 4º) por no cumplir con los tres sacrificios anuales, y 5º) por ocupar a los indios en hacer ropa para él.

Según Murra, Francisco de Avila de Huarochiri ha redactado casi en la misma época un extenso manuscrito en idioma quechua con las creencias de habitantes de Huarochiri. Esta crónica fue traducida por Galante y editada a principios de este siglo en Madrid.

Otro cronista importante para este fin es Garci Diez de San Miguel quien visita la provincia de Chucuito en 1567. Esta crónica fue editada por la Casa de la Cultura del Perú (Lima, 1964) y comentada por Murra. Se trataba del antiguo reino de los Lupaca quienes mantenían en esa época ciertos privilegios, por lo cual no habían sido sometidos al régimen de la encomienda. Era relativamente rica ya que contaba con un cuantioso ganado de auquénidos. El tributo que debían pagar al rey de España consistía en 18.000 pesos y eran reunidos mediante la labor de algunos indios *mittani* en las minas de Potosí.

El reino agrupaba siete pueblos y de estos dependían una gran cantidad de pueblos menores. Tenían dos parcialidades que eran *Hanansaya* y *Urinsaya*. Al frente del primero estaba el mallku Cari y del segundo otro mallku denominado Cusi. "Cusi informó que su parcialidad o mitad 'inferior', el Urinsaya, incluía 17 *hatha*, 10 de *haqaru*, 5 de *uru*, uno de alfareros y otro de plateros". Murra anota que es difícil determinar, por falta de datos, si el concepto de "artesano" se refería a una especialidad o a alguna filiación étnica.

Indica en otra parte que “los ingresos tradicionales de los señores consistían fundamentalmente en el acceso a la energía de los campesinos, a las tierras y a los rebaños”. Pareciera que “el estado Inca no recolectaba tributo en especies”, sino que sus ingresos “consistían en un acceso constante a parte de la energía de sus sujetos, quienes cultivaban tierras del Estado, pastoreaban sus rebaños, tejían las telas de la corona y cumplían con su *mita* en las obras públicas, pero no se tocaba la despensa campesina.



**Fig. 1**

En la figura 1 hemos consignado la estructura del sistema económico de los Lupaca. El sistema era dual y además el criterio que lo regía era en términos de energía, o sea de simple disponibilidad de mano de obra. Conviene recordar que lo que entendemos por economía

actualmente no está regido por un criterio cualitativo como es la energía, sino cuantitativo como lo es la producción de mercancías.

Veamos algunos datos más recogidos por Garci Diez. El sistema de prestación de energía de trabajo entraba a funcionar cuando el Mallku formulaba su "pedido". Murra agrega otro dato de Holguín (1608) "mañani: es sólo pedir por un rato prestado lo que se vuelve luego lo mismo en número porque *no se enajena ni aquí se dice deudor ni acreedor*". Una vez formulado el pedido, las comunidades realizaban el trabajo en *tupus* cedidos por ellas al mallku o realizando tejidos para éstos. Por su parte este trabajo no era pagado sino con comida, coca, bebida, etc. Este sistema prevaleció durante la conquista. Y Murra observa que Garci Diez se escandaliza porque los comunitarios realizaban los tejidos únicamente a pedido de los mallku, por lo cual no recibían ninguna retribución. Garci Diez siguiendo el criterio cuantitativo de la economía europea propone que el rey *ordene* que los comunitarios establezcan relación directa con los españoles porque de esta manera sería mejor remunerados. El manuscrito de Garci Diez muestra entonces a las claras la superposición de dos criterios en economía. Uno cualitativo y otro cuantitativo.

Ahora bien, ¿se puede considerar a la economía del ayni, o sea de prestación y de criterio cualitativo como "primitiva"? Evidentemente el sistema de trabajo o ayni, sobre una estructura dualista de la comunidad hace pensar que la economía era organizada según arquetipos. Vimos ya con anterioridad el arquetipo de la dualidad. No sólo se concebía al mundo como una dualidad alter-

nativa entre lo que hemos llamado *cari y huarmi*, sino que dicha dualidad se trasladaba también al terreno de la economía. De ahí entonces la existencia de dos parcialidades.

Asimismo, como la estructura era arquetípica, no se imponía el concepto de retribución del trabajo, sino simplemente la utilización del trabajo disponible como simple energía, en la cual nada contaba el individuo, sino sólo la comunidad. Conviene recordar la escasa importancia que, según Leenhardt, tiene el individuo en las sociedades preindustriales, precisamente por la ausencia del concepto de propiedad. Hegel y Gusdorf, además de un sinnúmero de otros autores, hacen notar la importancia de la propiedad en el desarrollo del "yo" o sea del individuo. Esto último, que, del punto de vista europeo es considerado sin más como "primitivo", sin embargo nos señala a nosotros, los americanos, el sentido de la economía no sólo en el mundo precolombino, sino también en el ámbito del campesino actual.

Es más. ¿Podrá salir de este análisis un concepto americano de la economía? Para contestar esto habrá que entrar en un análisis más profundo del concepto del *ayni*. Quizá la semántica de la palabra *ayni* en los vocabularios de Bertonio y Holguín puede arrojar alguna conclusión. El mismo concepto de *Hatha*, o sea el equivalente de *ayllu*, en tanto se asocia al concepto de crecimiento, resulta muy sugestivo. ¿Será que todo el pensamiento indígena no se desarrollaba a nivel causal, como el europeo, sino a nivel germinal? Este es un problema que debe ser aclarado a la luz de la psicología, mucho antes que el de la economía o la filosofía vigente.

## Vigencia actual de lo analizado anteriormente

Ibarra Grasso ha hecho un estudio importante de los llamados "rezalipiches" que consisten en cueros pintados por los campesinos en los cuales consignaban los rezos católicos. El autor mencionado hace una recopilación de los mismos (publicados por la Alcaldía de La Paz - Bolivia) con el fin de comprobar si existió una escritura precolombina. Este problema no nos interesa a los efectos del estudio de una filosofía indígena, pero sí nos interesan los signos consignados y las posibilidades que los mismos nos ofrecen a los efectos de concretar la estructura de la psique campesina. Ante todo es hondamente significativa la tendencia en *boutrophedon* de la cual ya hablamos. Asimismo es interesante que el cielo esté representado por una horquilla que sostiene un género, que el descenso al infierno consista en una figura que desciende a lo largo de un palo, o que las preposiciones *a* o *de*, o el concepto de madre, estén representados por figuras humanas que enfrentan o van a favor de la tendencia de la escritura. No se ha hecho aún un estudio psicológico exhaustivo de dichos rezalipiches.

La misma riqueza es reflejada por los "chiuchi" o piecitas de plomo que se venden en todos los mercados. Es curioso que tiendan a ser 34 figuras más un huayruru, o múltiples de dichos números. Asimismo es curioso que dichas figuras sean reagrupables en cuatro grupos. No ocurre lo mismo con los "misterios" o azúcares. Sin embargo éstos pueden servir también como fuente de información para el estudio de la psicología indígena. Quizá

el concepto de mandala, como lo señala Jung, puede servir para la interpretación de estos utensilios mágicos.

Con referencia a la "chchalla", la "qoa" y rituales, conviene recordar el concepto de Eliade de la sacralización de los utensilios de trabajo o del lugar que se habita. Una chchalla en sí misma consiste en una comunicación entre el mundo profano en que se habita y el mundo sagrado. La ofrenda no es sólo motivada por un miedo a la deidad, sino por un deseo de tornar sagrada la vida cotidiana, a fin de alcanzar lo que dicho autor denomina el Gran Tiempo y el gran Espacio. Se trata de un tiempo circular y renovable por rituales mágicos, y de un espacio divinizado, un espacio mágico como el que pintan los indígenas navajos con arena coloreada y que consiste en cuatro zonas y una quinta zona germinal.

Morote Best, en este sentido, ha hecho la descripción de la vida cotidiana de una comunidad ubicada en Sallaq (Revista Tradición, Cuzco). Aporta en dicha descripción datos de suma importancia como ser que los utensilios campesinos tienen cada uno su santo. Asimismo resulta significativa la fiesta en que las dos parcialidades se disputan a tirones una sogá y siempre debe vencer una de ellas, porque si lo hace la otra, ocurrirán desgracias. En el mismo trabajo trae una descripción muy significativa del "asustamiento" o "mancharisca" y la curación de esta enfermedad tan curiosa pero tan significativa a nivel psicológico.

Evidentemente el comportamiento del individuo a nivel de comunidad campesina resulta en todo sentido arquetípica, o sea irracional en el mejor sentido de la palabra.



El campesino recurre al arquetipo para ganar seguridad psicológica. Otra cosa ocurre con lo que los psicólogos denominan sociedad, que coincide un poco con lo que vivimos en la ciudad. La sociedad tiene generalmente origen netamente consciente y por consiguiente es contractual, casi como una alianza consciente entre individuos. Los problemas modernos son problemas de sociedad y por consiguiente traen consigo una renovación del problema de la comunidad. Si en el mundo moderno nos planteamos el problema de la comunidad, es porque ésta tiende a perderse. Ahora bien, ¿podría servir el estudio de la comunidad campesina para una reactualización de la comunidad en general? He aquí un problema típicamente americano.

# PROYECTO PARA LA CREACIÓN DE UN INSTITUTO DE CULTURA CAMPESINA

## Motivos de su creación:

1) Las investigaciones realizadas en el campo de la cultura campesina, han llevado a la convicción de que la misma está integrada por muchas sub-culturas, de tal modo que puede afirmarse que en el altiplano existen, por una parte, culturas campesinas y, por la otra, una cultura de ciudad de corte occidental marginal.

2) La impermeabilidad entre ambos sectores culturales se advierte en lo siguiente:

a) Existen serias dificultades para constituir cooperativas campesinas, y, si se integran, fracasan al poco tiempo.

b) No tiene éxito la catequesis religiosa, ya que los campesinos parecieran apuntar a un notable sincretismo religioso.

c) Las costumbres campesinas persisten incluso a nivel ciudadano.

d) La cultura campesina se desintegra en zonas marginales a la ciudad, donde la personalidad resultante carece de consistencia y es notable por su desarraigo.

e) La alfabetización en castellano no da los resultados previstos, ya que se tropieza en este sentido con serias dificultades.

f) Los niños tienden a estudiar de memoria y tienen

dificultades de aprendizaje porque los métodos y programas no atienden la forma de pensar campesina encubierta por la lengua castellana.

3) Es preciso entonces reactivar, a simple título metodológico, el concepto de cultura como entidad autónoma, a fin de tamizar a través de él los criterios de acción a emplear. Por ejemplo, si la alfabetización en castellano es penosa, habrá que hacerla en aymara.

4) El concepto de cultura implica que las raíces vitales del campesino, no sólo se manifiestan en su alimentación y en su habitación, sino que penetran profundamente en sus costumbres y en sus creencias. Es un absoluto error destruir estas costumbres. Si lo hacemos, respondemos a un prejuicio de clase media occidental. Por otra parte, el aymara mantuvo sus costumbres durante 600 años, pese a todas las coacciones sufridas.

5) La manera de operar con la cultura campesina, de acuerdo a lo dicho más arriba, estriba entonces en que se debe tomar en cuenta una barrera intercultural, que debe servir de criterio de traducción de nuestra acción a la de la cultura campesina. No se puede, por ejemplo, distribuir utensilios entre los campesinos, creyendo que ellos habrán de usarlos como suponen los desarrollistas, sino que deben ser integrados coherentemente a su cultura.

# METODO DIFERENCIAL EN VEZ DE METODO PSICOSOCIAL

Oruro, 9 de septiembre de 1970

Conviene reemplazar el método psico-social por otro método, que podría denominarse, diferencial, por las siguientes razones:

1) El método psico-social tiende a homogeneizar al campesino de acuerdo con la cultura del alfabetizador;

2) Es importante tomar en cuenta la diferencia que existe entre la cultura de uno y otro, de ahí la denominación (diferencial) para un método que tratará de establecer diferencias entre las culturas, de tal modo que en vez de homogeneizar, se heterogeniza a alfabetizador y campesino;

3) Este método no pondría en primer término la necesidad de alfabetizar sino dicha diferenciación;

4) De esta manera la concientización no se haría en el sentido de que el campesino tome conciencia de sus problemas de acuerdo con cánones de la cultura del alfabetizador, sino al revés: el campesino toma conciencia de sus problemas dentro de su propia cultura, y en defensa de ésta, sin entrar en la casuística que trae consigo la cultura occidentalizada del alfabetizador. Se trata entonces de una concientización diferenciada.

Dicha concientización diferenciada debe efectuarse cumpliendo las siguientes fases:

a) Captación emocional del campesino (Se consigue esto hablando al campesino sobre su propia cultura y haciendo resaltar su actitud emocional);

b) Revalidación del acervo cultural del campesino;  
c) Problematicación del campesino en términos de su propia cultura;

d) Brindar formas de expresión al campesino que faciliten su comunicación (alfabetización, economía etc.), ya en un plano más intelectual para que logre enfrentar la cultura de ciudad.

Para facilitar la efectuación de estas fases conviene utilizar láminas para cuya confección se dan las siguientes ideas:

A) Captación emocional:

a-1 *Habitat* (Un rancho con hombre, mujer, huahua, plantación, lluvia, etc.);

a-2 *Comportamiento* (Se grafica una reacción emocional aunque equilibrada con elementos intelectuales que es típica en el campesino. Conviene utilizar al tema del corazón. El campesino tiene un juicio justo, el ciudadano piensa solo con la cabeza.

a-3. MUNDO (Graficar una llama con una carga a ambos lados. Una carga es el ñanka (mal) y la otra es wali (bien). Con eso se hace notar que el campesino tiende a ver lo fasto y lo ne-fasto antes que las cosas. La llama significa el corazón con que el campesino resuelve su actitud frente al mundo.)

a-4 *Crecimiento* (Graficar una planta. Crecer es jilaña, jefe es jilakata, jila es hermano: la raíz es crecer. Graficar un ayllu, según Bertonio es hatha o sea semilla de todas las cosas. Plantas y ayllu crecen entonces. Lo mismo pasa con el corazón del hombre. Todo crece. Podría oponerse esto al pensamiento causal del ciudadano.)

## B) Revalidación cultural:

b-1 *Acervo* (la qharina, la huilancha, la khoa, etc. Graficar o fotografiar las circunstancias del caso. Interpreta esto según las láminas anteriores. Agregar más costumbres.)

## C) Problematización:

c-1 *Campesino y ciudadano* (Dibujo de ambos. El primero afianzado y sostenido por su ayllu, el segundo como simple individuo. Las consecuencias.)

c-2 *Dinero* (Graficar cómo pasa el dinero de la ciudad al ayllu. Disolución del ayllu por exceso de individualización. La envidia. Importancia de preservar el ayllu.)

## D) Solución

d-1 *Defensa* (¿Liga campesina? ¿Banco del ayni? Alfabetización. Forma de proceder ante la justicia, las autoridades, los comerciantes, etc.)

Las láminas fueron pensadas en función de los dibujos que fueron surgiendo durante las cuatro clases que di a los campesinos en febrero de 1970 en la UTO. Especialmente importante fue la tercera clase, en la cual hubo que llegar a una síntesis extrema.



# LA AYUDA COMO FACTOR DE ALIENACIÓN

Oruro, septiembre de 1970

El concepto de ayuda, especialmente económica, no puede ser cuestionado en sí mismo, ya que suele responder a un natural deseo de apoyar a grupos humanos indigentes.

Sin embargo cabe señalar que toda ayuda, especialmente a campesinos, adolece de una profunda falla. La ayuda con dinero se hace con el criterio del sembrador. La semilla no debe ser devorada por la tierra, sino que debe dar su fruto.

En un trabajo de campo efectuado en Copacabana, cerca de Toledo, unos campesinos me manifestaron que no querían entrar en cooperativas, porque éstas eran utilizadas por ciertos personajes, quienes solían aprovecharse de las ganancias de aquéllos. No me pareció muy exacta la causa, de modo que cuando profundicé el problema me pareció comprobar que la actitud de los mismos, especialmente tomando en cuenta que el rechazo de las cooperativas es generalizado, se debe a una aversión natural de los campesinos ante el dinero, en cuanto éste es considerado como propio de cholos y mistis. El criterio económico del campesino, según los trabajos de Murra, no es cuantitativo y se rige según modelos de compensación que derivan preferentemente en el trueque o en la prestación de servicios. Ya con esto sólo tendríamos una explicación de porqué un campesino no se



somete a las exigencias que toda inversión de dinero trae consigo.

Esta actitud no es generalmente comprendida y se piensa que habrá de ser solucionada mediante la educación. Pero he aquí que la educación, utilizada con estos fines, también está destinada al fracaso. Veamos por qué.

Evidentemente existe entre los campesinos y nosotros una diferenciación que no es de educación, sino cultural. Nosotros constituimos una cultura que es la occidental, y los campesinos constituyen otra. Ahora bien, cuando Alfredo Weber estudia la aparición del capitalismo, ubica el foco de su aparición en el Norte de Europa.

Lo hace coincidir con el protestantismo, al cual no sólo este sociólogo sino también otros, ven como una consecuencia de la movilización de las clases medias europeas de la misma zona. En algunas sectas protestantes aparece el trabajo y el ahorro como una forma de comportamiento grato a Dios. Es natural que con esta actitud aparezca el dinero como un instrumento cuantificador de las actividades humanas, aunque mantenga en sí mismo el nivel de un elemento neutro. Sirve para ayudar o para dominar, pero en sí no vale nada, es un simple metal. El mismo criterio tiene hoy la burguesía: el dinero en razón de su neutralidad puede dominar económicamente un mercado, pero también puede ayudar al prójimo.

Pero he aquí el problema. Si el dinero es neutro en sí, lo es sólo dentro del código cultural occidental. Pero cuando el dinero pasa de una cultura occidental a otra, como

la campesina, pierde su neutralidad y se carga con todos los valores significativos de la cultura de donde procede. Por eso, cuando la burguesía occidental ayuda, no puede hacerlo, aunque quiera, en nombre de una neutralidad de su dinero, porque no puede impedir que ese dinero se cargue con un cierto criterio de finalidad, según el cual se espera que el campesino reaccione en forma similar a la que haría un ciudadano occidental en el caso de ser ayudado. Se le exige entonces a aquél una serie de normas —teóricamente consideradas como universales o naturales— como ser el ahorro, responsabilidad, confianza en las instituciones bancarias, paciencia económica frente a las ganancias, etc. Recuerdo al respecto lo que me dijera un cooperativista en Toledo: los campesinos siempre quieren cobrar inmediatamente sus ganancias, o si no retiran su dinero.

Estamos entonces en que el campesino no cumple con ese código, simplemente porque no pertenece al ciclo cultural occidental, sino a otro ciclo, y éste tiene una coherencia interna tan fuerte como al nuestro, según se advierte en sus creencias específicas, su religión, su modo peculiar de pensar, sus rituales, etc.

Ahora bien, cualquier insistencia en dicha ayuda, no habrá de conducir sino a una roturación de la cultura propia del campesino. Y si se recurre a la educación para lograr algún rendimiento por la inversión de dinero, no se hace sino incorporar al campesino a una sociedad liberal, competitiva e individualista, y por ende a su mercado de consumo, perdiéndose de esta manera una de las cualidades más importantes de la propia cultura

de aquel como lo es la fuerte coherencia que mantiene su comunidad.

Pero hay un punto más. Se suele insistir no obstante en la ayuda aduciendo que la cultura campesina de cualquier modo es indigente. Pero he aquí la respuesta. Toda cultura cuenta con una economía propia y una producción ecológicamente condicionada. La cultura aymara manifiesta una adaptación ecológica a su ambiente mucho mayor que la de ciudadanía boliviana.

Y si esa misma cultura no obstante su alta adaptación no produce lo suficiente hoy en día para sí misma, es precisamente porque hubo factores que han impedido que el campesino desarrolle hasta su última consecuencia esa adaptación y por ende no logra producir lo necesario para sí.

En este sentido cabe poner bajo un denominador común los factores de alienación, que van desde la antigua coacción de los encomenderos, hasta lo que hoy en día, en un sentido dudosamente cristiano, se denomina "ayuda" externa.

En suma para que dicha ayuda sea realmente eficiente, en primer término deben cancelarse los intereses y los criterios que acompañan a la misma, y además es imprescindible reconocer que la reacción del campesino no responde a una inferioridad, sino a una instintiva defensa de su habitat cultural, frente a la ingerencia del blanco.

Por eso el INDICEP pregona una nueva concepción de la formación del campesino. Esta no ha de consistir en formar el campesino según el modelo del ciudadano li-

beral sino que habrá de apuntar en primer término a la movilización de su cultura, y en segundo término, a una alfabetización que le permita mantener su código cultural y, a la vez, enfrentar los intereses económicos occidentales. Se está seguro en el Instituto que dicha movilización habrá de dar el suficiente potencial económico para salvar al campesino de su indigencia. Porque si se continúa el criterio actual de ayuda solo se logra transformar al campesino en una masa marginada, sumida en la anomia de la ciudad occidental.



## ¿VALE LA PENA LA DINAMIZACION CULTURAL? (Portales - N° 2 - enero 1973 - Cochabamba - Centro Pedagógico y Cultural de Portales)

En el trabajo social la cultura es el problema fundamental y es preciso mantener la coherencia de ésta.

Si el trabajo perjudica a la cultura, pierde totalmente su eficiencia ya que se pone al servicio de determinados intereses.

La cultura tiene un quehacer ya estructurado que no puede ser roto. Pensemos que la razón de ser última de una cultura es la de que los integrantes de ella puedan cumplir con su existencia propia, puedan habitar el mundo, domiciliarse en él.

Esto tiene un alto significado para el trabajo social. Si en una cultura se produce un alimento como el chuño, éste sirve para habitar el mundo. Si a un integrante de esa cultura le falta el chuño, se hace un vacío en ese habitar, con lo cual la coherencia interna de la cultura se resquebraja.

En cambio si el chuño no falta y es utilizado corrientemente, este uso pasa al inconsciente cultural. El chuño en este caso no interesa si no es para comerlo. Entonces sólo nosotros, los que somos ajenos a esa cultura, lo advertimos. El chuño en suma no sirve para expresar nada, es utilizado como se usa la Lengua. No tendría sentido entonces hacer notar a un campesino que tome conciencia de lo que hace, ya que vive su cultura naturalmente.

Pero en qué sentido cabe ejercer entonces sobre una cultura un trabajo social. Todo trabajo social responde a los intereses de una pequeña burguesía occidentalizada que quiere que un grupo social entre en el ruedo de los intereses propios, aunque sea bajo el rótulo que propone Freire. A su vez esta concientización apunta a convertir al grupo cultural en un elemento más de la sociedad de consumo. De ahí la propuesta de maquinarias, de métodos de higiene o de lo que fuera.

Para no incurrir en ésto, que es al fin de cuentas sobre lo cual está montado todo trabajo social, ya que constituye el criterio más fácil de captar por quienes no entienden el problema, conviene pensar, en razón de lo expuesto más arriba, lo siguiente: Si la razón de ser de una cultura es la de habitar el mundo y la de mantener su estructura interna, la única finalidad del trabajo social tiene que consistir simplemente en restituirle lo que le falta, cubrir los vacíos producidos por su interacción con otras culturas.

En segundo término se plantea el de la dinamización de la cultura en cuestión. Cabe preguntar "para qué" y además el "cómo" de esa dinamización. A lo primero se puede contestar que se trata de dar a una cultura la suficiente fuerza a fin de que ella no sea perjudicada por impactos que le vienen de afuera. Esto último responde al prejuicio también típico de nuestra burguesía occidentalizada, de que América tiene que entrar en la dinámica occidental.

Habría que ver si esto tiene que ocurrir o si no ocurrirá más bien que la cultura resultante en América no tendrá en el futuro una cara que no será la de occidente.

## LA EMOCIONALIDAD Y LA LENGUA

(Centro Pedagógico y Cultural de Portales - 1<sup>er</sup> Congreso de Lenguas Nacionales - 18 al 23 febrero - 1973)

La lengua indudablemente pertenece a un contexto vital, del cual recibe todo su valor. Por eso, tomar la lengua en sí misma es un error. La lengua pertenece a un sistema de comunicación, cuyo significado se completa en elementos ajenos a la lengua misma. Ahora bien, el elemento más importante que pudiera distinguirse en este sentido y que aparece como condicionador de la verdadera función de la lengua es la emocionalidad.

Sapir concede poca importancia a la emocionalidad. Hare en cambio llegó a destacar que en todo juicio hay un componente así llamado neústico en el cual se reflejaba de algún modo lo emocional. Este componente modifica en gran medida el contenido de lo enunciado. Hare encuentra a este componente en las frases imperativas, pero podríamos extender su hallazgo a todo el lenguaje.

Estas observaciones llevan, ya a las luces de una filosofía del problema, a pensar que un sujeto no dice sólo lo que está lingüísticamente configurado sino que dice otra cosa que hace a la existencia misma y ante todo al habitar de dicho sujeto en el mundo.

Si así fuera, habría que preguntar qué es lo que se dice en una frase, aparte de su contenido denotativo. Lo que realmente se dice responde a un mecanismo especial en el cual tiene mucho que ver el vivir mismo. Si digo "la mesa es marrón", enunció una sola cualidad de



la mesa. Pero como soy un sujeto pensante, y en cuanto tal, yo no pienso una sola cosa, sino que mi pensar tiende a totalizarse constantemente, ha de estar presente todo lo que la mesa no es. Esto puede ir desde una toma de conciencia de que no es totalmente marrón hasta mi gusto o disgusto ante la mesa, pasando por todos los episodios personales vinculados con ella.

Se trata entonces, por una parte, de un discurso, o sea la frase en sí, y por la otra, de la existencia de un antidiscurso que comprende todos los elementos ajenos a la frase. Cabe pensar que uno interfiere al otro, pero a los efectos de una totalización natural del pensar, podrían darse juntos. Pero, esto mismo quizás no ocurra sino en cuanto decimos opiniones, pero no cuando afirmamos conocimientos. Recorro en esto a la antigua distinción platónica entre opinión (doxa) y conocimiento (nóesis).

Agreguemos a ello que en este caso se trata de destacar qué pasa en el pensar de opinión a doxa, o sea qué pasa con el pensar a nivel popular, o en nuestro quehacer cotidiano. Pues si se da la simultaneidad de discurso y anti-discurso es indudable que, como lo señala la lógica, ambos constituyen dos clases complementarias, ya que una es la negación de la otra, y por consiguiente la intersección de las mismas da un conjunto vacío. Pero esto mismo no quiere decir que el sujeto nada dice, sino que en dicha intersección se da lo que realmente ha querido decir, lo cual siempre tiene una base emocional y hace de verdadero significado de lo que el sujeto quiso decir.

Detrás de la frase está entonces la emocionalidad y detrás de ésta, el vivir del sujeto. Y podemos agregar más; lo emocional está sustentado por todo el horizonte cultural al cual pertenece el sujeto. La emocionalidad es la principal sustentadora de la cultura y ésta es la que reglamenta la significación emocional. Si cuando digo "la mesa es marrón", lo hago a nivel opinión, el verdadero significado de la misma está en el horizonte cultural al cual pertenezco. Podría ser que no sea costumbre que se hable de mesas, o de que éstas sean marrones.

Y por aquí podemos elucidar el verdadero decir que hay detrás de una lengua. Es posible que el último horizonte de significación de una lengua esté situado en la cultura a la cual pertenezco. Y decir cultura es hacer referencia a una especie de saber previo a lo que se dice. Se habla sobre un horizonte de sobreentendidos que están condicionados por la cultura. Esto por su parte lleva a otra conclusión. No se dicen novedades, sino que en este plano de la emocionalidad, se reiteran significaciones.

Pero cabe averiguar qué es lo que en última instancia se dice detrás de la emocionalidad misma. Pues lo que toda cultura dice. Una cultura no es una construcción arbitraria, sino que es el horizonte simbólico montado a través del tiempo y que sirve para lograr una habitabilidad en el mundo. Sólo en razón de un saber previo de las mesas, puedo dar exacta significación a la simple frase "la mesa es marrón". Pretender lo contrario y estudiar la lengua en sí misma es desarraigarla de su principal función. No puede haber entonces una lengua en sí, sino en

cuanto tomo en cuenta el habitar del sujeto hablante, su cultura en suma. Es la principal razón por la cual no podemos sustituir una lengua por otra, o que debemos alfabetizar en la lengua materna. No hacerlo así es caer en abstracciones que de nada sirven.

## AYNI RUWAY

### En América nativa

### Educación y desarrollo

El *Ayni Ruway* es una formulación de desarrollo económico, social y educativo. Presenta muchas sugerencias. De implementarlo con miras a que evidencie todo su potencial está llamado a convertirse en una alternativa en aquellas áreas donde la educación, el cooperativismo, acción social, planeamiento económico tradicionales, no llegan a resolver sus específicos problemas. Pero para proponerlo y difundirlo precisamos evaluarlo permanentemente en una praxis que permita interpretar sus diferentes facetas, solicitando opiniones a quienes por su trayectoria y actuales intereses están en disposición de colaborarnos.

En este afán, invitamos a destacadas personalidades a evaluar el Sistema Ayni Ruway: Rodolfo Kusch, conocido en Bolivia y América por sus trabajos relativos a la filosofía y pensamientos autóctonos; Oscar Oñativia, Premio 1977 en Psicología, concedido por España; Hugo Romero, con importantes trabajos sobre los procesos socio-políticos en el área rural boliviana; Osvaldo Maidana, antropólogo dedicado a aplicar el resultado de sus investigaciones a la revisión de los actuales sistemas de educación; Luis Rojas Aspiazu, Director del Proyecto Waykhuli.

## Presentación

*Hugo Romero Bedregal*

Esta serie de ensayos y artículos de evaluación, análisis y filosofía muestran la riqueza de experiencias que estimuló la imaginación y creatividad de los participantes en el Proyecto Waykhuli.

Es importante anotar que las idea matrices de este Proyecto están en la consideración de dos tipos de comunicación: uno basado en el proceso de “reconstrucción del ayllu” y el otro emergente de las situaciones de relación campo-ciudad y en especial de las influencias que van del campo a la ciudad, que son olvidadas por la mayoría de los sociólogos, antropólogos y diseñadores de programas de desarrollo social y económico.

Los perfiles sociológico y psicológico son primeras aproximaciones a una realidad que debe ser desentrañada por medio de continuos diagnósticos que ayuden a la formulación de programas y proyectos.

La filosofía del programa se expresa magníficamente cuando se establece que “Esta comunidad no escapa a la dualidad que caracteriza la personalidad del boliviano (y el latinoamericano en general); lo propio y lo extraño, la búsqueda de la identidad a sabiendas o no, afirmar y negar no conlleva la síntesis; cabe, al parecer, una solución: amansar la contradicción, darle forma y dinámica, construyendo con lo propio y lo extraño”.

Por otro lado, se insinúa que el manejo de los símbolos resulta ser de gran valor si se tiene en cuenta que educación se define como “desarrollo de la cultura” y

que no es otra cosa que el manejo de símbolos. Así se sugiere que el proceso de innovación y creatividad está íntimamente ligado a la cosmovisión del hombre que constituye la expresión de una estructura básica que conforma una totalidad con otras estructuras sociales y económicas. Esto significa que cualquier innovación produce cambios que afectan el equilibrio dinámico que caracterizan a las totalidades consideradas.

Uno de los ensayos nos describe al Ayni Ruway en su totalidad e incluye su estructura, funcionamiento y los objetivos obtenidos con el proyecto. Este sistema constituye el aporte fundamental del proyecto y una contribución importante al diseño, concepción, estrategia e implementación de programas de desarrollo de comunidades. Adquiere mayores proporciones cuando consideramos el estancamiento y falta de creatividad de los practicantes de las ciencias sociales tanto en su aspecto teórico como aplicado. La interpretación socio-económica (economía política), señala alguna de las características importantes del proyecto. Se apunta en particular la discontinuidad geográfica de los componentes del proyecto que significa la utilización de los varios pisos y nichos ecológicos; la dinámica económica obtenida a través de la estrategia de trabajar simultáneamente al nivel de las estructuras económicas, sociales y simbólicas; el papel de PROCAM como prototipo de los mecanismos futuros de articulación entre estos tres tipos de estructuras de la sociedad boliviana y latinoamericana en general.

Por otro lado, el aspecto psicológico señala la corres-

pondencia entre las estructuras y se señala que "Conducta y Cultura, en principio, corresponde a un modelo de mundo, a una forma de existencia que al no estar enajenada debería darse en todas las manifestaciones y pautas conforme a una coherencia interna".

La conclusión de que debemos considerar la totalidad del fenómeno nos conduce no sólo a explicar por qué el hombre "rechaza" las innovaciones; nos posibilita crear los instrumentos que faciliten y coadyuven a la aceptación de innovaciones en tanto y cuando éstas no produzcan disturbios en dichas estructuras y procesos que conforman la totalidad de la vida de los hombres y mujeres de Waykhuli y otras comunidades.

Desde una perspectiva antropológica, se indica que "había un poner en juego una especie de sensibilidad especial para captar lo americano porque el Proyecto Waykhuli revaloriza el acontecimiento del hombre en América. Este proyecto pone en evidencia nuestra paradoja, por eso precisamos comprender qué pasa aquí. Por qué lo antiguo y permanente que se ve en el Ayni Ruway conserva tan frescas sus raíces y nuevos sus significados". Finalmente, ya a un nivel de antropología filosófica, se presentan pensamientos e ideas sugeridas por el proyecto. Por ejemplo, que "el verdadero desarrollo, como acción que incide sobre un hombre debería tener otro sentido. No se trata de modificar sino de liberar a través de la comprensión de la ley del objeto o sea restableciendo el circuito de acción propia. Por eso en el caso de Alto Lima, (barrio popular en La Paz) se vio la comunidad funcionando en la pirwa según la ley del objeto, y en un

circuito de acción que consistía en hacer circular los bienes de producción”.

En conclusión, en los ensayos y artículos de evaluación, análisis y filosofía, se observa un hilo conductor que nace del proyecto en sí y guía a los varios estudios y participantes directos del mismo. Este hilo conductor se refiere a la congruencia de las estructuras sociales, económicas y simbólicas y los procesos que conforman una totalidad que debe ser entendida y comprendida para que, sí, suceda algo en Waykhuli y otras comunidades de Bolivia y América.

## I. DE WAYKHULI AL AYNÍ RUWAY

*Luis Rojas Aspiazú*

### WAYKHULI

#### Perfil sociológico

Waykhuli, comunidad de 100 familias alfareras, ubicada en el Valle Alto de Cochabamba, concentrada formando aldea, insinúa un perfil sociológico muy propio emergente de dos líneas de comunicación: una, con comunidades pequeñas satélites, incluidas dentro de un hábitat en que se conjugan una tierra seca y arcillosa con la tenacidad quechua para responder a los desafíos que amenazan su persistencia; otra, con comunidades y poblaciones de mayor tamaño, entre ellas capitales de



provincias (Cliza y Tarata) ubicadas en una franja agrícola fértil con fácil acceso a la ciudad de Cochabamba.

El primer tipo de comunicación nos interesa en relación a lo que venimos llamando la "reconstrucción del ayllu" (\*) y el segundo por las situaciones emergentes de la interacción campo-ciudad.

Habitualmente los estudios sociológicos tienen en cuenta y buscan medir las influencias que van de la ciudad al campo. Desapercibidas pasan las influencias que corren en sentido inverso: de las comunidades más antigua, más alejadas de la vida ciudadana, hacia las comunidades más cercanas a las capitales de provincia y a éstas mismas, hasta llegar a las ciudades a través de los barrios populares donde se produce una reorganización de la comunidad nativa con sus sistemas de ayuda mútua, conmemoración de fiestas agrarias, lengua propia, formas de enfrentar la enfermedades y otras situaciones.

Los waykhuleños, por ejemplo, han seleccionado y configurado en determinadas zonas de la ciudad de La Paz todo un ámbito que incluye yacimientos de arcilla e implementación de la práctica cerámica. Algo parecido ocurre a la altura del kilómetro 0, Cochabamba-Santa Cruz, punto alrededor del cual se estructuran los barrios populares cochabambinos de mayor importancia.

Fenómenos de este tipo que comúnmente se ven como "integración" del campo a la ciudad, no son sino fuertes

(\*) Método de acción social que supone la posibilidad de una organización actual de las comunidades campesinas andinas siguiendo antiguas líneas de relación entre ellas.

corrientes de influencia nativa en base a porcentajes mínimos de población campesina que de ninguna manera implican una integración.

La línea de comunicación de mayor importancia con las comunidades vecinas próximas es el matrimonio; de esta manera hay un permanente y lento fluir hacia Waykhuli de miembros de comunidades más nativas. No hay resistencia a este hecho. El hombre o también la mujer son aceptados en la casa de los suegros, quienes se empeñan en enseñarles rápidamente las técnicas de alfarería e introducirlos en la vida propia del lugar.

Los datos obtenidos hacen ver que lo más nativo y representativo del lugar hay que buscar entre las familias con fuertes conexiones con las comunidades vecinas, estas familias son parte fundamental del común de los alfareros.

La estratificación social, las características de la vivienda, de los ciclos de vida, la particular reacción a los estímulos para el cambio y otros muchos aspectos de la vida waykhuleña, tienen como trasfondo un tramado que les da coherencia: la actividad cerámica.

La existencia de tres diferentes tipos de arcilla, una en las inmediaciones de la comunidad y las otras dos a los alrededores, más la pobreza de condiciones para la agricultura, no explica del todo el surgimiento, desarrollo y pervivencia de una comunidad alfarera como ésta. Han debido haber factores relacionados con la organización de la vida del ayllu para que esta comunidad se especialice en cerámica desde muy antiguos tiempos.

Luego, el factor determinante de una posterior

reafirmación y desarrollo de la alfarería fue el ingreso de los españoles con el torno que actualmente se usa, el horno, los procedimientos para lograr el esmaltado a costa de la desaparición de técnicas nativas como el uso de engobes.

Es de esta manera que se llegó a producir cerámica para amplios mercados populares y ante todo mantener, a través del trueque, una economía que atiende necesidades básicas.

La arcilla, el torno, el horno, el plomo, cobre y otros materiales en forma de minerales o desechos (pilas, baterías) son los pilares necesarios para nutrir sin tropiezos el actual mercado, mantener el equilibrio económico de la comunidad y la estabilidad de sus costumbres.

Existen herramientas accesorias: una piedra (batán) para el molido de los minerales; brochas y pinceles de trapo para el decorado; palitos, hilos, pedacitos de badana, con los que se ayuda el tornero en el moldeado de la arcilla.

El torno está hecho íntegramente de madera, el horno de adobes y algo de ladrillo común. Es decir, el autoabastecimiento del waykhuleño se extiende a la construcción de sus herramientas.

## **Perfil psicológico**

La descripción anterior de Waykhuli es un intento de caracterización. ¿Qué es lo propio y qué lo extraño? Esta comunidad no escapa a la dualidad que nutre la personalidad del boliviano: lo propio y lo extraño, la búsqueda

de identidad a sabiendas o no: afirmar y negar no conlleva la síntesis; cabe, al parecer, una solución: amasar la contradicción, darle forma y dinámica. Lo que siempre querrá decir, crecer desde lo propio asimilando lo extraño, porque ambos se van dando alternativamente: no sabemos qué estaba primero, digamos que sobre algo anterior vinieron los aymaras, a través de ellos lo anterior se mantuvo y los aymaras dejaron de ser los extraños, vinieron luego los quechuas y aún los españoles que, en el caso de Waykhuli, introdujeron el torno, el horno, el trabajo de los minerales; decimos que todo esto es lo nuestro; exacto, porque a través de eso pervive lo propio: lo que siempre viene de antes. Claro que normalmente lo que viene de antes es difícil ver. La cerámica waykhuleña es un ejemplo de haber amasado la dualidad, lo propio y lo extraño; es expresión de identidad. Sin embargo, si en ella tomamos lo aparente, encontramos lo español: el torno, el horno, el trabajo de los minerales, aún el decorado y las formas.

Sería equivocado el buscar aquello de nativo que hay en esta apariencia. Lo nativo, lo nuestro, está en aquello que permite que todos esos elementos extraños pervivan y valiéndose de ellos pervivir: una intimidad religiosa, una estructura psicológica, cuyos signos, cuyas manifestaciones externas son difíciles de ubicar.

La cerámica waykhuleña, como símbolo, nos lleva a una manifestación fundamental de la vida anímica nativa: la familiaridad con la tierra, el transformarla, el vivir en ella. Si no se parte de ahí, imposible entender la psicología del waykhuleño, de lo nuestro: partir de otro lado será psicología de lo extraño, hecho por extraños.

El otro día al entrar en la casa de Mariano, tuve la

sensación de que el waykhuleño no tiene arraigo en su casa, en el sentido del hombre de ciudad. En esta, en primer lugar, no se puede concebir una casa sin límites sin “amurallamientos”, con un espacio franqueable bajo ciertas condiciones, la puerta.

Con la casa del waykhuleño ocurre cosa diferente, podemos irrumpir en ella desde atrás o desde un costado. El waykhuleño no tiene apuro por esclarecer quien viene, a qué viene. Su curiosidad no busca esclarecimientos decisivos, pues sabe que ningún acontecimiento, por lo menos de aquellos esclarecibles, cambiará en algo el cariz de su existencia. Raro es encontrar waykhuleño que tenga apuro por recibir explicación exhaustiva sobre quién es el visitante, de dónde viene, a qué viene. Ni que tenga apuro porque la visita se vaya. El visitante se siente en situación de optar, incluso por quedarse allí, arraigar. Pues la casa del waykhuleño no es “su casa”, su existencia asienta directamente en la tierra, en el suelo que no es su propiedad.

Es fácil advertir dos sentidos, dos formas de arraigo en el mundo decididamente opuestos. El hombre de ciudad que busca segregarse del suelo, delimitar su ámbito vital. El waykhuleño busca asentar firmemente en la tierra. Cuando invitamos a comer al viejo Saturnino, mientras comenzaba a gustar el guiso de fideos, iba deslizándose desde la altura en que se encontraba sentado; al terminar el guiso estaba plenamente apoyado en el suelo.

Cuando nos reunimos con la comunidad alrededor de las dramatizaciones y otras expresiones waykhuleñas, vemos cómo las mujeres, en la medida que se concentran en la convivencia del momento, se deslizan al suelo

utilizando sólo como apoyo los bancos propuestos como asientos.

## Temas para educadores

Utilicemos el marco anterior para hablar de higiene, ya que la misma es objetivo infaltable en todo programa de desarrollo rural.

Cuan fácil es pensar en la comunicación de mensajes preventivos que hagan reflexionar sobre los peligros de las contaminaciones a través de los objetos, alimentos, manos, prendas de vestir sucios.

Cuando el sentido de vivir en el mundo está dado en el hecho de segregarse del suelo, de la tierra, esos mensajes preventivos seguramente harán efecto. Pero no tenemos por qué pensar, menos exigir, que hagan efecto allí donde el sentido del arraigar en el mundo está en no apartarse del suelo.

Cuando la vida se ha organizado aislada de la tierra, amurallada, la "suciedad" es la excepción, fruto del descuido en obtener información, poner delimitaciones en el espacio, en la adecuación de la trama de utensilios y relaciones humanas. Será fácil, a través de mensajes educativos, tesar la trama del tejido doméstico, suministrar información, perfeccionar los amurallamientos.

Pero ¿cuál será el objetivo de los mensajes de higiene para el waykhuleño si el sentido de su vida está marcado por signos contrarios al del ciudadano? Los mensajes educativos relativos a higiene deberán tener significado opuesto. Pero afirmar totalmente esto sería dejarnos lle-

var por razonamientos simples. El hecho se complica al ser innegable que wawas waykhuleñas puedan morir por infección debida a contaminaciones. Pero esto tampoco quita fuerza al argumento en favor de los mensajes con signo opuesto al de los de la ciudad. Justamente, una madre waykhuleña dejó grabada una argumentación muy atendible cuando se le sugirió tímidamente, algunas medidas de higiene a propósito de su wawa (\*) que sufría de diarrea. Explicaba esta madre:

“No es posible mantener limpia de tierra a una wawa, y para qué hacerlo; las wawas cuidadas, limpias, cuando andan por la tierra se enferman y se mueren. Tontera separar a la wawa de la tierra. Una mast'a (alfombra), ¿para que le separe de la tierra? Nada más indicado para que la wawa enferme. Hay que dejar no más a la wawa en el suelo”.

## Tecnología y cosmovisión

Como no se nos permite escapar a los temas de cambio, innovación, desarrollo, hacemos algunas consideraciones sobre las posibilidades de cambio, innovación, desarrollo en Waykhuli.

El alfarero de Waykhuli vive una economía de subsistencia, que en el fondo revela una modalidad de enfrentar la vida. Un desarrollo integral, sólo parece ser posible si tiene asidero en este hecho paradójico a primera vista: En que la economía de autosubsistencia implique

(\*) Bebé, niño/a.

un potencial de desarrollo a ser desencadenado y orientado por esa modalidad de enfrentar la vida.

Estar sometido a una economía de subsistencia no sólo significa producir lo estrictamente necesario para mantener la vida por inercia, sino, significa también lograr esa producción con un mínimo de inversión.

Ya dijimos, la baja inversión se debe a que los implementos de trabajo y materias primas son de lo más simples, contruidos y obtenidos por los propios campesinos.

Este panorama, aparentemente podría condicionar un campo ilimitado para la fácil introducción y desarrollo de nueva tecnología que incrementaría la producción en cantidad y diversificación. Parece tan amplio el campo de desarrollo tecnológico que estimula al ciudadano a arremeter con innovaciones técnicas desde las más pequeñas a las más grandes.

Los costos de las innovaciones notablemente bajos en sí, serían fácil y rápidamente absorbidos por la consolidación de los actuales mercados y apertura de nuevos con la característica de reportar márgenes de utilidad apreciables.

Dadas estas posibilidades, ¿el waykhuleño se decidirá por el camino de las innovaciones? La respuesta exige que pasemos al otro pilar de la posibilidad de innovación: la modalidad de vida.

La práctica de la cerámica no ha producido, por sí misma, en Waykhuli, una estratificación socio-económica. En la economía de los tres o cuatro ceramistas de mayores ingresos inciden otros factores. En primer lu-



gar un mayor ingreso por concepto de producción agrícola que permite más disponibilidad de recursos para gastos de comercialización y la posibilidad de realizar un trabajo lento y cuidadoso al estar menos apremiados por desequilibrios económicos.

Sin embargo, la mejor producción se reduce a un grupo de piezas cuyo origen se pierde en el tiempo. El ceramista, aún siendo de élite, no se dedica a las creaciones personales; por el contrario, su prestigio está en un fino terminado de piezas tradicionales. Asimismo, en cuanto a medios de producción, no se aparta, del mismo modo que los otros ceramistas, de la utilización de técnicas e implementos standard.

Los ingresos de este ceramista, tienden a triplicar los del ceramista medio, aunque no determinan un status social realmente privilegiado, al cual parece renunciar, volcando sus excedentes en una mejor armonización de sus condiciones de vida; llegando, por lo menos a primera vista, a diferenciarse muy poco. Come algo más de hortalizas, atiende en mayor grado la educación de los hijos, posee una pequeña reserva para acontecimientos imprevistos como el de una enfermedad, muerte, matrimonio, que los demás alfareros enfrentan a su manera, fortalecidos más que por la presencia del médico o el cura, por una actitud de aceptación sin las seguridades que dan las reservas económicas.

Encontramos en estos ceramistas privilegiados, más que en los otros, una actitud "progresista", al modo urbano, sin perspectivas en la comunidad. Será equivocado querer inducir en Waykhuli un desarrollo mostrando el modelo del hombre de empresa individualista.

Cuando se insinúa esta perspectiva, la comunidad la tolera, desalienta y enfrenta al mismo tiempo, buscando preservar su propia coherencia.

La comunidad como conjunto, por tanto, presenta una economía equilibrada. Las costumbres establecidas en cuanto a producción, mercadeo, resistencia a las innovaciones tecnológicas, incluso la tolerancia en relación a algunos de sus miembros buscan las salidas “progresistas”, están orientadas a preservar el equilibrio económico y en el fondo asegurar la vida de la comunidad. Cabría decir que existen mecanismos subconscientes que impiden el enriquecimiento, las innovaciones tecnológicas, el cambio de las costumbres.

Son aceptados algunos comerciantes y líderes “oligarcas” por ser necesarios para mantener el equilibrio de la comunidad. Sin ellos surgiría, a la larga, la pugna por el liderazgo, la competencia comercial y empresaria, amenazando la seguridad emocional y arraigo en las costumbres. Estos personajes gozan de beneficios que la comunidad no ignora y que concede como necesarios para que cumplan su rol dentro de los límites regulados por la propia comunidad.

Los dos o tres proveedores de artículos de primera necesidad los venden a precios a veces más bajos que los de la ciudad. Las intermediarias en el mercadeo de la alfarería, según los waykhuleños, ganan poco y están sometidas a los riesgos y problemas del mercadeo en lugares muy alejados.

La relación numérica, un saldo líquido promedio de 150\$b a favor, luego de la satisfacción de necesidades

básicas, no explica como pervive Waykhuli con una economía tan limitada. Obran motivaciones y costumbres que hay que entender para aceptar al waykhuleño, así, sin entusiasmo por el cambio y desarrollo.

El waykhuleño vive una economía del presente, de autoabastecimiento, con modalidades de trueque. Esto no sólo es economía, es forma de vida y dinámica socio-cultural muy propia.

El estudio descriptivo de la economía nos da muchas luces, pero no debemos olvidar ese plano al que esa misma economía nos envía: el plano de la estructura mental y la actitud frente al mundo, que necesita ser comprendido para dinamizar esa economía.

Los datos muestran que el waykhuleño vive una sucesión de presentes muy concretos, más bien repetitivos y cíclicos. El ciclo diario y semanal del trabajo, el ciclo anual de las ferias, el ciclo de las festividades; al mismo tiempo, una aceptación realista de acontecimientos y situaciones vitales: nacimiento, matrimonio, enfermedad, envejecimiento, muerte. Lo más que necesita es un conjunto de costumbres y normas que le permitan enfrentar estas situaciones. Así se explica su protesta, desconfianza e inercia frente a quienes proponen cambios apresurados; sabe que son de detalle y que no cambian la situación de fondo.

Esta actitud explica el rechazo de innovaciones desde hace mucho conocidas en la técnica de producción cerámica. El waykhuleño también las conoce, pero intuye lo total, la coherencia que no debe ser rota. Un cambio en un aspecto de su actividad puede significar un grave

desequilibrio. Se trata de una percepción del conjunto que impide las innovaciones de detalle. De ahí el permanente desafío del alfarero waykhuleño al agente externo que insinúa cambios. “Nosotros ya sabemos eso”, dice con notorio excepticismo; “queremos ver”, y ¿qué es lo que quieren ver? Quieren ver, funcionando dentro de su sistema de vida la innovación del caso. Es, aparentemente, una manera de plantear la necesidad de una experimentación. Experimentación que será aceptada si no trae riesgo para su vida como conjunto. Ningún alfarero de Waykhuli ha sugerido o aceptado una proposición de innovación a título individual: “está bien”, ha dicho, “que se reúna la masa”; también, “hay que avisar a los dirigentes” o simplemente, “qué dirán los demás”. Así la comunidad, a través de cada uno de sus miembros, rechaza la innovación.

## La muerte de don Pedro

Los médicos sostuvieron que la muerte de don Pedro se debió al exceso de chicha. En esa última etapa de su enfermedad una intervención quirúrgica era la más cierta posibilidad de salvarlo. Don Pedro rechazaba este procedimiento médico y cualquier otro aceptando la inminencia de su muerte.

A los pocos días en Waykhuli, surgía una explicación opuesta a la de los médicos: Don Pedro murió porque le faltaron tres tutumas (\*) de chicha.

(\*) Recipientes para beber chicha obtenidos de un tipo de cucurbitácea.

Es cierta la observación médica desde el punto de vista casual y científico pero la interpretación waykhuleña es más real y profunda. Hay un desequilibrio, un vacío, en alguna parte de la vida waykhuleña que apresuró la muerte de Don Pedro.

La ingestión de chicha en Waykhuli ha perdido gran parte de su sentido ritual y vital, hipertrofiándose los períodos en que se bebe. Waykhuli aún vive desde su intimidad y persiste en reponer substanciales elementos. Las libaciones cíclicas en las que toda la comunidad se pone de acuerdo no son sino insistencia por reintegrarse a un sentido de vida y muerte.

La muerte de Don Pedro es un síntoma, frente al cual Waykhuli crea y recrea mitos que movilizan desde el fondo la voluntad de vivir. Revive la figura desaparecida de Don Pedro, junto a la mítica del Padre Fidel que inició la construcción del templo trasladando personalmente grandes bloques de piedra desde la colina próxima y, sugiere que aún existen hombres capaces de proezas similares a pesar de la muerte de Don Pedro.

## Temas para médicos

Estamos acostumbrados a pensar que el médico preserva la vida. El waykhuleño sabe que este rol es muy limitado.

Quizás el médico tendría que cambiar de actitud, pensando más en preservar el sentido de la muerte como parte de un vivir coherente. Sería más decisivo el llegar

a ubicar de qué no debe morir la gente; que Don Pedro y cualquier waykhuleño no deben morir por ingerir chicha. Si se apunta a reponer las técnicas nativas, el ritual, las situaciones de beber y elaborar chicha, el médico y su tecnología serán bien recibidos.

Asimismo, una enfermedad habitual en Waykhuli es la emergente de una de las etapas del trabajo del alfarero: la preparación de los óxidos en base al molido de minerales de plomo o desechos de zinc y cobre.

La colonización española, hizo desaparecer los engobes y las antiguas técnicas de trabajo, adviniendo enfermedad y muerte que no corresponden: neumonitis silicósica y un cuadro gastro intestinal muy típico.

La reposición y desarrollo de las técnicas nativas valiéndose de la actual tecnología química, con un enfoque médico totalista, significaría una real contribución.

## ¿Qué pasa en Waykhuli?

En Waykhuli no pasa nada. Desde hace 20 años se proponen innovaciones y fórmulas de desarrollo y Waykhuli se mantiene como otra alternativa, como la posibilidad de retomar un impulso inicial.

Para entender Waykhuli y esa otra posibilidad, habrá que romper las represiones y los esquemas mentales establecidos por una economía cuantitativa, por el ordenamiento de la vida ciudadana, por los apremios de una ética individualista y las imposiciones de una sociedad tecnocrática.

Mientras tanto, esperemos que en Waykhuli no pase nada.

## EL AYNÍ RUWAY

### Las comunidades

El Proyecto Waykhuli fue formulado a partir de dos comunidades del Valle Alto de Cochabamba: Waykhuli, comunidad alfarera con 100 familias; Aranjuez con 150, fundamentalmente agrícola y secundariamente tejedora.

Fueron cumpliéndose metas y objetivos hasta abarcar 34 comunidades al finalizar el proyecto. En los cuatro meses siguientes 58 comunidades de diferentes pisos y nichos ecológicos, áreas culturales y geográficas, de una u otra manera se vincularon con el Sistema Ayní Ruway promovido por el proyecto:

*A. Comunidades que pertenecen a lo que hemos venido en llamar la "franja agrícola fértil" del Valle Alto. Se trata de comunidades típicas del Valle Alto, con producción abundante de diferentes variedades de maíz y trigo, ganado vacuno para el abastecimiento de carne de las poblaciones de la región, quesillo (queso de fabricación casera) y leche absorbida por la planta industrializadora de la Corporación Boliviana de Fomento; verduras, predominantemente cebolla; frutas, especialmente duraznos.*

Se destaca la producción de tejidos incrementados

desde hace más o menos 15 años por agencias de desarrollo y diferentes tipos de empresas e intermediarios con destino a mercados del exterior.

Tiene importancia económica especial la producción de chicha (licor nativo de cereales) que incluso abastece al consumo ciudadano de La Paz, Cochabamba y Oruro. Aranjuez se encuentra en esta área.

*B. Comunidades ubicadas en lo que llamamos las "islas áridas"* de la franja fértil del Valle Alto y en los límites de este valle con las alturas. La producción fundamental coincide con la de las anteriores comunidades pero muy disminuida. La economía de estas comunidades se incrementa con la atención que se presta a actividades artesanales y de pequeña industria que corresponden a las condiciones ecológicas. Es el caso de Waykhuli cuyas características socio-económicas están influidas por la tierra árida y arcillosa. Otro ejemplo es Salinas que produce una cerámica menor de adorno y rescata sal de una vertiente que ha convertido las tierras que riega en un erial.

El pequeño comercio asimilable a un "trueque encubierto" por su relación con la satisfacción de sus necesidades básicas y la emigración a zonas de colonización se incrementan como apoyo a esta agricultura empobrecida.

*C. Comunidades de altura.* Alejadas del Valle Alto, con clima frío y seco. Producen papa, chuño (papa deshidratada al frío), cebada; lana de oveja lo suficiente como para el propio consumo y trueque con productos



básicos. Requieren abonos químicos y resolver la falta de riego y transportes. Muy alejadas de los centros urbanos, estas comunidades mantienen su estabilidad social por obra de las costumbres y valores culturales nativos resguardados con singular fuerza.

*D. Comunidades altiplánicas.* Producen lana de llama, oveja y alpaca, charque y chalonga (carne de llama y de oveja, secas) tejidos para propio uso, cría de vacas y cerdos, quinua, papa con el consiguiente chuño. Todo en proporción suficiente como para mantener, con esfuerzo, el equilibrio económico y social. Buscan permanentemente reforzar esta economía de base con actividades artesanales y de pequeño comercio.

*E. Comunidades del Valle Central de Cochabamba.* Con mayor humedad y clima más cálido que el del Valle Alto. Además del maíz, resulta importante la producción de verduras, frutas y flores.

*F. Comunidades en zonas de colonización.* Clima subtropical. Producción de arroz, madera, coca, cacao, frutas, especialmente cítricos.

*G. Comunidades de barrios suburbanos.* Producen en fábricas y talleres populares fideos, ropa, pan, velas, jabones. Los asalariados de fábricas y reparticiones municipales, los trabajadores de la construcción, son pobladores de estos barrios. Mantienen, con las modificaciones más aparentes que reales, impuestas por la ciudad, costumbres y actitudes nativas.

## Resultados obtenidos con el proyecto Waykhuli

Los resultados del Proyecto Waykhuli se globalizan en la creación y funcionamiento del Sistema Ayni Ruway que refleja la consecución de los objetivos, metas y propósitos de dicho proyecto. Por tanto corresponde describir el sistema Ayni Ruway.

### Estructura del Ayni Ruway

*Ayni Wasi.* Las Ayni Wasis (Casas de Ayni) ubicadas en comunidades campesinas, en áreas de colonización interna y en barrios populares periféricos a las ciudades son las formaciones básicas del Ayni Ruway.

El Ayni Wasi incluye, centraliza y coordina:

— Un depósito o despensa, llamada *pirwa*, con productos agrícolas y manufacturados, resultado de los intercambios, de la actividad productiva de la propia comunidad y, en menor grado, de adquisiciones que responden a las necesidades básicas.

— Sistema productivo llamado *ruway*, carpintería, panadería, talleres de confección de ropa, criadero de alpacas, etc.

— Actividad y sistema de amparo llamado *khuyay*: comedor, alojamiento, servicios de salud, etc.

— Una actividad permanente referente a comunicación social llamada *phujllay*: teatro, programas radiales, periódicos murales e impresos, intercambios formativos entre diferentes comunidades, zonas y áreas culturales.

— Un equipo de líderes llamados *kamachis*.

Un ayni Wasi atiende la comunidad en que está ubicada y a quienes recurren de comunidades próximas hasta formar oportunamente nuevos Ayni Wasis en esas comunidades circundantes.

El Ayni Wasi establece comunicación, por una parte, con los miembros de la comunidad a través de sus diferentes funciones: *ruway*, *khuyay*, *phujllay*. Por otra, con la comunidad como conjunto, en actuaciones públicas, asambleas, apoyos que presta a la comunidad o la comunidad al Ayni Wasi. Por último, se comunica y actúa con las autoridades de la comunidad y con comisiones comunitarias formadas para trabajar conjuntamente con el Ayni Wasi.

## **PROCAM (Producción campesina)**

PROCAM se encuentra ubicado en la ciudad de Cochabamba; la administración y núcleo central de decisiones del sistema en el barrio suburbano Las Villas; una tienda para la comercialización de excedentes, en el centro de la ciudad.

PROCAM está administrado, cumpliendo turnos, por los kamachis de los Ayni Wasis y por miembros de un equipo asesor. Las funciones de PROCAM son:

—Comercializar los excedentes de la producción campesina.

—Redistribuir entre las personas y comunidades productoras los márgenes obtenidos en la comercialización.

—Promover el desarrollo tecnológico y productivo.

—Facilitar el registro y administración de la economía de las comunidades.

PROCAM, por tanto, es el mecanismo administrador, coordinador y promotor de la intensificación de la dinámica económica del Ayni Ruway. La planilla de costos y redistribución de ganancias que rige la comercialización de excedentes utilizados por PROCAM y los Ayni Wasis es la consignada en la siguiente página.

## **Kamachis**

Los kamachis son el conjunto creciente de líderes (actualmente 40) emergentes de las comunidades como resultado de la dinámica de las mismas y del Ayni Ruway. Tienen a su cargo el funcionamiento del sistema Ayni Ruway.

## **Kawildo**

El kawildo está formado por los representantes de los Ayni Wasis, de las comunidades y PROCAM. Es el cuerpo de kamachis que orientan el funcionamiento del sistema; debe reunirse cada 6 meses y elige un equipo de 5 jatun kamachis de Ayni Ruway (líderes mayores) uno de los cuales es nombrado representante legal y director ejecutivo del Ayni Ruway.

La elección de los 5 ejecutivos se la hace en base a la evaluación de los antecedentes al servicio de las comunidades y del Ayni Ruway, expuestos y discutidos ampliamente en la reunión de Kawildo.

## **Equipo Waykhuli**

El equipo Waykhuli, externo a las comunidades, iniciador del Proyecto y promotor del sistema Ayni Ruway, se encuentra integrado al mismo jugando rol de asesor y facilitador de la ampliación de programas y aspectos del Ayni Ruway, como ser transferencia tecnológica, comunicación educativa y ante todo proyección a la región andina. El equipo Waykhuli se caracteriza por su dinamismo, transformándose permanentemente en funciones y composición de acuerdo a los requerimientos.

## **Origen y evolución del Sistema Ayni Ruway**

El Sistema Ayni Ruway, como ya lo anotamos, tuvo su origen en la comunidad de Waykhuli y en la de Aranjuez; en un proceso de expansión se difundió en las comunidades del Valle Alto, áreas populares periféricas a la ciudad de Cochabamba y La Paz, zonas de colonización.

La primera manifestación fue la formación de una pirwa (depósito y despensa) de la comunidad en Waykhuli, tomando el modelo de las pirwas familiares formadas en base a trueques sistemáticos que los waykhuleños hacen durante el año, obteniendo de las más diversas ecologías recursos de primera necesidad a cambio de su producción alfarera. Es decir, al mismo tiempo de organizarse la pirwa comunal, se reafirmaba y ampliaba la vigencia del trueque.

De esta manera el proyecto estimuló la comunicación entre comunidades del Valle Alto y de estas con aquellas que se encuentran fuera del mismo; facilitó la formación de pequeñas fábricas y talleres de artículos para el trueque y necesarios para la vida de la comunidades; se trataba de armonizar y estabilizar la producción y el intercambio cubriéndose tres áreas de necesidades: la alimentación, el vestir, la vivienda. Este proceso fue largo y refleja la historia del proyecto; es un proceso inconcluso, pero la dinámica y el esquema orientador están establecidos.

Aranjuez fue la primera comunidad que se benefició con la experiencia iniciada en Waykhuli, organizando la producción de artesanías textiles orientada a obtener excedentes que comercializados ofrecieron márgenes para el autoabastecimiento de las comunidades en base al trueque. De esta manera nació PROCAM, como ente comercializador y redistribuidor de los márgenes obtenidos, facilitador de los trueques y promotor de la producción.

La proyección al barrio suburbano de Las Villas permitió que surgieran las primera fábricas populares y talleres; con el ingreso al Chapare, a cambio de elementos necesarios para los colonizadores como queso del Valle Alto y charque del altiplano, se obtuvo arroz, madera y frutas, especialmente cítricos.

El sistema comenzó con el *ruway*, actividad productiva que orientada por las necesidades de las comunidades implicaba la función de amparo social, *khuyay*. Al mismo tiempo la interrelación entre comunidades con formas de comunicación y motivaciones propias, llevaba

a una convivencia que generó el *phujllay*, juego con el sentido de comunicación social, que incluye, teatro, participación en fiestas populares y otras expresiones que implican todo un sistema de acción educativa.

Así, el sistema Ayni Ruway se desarrolló sostenido y alimentado por esa raíz de triple significado: el hacer en el sentido de producción natural y polifacética (*ruway*), el amparo social (*khuyay*) y el juego (*phujllay*) como intercambio convivencial y educativo.

## Objetivos cumplidos por el Proyecto Waykhuli

La descripción del Sistema Ayni Ruway muestra que el Proyecto Waykhuli ha cumplido con los siguientes objetivos:

1. Organización de un sistema, el Ayni Ruway, modelo y alternativa para el desarrollo integral rural y urbano, aplicable a amplias áreas del país y de la región andina.
2. Emergencia y formación de un equipo de líderes (*kamachis*) para administrar la economía de las comunidades y del Ayni Ruway promoviendo el desarrollo social y cultural.
3. Creación de un organismo especializado en estudiar, orientar, incrementar y administrar la dinámica de la economía campesina: PROCAM.
4. Emergencia y organización de un sistema educativo con filosofía, métodos objetivos y formas de comunicación propios de las comunidades nativas.

5. Experimentación y obtención de resultados que fundamentan un sistema de amparo y promoción social.
6. Reorientación de la producción artesanal ordenando prioridades relativas a la producción para el autoconsumo, obtención de excedentes en mercado interno y externo, redistribución de ganancias entre personas y comunidades productoras, desarrollo de tecnología nativa.
7. Organización de la producción industrial en pequeños talleres y fábricas estimulando el desarrollo de tecnología y recursos propios.
8. Iniciación de programas agrícolas en base a la formulación de la siguiente estrategia: supresión de intermediarios facilitando el trueque entre comunidades, absorción de excedentes a precios justos, atención de las comunidades del tipo C con *pirwas* que incluyen fertilizantes.
9. Iniciación de programas ganaderos estimulando el incremento de ganado lanar en relación con la producción artesanal textil ya reorientada (objetivo 6) y para reforzar la economía de comunidades tipo B y C.
10. Reformulación de conceptos y obtención de una metodología para el desarrollo, la promoción, el "cambio social", transferencia tecnológica y educación no formal.



## II. INTERPRETACIÓN

*Hugo Romero Bedregal*

### **Los ecosistemas andinos y el Ayni Ruway**

Un análisis de los resultados del Proyecto Waykhuli revela como componente importante del desarrollo del Sistema Ayni Ruway la utilización discontinua de la heterogeneidad del espacio geográfico de la región andina boliviana que comprende tierras en diversidad de ecosistemas. Es así que se procedió a la expansión del número inicial de comunidades y su colocación en diferentes y complementarias regiones ecológicas y socio-culturales. Eso significó establecer subproyectos en sitios tan variados como los centros de colonización de los subtrópicos del Chapare y barrios suburbanos tanto en la ciudad de Cochabamba como La Paz. Esta extensión a nuevas áreas, en el caso del Chapare ha abierto la posibilidad de restablecer, a través del Ayni Ruway, la vinculación natural del colonizador con su comunidad de origen en el valle, altiplano o alturas. En los barrios suburbanos ha significado la participación de grupos sociales con influencia urbana y necesidades que exigían respuestas inmediatas. Estas necesidades dieron origen a la formulación e implementación de subproyectos destinados a la fabricación de productos simples pero esenciales para la vida no sólo del propio grupo sino de comunidades que los requerían en true-

que. Así se reconstituye el sentido comunitario de estos grupos que habían emigrado de comunidades campesinas próximas y lejanas, o habían sido marginadas de los mismos centros urbanos.

Decimos que es básico el uso discontinuo de la heterogeneidad geográfica en que ha llegado a desarrollarse el proyecto porque permite establecer la estrategia y la metodología para dinamizar la economía y sociedad campesina, retomando la economía comunitaria generada por el concepto de reciprocidad en que se funda el trueque y otras formas de intercambio que van del intercambio individual al grupal y comunal.

La dinámica de la economía campesina promovida por el sistema Ayni Ruway, está facilitada por los centros de almacenaje y redistribución llamados *pirwas* ubicados en las diferentes comunidades como parte de las Ayni Wasis que son núcleos básicos que se desarrollan a partir de una familia que cumple funciones de orden económico, social y educativo, poniendo al servicio de estas funciones su vivienda. Los líderes llamados *kamachis* nacen precisamente de esta conjunción de funciones.

El Ayni Wasi con los componentes indicados, *pirwa*, familia comprometida a servir a la comunidad, *kamachis*, da dinámica y coherencia al Ayni Ruway, detectando permanentemente las necesidades individuales y grupales, sistematizando las respuestas a las mismas. Un ejemplo: cuando los habitantes de las comunidades necesitaban carne y artículos manufacturados de madera como mesas, puertas, ventanas, fácilmente como parte del sistema y generado por él, surgió el taller de

carpintería y un centro para faenar ganado. Así también nació un comedor popular donde se preparan comidas de especial valor social y nutritivo, constituyendo parte del resultado potencial más importante: un sistema de amparo y promoción social. En esta línea de acción social, se van ensayando mejoramiento de la vivienda, de los ambientes públicos comunales (plaza y templo en Aranjuez), atención a la salud, estímulo al mejoramiento de la vestimenta. Es decir, el Ayni Wasi al ser expresión de la vida de la comunidad, está comprometido en un proceso mismo de desarrollo social, con capacidad y libertad de interpretarlo e implementarlo.

Del rol jugado por los kamachis, detectando necesidades, interpretándolas y promoviendo respuestas sistematizadas, ha surgido una acción educativa propia como parte integrante de esos mismos procesos económicos y sociales desencadenados: el teatro, los periódicos, el desarrollo de la lengua nativa, los programas radiales, etc. son las formas de comunicación social que integran este sistema de educación.

Propiamente no existe un presupuesto especial para educación, ésta llega a ser parte del excedente social de la dinámica económica, el otro aspecto del excedente social es el sistema de amparo que se viene organizando.

Esta estrategia de desarrollo no termina a nivel de la comunidad campesina como ocurre en la mayor parte de los proyectos; se ha creado un organismo —PROCAM— que vincula el proceso de desarrollo comunitario con los procesos económico-sociales nacionales, regionales e internacionales; canaliza recursos, sobre perspectivas

que superan el localismo y contribuye al desarrollo tecnológico en el sentido más amplio. Contribuye a que los kamachis se entrenen en la comunicación con la ciudad y utilización de los recursos y técnicas que ella puede ofrecer. Desde PROCAM, los kamachis pueden “ver” la totalidad del proceso desencadenado por el proyecto Waykhuli y su perspectiva.

Finalmente, las posibilidades de autofinanciación y de dinámica propia de Ayni Ruway se evidencia por los siguientes datos que permiten comparar la situación del Ayni Ruway en una etapa apoyada por los recursos del Proyecto y en la etapa independizada del Proyecto al haber finalizado este:

### **Expansión del Ayni Ruway sin apoyo financiero**

|                       | <b>Al final del<br/>proyecto</b> | <b>A los 4 meses<br/>de finalizado<br/>el proyecto</b> |
|-----------------------|----------------------------------|--|
| Número de Ayni Wasis  | 9                                | 22   |
| Número de comunidades | 34                               | 58   |
| Número de kamachis    | 23                               | 40   |

Sin embargo es de preveer que esta dinámica de expansión debido a su intensidad, en esta próxima etapa, exija apoyos financieros si se quiere preservar la esencia del sistema que rechaza incrementar recursos económicos que no impliquen promoción social.

### III. UN MODELO DE RESURGIMIENTO CULTURAL

Oscar Oñativia

#### Marco de referencia

Tomaremos como marco de referencia nuestro enfoque integral de la conducta humana. Todo comportamiento se asienta sobre una forma esencial de conferir sentido al mundo. Este proceso implica la conjunción de dos modelos fundamentales de pensamiento: el *primario* cuyo estatuto se origina en lo imaginario e intuitivo; y el *secundario*, que se organiza en función de una experiencia segunda y, de algún modo, implica el aspecto racional del ser humano, aun cuando convenga prevenirse de entrada en el sentido de que este estatuto racional no es único y no surgió, en su expresión actual, exclusivamente del modelo de "logos" o "ratio" del pensamiento griego. En toda conducta humana, o forma de conducta, existe un principio de organización del sentido que es tanto imaginario como racional o, en otros términos, configura su mezcla en proporciones diferentes. Cada uno de estos estatutos y su convergencia se multiplican en contextos polidimensionales con sus características ontológicas e históricas propias. Así, podemos hablar de conductas no sólo individuales, sino propias a una comunidad dada en su totalidad.

Toda conducta, en su praxis, ya implica esta estructura y una forma singular de reunir y convertir el pen-

samiento en acción. Al mismo tiempo, toda conducta no puede ser aislada de su contexto cultural y, por lo tanto, lo refleja como, a su vez, la cultura puede ser entendida en términos de un comportamiento singular y global del hombre. Conducta y cultura, en principio, corresponden a un modelo de mundo, a una forma de existencia que al no estar enajenada debería darse en todas sus manifestaciones y pautas conforme a una coherencia interna. Sin embargo, existen formas de interferencia, y entonces la conducta ofrece incoherencias y contradicciones que hacen que el comportamiento se rija por modelos de pautas diferentes.

Tanto para entender la conducta como su cultura, usamos tres categorías de conceptos fundamentales: 1) Los *emergentes* o *Gestaltung* que se caracterizan genéticamente por el nucleamiento y desarrollo de ciertos principios de sentido para organizar y simbolizar la realidad. Los núcleos primarios de estos emergentes pueden ser considerados como arquetipos; 2) La *Ungestalt* o *contexto de valor*, con raíces tanto endotímicas como axiológicas, representa el clima situacional, la originalidad global y singular de un comportamiento dado o de una cultura; 3) La *Gestalt* o *estructura* conforme a pautas, sistemas de orden, costumbres y hábitos predominantes en una determinada cultura. Comprende un determinado hecho o situación, implica abarcarlo en sus expresiones a través de estos tres parámetros fundamentales: sus emergentes, su cobertura existencial y sus pautas y sistemas de organización del comportamiento

con referencia a las situaciones y actividades propias de una comunidad.

## El modelo Waykhuli

Si aplicamos el marco de referencia anteriormente enunciado, podremos intentar un análisis en el que trataremos de ver de qué modo se cumplen los presupuestos anteriores.

En primer término existe una modalidad global de esta comunidad que la hace aparecer coherente y organizada a través de ciertas pautas, clima existencial y restauración insistentes de ciertos arquetipos y emergentes de conducta que, precisamente, le dan su unidad y coherencia interna.

Considero que el proyecto ha logrado objetivos que surgen de la misma praxis y de las expresiones que le son características. Estos objetivos no son presupuestos ni principios racionales de una planificación dada, sino el producto de una estrategia espontánea elaborada en el camino y llevada con cautela e inteligencia. Entiendo que la base del proyecto se confunde con la voluntad dormida de un pueblo que vuelve a recuperar sus originarias formas de conferir sentido a su mundo y a su existencia. Por lo tanto los objetivos no son arbitrariamente seleccionados e impuestos por un liderazgo externo a la comunidad. De haber sido así, se hubiese desvirtuado en sus raíces el modelo de comunidad que hoy podemos observar.

Es un hecho muy sintomático que esta comunidad haya introducido una forma de comunicación restauradora de sus propios arquetipos en términos de ciertos simulacros y escenificaciones que se han dado en llamar “teatro”. Desde nuestro punto de vista, esta restauración de ritos, costumbres y comportamientos, en forma repetitiva y anticipatoria del hecho ritual mismo, tiene como función reafirmar la voluntad colectiva de un pueblo que no desea desarraigarse de sus entrañas telúricas y míticas. Incluso, significa que estas formas no sean copias olvidadas y disolventes, sino, al contrario, manifestación de una toma integral de conciencia y de praxis.

Pienso que el modelo Waykhuli tiene esta singular novedad: es un modelo de restauración de una cultura, la cual va en búsqueda del originario patrón de hacer converger las fuerzas imaginantes de una concepción del mundo con pautas racionales que le permitan, dentro de su propio modelo, realizar un estilo de vida coherente y global.

Si este presupuesto resulta válido, deberá observársele también con referencia a aspectos más parciales de las formas de dar sentido y estatuto propio a sus múltiples quehaceres y expresiones culturales.

## El aspecto económico

Dos hechos confirman lo anteriormente expuesto: la adopción del *Ayni Wasi* y del modelo de intercambio de productos por la *Pirwa*.



La restauración del Ayni Wasi lleva un modelo económico no competitivo para crear, en su lugar, regulaciones y pautas de comportamiento por participación y apoyo comunitario. El sistema de "pirwa", basado en el principio del trueque, conduce, por otra parte, a la eliminación competitiva y acumulativa de valores extrañados del propio producto. A la vez que este sistema elimina al intermediario, favoreciendo la acumulación del plus o excedente que queda en la comunidad, regula la distribución y organización del consumo en función de reales necesidades satisfechas equitativamente. Esto hace, que las diferencias por una deficiente distribución se incrementen y diversifiquen no sólo en sus formas primarias (materias primas) sino también en su manufacturación (industrialización), grados de optimización, cuyo primer resultado, ya observable, será eliminar la miseria y obtener formas dignas y confortables de vida.

## **El khuyay como concepto central y vínculo del aspecto económico social**

Sin este concepto, en el sentido de un sentimiento profundo de amparo, de protección, extendido sin límites y cubriendo las necesidades no sólo económicas sino también de la salud, el modelo Waykhuli no tendría la fuerza que los procesos económicos profundizan y valoran produciendo una cobertura (Ungestalt) que desborda hacia el campo social.

## El aspecto social

Sólo con fines de análisis y evaluación podemos separar aquí el aspecto económico, social, mítico y educativo del proyecto Waykhuli, crecido y transitado —como ya dijimos— por el *khuyay*.

En el aspecto social se nota un sistema mínimo y sencillo en lo que hace a la institucionalización de las formas de vida. La distribución natural de los roles y liderazgos y la participación no competitiva de la comunidad total, ha eliminado también en este aspecto la complicada organización de servicios y los intermediarios formales en los medios de comunicación e integración social. De ahí que no se ven en la comunidad Waykhuli la reproducción del sistema burocrático, sino la libre fluencia de roles y tareas y la combinación natural de situaciones serias de trabajo y de participación y distracción. Los extremos aquí no existen. Las palabras *serio*, por un lado, y *divertido* y *alegre* por otro, no tienen de ningún modo las connotaciones que poseen en otras comunidades. Todo esto se sintetiza en el *phujllay*.

Al ser la comunicación fluida, la participación no está sujeta a complicadas reglas de control. Tanto el trueque, como el “teatro” y la “fiesta” presentan esquemas comunes de intercambio e integración comunitaria. Nadie queda ajeno a este proceso de comunicación. Hay un sentimiento básico de ayuda, cooperación y distribución natural de roles que de ningún modo se aíslan de una red permanente de incentivación y revitalización de com-

portamientos enlazados en la placenta común de la comunidad viva e integrada a que pertenecen.

Existe integración social porque existe, al mismo tiempo y globalmente, integración en las formas del trabajo, distribución y consumo de los bienes, y también integración en las formas que hacen a la educación y adquisición de las pautas de conductas que revierten desde la generación adulta hacia la joven.

## **El aspecto educativo**

Si tuviéramos que usar una forma metafórica para caracterizar la "educación" en el proyecto Waykhuli, tendríamos que hablar de "ósmosis". En efecto, al no existir formas rígidas y modelos complejos de organización social, la transmisión de las formas de conducta y los productos de esa cultura se efectúan también naturalmente, por una imitación compartida de la misma forma que se adquiere la lengua natural. Esto da lugar a un modelo educativo convergente con el mantenimiento y regulación de las pautas necesarias y esenciales para que la cultura mantenga su coherencia interna y actúe contra interferencias extrañas. Más, en este punto, es donde la eficacia de una educación por "ósmosis" interna debe ser reforzada. Es probable que el tomar conciencia de esta realidad y la repetición de escenas esenciales de la cultura para revivir situaciones en las que deben compartir los viejos, los adultos, los jóvenes y los niños, sean

procedimientos no rebuscados para revalorizar la cultura en su totalidad.

Un problema importante que tendrá que plantearse y esperar soluciones igualmente naturales, será la progresiva alfabetización bilingüe de estas comunidades, no con el propósito desarrollista de introducir culturas importadas, sino porque la lengua natural como la oficial del Estado (español) se irá requiriendo en las formas de comunicación no sólo oral sino también escrita, sobre todo en una sociedad altamente participativa como ésta.

Por otra parte, la revitalización de la lengua natural y su desarrollo, en términos de cultura y capacidad expresiva, deberá manifestarse en la creatividad de un pueblo que adquiera sus propias formas de comunicación estética, poética y prosa discursiva. En este ámbito cultural las formas orales no son suficientes y deben dar lugar también a la comunicación escrita que fija, conserva y revaloriza el sentir y pensar de un pueblo.

Enseguida veremos cómo esta cultura podrá armonizar con el macro sistema educativo del país, del cual por razones de extensión de escolaridad no podrá permanecer ajeno.

## **Problemas de armonización de dos modelos culturales diferentes**

Si el modelo cultural Waykhuli se presenta como una unidad orgánica y coherente en sus formas de mani-

festación y expresión globales, nos debemos preguntar, anticipando situaciones no previsibles, de qué modo se podrá mantener inmune de interferencias, presiones y exigencias de participación en sistemas no compartidos.

No cabe duda que este modelo se ha afirmado y presenta un desarrollo notable con “contagios” extensivos a otras comunidades. Sin embargo tarde o temprano, se enfrentará a dificultades que desde ya habría que prever.

Por ejemplo, en el aspecto laboral. Si el modelo económico de Waykhuli desafía las formas de relaciones de dependencias y extrema división y organización del trabajo, ¿deberá contar con su propia legislación? ¿Deberá integrarse a la legislación nacional con articulados especiales? ¿Deberá mantenerse en relaciones establecidas por normas tácitas solamente? ¿De qué forma se evitará la interferencia intencionada o cierta casuística que determine conflictos intrajudiciales?

En el orden social y a nivel de status, ¿cómo se neutralizará el efecto disolvente de la ciudad o la existencia de marcos de referencia de la macrocultura que presiona y determina polos de atracción no directamente controlables? No cabe duda que, en la medida que el modelo Waykhuli se afirme y se mantenga en su unidad monolítica, más fácil será resistir a las presiones y tentaciones del macro-sistema.

Pero para lograr estos propósitos será tal vez necesario robustecer y desarrollar la cultura Waykhuli comenzando con la propia lengua. El kechua puede dar origen

no sólo a una manifestación escrita por periódicos y hojas recreativas con expresiones populares, sino también al cultivo de una lengua con expresiones literarias originales. Y éste debe ser un proceso de desarrollo interno de las propias comunidades.

Desde estas perspectivas el concepto de educación se amplía. Va más allá de las formas de difusión por ósmosis. Sin necesidad de repetir esquemas escolares del sistema, la educación en estas comunidades puede desenvolverse por monitores lingüísticos (*kamachis* educativos) surgidos por elección espontánea y fortalecida la acción educativa mediante acciones conjuntas, tomando "teatro". Un modelo de aprendizaje bilingüe puede ser aquí adaptado sin ningún inconveniente. La actividad "escolar" será de la misma naturaleza que las otras actividades comunitarias, una actividad fluyente entre trabajo y juego. La referencia directa o por imágenes de situaciones concretas y vivenciadas por la comunidad pueden servir de base para ir elaborando las construcciones sintácticas, morfológicas y semánticas del idioma. De este modo habrá una continuidad y paralelismo entre formas naturales de expresión oral y aquellas otras que, por vía analógica, conduzcan al ordenamiento y aprendizaje de las formas escritas del idioma.

Si el proyecto Waykhuli logra imaginar un procedimiento educativo derivado de la misma configuración cultural que ha determinado las formas económicas y sociales, puede, no solamente protegerse de presiones externas del sistema, sino también ser capaz de crear

formas nuevas que demuestren a la mentalidad escolarizada lo que se puede hacer en el ámbito educativo sin transformaciones alienantes de la cultura autóctona. Estas mismas formas serían modelos extensibles a otras comunidades similares.

## **Hacia una evaluación de formas y procesos emergentes que aparecen aún como potenciales**

Si retomamos las categorías tripartitas de que hemos hablado a un comienzo en cuanto marco de referencia para la comprensión del proyecto Waykhuli, tendría que caracterizar en este proceso emergentes y estructuras definidas y otras que se dan en potencia, con algunas insinuaciones y brotes indicativos.

Por otra parte, se vislumbran ya otras estructuras periféricas del modelo que tienden a coactuar como formas *bisagras* y de *transición* entre el sistema económico Waykhuli y las relaciones de contacto e intercambio con el macrosistema económico exterior. Estas instituciones periféricas que tienen las características de formas transaccionales, recurren a la comercialización del excedente productivo en términos de manufacturas y productos de "exportación" regional, como es por ejemplo PROCAM. Probablemente haya que efectuar una evaluación pronóstica de estas formas de relaciones periféricas del sistema y de un organismo de ahorro y financiación de herramientas

productivas, ciertos materiales de vivienda y urbanización de las Villas.

De todos modos, la estructura del modelo se conservará y afirmará aún más, si se cuida el que los valores profundos de los emergentes centrales se mantengan como la arquitectura de todo el sistema.

Adquiere singular importancia el desarrollo también central de los valores originarios del *khuyay*, el cual entendido como la *Ungestalt* o cobertura valorativa o clima generalizado de la cultura Waykhuli, servirá siempre de coyuntura y de "espíritu total" o "cama axiológica" a la comunidad en la cual se encuentra inserto.

Finalmente, conviene destacar como evaluación potencial el desarrollo de los emergentes que hacen a los valores educativos del modelo. El rol central del "kamachi lingüístico", con la característica de un liderazgo compartido y distributivo con relación a otros roles, permitirá un proceso rápido de difusión y multiplicación del proceso en la medida que las necesidades de la comunicación lo requieran.

Igualmente, es fundamental la acción educadora de la manifestación escrita del kechua a través de hojas informativas del periódico y, probablemente, en futuro próximo mediante cartillas alfabetizadoras, las cuales, pienso, no tienen por qué seguir el modelo clásico de las cartillas alfabetizadoras que produce el macro-sistema educativo.



## IV. EL AYNÍ RUWAY, UN ESTILO DE VIDA

*Oswaldo Maidana*

### Primera aproximación

Luego de las sucesivas observaciones de campo (más que observaciones experiencias participantes) y lectura de los documentos sobre la evolución y resultados a los que arribó el Proyecto Waykhuli, por una parte; y por otra, atento al rico y a la vez complejo marco socio-cultural andino en que se mueve el sistema Ayni Ruway, creado por el proyecto, veo conveniente iniciar este trabajo de interpretación con algunas consideraciones de orden general.

El Ayni Ruway, como un hecho que se evidencia con vigor y apariencia muy propias, escapa notoriamente a ser explicado por nuestro acostumbrado lenguaje, forma de vivir y comprender las cosas. Por tal motivo me pregunto, si no será vano y hasta perjudicial el pretender encajar lo que en el Ayni Ruway ocurre, en los casilleros ordenados que una escolástica tradicional nos proveyó como patrones de análisis. Temo que, pretendiendo encontrar explicaciones en base a estos patrones, dejemos de lado los aspectos de mayor importancia y originalidad, llegando a la conclusión de que "esto ya lo conocíamos".

Habrá que poner en juego una especie de sensibilidad especial para captar lo americano, porque Proyecto Waykhuli revitaliza el acontecimiento del hombre de América. Este proyecto pone en evidencia nuestra paradoja, por eso precisamos comprender qué pasa aquí. Por

qué lo antiguo y permanente que se ve en el Ayni Ruway conserva tan frescas sus raíces y nuevos significados. Debemos sacar conclusiones porque ello no puede, no debe quedar sólo aquí. Hay otros sitios, hay regiones que tienen que recuperar lo perdido y defender con energía lo que están a punto de perder.

## **Las ciencias sociales y el proyecto**

Técnicas de investigación, métodos y más métodos en educación, no promueven ni cambian la realidad, son como ritos sin experiencia mística. Mientras más se acumulan datos, mientras más se formalizan y se institucionalizan las ciencias que se ocupan del hombre menos hacen por él.

Por eso sostengo que el Proyecto Waykhuli es la primera respuesta y bien fundado desafío a los numerosos estudios socio-antropológicos que engrosaron currícula y se barraron ante hechos de la realidad. Es una investigación sin investigadores, es una sistematización de conocimientos sin burocracia científica, es planteamiento andino sin poder vertical. Los registros vivos que son los Ayni Wasis y el sentido coherente con que se expande el Ayni Ruway reflejan una sistematización de conocimientos y un enfoque en planificación.

Las Pirwas son un inventario de conocimientos sociológicos relativo a necesidades básicas que tiene en cuenta pautas culturales y diferencias entre comunidad y comunidad, entre zonas, entre áreas.

La ubicación de las Ayni Wasis obedece a ciertas normas determinadas por el mundo ecológico que se manifiesta en una documentación viva de tradiciones y hábitos orientados a la pervivencia. Es por aquí que se debe indagar la estrategia planificadora del Ayni Ruway.

## La economía

El sistema económico autorregulado y equilibrante materializado en el Ayni Ruway no es reciente, viene de una experiencia milenaria. Fue destruido por la incomprensión colonizadora en extensas áreas de la región andina; ahora queda demostrado que puede reorganizarse que puede funcionar bien y con impulso propio sin desmerecerse frente a otros sistemas.

Al verse funcionar PROCAM se advierte que se ha encontrado un cauce regulador, un mecanismo que facilita la autoconducción del proceso. Sin dedicarme a interpretar los factores económicos que PROCAM regula, yo quiero destacar un aspecto: se ha superado la relación vertical patrón-obrero, jefe-subordinado; no existen las conductas competitivas con el trasfondo de la diferencia de clases y status y el incentivo del dinero.

El otro elemento básico de la dinámica económica es la pirwa; neutraliza la conducta sistemáticamente orientada a la transacción monetaria cotidiana cuya norma básica es el obtener ganancias. La autorregulación en la pirwa está dada por contextos culturales normados. Por tanto ella se convierte en un centro generador de fuerzas

y orientaciones que permiten superar las contradicciones de una civilización maquinista.

## La educación

En el Ayni Ruway se aprende y se enseña a propósito de todo y en todo momento. El solo observar la pirwa: dar y recibir en dones, en especímenes elaborados atendiendo las urgencias del prójimo, es más diálogo y mensaje, es educarse compartiendo la vida. Muy diferente a la educación escolar en la que, con las más diversas apariencias, al final lo que se cultiva es el preciado instrumento de la inteligencia, nos aferramos a ella porque nos conduce al éxito, el status y el poder.

En cambio las formas y trasfondo de las acciones educativas en el Ayni Ruway tienen otro sentido. Es el caso del teatro; se pone en juego el lenguaje integral: palabras y ademanes, miradas y sonrisas, tonos y símbolos, todo más que para transmitir para revivir un mensaje ancestral.

Quizá se quiera decir que se trata de una educación difusa sin concreción en personalidades logradas. La respuesta es simple: mostrar a los kamachis que día a día se multiplican con una capacidad creciente para interpretar el proceso, cribar las conductas, percibir los hechos. En ellos actúa una sabiduría que van resumiendo al penetrarse de la vida de las comunidades y no lo transmitido desde fuera por alguna institución.

Por obra de los kamachis, como expresión de una acción autoeducativa comunitaria, la dinámica del Ayni

Ruway se genera constantemente por el mejor camino, con verdadero método. Se piensa y repiensa cada acontecimiento precedente y consecuente. Ellos son la conciencia del grupo en el sentido de que las experiencias son por ellos evaluadas constantemente para que la acción no sea resultado de la improvisación.

Las modalidades y los frutos de lo que puede entenderse en el Ayni Ruway como educación es lo que mejor nos hace ver que este sistema no es un movimiento generado por la tan conocida y reiterada conducta paternalista. No es una dinámica dirigida o digitada y, en todo caso, es el producto, no final, sino permanente de acontecimientos que se vinieron sucediendo siempre y que hoy adquieren voz y presencia en el escenario del mundo moderno.

## Lo social

El Ayni Ruway rentaliza lo que el grupo posee. Es una rentabilidad que aún comenzando por ser económica—cuando, por ejemplo, se comercializan excedentes—termina en ganancia social. Por ahora quizá se trate de un comedor o de infructuosos esfuerzos por reponer la salud del prójimo, pero más que todo esto se trata de un imponderable que nos hace sentir otra vez el calor de convivir y la ayuda para sobrevivir. Nos sentimos seguros como si un techo se hubiera extendido sobre nuestro mundo.

## V. EVALUACIÓN DEL PROYECTO WAYKHULI

Rodolfo Kusch

Lo realizado por el Equipo Waykhuli lleva a modificar lo que corrientemente se entiende por trabajo social, por promoción o desarrollo, ya que su labor se sostiene sobre ciertos supuestos epistemológicos que abren el campo a una nueva forma de encarar el problema, como así también renueva la jerga utilizada para enfocar esta clase de problemas.

Y eso ocurre así porque la metodología empleada ha comenzado no por la exterioridad del problema campesino sino por su interioridad. No se detiene entonces, en el área *fenoménica* que es inmediata y que hace a lo característico o folklórico; tampoco se ubica en una segunda área que llamo *teórica*, donde se acumulan los supuestos así llamados científicos sobre el tema, como los provenientes de la sociología, o la economía o la sociología, sino que trabaja directamente con la tercer área que llamé alguna vez *genética*.

A esta área sólo se accede por la praxis y sirve para promover el fenómeno humano, ya que hace a lo esencial que brinda la razón de ser de todo, por lo cual el fenómeno sea así y no de otra manera.

El acceso a esta área no se realiza con un instrumental científico sino con la mera intuición, por cuanto constituye lo esencial, pero en la acepción de núcleo fundamental y motivador del *fenómeno* humano.

Por ejemplo si en el barrio marginado de Alto Lima de La Paz donde la transculturación es manifiesta, una presencia de una actividad de trueque dentro de una *pirwa*, esto constituye un fenómeno humano promovido por un técnico. Pero éste no logró esta promoción a partir de las dos primeras áreas sino desde la genética. Para ello no trabajó sólo para canalizar una actividad exclusivamente económica, sino que tomó en cuenta que el trueque comprendía los cuatro planos de interpretación siguientes:

1. Era una actividad económica.

2. Pero además de ser económica tenía una dimensión simbólica cultural, por lo cual el trueque era utilizado nuevamente por el campesino, sin que le provocara un sentimiento de alienación.

3. La actividad implicaba además una amplia recuperación de lo humano, con la consiguiente reafirmación de valores que por su parte apuntalaban a la personalidad social del grupo.

4. Lo genético o generador de esta área se da como elemento esencial ya que sólo a partir del mismo surgen los tres anteriores puntos.

Este tipo de enfoque supone una alteración epistemológica, porque no sólo opera con algo en cierto modo imponderable, sino que además pareciera incitar al promotor a adoptar una actitud a la vez metódica y creadora.

También parece mediar una forma de conocer. Lo que se dice sobre el conocimiento implica una delimitación de un objeto. Conocer es afirmar "esto es". Un sujeto que conoce afirma las características del objeto, a fin de

mantenerlo ascéticamente en su objetividad. Pero ¿cabe un conocimiento así en el trabajo social?

Conocer es una consecuencia del entendimiento. Pero si el objeto consiste en un sujeto, la posibilidad de aprehenderlo a través del entendimiento es relativa. Un objeto convertido en sujeto no es lo mismo que una cosa.

El objeto-hombre tiene un sinfín de imponderables que se escapan al conocer simple de cosas. No se puede decir sin más "esto es" a un aymara o un kechua. Su libertad lo torna imprevisible. Y, es más, en tanto sujeto cultural se me convierte en un objeto de conocimiento a veces incomprensible, porque en tanto observador pertenezco a otra cultura. Por eso si un aymara sacrifica una oveja para sacralizar un camión, no lo entiendo, o sea que el objeto escapa a mis categorías culturales.

Lo imprevisible del objeto-hombre hace que no sea correcto aplicarle sin más una lógica de la afirmación. El objeto-hombre actúa desde el absurdo para afirmarse, y cuando digo "esto es" a un aymara se me sumerge otra vez en el absurdo.

Por eso en el campo del trabajo social no cabe hablar de conocimiento sino de *comprensión*. Con la comprensión se supone una cierta afinidad con el objeto y se detiene a justificarlo aún cuando uno tenga las categorías para decir "esto es" a toda su esencialidad. Simpatizo en suma con el hombre-objeto, pero no sé lo que es. Por eso el objeto en la comprensión incide sobre el sujeto en tanto mantiene su propia vigencia.

Hay en esto una lógica diferente a la usual, se opera



ya no con la afirmación sino con la negación, en el sentido de decir *esto no es pero está*. No puedo evitar que un aymara haga un sacrificio, pero lo cierto es que lo hace. Uso en parte una antilógica, porque si bien advierto la evidencia del objeto-hombre no sé qué es, pero lo dejo en libertad para que opere.

¿Y cómo hago para cumplir con una promoción social si no conozco el objeto y sólo lo comprendo? En realidad invierto el proceso de un sujeto cognoscente que va hacia un objeto, por cuanto el objeto avasalla al sujeto y saco provecho de la situación. El objeto-hombre en la comprensión hace vibrar al sujeto cognoscente, y en tanto ocurre esto no lo limito.

Desarrollar implica además un arrollar que se invierte y apunta a un fin. El fin está ubicado en la apreciación subjetiva de quien ejecuta el desarrollo, y corresponde a un nivel de evolución social con un standard conocido. Pero eso es subjetivo, ya que supone además un conocimiento del objeto a desarrollar y reduce al hombre a una cosa.

De ahí que el verdadero desarrollo, como acción que incide sobre el hombre, debería tener otro sentido. No se trata de modificar sino de *liberar a través de la comprensión la ley del objeto o sea restablecer el circuito de acción propia*. Por eso en el caso de Alto Lima se vio a la comunidad funcionando en la *pirwa* según la ley del objeto, y en un circuito de acción que consistía en hacer circular los bienes de *producción*.

Esto arroja una característica más y es que el circuito concretado en una *pirwa* constituye a su vez una *estruc-*

*tura autónoma* a la cual se someten los integrantes de la comunidad.

Por una parte el circuito estructurador, se instala sobre lo ya conocido por el grupo o sea en un área de símbolos habituales, porque se da dentro de las fronteras de su propia cultura e instrumentados por los símbolos propios.

El sometimiento a la cultura grupal trae consigo la restitución de un cierto comportamiento biológico del grupo en lo que refiere a ciertas pautas imponderables que rigen a la conducta. Se traducen como ritmos reguladores, según los cuales el trueque, por ejemplo, no obstante no estar cuantificado, se somete a ritmos implícitos de cualificación de la conducta.

Lo que pasa con lo económico ocurre también con lo educacional y con la tecnología. Cada uno de estos aspectos pertenecen a un solo proceso que podría llamarse de reculturalización, la que trae consigo una potencialidad propia.

La educación no se plantea como algo institucionalizado ni como proceso sino como hecho. El integrante de la comunidad en tanto recobra sus valores está educado de hecho. Por consiguiente la tarea de alfabetización es un accidente en el mismo proceso de reculturalización, ya que el sujeto la necesita para defender lo suyo ante las otras culturas.

Algo similar ocurre con la tecnología. Generalmente se piensa en este fenómeno en términos de utensilios que el hombre debe utilizar para remediar su subsistencia. Pero en el proyecto Waykhuli no se pensó así.

En el quehacer para la subsistencia no se topa el sujeto con la necesidad de un objeto, sino más bien con la ausencia de un objeto específico. Es lo que llamaríamos el *vacío tecnológico* que se abre entre el sujeto y el medio. Pero este vacío intermediario entre una necesidad concreta y un mundo de utensilios no se llena con cualquier objeto, sino, por una parte, con lo que es tradicional al sujeto y por la otra, con lo que sea aprovechable en el mundo de los utensilios. Fue el caso de la maquinitas para hacer tallarines. La urgencia de producir una gran cantidad de tallarines, y a la vez la necesidad de que tenga un costo reducido, hizo que se modificara el modelo familiar para reforzar las partes más expuestas al desgaste (rodillo y engranaje).

Es natural penar que este enfoque, que en realidad hace a la verdadera mecánica de la así llamada transferencia tecnológica, descarta naturalmente la intromisión forzada de cualquier objeto, pero en cambio la facilita cuando el objeto se adecua a la necesidad y a la cultura del grupo.

La metodología empleada en el Proyecto pone en evidencia también algunos elementos nuevos.

Una metodología consiste en trazar un camino que apunte a incidir sobre el objeto de trabajo a los efectos de recomponer en cierto modo mecánicamente lo que estuviera desajustado en él.

Pero en el caso del Proyecto Waykhuli la incidencia en el objeto es tangencial, ya que no se penetra a éste sino que se toma en cuenta el *vacío intercultural* entre el promotor y la comunidad. Entonces se incide para *prevenir*

en el sentido de reflotar determinados *factores desencadenantes*, los cuales, por una dinámica implícita, apuntalan al proceso de reconstitución de las pautas culturales del grupo.

Entre los factores desencadenantes podría mencionarse por ejemplo el cuidado en la elección de los líderes del grupo o *kamachis*. No se trata de poner al frente del grupo alguien que detente el poder, sino que el *kamachi* debe responder a cierta tipología como sugiriera Luis Rojas Aspiazu, en el sentido de que sean conscientes de asumir un liderazgo cultural y a la vez obren en función de una amplia capacidad de comprensión frente a los problemas. Se trata de un liderazgo en cierto modo emocional.

Otros factores desencadenantes consisten, como ya vimos al principio, en ciertos términos ligados a un proceso económico, pero conectados con una fuerte carga simbólica como la *chhala*, *ayni*, o *pirwa*. Cada uno de estos conceptos tiene distintos niveles de interpretación. Uno es el puramente económico. Por otra parte en el caso de la *chhala* se trata del trueque cualitativo o sea de una compensación de necesidades. En el del *ayni* de un sistema de prestación que lleva como base una solidaridad social implícita e institucionalizada. En el de la *Pirwa* o depósito se dan a su vez varios planos, como ser implica una administración de los bienes de producción, una concentración de los mismos y todo a su vez responde a una institucionalización del equilibrio entre necesidades y bienes.

Pero si nos quedáramos en esta interpretación pu-

ramente económica de los tres factores, caeríamos en el reduccionismo de muchos desarrollistas. Estos no se dan cuenta que la eficacia de los símbolos no radica sólo en lo económico, sino en que además vienen sobredeterminados por una fuerte vigencia cultural.

Si una comunidad retoma estos tres factores y se aísla en una economía sin dinero o cualitativa, no es sólo porque se satisfacen sus necesidades, sino *también* porque entran en lo que el campesino denomina "es costumbre". La "costumbre invocada por el campesino no implica una simple reiteración, sino ante todo una habitualidad sacralizada desde el pasado. De ahí el valor de lo simbólico.

Entramos en esto en las últimas investigaciones que en occidente se realizaron sobre el tema. El símbolo tiene dos planos de interpretación: por un lado un significativo evidente y visible que hace a lo cotidiano, como ser que la *pirwa* consiste en una casa donde se almacenan los alimentos, y por otra un segundo significado que es ambiguo y que se vincula con la sacralidad. La estabilidad de la *pirwa* no radica totalmente en la solución económica que ofrece, sino *también* en que está condicionada por un mundo sagrado, lo cual refuerza la eficiencia económica.

Finalmente cabe señalar que cuando se ponen en vigencia como factor desencadenante los símbolos a que está habituado el pensamiento campesino, se produce, por ese recobro, una intuición de lo absoluto y se restituye entonces la solidez de los valores propios. Los inte-

grantes de la comunidad consolidan por eso su personalidad individual y grupal.

Esto por su parte, como ya dijimos, hace que, una vez desencadenados los factores simbólicos, desaparezca paradójicamente el problema de la educación. El sujeto pareciera estar educado desde ya por lo cual recobra su urdimbre de valores y logra actuar según ellos. Y la alfabetización es adquirida como un mecanismo de defensa del grupo para prevenirse de los asedios de la cultura urbana.

Lo dicho más arriba da idea a su vez sobre cómo fue instrumentado el proyecto Waykhuli, o mejor sobre la manera cómo debe ser programado un proyecto para lograr los efectos señalados. Es natural que un proyecto como el de Waykhuli no pueda organizarse por etapas rígidas. A partir de una línea general era preciso obrar sometiéndose a ritmos de realización sucesiva. Se trataba a partir de cada hallazgo, especialmente los referentes a los factores desencadenantes de ir cubriendo al siguiente, diríamos en un proceso de realización biológica —valga este término como simple crecimiento— hasta su concreción final.

Cabe aclarar que las instancias por las que fue pasando el proyecto implicaban determinados imponderables, en cierto modo imprevistos. Pero no es que estos imponderables fueran tales, sino que son imprevistos que surgen justamente en un proyecto instalado en Bolivia. El no tomarlos en cuenta y el ceder ante ello ha llevado al fracaso a más de un proyecto, o, lo que es lo mismo, mantener las categorías occidentales, hacía que

no se comprendiera la idiosincrasia campesina. Era entonces preciso invertir los términos y en vez de mantener la ortodoxia conceptual del proyecto, había que tomar en cuenta lo campesino en toda su gama. De ahí el predominio de una práctica sobre la teoría y un resultado que deriva en el real restablecimiento de la cultura campesina, con la ventaja de que ésta se ubique frente al mundo moderno.

Finalmente cabe una observación en el campo de la antropología filosófica. El proyecto en cuestión implica una redimensión de un modelo de hombre en el seno de la población del área andina y centro-sudamericano. El fracaso del desarrollismo se debe al prejuicio sobre lo que piensa el hombre. Toma lo humano en el sentido de la sociedad liberal como competencia, agresión y actividad. Es un poco el modelo introducido por Hobbes en la sociedad anglosajona y trasladado a las costas atlánticas de América del Sur.

Este modelo de hombre apunta como es natural a destruir el sentido de lo humano que se da en el fondo de América. Si el hombre occidental trata de modificar a los hombres mediante los objetos, en el fondo de América pareciera alentar otro tipo humano, diríamos uno que relativiza todo lo que hace a los objetos para recuperar lo humano en sí. Y en tanto el mundo campesino recupera lo humano en sí, representa un factor decisivo y básico para la integración de nuestras nacionalidades.

Pero, ¿qué es lo humano en sí? Quizá se pueda definirlo con alguna fórmula filosófica que agregue algo más

a lo que se dice sobre esto a fin de concretar su constante ambigüedad.

Lo humano no es exclusivamente algo definible como algo que es y se vuelca en cosas como quisiera el modelo occidental, sino que también es lo contrario, algo que está y recibe desde siempre una estructura y una circularidad existencial desde lo impensable. Y quizá reciba desde este último aspecto más que del otro.

Eso lo aclara en parte la actividad teatral desarrollada por las comunidades del Proyecto. El sentido del teatro desarrollado en tres comunidades, si bien en su modo de darse responde a lo que se entiende por representaciones dramáticas, sin embargo reflejan mucho más. Ante todo se caracterizan por apuntar a la circularidad, en tanto el público rodea a la escena e incluso invade el espacio. La línea argumental por su parte surge de una improvisación que luego es pulida en sucesivas representaciones. A su vez el argumento se sujeta a las preocupaciones que afligen a la comunidad. Pero el teatro se instala en su faz pura. Por una parte surge como una actividad lúdica en la cual se reitera una voluntad de afirmación de la comunidad, y por la otra pareciera vincularse con una actividad ritual.

Así en las representaciones de Waykhuli pareciera deslizarse un deseo de mostrar lo cotidiano. Esto por su parte en Aranjuez se estructura en mayor medida en tanto es asumido el aspecto lúdico del teatro hasta el punto de darse situaciones perfectamente decantadas y un mayor cierre del milagro teatral en la labor de los actores.



En lo que respecta a la representación de La Villas el acto teatral tuvo la virtud de rebasar el espacio escénico para incidir en el público con un conciente dominio de los actores de todos los resortes argumentales. El hecho de que en este caso se simulaba un ritual del *uma rutuku*, cuya realización efectiva debía hacerse días más tarde, hace pensar en la medida como toda actividad está impregnada por una actitud ritual.

Hay rito no sólo en este último caso sino también en Aranjuez donde el afán conciente de recobrar la fuerza de la cultura kechua lleva a una considerable pureza formal, similar en muchos aspectos a la comedia del arte. Pero también se da en la reiteración a veces obsesionante de mantener las características de la vida cotidiana como en el grupo de Waykhuli.

Pero es que rito y juego parecieron culminar en las tres representaciones. No se da una acción específica que se realiza para la diversión, sino más bien la puesta en evidencia de una actitud lúdica que traspasa toda la vida de las tres comunidades. Se trata de haber logrado la conciencia de las reglas del juego en medio de una presión del medio y en la cual cada uno mueve libremente la variante de sí mismo en el espacio escénico. Por eso no entra en lo que pudiera parecer una diversión sino que se manifiesta como una confirmación, de la que no está lejos de hecho de poder hacer circular también a modo de juego sus bienes de consumo en la *pirwa*.

El juego en este sentido da que pensar. ¿Será juego lo que reencontraron al sentir la reafirmación de su cultura? ¿Será la cultura un juego en grande en la que cada

uno encuentra la libre posibilidad del juego menor de su existencia?

Algo así hace pensar cuando el grupo de Aranjuez culmina su representación con la intromisión del charango y el canto compuesto por ellos mismos, e incitan a todos los presentes a una danza final. En cierto modo se recobra así la totalidad que el arte asume como culminación, pero que se viene alentando desde el fondo cotidiano, en donde las viejas costumbres hacen vivir a cada uno una plenitud vital, en medio de las constantes presiones que siempre han intentado coartarla.

El teatro en la tres comunidades apunta a instalar la gran fiesta como símbolo de una coherencia profunda recuperada en el seno del vivir cotidiano.

Todo esto lleva a una nueva reflexión sobre la meta a que apunta el Proyecto Waykhuli o más bien a lo que entiende por desarrollo.

El desarrollo no pareciera un proceso que consiste en llegar a parecerse a alguien ni responde al penoso esfuerzo de haber instalado algo en el final. En el desarrollo pueden tomarse dos caminos: o se considera que hay un modelo y un estado de cosas, al cual es preciso adaptarse, o, ya en la línea del juego, se trata de instalarse al margen de todas las durezas de la realidad.

Lo primero es el camino seguro que lleva a la inseguridad de si realmente logra uno adaptarse. Lo segundo invierte el sentido, porque de la inseguridad pone de pronto la seguridad del propio juego.

En cierto modo se asimila el primero al segundo. Por-

que el estado de cosas no es más que la regla del juego que es de otro.

Pero con el juego se instala un itinerario que son las reglas del juego donde la libertad asume la variante.

A partir de ahí el mundo es lo que quiere el juego. El mundo es también juego, de tal modo que si cambia de tónica adquiere otro sentido. Por eso no hay un solo mundo, sino varios.

Si así fuera, el sentido del vacío de la interculturalidad radica en la diferencia entre las reglas del juego con distintas formas de encarar lo mismo donde uno asume su propia variante. Quizá consista en un charango o en una guitarra como en el caso del teatro.

Pero no se trata del instrumento mismo sino del canto o del ritmo o quizá de nada, sino de que todos canten y cada uno vea como mejor lo hace para que todo salga bien.

Por eso se trata de una danza final en la que todos intervienen. Pero también está en que se cante luego durante el viaje de retorno.

Y el canto no es la consecuencia, sino lo que ya se da cuando se recupera el propio circuito existencial, donde cada uno logra el intercambio de bienes en un juego conocido.

Pero todo lo dicho hasta aquí hace a un desarrollo que podría ser concebido desde una teoría del juego.

La distancia que media entre los dos lados de un vacío intercultural es la que se reagrupa en un horizonte fundante de una antropología filosófica.

Si lo que hay en común es el hombre, será en que lo

humano no sólo se tiende en una dramática finitud, que es remediada por una cultura y una economía determinada sino que además la diferencia básica está en las reglas de un juego donde el hombre recobra toda su libertad. Una cultura supone una cierta claridad sobre la realidad, su modo de hacer circular los bienes, en donde asume su libertad para habitar. Y el modo de habitar es la variante lúdica para cumplir con el hecho de vivir. Quizá la misma educación se reduce a no mucho más que al conocimiento de las reglas para vivir.

Y si el desarrollo puede reinvertirse en términos de juego, el objetivo no es la adaptación sino la posibilidad de reasumir el juego total, o sea toda la variante de ser hombre en medio de una realidad dada. Se trata de asumir el juego propio. Pero ello no se desempeña en una realidad alienada sino también en la propia. La cuestión está en que las condiciones dadas reciban nuevas connotaciones para concretar la posibilidad de lograr las propias determinaciones.

No es extraño que el término quechua *runa*, que significa hombre también se refiere a “los tantos en el juego”. Y tampoco es extraño que en una reunión realizada por los *kamachis* haya surgido el concepto de *phujllay* como fundamento de las relaciones humanas. ¿Es que el hombre en el fondo de América tiene conciencia de que lo humano no se reduce sólo al mundo de las cosas sino primordialmente al juego que desempeña en el mundo según las reglas que saca del seno de su propio e impensable misterio del vivir mismo?

## VI. PROPOSICIONES A PARTIR DEL PROYECTO WAYKHULI Desarrollo, cultura y comunicación

*Rodolfo Kusch*

En lo que va de los últimos 40 años se dio un desarrollo que fracasó por varios factores, entre los cuales cabe mencionar los siguientes:

- 1) Ansiedad de crear una hegemonía cultural.
- 2) Falta de categorías para comprender la dimensión de la alteridad del marginado.
- 3) Exceso de carga política en la acción, que impide ver qué pasa con el otro.
- 4) Incapacidad de ubicarse dentro de las características de cada una de nuestras naciones.
- 5) Timidez en modificar no sólo la técnica a aplicarse más aun los criterios científicos del caso.

Son éstas sólo algunas de las causas que llevaron al fracaso. En general se quiso convertir al marginado en un nuevo consumidor, sin caer en la cuenta que, cuando se logra el propósito, ingresa al sistema de consumo un sujeto en quien se han destruido sus mejores cualidades y que por consiguiente no logra adecuarse convenientemente al nuevo medio.

Es preciso entonces replantear el problema.

Ante todo la mayoría de las teorías que se refieren como ya dije al desarrollo se detienen en lo puramente

fenoménico del problema. Un grupo social “subdesarrollado” presenta en primer plano características inmediatas que hacen a su vestimenta típica o a las costumbres peculiares, y va asociado a condiciones de vida así llamadas “inferiores”.

Para mejorar esto o para “desarrollarlo” se cuenta con todo un bagaje de *teorías* y *supuestos* para lograr el fin perseguido. El supuesto fundamental es el de que el subdesarrollo del grupo, que es visto como una deformación de un modelo ideal, tiene que nivelarse con éste último. Se trata entonces de trocar un estado de cosas por otro, pero siempre a partir de la superficie del problema y con vistas a alterar la apariencia para remediar una supuesta deformación o deficiencia.

Basar un desarrollo sobre estos dos aspectos, por considerarlos imperiosos para la tarea de promoción del indigente, sería responder a un criterio mecanicista y reiterar el fracaso de los últimos 40 años.

Evidentemente la tarea no consiste en recomponer al grupo como quien arregla una máquina, sino en mucho más, que no sólo se refiere a un grado de profundidad de penetración en el problema, sino también en el consiguiente instrumental que se requiere para una acción de promoción. Porque es indudable que algo hay que hacer por el indigente.

Analicemos más el problema. Un grupo social está generalmente atrapado por un habitat, tiene un manejo determinado de su ecología que hace a su economía, y además dicho manejo responde a pautas culturales institucionalizadas a través del tiempo. A su vez todo

ello está condicionado por una forma determinada de pensamiento que se rige por su propio código y un horizonte simbólico que hace a la especificidad de su personalidad grupal.

Aquí caben dos vectores de acción: o se parte del pensamiento grupal y se examina primero de qué manera controla su economía, o se estudia su economía a fin de modificarla sin tomar en cuenta el pensamiento grupal.

Es indudable que una correcta acción de promoción no puede embarcarse sólo en el segundo vector, sino que debe tomar en cuenta el primero. El promotor aún cuando cuente con un bagaje así llamado científico, no puede evitar que él mismo pertenece al fin de cuentas también a una cultura como lo es la occidental. Pensemos entonces que del punto de vista epistemológico una ecología es siempre una X vacía que ni la cultura occidental, ni la nativa conocen realmente.

Asimismo tomar en cuenta el pensamiento del grupo y su cultura peculiar hace a la dificultad principal del proceso. ¿Por qué...? Pues porque en la acción de incidencia sobre el grupo es insalvable el problema de lo que llamaríamos el *vacío intercultural*.

Entre el investigador y el investigado no sólo existe una relación entre dos personas sino entre dos culturas.

La ciencia que asiste el investigador podría servir para ver "objetivamente" lo que pasa con el investigado, pero no logra *comprender* la potencialidad del grupo a partir de la diferencia cultural. Si la ciencia, como vimos, responde, quiérase o no, a un modo cultural urbano y occidental, no garantiza totalmente la eficiencia de una co-

rrecta asistencia, ya que se le escapa la razón de ser del investigado. Es lo que llamamos potencialidad propia que está íntimamente enredado entre sus pautas culturales. Hay entonces un elemento diríamos *genético* y central del grupo, que debe ser aprehendido a los efectos de una correcta asistencia.

Pero existe además un vacío que se da entre las culturas, que se refiere al desconocimiento de símbolos comunes para lograr una comunicación. Uno de los momentos más significativos en la investigación con vistas a la promoción, es no saber qué hacer con el investigado. En general el fracaso de la antropología actual se debe a ese desconocimiento evidente que inútilmente es llenado con esquemas de acción, y hace que éstos, pese a su rigor, linden generalmente en la mera beneficencia o el amparo paternal o la lisa y llana frustración de la voluntad cultural del grupo asistido.

Pero el vacío intercultural no es totalmente frustrante. Si se tomara realmente en cuenta que nada ocurre con todo el bagaje de supuestos desarrollistas y que, según el grado de honestidad del investigador, éste confiese abiertamente, pese a sus supuestos, que nada haya que hacer con el sujeto investigado, se vería entonces que el problema no radica en el investigado, sino en la propia cultura del investigador.

La crisis de la antropología es la crisis de un modo occidental de ver el problema, en tanto supone ser la portadora de un modelo exclusivo de hombre y de un modo económico institucionalizado con muchos errores cometidos en el pasado, todo lo cual apunta a la imposi-



bilidad de su aplicación, incluso en sus teorías más extremas, a la realidad americana.

¿Resulta entonces que cualquier acción de promoción sería infructuosa? Evidentemente sí, si se mantienen los cánones sostenidos hasta ahora.

Claro está que de acuerdo con lo dicho queda poca chance para una acción eficiente. Pero quizá todo se dé en la inversión del proceso. Veamos cómo.

La relación intercultural supone una comunicación. Pero no en el sentido de un mensaje que debe trasladarse al sujeto observado, sino en tanto que la consecuencia de la comunicación en su forma extrema y profunda implica la anulación de la misma como simple mediación de un mensaje. Y esto ocurre así porque desaparece la relación entre observador y observado, en tanto ambos asumen la plenitud de sí mismos, o sea su mutua alteridad, y todo se reduzca entonces a la posibilidad de una simple *convivencia*. Y para ello es necesario que el observado afirme su voluntad cultural enredada en su propia razón de ser, en su propio proyecto vital y cultural. Es el caso extremo de la comunicación, porque ahí se vinculan las dos partes como dos plenitudes en una pura *convivencia*.

La relación de promoción supone entonces una relación de alteridad inalienable, de tal modo que cualquier intento de desarrollo se suspende, en el sentido de que se ejerce una mutua acción entre el observador y el observado hasta el punto de diluirla en una franca comunicación por decir así silenciosa y sin acción.

Esto frena como es natural la acción a ejercer, en tan-

to ella llega hasta la frontera de la alteridad cultural del observado. En cierto modo se niega la acción y, por consiguiente, se mantiene el vacío intercultural, en tanto no se lo transgrede en virtud de la imposibilidad de lograr toda eficiencia por ese lado.

Pero la simple convivencia, como expresión máxima de una plenitud de uno y otro, desliza por debajo lo más genuino de la comunicación como lo es, ya no el conocimiento mutuo, sino la *comprensión*. Si la relación de conocimiento implica un camino de irrupción del observador en el observado, la comprensión podría invertir esta dirección.

La comprensión mantiene el vacío intercultural y entonces en vez de turbar el observador al observado con su acción, es este último el que se aproxima al primero presionándolo con su personalidad social.

El desarrollo no consiste entonces en una acción que ejerce el investigador sobre el investigado, sino en una acción inversa según la cual el investigado reitera la mismidad de su voluntad cultural ante el investigador. Se trata en suma de reiterar lo mismo en el ámbito de la alteridad del otro.

Lo que ocurre a partir de aquí corresponde al ámbito de una nueva antropología filosófica, o, mejor dicho, a nuevos supuestos sobre qué es el hombre en general. Cabe pensar que el hombre en su plenitud cultural restablece sin intermediación los *circuitos existenciales* que su propia cultura brinda para resolver sus problemas básicos. En el caso kechua la no incidencia sobre los grupos permite, al cabo de una comprensión, liberar

*aspectos institucionalizados por esa cultura para resolver su economía.* La acción de promoción se reduce entonces a una simple *prevención* para que esa circularidad existencial se concrete. Se trata de restituir los circuitos de acción que apuntaban, como en el caso del Proyecto Waykhuli, al trueque donde el grupo kechua estaba amparado además por sistema de solidaridad como el *ayni* y de concentración de bienes como la *pirwa*, con lo cual se satisfacían las necesidades de tipo económico amparado por la plena vigencia de las pautas culturales, y se afianzaba considerablemente la personalidad grupal. Recién en este punto el promotor trasciende el aspecto meramente fenoménico del problema y también el que hace al área teórica, para instalarse al fin en el factor genético del grupo cultural.

A partir de él se desencadenan antiguos comportamientos que hacen a un modo propio de resolver la economía. Por ejemplo es curioso que, todo lo referente a la producción fabril en materia de alimentos y utensilios es reabsorbido por el grupo, haciendo desaparecer la institucionalización de la producción, y con ello la peligrosa formación de superestructuras económicas.

La producción de fideos en el mismo Proyecto Waykhuli, por ejemplo, es dispersada en pequeños núcleos que abastecen áreas limitadas, pero que en su conjunto y por su proliferación, permite el abastecimiento de áreas mayores.

A su vez la conexión entre niveles ecológicos, que fueron siempre atendidos en el pasado, logra al ser restituida,

la circulación de una gran variedad de bienes, lo que permite a su vez la saturación de la despensa grupal o pirwa.

Incluso la transferencia tecnológica que fuera esgrimida siempre como una instancia fundamental, y que hace a la eficiencia de la promoción, también según el nuevo criterio, logra su realización. El problema no está en trasladar el utensilio al grupo, sino en aprovechar el vacío intercultural como vacío tecnológico. Este es llenado dialécticamente por una parte, a partir de la exigencia tecnológica del grupo, y, por la otra, según la disponibilidad técnica de utensilios existentes en el mercado. El grupo modifica el objeto, y por lo tanto incorpora a su propia área simbólica aportes de la tecnología.

Finalmente cabe indicar que en este proceso de reculturación del grupo, a partir de una reactualización de los circuitos económicos habituales en su cultura, no se crea una economía segregada, sino que su actividad se concreta a girar en torno a una economía de mercado como intermediaria entre las exigencias individuales y la macro-economía. Se cubre en suma lo que los estudios económicos han dejado sin tratar y que va desde el simple individuo hasta la economía científica.

El grupo cubre de esa manera un área no estudiada por el economista, y que sin embargo organiza con un quehacer eficiente lo que en el todo social siempre fue motivo de compulsión económica.

Claro está que todo implica un nuevo modo de concebir al hombre. No se trata del modelo del hombre productor, ni menos el del hombre solamente contemplador o exclusivamente cultural, sino todo a la vez.

La eficiencia de una promoción no puede parcializar analíticamente aspectos del quehacer humano, sino comprender su totalidad, para lo cual no cabe sino una concepción ya no dinámica sino fenomenológica del proceso. La cuestión radica en abstenerse de una acción directa en el fenómeno humano que subyace en toda marginación.

En cierto modo uno asiste con este método a la liberación del objeto-hombre observado: la peculiaridad de la estructuración de su comportamiento apunta a que resulta por ejemplo reestructurada la vida económica.

Esto, especialmente en el caso del proyecto Waykhuli, lleva a comprobar en qué medida, al cabo de una promoción cultural de grupos marginados y por lo tanto no occidentales, lo económico pierde sus ribetes exclusivamente cuantitativos para fundirse en el mecanismo orgánico y valorativo de una cultura.

La sorpresa de este hallazgo se debe seguramente a que estamos acostumbrados a la conveniencia de encarar lo económico pensando corrientemente en cantidades. Estas a su vez facilitan el rol científico, ya que aíslan el objeto económico y no refieren a su significación cultural.

Pero el Proyecto Waykhuli hace pensar que la faz básica de una economía no radica en la cantidad, sino en la organización cualificada de los bienes de consumo. Incluso existe un predominio de la organización sobre los bienes, en el sentido de que aquella constituye una estructura acondicionada por una cultura.

El hecho mismo de que en sus orígenes Aristóteles la definiera como "norma" de la "casa" hace al sentido cultural, vinculado con la posibilidad de una habitualidad y con domicilio existencial.

Ubicado lo económico en este punto inicial, se explica por qué existen circuitos tácitos de circulación de bienes en los que no entra la cuantificación del mercado, sino la cualificación surgida de las necesidades mismas, como ocurre en el trueque.

A su vez las necesidades no operan en su pura desnudez, sino reguladas por los valores de convivencia del grupo. De ahí que en el caso de la restitución del trueque, se tienda a no pedir de más y cuando se lo hace se retribuye con la disponibilidad de una prestación.

Lo económico así estudiado a nivel de una comunidad kechua constituiría el punto de vista básico, desde donde arrancaría toda interpretación de la actividad económica.

Pero entre este punto de vista básico y lo que se entiende por economía se dan zonas intermedias. Se trata de estructuras económicas dependientes en gran medida de pautas culturales donde predominan aspectos cualitativos. Estos se enredan en el quehacer dictado por las costumbres campesinas donde adquieren toda su significación.

Pero se trata de ver en qué medida esta economía cualitativa constituye un sistema aparte al de la cuantificación, o si se trata sólo de una etapa previa de esta última.

Las observaciones de campo hacen notar que se pue-

de instrumentar una economía cualitativa para un grupo poblacional reducido. Pero este fenómeno va acompañado con elementos significativos. No sólo gravita en el sostenimiento de esta economía una fuerte carga cultural, que lleva a la defensa del sistema por parte del grupo como "propio", sino que además se disuelve en el grupo el cual sigue controlando el proceso económico a partir de sus propias pautas culturales.

¿Cabe suponer, entonces que este proceso de disolución de lo económico en lo cultural habrá de sostenerse aún cuando se amplíe el área de extensión? ¿Sería entonces posible la instalación de una economía cualitativa en áreas mayores de actividad?

Lo que pareciera diferenciar fundamentalmente una economía cualitativa de la que se considera académicamente vigente, es la matematización de sus problemas en un mercado masivo de población. Pero este último es concebido a su vez dentro de una sociedad de masas donde lo cultural está disuelto en el número de habitantes y sólo opera como institución.

Pero cabe observar que en este nivel lo económico será aislable, lo cual no impide que en el comportamiento económico de una sociedad de masas se den procesos de valoración. Y si dichos procesos no inciden mayormente en la operatividad del sistema, será porque la forma como se los enfoca se esmera en deslindar ambos aspectos, poniendo de un lado el valor ético, por decir así subjetivo, y por el otro el valor económico, como objetivo y matematizado.

Pero ni aún, en este caso se podría impedir que una

*reculturalización de los enfoques científicos* como también de los grupos sociales restituiría una economía fundante, en la cual se haría depender el comportamiento objetivo y matematizado de una fuente de valores y de un horizonte simbólico-cultural.

Pareciera entonces que el supuesto aislamiento de los procesos económicos frente a los procesos humanos, responde a prejuicios académicos y que hacen más que nada a la comodidad del científico, ya que de este modo logra matematizar los fenómenos.

Cabe entonces un nuevo análisis del proceso, precisamente retomando el fenómeno económico, cultural y ético en su globalidad. Se trata de poner en todo esto lo humano como centro del fenómeno y evitar la especulación infructuosa sobre supuestas super estructuras económicas.

Finalmente ya refiriéndonos al problema de la educación cabe pensar que ella constituye un elemento fundante en la reculturación de un grupo. Por una parte es el factor de transmisión de un acervo cultural, y por el otro significa la articulación y ubicación armónica de un sujeto en el grupo.

Con respecto al primer factor conviene señalar que la transmisión no se refiere a elementos cuantificables, como datos o referencias, sino a una captación por parte del sujeto de los aspectos fundantes de una cultura.

Se trata de ese punto que hace al aspecto genético de una cultura y que se refiere al mundo de las significaciones básicas, vinculadas generalmente a su visión religiosa.



La cultura, a través de su horizonte simbólico, constituye el primer nivel de racionalización, para estructurar la habitualidad y lograr la consolidación del domicilio existencial.

En tanto la cultura está reestructurada implica una educación implícita del sujeto cultural. Le da lo que expresa su etimología, o sea una "conducción" ya dada desde siempre, por la cual se instalan los valores éticos del grupo. Por el otro lado la educación supone una actividad institucionalizada. Pero esta constituye una faceta crítica de toda educación. Si existe una institución es porque no se dan los canales que "conducen" naturalmente al educando por ejemplo en lo ético, sino que se lo conduce para asumir roles, o sea con una finalidad determinada y específica como en el caso de la especialización técnica.

El sentido de la educación que interesa es el primero. En cambio el segundo resulta conflictual cuando se lo agrega al primero. Mejor dicho es preciso ver en qué medida la institución educativa no perturbe lo que llamaríamos la educación implícita y fundante que se obra desde dentro mismo de la mecánica de consolidación de una cultura.

Pero podríamos generalizar el concepto de educación.. En el fondo, una promoción que obre a partir de un reconocimiento del vacío intercultural y de una comunicación en su caso extremo, como si se diera entre dos entidades como observador y observado asumidos en sí mismo y sólo mediados por la comprensión, lleva en la realidad también a un extremo crítico a la educación.

No hay educación sin la restitución de una fuente de valores y de los circuitos existenciales que hacen a la economía y todo ello ceñido dentro del horizonte simbólico de una cultura. Precisamente una educación que sólo se reduce a asignar roles, como si se tratara de educandos ubicados en el vacío, hace a la crisis no sólo del desarrollismo sino a la del mundo actual.

Tampoco es la cultura una institución que debe agilizarse para remediar dicha crisis. Cultura supone en un sentido más amplio, el "estado de cultivo" de un sujeto, su tácita inclusión en un domicilio existencial, y la consiguiente restitución de una fuente de valores, no siempre explícita pero vigente, canalizada por el universo simbólico.

Por todo lo dicho cabe pensar que los tres elementos analizados hasta aquí como ser la cultura, la economía y la educación se funden cuando se los enfoca no sólo desde el punto de vista de un desarrollo, sino ante todo a partir de la correspondiente práctica de campo. En realidad es esta última la que fija el marco de referencia para entender qué ocurre con el marginado y no al revés. Esto hace, como es natural a una cierta relatividad de los supuestos para comprender una acción de este tipo. Es posible que esto se deba por otra parte a que el trabajo de campo, y no la ciencia, brinda un nuevo e imprevisible concepto del hombre que yace en el fondo de América.

## VII. IMAGENES PARA EL AÑO 2000

*Hugo Romero Bedregal*

### **Confederación de Estados Americanos**

Para construir una imagen del campo americano al sud del Río Grande es necesario construir la imagen de la sociedad americana para el año 2000 considerando los resultados a que han arribado las ciencias sociales y para no entrar en la construcción de nuevas utopías, como es el caso de los “futurólogos”, es necesario establecer que se trata de un proceso de planeamiento de sociedades que son parte de sistemas mayores, más complejos y desorganizados que por hoy constituyen los modelos que propugnan la mayoría de las instituciones internacionales que se han convertido en la contraparte social de las corporaciones transnacionales. En otras palabras, el proceso de “modernización” intenta hacer del planeta Tierra una ciudad mundial.

La imagen de la sociedad boliviana para el año 2000, requeriría una proyección de 23 años, que es un período relativamente corto y por lo tanto podemos proyectar y seguir algunos patrones seculares y procesos a partir del año base de 1952, que significa el comienzo de profundas transformaciones sociales y económicas comparables en magnitud a los cambios desatados en 1530, 1809 y 1890.

Consideramos que las sociedades americanas meri-

dionales continuarán ajustando y sincronizando sus estructuras internas a las externas debido al poder concentrado por estas últimas y que determinan la dirección hacia la "modernización" del mundo. Es así que estamos ingresando a una nueva etapa de la división internacional del trabajo con una especialización interplanetaria y otra interestatal. Dentro de este contexto, los pueblos americanos tienen, hasta ahora, la alternativa de seguir la trayectoria trazada por México, el Brasil o Cuba. Sugerimos, como opción diferente, atacar la cuestión agraria como parte central de la cuestión nacional. De esta manera, la cuestión nacional se entenderá como la construcción de una confederación de pueblos con una correspondencia de estructuras sociales y económicas que retome la originalidad del desarrollo americano. La imagen de la nueva sociedad americana será la de una confederación de pueblos con economías autosostenidas y semi-autónomas, pues conformarán una sola economía nacional capaz de permitir la reproducción de sus poblaciones y estructuras sociales y económicas. Estas economías serán construidas de manera que puedan existir independiente y/o como parte del mercado internacional. Por otra parte, la regionalización del espacio geográfico jugará un papel importante en la creación de los estados americanos que conformarán la futura confederación. La estrategia es retomar el proceso de desarrollo truncado en 1530 y observar los cambios producidos como resultado de las varias etapas de sincronización y ajuste de las economías mundiales.

## La futura sociedad boliviana y el sector rural

Una lectura rápida y un estudio detenido de la literatura sobre planificación, muestra que existe un abandono total de la consideración del hombre como objeto y sujeto de los programas y proyectos propuestos por estudiosos, agencias y organismos internacionales. Si bien es cierto que existe una creciente literatura sobre planificación social, ésta se refiere a los ítems tradicionales de consumo social general (salud, vivienda, educación, etc.) no se contempla la problemática social y económica a partir de la economía política y sí, se está dando fuerte impulso a la idea de "equipos interdisciplinarios" que fracasó rotundamente en su área de origen. A continuación se sugieren las siguientes consideraciones fundamentales a ser tomadas en cuenta en el proceso de planificación.

1. *La formación social (sociedad) boliviana está constituida por varias y diferentes estructuras sociales y económicas articuladas unas con otras de un modo particular.* En la literatura sociológica e histórica de América Latina se encuentra constantemente la referencia al congelamiento del tiempo al encontrar desde el simple azadón al tractor, cuando uno viaja a través del paisaje latinoamericano. También se habla de "sociedades duales" dando a entender la existencia de una sociedad tradicional y otra moderna, donde toda la dinámica se originaría en esta última. Otro concepto es la sociedad combinada y desarrollo desigual. Nosotros sugerimos que la sociedad boliviana está compuesta por varias y diferentes estructuras sociales y

- económicas que las denominaríamos como de tipo capitalista, mercantil y comunitaria.
2. *La variedad de pisos y nichos ecológicos, ecotipos y ecosistemas.* El espacio geográfico de Bolivia andina presenta la peculiaridad de contener variedad de pisos y nichos ecológicos debido a la altitud diferente del terreno que hace variar las condiciones climáticas creando microclimas en un espacio reducido. El hombre en el proceso de producción que efectúa dentro de cada piso y/o nicho ecológico desarrolla ciertas relaciones que designamos como ecotipos y las relaciones entre él y la naturaleza como ecosistemas.
  3. *La importancia geopolítica de América meridional. Bolivia y regiones con respecto al mundo.* Esta consideración es de vital importancia dentro del contexto de un mundo en pleno proceso de redefinición de áreas de influencia tanto por los países más avanzados como por aquellos que son vecinos de Bolivia.
  4. *La distribución de los recursos humanos y naturales en un espacio geográfico caracterizado por tres regiones naturales que corren de norte a sud y son modificadas en altitud de este a oeste.* Esta distribución en los varios pisos y nichos ecológicos hace necesarias ciertas estrategias de asignación de estos recursos que naturalmente serán diferentes del caso de una geografía más bien plana y distinta distribución de recursos naturales y humanos.
  5. *La naturaleza particular de la sociedad boliviana que ha seguido un proceso de desarrollo determinante de una yuxtaposición de estructuras sociales y económi-*

*cas correspondientes a varios y diferentes estados de desarrollo.* Esto significa que las estructuras sociales y económicas están todas interrelacionadas entre sí y que tienen una infinidad de áreas de articulación entre ellas.

6. *La capacidad y potencial de las varias fuerzas sociales para participar en la planificación y ejecución de políticas, programas y proyectos.* Es necesario estudios de las estructuras de poder al nivel nacional, departamental y local para determinar la viabilidad política de los programas y proyectos.

Las anteriores consideraciones generan los siguientes principios:

1. La planificación estará basada en la zonificación del espacio geográfico siguiendo el principio de complementariedad de sistemas ecológicos, flujos poblacionales y económicos, llegando a constituir economías autosostenidas y con diversos grados de complementariedad con otras regiones, con el propósito de constituir una economía con la capacidad de reproducir la población y la formación social.
2. Identificación, conceptualización y operacionalización de los mecanismos de transformación y conversión del proceso de articulación de las estructuras económicas y sociales, incluyendo las ideológicas.
3. La multiplicidad de grupos sociales con patrones socio-culturales propios que generalmente actúan en estructuras económicas diferentes, que dan lugar a va-

- rias y diferentes estructuras de clases y sistemas de estratificación sociales.
4. La revitalización de las formas de organización social, económica, política y la tecnología apropiada como complemento y no sustituto de las tecnologías nativas.
  5. La ocupación del espacio geográfico por flujos de población (migración permanente, temporal y asentamientos) determinados por las estructuras económicas. Políticas de carácter demográfico que consideren la naturaleza de los movimientos ecológicos de las poblaciones humanas y animales.
  6. La organización de la producción y distribución son vitales para la implementación de las metas de las políticas de planificación.
  7. Correspondencia entre las varias estructuras económicas, sociales y simbólicas de tal manera que permitan la total participación de los habitantes del campo.

## **Una estrategia para construir la Confederación Boliviana**

Sugerimos la siguiente alternativa como punto de partida para el diálogo y consideración de lineamientos que deberían constituir el contenido de la política boliviana en los próximos veinte años.

1. Crear una dinámica interna que sea libre, como límite mínimo, de las situaciones externas en materia de mercados, posición, situación política con respecto a estados vecinos, para sobre esta base establecer relación con ellos.



2. Esta dinámica interna se logrará maniobrando con las estructuras económicas que hoy conforman la estructura económica nacional. Esto significa utilizar las ventajas comparativas de varios nichos y pisos ecológicos en el desarrollo de regiones socioeconómicas independientes y complementarias dentro de una economía nacional.
3. Disponiendo de una ventaja comparativa en la extracción y procesamiento de minerales (incluyendo petróleo y gas), este sector se constituirá en la parte dinámica generadora de un excedente social que se utilizará en ayudar a la dinámica interna.
4. La dinamización de la economía interna significará dar prioridad al desarrollo de las fuerzas productivas de los sistemas socio-económicos de autosubsistencia y mercantil de las futuras regiones.
5. El encadenamiento de estos varios sistemas socioeconómicos significará el estudio y descubrimiento de los mecanismos que permitan alinearlos dentro de un proceso de desarrollo que tendería a la correspondencia de las varias estructuras y que culminaría con la construcción de la nueva confederación boliviana.
6. Estos mecanismos de articulación surgirán de la consideración, precisamente, de aquellos hechos que en el lenguaje económico se conoce como "cuello de botella". Estos son por ejemplo los sistemas de mercadeo, los intermediarios, el sistema político de los caciques y clientelas y la toma de la representación de los campesinos por "intermediarios políticos", la existencia de un "sistema rural de educación", el saldo negativo de

los llamados términos de intercambio rural-urbano la no "integración de aymaras y quechuas a los sistemas económico, social y político con el reconocimiento del principio de libre determinación de sus formas socio culturales, políticas y económicas.

## Las implicaciones de la experiencia Waykhuli para América

Las utopías que son definidas por Manheim como "complejos de ideas que tienden a producir actividades dirigidas al cambio del orden predominante" obtienen un nombre de la obra de Thomas Moro intitulada UTOPIA en la que describe una sociedad perfecta y porvenir que está basada en las crónicas y relatos sobre los pueblos americanos en los siglos XVI y XVII. Por otro lado, las ideologías se definen como "aquellos complejos de ideas que dirigen la actividad al mantenimiento del orden existente". Es así que las utopías e ideologías forman parte de la sociología del conocimiento y desde este punto de vista es necesario relevar las implicaciones para América de la experiencia Waykhuli.

Las sociedades humanas tienen aparatos de recreación de su especie y sus sistemas socio-económicos y entre ellos están las ideologías. Sin embargo para que se produzca cambio es necesario que no sólo las estructuras económicas entren en contradicción; también es importante el rol de las ideas. La utopía implícita en el proyecto Waykhuli nos da una sociedad cuyos valores predominantes son los de cooperación, ayuda mutua, tra-

bajar con la naturaleza y no destruirla, conformar una sociedad autosostenida pero con vínculos con el mercado internacional. El hombre nuevo americano tras recuperar sus instituciones, tradiciones y valores, irá en pos de la construcción de la nueva sociedad. Este hombre tendrá dominio sobre las máquinas y vivirá en armonía con la naturaleza.

La utopía que está implícita en el proyecto Waykhuli se debe a su carácter: un intento serio y en pleno proceso de cambiar el orden establecido cambiando en primer lugar el punto de vista. El solo intentar ver desde la posición de los aymaras y kechuas, constituye en sí un intento de cambiar el orden establecido en las ciencias sociales y la mayoría de los programas de desarrollo rural que son aplicación directa de los postulados unidireccionales que yacen en el concepto de "modernización". En segundo lugar, es una utopía porque intenta introducir una auténtica "autogestión" en las futuras empresas campesinas. Es una utopía porque propone recuperar tanto los valores culturales como las instituciones y tecnologías que sirvan para construir una nueva sociedad. Esto no significa, como algunas personas provistas de anteojeras ideológicas piensan que no se hará un uso selectivo de los valores, instituciones y tecnologías, desarrolladas en otras sociedades. En fin, existe, una larga serie de razones que son y serán desarrolladas en otros documentos.

A nivel continental, el proyecto Waykhuli significa retomar la experiencia histórica de los pueblos americanos y crear una nueva sociedad americana cuya inde-

pendencia estará fundada en la utilización original de sus recursos humanos y naturales, en la creación de economías regionales autónomas con respecto al mundo y semiautónomas con respecto a las regiones americanas. Esto significa que se hará un uso selectivo e inteligente del espacio geográfico en la creación de sistemas socioeconómicos que permitan la reproducción del hombre americano y sus nuevas instituciones.

La proyección continental de este proyecto radica también en la ocupación del espacio americano por el hombre americano que es el hombre del futuro por su tradición de constituir un crisol de pueblos que mantienen sus patrones socio-culturales dentro de los límites de instituciones creadas por ellos mismos. En circunstancias en las que los hombres se debaten en la paradójica situación de conquistar otros universos y perder su planeta debido al mal uso de sus recursos humanos y naturales, América ofrece al mundo la posibilidad de mostrar, una vez más, lo que el hombre americano es capaz construyendo la nueva sociedad que la ciencia ficción y la futurología afanosamente intentan crear en sus bibliotecas y laboratorios. Todo esto es lo que significa lo utópico y lo continental del proyecto Waykhuli.



# S.A.D.E.

## Sociedad Argentina de Escritores



Rodolfo Kusch fue designado vocal titular de la Comisión Directiva, presidida por Dardo Cúneo y Presidente de la Comisión de Cultura Nacional de la Sociedad Argentina de Escritores (S.A.D.E.) en el período 1971-1973. Presidió Seminarios de Cultura Nacional y de Frontera realizados en distintas provincias de la Argentina.



## SEMINARIO DE CULTURA NACIONAL

### Encuentro en Samay Huasi (La Rioja)

Conclusiones del primer Encuentro del Seminario, efectuado en Samay Huasi (La Rioja), entre los días 18 y 22 de diciembre de 1971.

Intervinieron María Esther de Miguel, Abraham Haber, Rodolfo Kusch, Juan Antonio Serna, Anastasio Quiroga y Graciela Caputo (secretaria). Con anterioridad se habían efectuado varias reuniones en Buenos Aires con la intervención de Ricardo Mosquera, Dardo Cúneo, Juan Pinto, Bernardo Canal Feijóo, Gregorio Weinberg, Leda Valladares, Marcela Ciruzzi y el grupo arriba mencionado.

Los debates de este Primer Encuentro (que están grabados en 5 cassettes C-120), han servido para aclarar el significado de determinados términos, explorar nuevos métodos, establecer las derivaciones interdisciplinarias, y ante todo concretar un cuadro básico del problema de la cultura nacional y recomendar una política cultural a seguir.

Entre otras cosas se aclaró el concepto de cultura, se lo tomó en su acepción etimológica, como cultivo del hombre. También se utilizó la frase de Sebag aplicada a los símbolos, y se definió la cultura como un modo de ser. Un hombre **es** a través de su cultura, con su idioma, sus costumbres, sus valores y sus posibilidades de advenir. Estos últimos tienen que ser modelos cultura-



les propios. Si en Buenos Aires se habla rioplatense o lunfardo, se usa un modelo propio. El castellano de la educación secundaria es un modelo ajeno.

Esto lleva a otro problema. Para que haya modelos propios tiene que haber instituciones creadas por la misma cultura, que facilitan su gestación. Si, como en el caso argentino, a partir de la organización nacional se instalan instituciones educacionales que inculcan modelos ajenos, se llega a la crisis de hoy en día, con una cultura híbrida e indefinida que no logra concretar totalmente nuestro modo de ser.

Dicha crisis se concreta por ejemplo en que las reformas educacionales no siguen un ethos nacional, sino que —por razones de prestigio— imitan modelos extranjeros; la universidad forma profesionales individualistas para una sociedad que perdió su estructura liberal; la industria editorial crece hacia el mercado internacional sin proponerse el punto de partida prioritario fundado en la promoción de la comunidad; la sociedad de consumo tiende a distorsionar mediante la propaganda los valores espirituales, y, finalmente, los medios de comunicación masiva son instrumentos de una creciente colonización. Esto incide en la creación literaria y artística. Se crea y se piensa a partir de modelos ajenos en ausencia de una conciencia centrada de la nacionalidad y faltan los canales que lleven a que la producción sea reabsorbida por la comunidad.

Razones históricas y económicas hacen que la cultura argentina actual esté desarraigada. La afecta la escisión entre la minoría dirigente y el pueblo. Y esa misma

minoría en razón de su desarraigo facilita la colonización del país en lo cultural y en lo económico, y el pueblo tiende a retraerse. La única solución es entonces asumir una tradición nacional a través de los gestores populares.

El aporte popular a una cultura nacional abre un campo inexplorado. Ante todo habrá que entender que nuestro pueblo manifiesta una voluntad cultural. Las coplas cantadas por un puneño, no son simple folklore, sino que son un instrumento de comunicación y responden a una voluntad cultural manifiesta. El verdadero sentido del folklore en América, no consiste en formas estereotipadas, sino que sirve para expresar dicha voluntad no resuelta aún. En el mismo sentido habrá que entender otros fenómenos como, por ejemplo, el peronismo en su primera etapa. Lo netamente popular no da productos culturales habituales, sino formas reactivas y aparentemente negativas para nuestro sentir de la cultura.

Anastasio Quiroga dio algunos elementos para caracterizar el sentir popular frente a la cultura. Para haber cultura tiene que asumirse comunidad y fe. Existe además una pesada superestructura cultural que carece de arraigo. Las instituciones educacionales, por ejemplo, no deberían segregar ni incorporar al pueblo, sino formar a éste dentro de su propia índole. Además, un sentir popular de la cultura forzosamente trasciende las fronteras. Si a lo dicho por Quiroga se agrega que comunidad implica una mayor coherencia en los estratos sociales, y que la fe supone una escala de valores nacionales, se entiende por qué existe una crisis cultural argentina.

Se impone entonces una política cultural que apunte a una movilización de la voluntad cultural popular hacia su expresión, y además a que el trabajador de la cultura asuma su comunidad y su fe. El progreso, la tecnología, la libertad no son entidades abstractas que puedan moverse arbitrariamente. Ellas necesitan una escala de valores, una imagen concreta y local del hombre para operar, y esto sólo puede brindarlo una cultura nacional.

Finalmente, la autenticidad de una cultura depende primordialmente de la autenticidad de sus gestores. Un creador que toma en profundidad su gestión, necesariamente servirá a la comunidad.

Por todo esto, el Primer Encuentro del Seminario recomienda el siguiente plan:

1) Nuestra cultura actual no es propia sino que es producto de un intenso proceso de colonización. Por ello es necesario emprender una política cultural que apunte a descolonizar el país, a fin de constituir una cultura nacional a partir de sus gestores populares. Esto implica ante todo asumir valores propios porque sólo así el país podrá hacer frente a los cambios tecnológicos del siglo XX. De otra manera seguiremos en la condición de colonizados.

2) Le cabe a la S.A.D.E. la iniciativa en este sentido por la índole del trabajador cultural que agrupa. La palabra es el instrumento de cohesión más importante en una cultura.

3) Constituir una federación de entidades que agrupan a trabajadores de la cultura, a fin de coordinar esta política cultural.

4) Emprender una movilización cultural que consista en fomentar la constitución de grupos de movilización cultural a quienes: a) se les facilitará la creación cultural mediante el desbloqueo de prejuicios educacionales y culturales; b) se les fomentará una conciencia crítica frente a las instituciones culturales colonizadoras; c) se procurará que asuman un horizonte cultural propio, y d) se les brindará medios para que puedan elaborar y expresar sus puntos de vista.

5) Tomar en cuenta que una descolonización cultural tiene que derivar en un cambio de estructuras. La propaganda, por ejemplo, en tanto es usada en forma indiscriminada suele ser un instrumento de agresión económica y cultural. Y esto último requiere una transformación radical.

6) La atención de los gestores culturales populares se apareja a la asimilación de las peculiaridades de cada zona del país. Entra entonces en la estrategia de la descolonización la consideración de la república a través de sus zonas constitutivas. En este sentido es de suma importancia la regionalización de Buenos Aires como única forma de lograr una cultura nacional.

7) Orientar a los Seminarios de Cultura de Frontera según las presentes pautas.

8) Realizar en forma inmediata las siguientes investigaciones:

a) Estudiar la estructura cultural de cinco o más zonas, a nivel de muestreo, desde dos perspectivas: una vertical a fin de localizar el tipo de cultura medio y alto, en oposición al bajo; y otra horizontal con vistas a de-

terminar las peculiaridades zonales. Se trata de efectuar un relevamiento cultural en función de la economía, el nivel social, la ubicación geográfica y la potencialidad cultural.

b) Analizar la incidencia de la propaganda como factor de alienación cultural, especialmente en las grandes urbes, y su cotejo con lo que ocurre en otras zonas pobladas.

c) Trazar un mapa de la pluriculturalidad argentina con sus características.

d) Organizar un fichero de datos y de bibliografía sobre el tema.

e) Publicar folletos monográficos que apunten a consolidar la doctrina cultural de la S.A.D.E.

9) A los efectos de poner en acción la política cultural aquí esbozada debatir el siguiente documento elaborado en La Rioja.

## DECLARACION

1. Los criterios predominantes en la actual cultura argentina no son nacionales, por lo tanto ella debe ser revisada. Entre nosotros la cultura es entendida como modelo ajeno, y esto debilita individual y colectivamente nuestra verdadera posibilidad de ser.

2. Nuestra cultura actual no cumple con su mecanismo básico que consiste en canalizar la posibilidad de ser de sus integrantes, a fin de que éstos alcancen modelos propios. Los modelos culturales propios realizarán nuestra vida, los ajenos la obstaculizarán.

3. Una cultura nacional sólo surgirá mediante la incorporación del potencial cultural de sus gestores populares.

4. Existe una evidente correlación entre el colonialismo económico y nuestra cultura actual, porque ésta genera las categorías, las formas mentales y la debilidad moral que fomentan la colonización.

5. Los cambios tecnológicos del siglo XX, sólo pueden ser eficientes si son asimilados por una cultura auténtica. En caso contrario el colonialismo cultural facilita todo tipo de colonización.

6. La presión de modelos ajenos impide la integración de nuestra autenticidad, porque no sólo da un falso rostro a la nacionalidad, sino que además frustra la expresión de una pluralidad de voluntades culturales, ya sea de extensas áreas del interior del país, ya de diferentes capas de población.

7. Las instituciones de enseñanza y de fomento cultural que deben canalizar la posibilidad de ser hacia modelos propios, obran en sentido contrario, porque introducen coactivamente modelos ajenos y fomentan la alienación cultural.

8. El colonialismo cultural fue el causante de que nuestra nacionalidad no pudiera constituirse orgánicamente, ya que se funda sobre sucesivos etnocidios, como lo es el exterminio del indígena que culmina con la conquista del desierto, el del criollo que se consuma con la organización nacional, o la constante lucha generacional, que no es provocada por profundas disidencias culturales, sino simplemente por modelos ajenos.

9. Se impone entonces una acción de descolonización

cultural que restituya la valentía moral, examine la eficiencia de instituciones y modelos y asuma el itinerario orgánico que concrete nuestra autenticidad nacional.

10. La descolonización tiene que examinar y justificar el hondo compromiso que la Argentina tiene con América a través de sus fronteras, no sólo por la constitución étnica del pueblo, sino también porque así logrará la fuerza y la seguridad necesarias para vigorizar la cultura nacional.

11. Esto no implica un cambio de actitud para el trabajador de la cultura, sino que significa asumir la autenticidad existencial.

12. Para conquistar nuestra verdad nacional no existe otra salida que una movilización cultural que cuestione los aspectos rígidos de la cultura actual, ponga en evidencia la tradición más honda de la pluralidad de áreas e incite a asumir la libertad para lograr modelos propios.

13. no se resolverán las rencillas menores del quehacer político, si no se asume una política mayor que apunte a constituir una cultura nacional.

## RESPUESTA DE RODOLFO KUSCH AL INFORME DE JOSÉ BABINI ACERCA DEL SEMINARIO DE CULTURA NACIONAL DE LA S.A.D.E.

(No se dispone del Informe de José Babini)

Babini exige al Seminario de Cultura de la S.A.D.E. definiciones "claras y precisas". Es corriente que nosotros, los profesores, exijamos claridad conceptual al educando como condición mínima para establecer una comunicación. Pero lo lamentable es que, cuando se exagera esta exigencia, se termina por no hablar más de la cosa sino de la definición. La cultura es un concepto en cierto modo supremo y resulta difícil definirlo. Sólo cabe, entonces, hacer una definición por descripción. Es lo que hace, al fin de cuentas, Babini cuando califica la cultura como "objetiva ... de carácter intersubjetiva y supra-personal ... de una comunidad". ¿Por qué, entonces, exige una definición? Se ha olvidado de la cosa, y si le siguiéramos el juego terminaríamos en malabarismos lógicos al modo de los monjes medievales.

Es probable que Babini no quiera jugar con las definiciones sino que pretenda asumir una actitud socrática por la cual formula la pregunta a fin de fundar una especie de racionalismo helénico. Pero la Atenas de Sócrates está definitivamente muerta, y hoy, aquí en América tenemos un mundo mucho más complicado, porque hay que trabajar con elementos no racionales, pero en el sentido de Jung, como no tradicionales e imprevisibles.



Pensemos que una definición implica un mundo conceptual jerarquizado, que sólo puede darse en ciertas áreas de la actividad científica, especialmente si ésta está burocratizada y responde a un criterio acumulativo. Se puede definir fácilmente en matemáticas, en química, en físico-matemática, pero sólo en el nivel de la docencia del quinto año nacional. Fuera de este nivel es difícil definir, aun en estas mismas ciencias. La físico-matemática de la universidad es siempre menos idílica que la del colegio nacional y a su vez la del investigador de laboratorio pierde todo idilio y se torna dramática.

El verdadero sentido de la ciencia no radica en la acumulación de los datos. La historia de la ciencia no es más que la historia de sus fracasos. La ciencia no es sino un quehacer metódico, pero no del profesor, sino del investigador. Este último no parte de las ciencias sino de las dudas científicas y se propone ordenar el caos. Ciencia es entonces una aventura ordenada. La idea de que todo hay que definirlo a fin de obrar con premeditación y cálculo para no fallar, es propio de los que andan en la administración de la ciencia, o sea del profesorado. Lo digo por ser profesor y por conocer a mis colegas, y además por pertenecer a un país eminentemente pedagógico fundado por Sarmiento. Estamos obligados a enseñar las maravillas que han hecho en otras partes, pero no enseñamos a investigar. Hacerlo significa perder el cargo o el prestigio en la burocracia universitaria. Además, es más fácil coaccionar al educando con una cultura importada y convertida en fetiche, porque así se mantiene la seguridad como docente y se reafirma el sentido de la autoridad.

Es más. ¿Querrá Babini realmente que se llegue a una definición de la cultura? El ha de saber que existe una vasta bibliografía al respecto. Desde la escuela alemana que se inicia con Herder, y que tiene su antecedente en Montesquieu, que culmina en la filosofía de la cultura de Spranger, pasando por Spengler y Frobenius, y que actualmente tiene su versión inglesa en Toynbee, y que, además, ha pasado al campo antropológico a través de la escuela histórico-cultural y de las especulaciones de un Gräbner, todo eso no le basta a Babini. Basta internarse en la Argentina, ya no urbana, sino americana que se extiende más al norte de Dean Funes, para entender la extraordinaria utilidad de la bibliografía mencionada y comprender qué pasa con las culturas, cuando por ejemplo se asiste a un sacrificio de sangre hecho por indígenas aymarás. En este caso, de poco valen nuestros conceptos de ciencia y de desarrollo.

¿Será que Babini simula desconocer esto para que nosotros, los educandos, en este caso los integrantes de la Comisión Directiva, no insistamos en la importancia del lunfardo ni en los gestores populares y que no neguemos nuestra cultura actual argentina, sofisticada y hueca? ¿Creerá que esta sofisticación es una expresión de alta cultura? Si así fuera, Babini comete un grave error porque pretende trasladar la obsesión de la claridad y precisión propias de las matemáticas a los problemas de la cultura. Como dice Hegel "en el conocimiento matemático la intelección es anterior a la cosa, de donde se sigue que con ello se altera la cosa verdadera". Y he aquí la cuestión: con los problemas culturales no pode-

mos hacer como el fiambrero que cuelga sus salchichas a la vista del cliente, a fin de que éste por verlas “claras y precisas” las compre.

La incitación que hacemos en el documento de La Rioja en el sentido de tomar en cuenta el lunfardo, los gestores populares y la voluntad cultural que se advierte en el “peronismo de la primera época” significa poner a nivel de cosa “clara y precisa” elementos que hasta ahora, por una actitud purista y, por ende, colonizadora, fueron considerados como oscuros, imprecisos y temibles. Y no lo hicimos llevados por una “opinión personal”, como sugiere peyorativamente Babini. Seguramente porque cree que nuestra coacción cultural no la tolera. Lo hicimos, ante todo, amparados de lo que sugiere nada menos que Husserl cuando dice que “lo realmente primero es la intuición subjetiva, relativa y precientífica del mundo de la vida”. Es como si reafirmáramos que debemos hacer en América lo mismo que se hizo en Europa, en donde la ciencia, mucho antes de terminar en definiciones, vegetaba en la vida lunfarda de François Villon y en la insolencia de la burguesía medieval que balbuceaba verdades muy poco claras frente a las otras “claras y precisas” de los clérigos apoyados por los señores feudales. No puede haber cultura ni ciencia sin un mundo vital precientífico que los alimente.

Tomadas así las cosas ya no resulta difícil entender que el lunfardo no salvará ni a Babini, ni a Cúneo, ni a Kusch; que los gestores culturales no son fantasmas sino que pueden llamarse Anastasio Quiroga, José Hernández o el Borges de la primera época; y que querramos o no

tenemos que aceptar que toda cultura tiene modelos y que éstos pueden ser propios o ajenos. Advierto a Babini que las categorías kantianas, que el binomio causa-efecto, etc. son modelos heroicamente acuñados por la cultura occidental, pero ingenua y colonialmente aceptados por nosotros. Nos faltan modelos propios, los que, como advierte la penetrante intuición filosófica de Babini, siempre surgen por generación espontánea y además sirven para ser modelos de sí mismos. Cuando un peón toma mate lo hace por generación espontánea, porque no consulta ningún libro y, además, se ve mejor a sí mismo porque lleva en la mano, además de su cuerpo, la bombilla y el mate.



## GESTORES POPULARES

En una cultura cabe distinguir una periferia y un centro. Lo periférico es lo que la cultura torna visible. Obras literarias, cerámica, música, son formas explicitadas de una cultura. Pero estas formas no surgen o brotan de la nada sino que están condicionadas por algo que es central a la cultura y que llamaríamos el sujeto cultural o el gestor cultural. Gestores son pocos, pueden ser los artistas plásticos, los escritores o quien fuera. Estos tratan de realizar a la cultura. Es natural que si se trata de una movilización cultural ésta tiene que ir dirigida a los sujetos culturales o gestores.

Nos interesa el sujeto porque condiciona la existencia de una cultura. A su vez, desde el punto de vista filosófico, no puede haber cultura si no hay en el gestor cultural una posibilidad de ser que apunta a la producción cultural. Esta posibilidad de ser se proyecta al futuro como decisión. Se trata de instalar en el futuro una producción cultural que cristalice la verdad generacional. En todo esto es natural que además incida el pasado. Todo lo hecho en cultura tiene vigencia para un creador pero en un horizonte preconsciente. Ningún creador utiliza modelos ya hechos sino que concibe uno nuevo.

El gestor cultural es popular, pero lo popular entendido como vinculado a población. Son los que pueblan un hábitat determinado y que en tanto están geográficamente

camente reunidos, tienen una voluntad común, que es advertida por el gestor y, por lo tanto, es volcada por éste en la producción cultural. Ya lo dice Hernández. El pueblo no tiene voz y es el escritor quien se la brinda. Por eso un gestor popular es el payador, como también el creador de una épica, como el escritor culto. ¿En qué consiste entonces el gestor que no es popular? Pues es quien supone que no tiene vinculación con su hábitat. Ahora bien, cabe hacer notar que esta gestión no es consciente. En este sentido hay un argentino hábitat que no pareciera requerir una gestión popular sino al contrario.

Lo que el gestor recoge es la voluntad cultural. Esta por su parte puede cristalizarse de muchas maneras, ya sea en política, en costumbres o en expresión artística. La aparición de los gauchescos respondió a una voluntad cultural. El peronismo a otra de extracción étnica. El radicalismo a otra. Una voluntad cultural no es una cultura, porque no tiene explicitada sus formas, sino que las presiente. Sólo el roce tiende a cristalizarla. Se traduce primero como presiones que un grupo social ejerce para ubicarse socialmente en la sociedad vigente.

Con respecto a la movilización cultural está entendida como posibilidad de ser. Se trata de alentar esta posibilidad. A eso apunta la política cultural. Se procura alentar una constante promoción de los sujetos culturales sin que ello implique alguna toma de posición sobre el pasado cultural.

La posibilidad de ser apunta a un cumplimiento de una totalidad dentro del universo simbólico que plantea el grupo social.

## MECANISMOS DE DISTORSIÓN DEL PROCESO CULTURAL ARGENTINO

La cultura no debe ser entendida como simple catarsis, sino que conviene tomarla en su acepción antropológica como un medio para lograr una cierta habitabilidad en el mundo. Se tiene cultura o se pertenece a ella para habitar el mundo, para domiciliarlo. Para eso sirven los símbolos que nos brinda la cultura.

En este sentido la cultura constituye una especie de prolongación biológica de mi aspecto físico. Uno se prolonga biológicamente en sus costumbres.

La cultura así tomada lleva a un concepto más amplio de ella. Según éste todos tienen cultura, incluso el pueblo. En éste la cultura no tiene aún sus expresiones, pero se da como voluntad cultural.

Tomada la cultura como simple voluntad cultural, lleva a pensar que Argentina está repartida en una serie de voluntades culturales. Argentina es pluricultural. El problema es entonces de lograr canalizar a las voluntades menores.

El que en Argentina haya muchas culturas, se debe ante todo a un hecho geopolítico, como lo es la constitución de Buenos Aires. Ya en el Virreynato, como en la organización de las Intendencias se advierte la intención borbónica de colonizar a Argentina. Esto se reitera con Rivadavia y adquiere en la Organización Nacional su máxima expresión.



Si bien esto se debió a causas históricas, hoy en día llegó el momento de recuperar una cultura nacional. Esto es importante porque el cambio tecnológico del siglo XX lleva a pensar que es importante recuperar los valores nacionales. El aspecto más importante de una cultura es su ethos, y éste es valioso para que la transformación económica traiga consigo un alimento que sea recibido con dignidad y no como en los pueblos coloniales con falta de dignidad.

Durante las etapas de la historia nacional en las cuales se reafirmaba la importancia de Buenos Aires, se constituye una minoría dirigente que a su vez crea una falsa cultura al país. Ella fomenta la importación de los modelos y crea una errónea idea sobre la universalidad. El verdadero sentido de la universalidad no se logra con recetas, sino a partir del horizonte simbólico del país. Es el caso del Martín Fierro. En un plano profundo el poema responde a todas las exigencias de la universalidad.

La Diferencia entre una cultura de centro y una cultura de periferia estriba en la oposición entre una cultura colonial y extranjerizante que se ubica en las cosas en América, y una cultura de centro que como la de Santiago del Estero conserva las raíces profundas de la nacionalidad. El dominio económico y político de aquella lleva a la colonización del centro. La educación nacional contribuye a ello.

Una política cultural debe tomar en cuenta varios problemas. Uno es el de que la cultura constituye desde el punto de vista de la tecnología siempre un elemento residual. Se trata de mantener esta residualidad de la

cultura porque ella contribuye a fortificar al hombre. En cierto modo es la condición ética para hacer frente al cambio. Además es preciso provocar una movilización cultural de las voluntades menores. Estas tienen que hacerse efectivas. Esto se logra modificando el criterio de la cultura. Esta no es hecha por individuos sino por gestores que toman en cuenta los valores de la comunidad y los ponen en vigencia con su obra. Hay en esta gestión algo de mesiánico, como lo señaló Weber. De esta manera lo argentino podrá hacer frente al futuro. Sabrá por ejemplo el valor exacto de la tecnología y no se dejará dominar por ella. Por eso mismo la movilización de una cultura, llevará a constituir una cultura nacional que servirá además como liberación. Sólo con el etnos totalmente desplegado del hombre argentino se podrá hacer frente a los intentos de colonización. En este sentido una cultura tiene prioridad sobre las otras ciencias que procuran resolver este problema.

(Notas: El folklore no constituye en este sentido un problema, sino que es indispensable tomarlo en cuenta. Esconde una energía cultural, que la minoría dirigente procura detener, con el fomento sólo de un aspecto del mismo: el exterior. Por su parte el folklore encierra además los símbolos importantes de la comunidad. En Europa se los utiliza. Ingmar Bergmann hace cine folklórico. También Wagner hizo ópera folklórica.)



# TEATRO





# TANGO

## PREFACIO

El problema de nuestro arte es anterior a la estética, porque es un problema de actitud y de verdad interior. Se diría que en materia de arte nos han engañado, diciendo que eramos lindos, pero hemos descubierto, al cabo de dos o tres décadas de miserias, mentiras e histerismos políticos, que somos feos. Y el problema de la autenticidad y el sentido de nuestro arte consiste en reconocer esa fealdad, llevarla a la conciencia para ver nuestra verdadera cara.

Pueblo y arte se conjugan naturalmente. Pero nuestro arte es un arte sin pueblo. Estamos a horcajadas sobre un pueblo deformado vitalmente, frustrado por las experiencias y la soberbia de unos pocos que creen ser el país.

El otro arte, el que creemos válido y universal, no es más que un arte marginal que hace nuestro buen burgués, un arte menor en el que se pueden incluir también los que en viejos odres formales vuelcan el contenido americano.

Pero para un gran arte, se necesita al pueblo. Nuestra América no tiene arte porque no expresamos a nuestro pueblo. Y no lo expresamos porque no hemos comprendido aun que nuestro pueblo no es la pequeña clase media, sino el desarropado de los suburbios de nuestras capitales, el mestizo y más allá el indio. Todos ellos no tienen su arte oficial y se expresan subversivamente en la baguala, el tango, el sainete o el fútbol. Son las for-

mas de un arte del escándalo y de la insolencia, desenvuelto en el plano de nuestra miseria de espíritu y de bienes, en que vivimos todos, y que tratamos de superar inútilmente con la última novedad francesa o inglesa.

Con un pueblo así, el arte, el gran arte ha de ser feo y caótico, porque repta a ras de tierra como las lagartijas y las serpientes. Y ése es el arte que debemos realizar sin mezclas tímidas y ambiguas. Es el arte de la insolencia y la fealdad. Y sólo poniendo la voluntad en esa fealdad tendremos un arte grande. Porque ¿qué es belleza y forma, sino un tipo de fealdad y caos llevado al plano universal?

Pero para ello es preciso liquidar las formas del miedo de los que pretenden "hacer" al país. Son los culpables de habernos escamoteado la comprensión de nuestra fea vida, con las anteojeras de una mezquindad burguesa y huidiza. Quisieron embarcarnos en la mentira y la soberbia de creer que podíamos cegar al país, como si fuera un pozo, con un arte, una economía y una política ficticias. Pero estamos enfermos de ficción y posturas y necesitamos invertir los términos para ganar la salud. Debemos retornar al antiguo camino, el que va desde el germen hacia arriba, aunque ello signifique el suicidio aparente de la inteligencia por su inmersión en la vida. Es el camino de la naturaleza que hace que un hombre pase de la minoría de edad a la madurez.

No nos queda otro remedio que empezar de nuevo y crecer intelectualmente, pero sólo a partir del aquelarre de nuestra miseria. no nos cabe otro papel. Sólo así tendremos una función importante, porque cumpliremos con la vida, ganando la salud de nuestra América en un plano mucho más profundo que el de nuestros malogrados políticos.

*R. Kusch*

Esta leyenda porteña en un prólogo y tres actos,  
 fue estrenada con el título de "Tango Mishio",  
 en la sala del Teatro Colonial el 24 de agosto de 1957  
 por el Teatro "Juan Cristóbal".

## REPARTO

|                   |                       |
|-------------------|-----------------------|
| MAIDANA .....     | Pablo Rivera          |
| MUCHACHO 2° ..... | Jorge Cavane          |
| " 3° .....        | Fernando Febré        |
| " 4° .....        | Angel Moglia          |
| " 1° .....        | Agustín Alezzo        |
| VENDEDOR .....    | Enrique Baigol        |
| PATOTERO 1° ..... | David Maná            |
| " 2° .....        | Saúl Sigy             |
| " 3° .....        | Leonardo Steinberg    |
| ROSA .....        | Noemí Schiavone       |
| MADRE .....       | Flora Steinberg       |
| VECINA .....      | Beba Russo            |
| JUAN .....        | José Novoa            |
| VIEJO 1° .....    | Oscar Elizondo        |
| " 2° .....        | Guillermo Sosa        |
| INMIGRANTES ..... | Juan Demetrio Garrido |
|                   | David Maná            |
|                   | Jorge Cavane          |
|                   | Fernando Ferbel       |
|                   | Saúl Sigy             |
|                   | Leonardo Steinberg    |

Dirección: TEATRO "JUAN CRISTOBAL"<sup>1</sup>  
 Escenografía y vestuario: HUGO HABERL  
 Luminotecnia: HORACIO CARUSSO  
 Pantomina: PAULINA OSSONA

<sup>1</sup> La dirección estuvo al principio a cargo de Carlos Gandolfo. En virtud de que debía ausentarse para Europa, lo reemplazó Roberto López, quien concluyó la puesta en escena. (N. del A.)



A Velia

## PRÓLOGO

*(Maidana confiesa su amargura al Muchacho del Bandoneón. Su figura es angulosa y estilizada. Viste un traje negro, ajustado pero sobrio. Lleva pañuelo blanco, sombrero de fieltro negro y zapatos angostos con taquito militar. El Muchacho se le parece.)*

*(El resto del escenario está a oscuras. Maidana enciende un cigarrillo. a medida que va hablando el bandoneón llena los silencios con alguna figura musical.)*

MAIDANA. — Maté un hombre y no me arrepiento... Me vas a decir que fue por una mujer. *(Pausa.)* Qué va a ser. *(Fuma. Pausa.)* La cosa empezó hace mucho tiempo... *(Extraño.)* no sé ni cuándo ni cómo ni dónde... *(Pausa. Luego, violento.)* Y lo despaché porque me tenía cansado. Cada vez que lo veía se me hervía la sangre. *(Pausa. Fuma.)* Pucha que había sido marica... Podíamos haber vivido tranquilos, aguantándonos el uno al otro. Pero qué sé yo, la vida tiene esas cosas. *(Pausa. Luego, rápido y nervioso.)* Y cuando lo vi infeliz, aproveché y ahí no más lo dejé tirado... *(Meditabundo.)* Fue cuestión de un tajito... y ahí quedó. Poca cosa. *(Pausa. Se pasea.)* Claro, me vas a decir que por qué lo hice... *(Melancólico.)* ¿por qué maté un hombre?... Vaya uno a saber. Hay cosas en la vida que uno no entiende... *(Pausa.)* Porque la vida no es mala, sabés. A mí me gusta vivir... *(Pausa. Medita.)* Mientras vas con la corriente, vas bien... *(Se corta. Luego*

*agrega arrastrando las palabras.) Pero si no hacés el juego... (sombrió) ...se te va ensuciando la vida (evoca) hasta que te encontrás taconeando en algún callejón solitario (señala los elementos que va mencionando y que aparecen al costado o al fondo del escenario): el farol... la vereda... la sombra. A lo lejos alguna luz que te viene junando, temblona (tenso) y uno rumbeando no sé adónde, entre el chamuyo de los sapos y los perros atorantes... Y cuando al fin amanece y te apoyás en un farol, con las manos en los bolsillos, para sacarte el alma de la noche, como de un pozo... y pasa algún pelandra empilchado que va al conchabo, campaneándote con desconfianza... (Con amargura) ¡Mirá! ¡Te das cuenta que te acorralaron en la noche! (Silencio. Luego, quejoso.) Si aquí podía no haber nada, ni calle ni vereda, nada más que pampa y yuyo... la tierra ancha, el cielo en una mano y la vida limpia... (Violento.) ¡Pucha! ¿Por qué, entonces, esta vida sucia de zanjón y vereda, por qué? (Estalla.) ¡Mirá! Por eso lo maté... como si se la tuviera jurada desde hace mucho tiempo! (Se contiene. Silencio prolongado. Luego murmura.) Llenaron la vida de porquerías y no nos dejaron vivir... (Subraya con firmeza.) Ahí está, no nos dejaron vivir. (El escenario se oscurece. El bandoneón que subrayó las últimas palabras, al cabo de alguna vacilación inicia con fuerza un tango. Maidana permanece ensimismado. El tango concluye.) Si es como si la tierra llorara, viejo, como una hembra que no nos sirve porque llegamos tarde y ya la usaron... (Lentamente se vuelve a iluminar la vereda y la calle. Al fondo aparece una hilera de casas en falsa perspectiva. Maidana*

*contempla todo con tristeza.) ¿Pero todo eso para qué sirve? (Irónico.) ¿Ir por el camino derecho, culebreando por una de esas callecitas, para ver si escabullimos el bulto a la vida? ¿Para qué? (Agresivo mientras crece la iluminación de lo que podría ser la ciudad.) Si esto es una timba en la que te apuestan todo entero... de prepotencia... sólo por ver si, rodando, les embocás la jugada... (Despreciativo.) ¿Y vas a timbearte la sangre, las entrañas por si la pegás? (Pausa prolongada. El bandoneón continúa con el tango.) Pero no te aflijás... (Amenazante.) El camino corre entre los yuyos, las flores de sapo y las ortigas (taimado) y el yuyo agarra a traición... (Pausa.) Cuando menos te lo pensás te sale entre dos baldosas o se descuelga del techo alguna ramita verde... con una florcita amarilla y solitaria... que te pregunta por el potrero que querían matar. Quieren jugarle sucio a la vida chapeándola con baldosas rotas, pero un tango les va a retorcer el alma en algún callejón solitario... Se les van a desparramar los potreros entre el empedrado, para que vayan matando el miedo, para que se pudran en la olla de cemento... hasta que aprendan que el barro del Sarandí, que un río sucio, que el bulín de una p... vale más que la pilcha almidonada de una ciudad cajetilla.*

## ACTO PRIMERO

*En el centro del escenario un promontorio y sobre él, una pieza. Al fondo de la pieza, una puerta, a la izquierda una pared y a la derecha una ventana. Una cama turca, una mesa y dos banquitos constituyen el mobiliario. Una bombita cuelga del techo y lleva, a modo de pantalla, un papel de diario. Entre el promontorio y el proscenio hay un espacio libre.*

*A la derecha del escenario está la calle. Dos hileras de casas en falsa perspectiva se pierden hacia el fondo. Una arranca de la derecha del proscenio, la otra, de la pieza. En la pared de la derecha y en primer plano, una puerta y un farol.*

*A la izquierda del escenario está el café. Desde el ángulo izquierdo anterior, hacia el fondo, corre en falsa perspectiva una pared con un amplio ventanal. En primer plano, una mesa y algunas sillas.*

*El café se halla en un nivel más bajo que el de la calle. Además existe una paulatina progresión de espacio de la izquierda hacia la derecha del escenario. En el café, el espacio es cerrado y parece una caverna. El de la pieza también lo está, pero la altura en que se halla, la torna más abierta. La calle, en cambio, libera todo el espacio.*

*Cuando se levanta el telón, el escenario está a oscuras. En primer plano, cerca del proscenio un haz de luz ilumina al Vendedor. Lleva una valija y un paquete atado con piolines, que le cuelga de los hombros. Su edad es indefinida y parece extranjero. Hace una infinidad de tiempo que camina y su marcha es lenta y cansina. Tie-*

ne aspecto desarrapado. Toda su figura, encorvada y vencida, irradia una vaga desilusión. Se encamina lentamente hacia el café. A medida que lo hace, un haz de luz cenital, que da en el centro de la mesa, se va ensanchando e ilumina paulatinamente los rostros de los cuatro Muchachos que están sentados alrededor. Estos visten el clásico traje negro ajustado, impecablemente planchado, corbata negra y zapatos con taquito militar. Peinan jopo pronunciado y "cola de pato". Hay una monótona semejanza en la vestimenta y el físico de los cuatro. Sus modales son bruscos y desfachatados, las voces gruesas y destempladas. En el fondo son tristes y sentimentales, aunque se esfuercen por mostrar lo contrario. Recurren al juego por la misma razón que su vestimenta es formal y rígida. Temen destacarse, aunque lo anhelan. Recibieron la vida de regalo y tapan con ella la miseria que creen llevar adentro. El juego les ayuda a fingir su personalidad.

Alrededor de la mesa juegan a los dados, beben y fuman. Predomina el juego con cierta desesperación orgiástica, que hace que las caras de los cuatro contraigan toda clase de muecas y se inclinen desorbitados y gesticulantes cuando los dados corren sobre la mesa. Anuncian los resultados con gritos destemplados.

#### CAFÉ

MUCHACHOS. — ¡Generala!

— ¡Bárbaro! (Uno cuenta. Silencio.)

— Ganaste por puntos. (Gritos destemplados del que ganó.)

—¿Jugamos otra vuelta? ¡Te achicaste!

—¡Qué achicás! ¡Qué achicás!

—(Tira tres veces.) ¡Escalera!

*(El vendedor llega al café en ese instante y el rayo de luz abarca todo el espacio. Va abriendo su valija por ver si vende algo a los Muchachos.)*

MUCHACHO 1° — *(Tomando el cubilete.)* ¡Hola, abuelo! Me traés la suerte. *(Juega y hace un gesto de desaliento.)*  
¡Cha, si seré chambón!

VENDEDOR. — *(Indiferente.)* Hojitas de afeitar, brochas, tiradores, cinturones.

MUCHACHO 2° — *(Fanfarrón.)* Esperá que gane y te compro todo...

MUCHACHO 1° — Qué le vas a comprar, si vende hojitas usadas. *(Todos ríen.)*

VENDEDOR. — *(Con desagrado.)* ¿Por qué no trabajan, atorrantes?

MUCHACHO 3° — *(Agresivo.)* ¡Salí, viejo loco! *(El Vendedor se aleja de la mesa. Intenta cerrar su valija. Luego se encamina hacia la calle. El café queda iluminado y los Muchachos continúan jugando)*

#### CALLE

*(A medida que el Vendedor va hacia la derecha, se iluminan progresivamente y desde abajo, los Patoteros que juegan a la pelota en la calle. Son tres y difieren entre sí por la estatura y los rasgos físicos, así como por la vestimenta. Son recios, astutos e instintivos. Por la cara aindiada, el pelo duro y lacio y el desaliño, se diferencian notablemente de los Muchachos. Son mucho menos con-*

vencionales y sólo aceptan frenos en un orden muy primitivo de la vida. La luz que les da desde abajo hace resaltar estos rasgos. La manera como ellos se desempeñan en la calle, crea en ésta un clima muy diferente al del café. El delirio formal del juego le confiere al café un ambiente de catedral endemoniada, por cuanto el primitivismo de los Muchachos se expresa únicamente a través de los dados. En la calle en cambio esa misma bestialidad se libera y la invade toda. De ahí que los Muchachos sean un poco los amos del café, mientras que los Patoteros lo son de la calle. En el café predomina la fuga y en la calle, la fuerza.)

PATOTEROS. — ¡Mía!

— ¡Largá! (Uno empuja al otro y éste grita.)

— ¡Otra vez que te crucés, te rompo la cabeza!

— ¡Vas a romper!...

— ¡No seas otario!

— ¡Andá, andá! (Continúan gambeteando.)

— ¡Mía!

— ¡Tirá! (La pelota da contra el Vendedor. Casi se le cae la valija. La calle ya está totalmente iluminada.)

VENDEDOR. — ¡Brutos!...

PATOTERO 1° — (Con desprecio.) ¡Rajá, viejo atorrante! (El Vendedor rezonga por lo bajo. Continúa arreglando su valija, mientras se acerca a la puerta de la derecha. Los Patoteros continúan jugando.)

PATOTERO 2° — ¡Tirá, ahora!

PATOTERO 1° — (Pasando la pelota al otro.) ¡Va! (Sale Rosa por la puerta de la derecha. Viste batón de colores chillones, ajustado y corto. La melena negra, suelta y sin peinar. La cara sin afeites, trasnochada, ojerosa y pá-

*lida. Su cuerpo es esbelto, cargado de caderas. Su mirada opaca y triste delata que no ha abandonado la búsqueda de una vida mejor. Contrasta esto con la voz chillona y desagradable, como a la defensiva, que utiliza a veces. Parece ejercer su profesión de una manera entre deliberada e inconsciente. Pudo haber sido otra cosa, pero la calle y el café se lo han impedido. Cuando aparece, contempla altanera a los Patoteros.)*

ROSA. — *¿Por qué no se van a jugar a otra parte? (El Vendedor se le acerca.)*

VENDEDOR. — *Perfumes, géneros de contrabando, señorita...*

ROSA. — *(Lo mira con sorpresa, luego, grita.) ¡No!*

VENDEDOR. — *(Insiste, monótono.) ¿Quiere verlos?*

ROSA. — *(Agresiva.) Le he dicho que no. (El vendedor quiere insistir, pero Rosa le grita a los Patoteros.) Y basta, eh. ¡Se van volando de acá! ¿Qué se han creído? (Los Patoteros la contemplan con actitud sobradora. Quieren burlarse de ella. El vendedor se da cuenta de la situación y se aparta para contemplar la escena.)*

PATOTERO 1º — *¡Mirenlán, che! (Los Patoteros ríen a carcajadas señalando a Rosa. El vendedor menea la cabeza y se va lentamente hacia la escalinata del centro.) (Paulatinamente se va iluminando la pieza. En ella están la Madre y una Vecina. La primera es una mujer gruesa y bajita de unos 55 años. Tiene el pelo tirante y lleva rodete. Es un tipo de mujer elemental e instintiva que no entiende de otros problemas que los que atañen a su hijo. La vecina es un tipo similar, pero tiene un rasgo de placidez, del que carece la Madre. El clima de*



*la pieza es sórdido y contrasta con el de las otras dos partes del escenario por ser más plácido.)*

MADRE. — *(Mientras cose.)* Pobre hijo... Me ha dado que hacer este Juan.

VECINA. — Es un buen muchacho. *(El Vendedor ha llegado a la plataforma de la pieza. Todo el escenario está iluminado.)*

VENDEDOR. — *(A la madre.)* ¿Necesita algo, señora? ¿Alguna cosita para su hijo? *(La madre lo despide suavemente con un gesto. El Vendedor baja lentamente por la escalinata, se sienta en el último peldaño, se acomoda bien, se saca los zapatos y se acaricia los pies. Está muy cansado.)*

#### CALLE

*(Simultáneamente con la escena de la pieza, los Patoteros se han pasado la consigna de molestar a Rosa. Lo hacen. Ella se debate inútilmente ante la arremetida. Los Patoteros advierten la impotencia y se ensañan. Al fin ella consigue tenerlos a raya.)*

ROSA. — Porquerías... Basuras... *(Se va por la puerta de la derecha y los Patoteros inician una tremenda rechifla, que coincide con el final de la escena de la pieza. En ese instante se acrecienta el ruido de los dados en el café, acompañado por los gritos agresivos de los Muchachos.)*

MUCHACHOS. — Te dije que era un dos.

—No, era un cuatro.

—Vos me estás macaneando.

—¿Yo macaneo? ¡Avisá! *(El Vendedor se impresiona)*

ante la silbatina y el grito de los Muchachos, mira azorado hacia todos los lados y se tapa los oídos.)

VENDEDOR. — Pero qué barullo... Parecen indios. (Agrega, sin dirigirse a nadie en especial:) ¿Por qué no se callan? (Todos entran en reposo. Los Muchachos del café juegan ahora tranquilamente. Los Patoteros se han puesto a contarse cosas y lo mismo continúan haciendo la Madre y la Vecina.)

#### PIEZA

MADRE. — Y yo trabajé día y noche y él haraganea. Desde chico fue así.

VECINA. — ¿Pero no trabajaba y estudiaba a la vez?

MADRE. — (Resignada.) No. Dejó ambas cosas...

VECINA. — (Afligida, como queriendo consolar a la Madre.)

    Mi Ramón hizo igual. Va a abrir un tallercito... ¿sabe? y se va a casar. Siempre cambian.

MADRE. — (Ansiosa.) ¿Usted cree? (Pausa.) A veces pienso que lo he descuido demasiado cuando chico. Desde que murió mi marido, siempre tuve tanto que trabajar.

VECINA. — Los hijos cambian... Cambian mucho...

MADRE. — ¿Pero cuándo? Ya estoy vieja...

#### CALLE

(Durante la escena anterior los Patoteros se repartieron por la calle. Uno está tirado en el suelo. El otro busca al tercero para conversar.)

PATOTERO 3° — ¿Lo mataron?

PATOTERO 1° — Esperá. Ahora vas a ver. Yo apuntaba al viejo, mientras Maidana recorría el negocio. De pronto encuentra la caja.

MADRE. — *(Mientras.)* Pobre. *(Mientras.)*

PATOTERO 2° — ¿Y?

PATOTERO 1° — ¡Esperá! ¿Querés?... Y se la agarró con la caja... Y dale que da, no la puede abrir. En una de esas se levanta, agarra al viejo. “Abríla” le grita. El viejo, nada. “¡Abríla o te liquido!” El viejo lo mira y nada. *(Hace un gesto violento.)* Entonces Maidana levanta el chumbo y ¡zas! le pega con alma y vida en la cabeza.

PATOTERO 3° — ¡Qué bárbaro! ¿Lo mató?

PATOTERO 1° — No, se desmayó. En eso golpean la puerta. Y quieren creer que Maidana se queda lo más campante. Abre la caja, saca la plata y corre hacia la puerta de atrás. Yo lo sigo, saltamos la pared y disparamos por el potrero.

## CAFÉ

*(Los Muchachos se han ido animando nuevamente durante el diálogo de los Patotereros. Al finalizar éste, promueven una algarabía de gritos y risas.)*

MUCHACHOS. — Esto, señores, se llama suerte. *(Uno arrebatada el cubilete e inicia su juego, mientras dice:)*

—La última vuelta. *(Juega cada uno de ellos. Los restantes hacen gestos como si estuviesen a punto de gritar. La excitación aumenta, hasta que vuelve a jugar el que habló primero y todos estallan:)*

—¡Bien! *(Juega otro que parece sacar más puntos que el anterior y todos gritan:)*

—Ja, ja, ja... ¡Otra vez! *El que estaba ganando está excitado, retoma el cubilete, tira, observa y grita enloquecido:)*

—Se acabó. Ahora no me gana nadie. *(Los otros agregan:)*

—¡Bien! *(A partir de aquí todos se calman y la acción pasa a la calle.)*

## CALLE

PATOTERO 1° — Tiene una cachaza. Mirá que abrir la caja mientras golpeaban la puerta.

PATOTERO 2° — Otra de ésas y los agarran.

PATOTERO 1° — ¿Con Maidana? ¡Nunca! *(Silencio.)*

PATOTERO 3° — ¿De dónde habrá salido? Aquí nadie lo conocía... Además es medio raro...

*(Juan entra mientras tanto por la izquierda. Es alto y delgado. Tiene alrededor de 25 años. Pelo castaño, ojos soñadores. Viste un traje de confección barato. Hay cierto descuido en su arreglo. Es un desadaptado. Nada lo conforma y cuando se lo apremia, fuga. Pero como esto último también le está vedado, su inteligencia toma extraños caminos. Se siente prisionero de la calle y del café. Esto le crea una profunda tensión, lo torna indeciso y plañidero y a veces extravagante.)*

*(Se encamina lentamente hacia el farol. Lo lleva cierto desgano. Todo lo que encuentra en el camino lo contempla con melancolía y cierto hastío. Junto al farol, se*

*pone las manos en los bolsillos, y traza figuras con el pie sobre el piso.)*

PATOTERO 2° — *(Contesta con rapidez al Patotero 3°:) Qué va a ser raro.*

PATOTERO 1° — *Calláte, che. No vaya a ser que aparezca. (Mira receloso a su alrededor.)*

PATOTERO 2° — *(Altanero.) ¿Tanto miedo le tenés? Lo que es yo...*

PATOTERO 3° — *(Al cabo de un silencio.) ¿Está preparando otro asunto?*

PATOTERO 1° — *(Hace un gesto afirmativo.) Pero lo quiere meter a ese marica. (Por Juan.)*

PATOTERO 2° — *¿A ése? ¿Para qué?*

PATOTERO 1° — *(Encogiéndose de hombros.) ¿Qué sé yo? Lo querrá hacer sonar.*

*(Aparece Rosa por la puerta de la derecha. Lleva un vestido muy llamativo. Su maquillaje, que es sobrio, la ha rejuvenecido. Cuando advierte la presencia de Juan, adopta una actitud maternal. Juan se adelanta hacia ella.)*

JUAN. — *(Ansioso.) Rosa. (Ella lo contempla.) Te esperé anoche...*

ROSA. — *(Simulando.) Se me hizo tarde.*

JUAN. — *(Dolorido.) Tenía que hablarte.*

ROSA. — *(Con indulgente fastidio.) Te dije que no me esperaras... Decíme ahora lo que querés...*

JUAN. — *(Nervioso.) Rosa, me voy...*

ROSA. — *(Lo contempla sonriente.) ¿Me querés asustar?*

JUAN. — *Te burlás.*

ROSA. — *(Con amargura.) No me hagás caso. Hablemos*

de otra cosa... *(En ese instante acompaña la Madre a la Vecina hasta la puerta de la pieza. Mientras tanto Rosa hace una pausa.)* Pero decíme, che, ¿no estudiás más? *(La Madre vuelve mientras contesta Juan, luego mira por la ventana y lo contempla.)*

JUAN. — De lo que sirve. *(La Madre meneando la cabeza. Luego se dispone a arreglar alguna cosa en la pieza y finalmente se va por la puerta del fondo.)*

ROSA. — Sos muy complicado. Así no se puede vivir... No sabés lo que querés.

JUAN. — *(Dolorido.)* No me tomás en serio...

ROSA. — *(Maternal.)* No te enojés... Te aprecio...

JUAN. — Pero te reís de mí.

ROSA. — *(Triste.)* No. No me río de vos... *(Pausa.)* ¿No comprendés que lo de antes no puede continuar? Cuando murieron mis viejos ¿qué iba a hacer? A vos te quedó tu madre... pero yo... *(Con amargura.)* ¿Qué sabés de estar solo?

JUAN. — *(Sombrío.)* Mucho. *(Silencio.)* Por eso te reprocho... Cuando corriamos por los potreros, descalzos, riendo, tomados de la mano, eras otra. *(Contempla a Rosa con tristeza.)*

ROSA. — *(Reacciona con violencia y dice con un tono desagradable, como defendiéndose.)* ¿Por qué me salís siempre con lo mismo?

JUAN. — *(Hace un silencio, luego agrega dolorido.)* Cambiaste, ¿ves?

ROSA. — *(Desconcertada.)* Yo había aceptado mi vida como venía...

JUAN. — *(Taciturno.)* Eso creemos todos...

ROSA. — ¿Qué querés decir?

- JUAN. — *(Extraño.)* Pero la cambiamos a nuestro gusto.
- ROSA. — *(Contempla, turbada, a Juan. Luego reacciona con agresiva jocosidad.)* Mirá, che. Será mejor que trabajés... Hacéte hombre de una vez... *(Ríe con insolencia.)*
- JUAN. — *(Violento.)* ¡No te rías!
- ROSA. — *(Se atemoriza, primero, pero luego lo contempla.)* ¿Qué? ¿Seguís enamorado de mí?
- JUAN. — *(Se siente avergonzado. La contempla con angustia. Está buscando la Rosa de la niñez. Quiere expresar su sentimiento y la urgencia de su entrega, cuando repentinamente los Patoteros —que habían vuelto a gambetear la pelota— dan con ésta contra Juan. Este la toma y la devuelve, malhumorado. Parece distraerse con el juego que reinician aquéllos.)* Sólo quiero irme con vos. *(Continúa mirando el juego.)*
- ROSA. — *(Con frialdad.)* ¿Y con qué?
- JUAN. — *(Súbitamente sorprendido por el apremio de ella.)* En eso estoy... *(Se escucha la llegada de un coche.)*
- ROSA. — *(Quiere contestar a Juan, cuando oye un bocinazo a la izquierda. Se da vuelta bruscamente, mira y grita, grosera:)* ¡Ya voy! *(Luego se vuelve hacia Juan. Con súbito desprecio.)* No seás chiquilín. *(Juan esboza un gesto de dolor y sorpresa. Ella agrega maternal:)* Perdonáme, pero sos muy chiquilín. *(Pausa.)* ¿No sabés de qué estoy viviendo? *(Excitada señala hacia la izquierda.)* ¿Sabés, para qué me espera ése?
- JUAN. — *(La toma violentamente y grita:)* ¡Calláte!
- ROSA. — *(Se suelta, haciendo un gesto de dolor.)* ¡Soltá que me hacés mal! *(Juan levanta la mano para pegarle, pero se contiene. Ella se restriega el brazo mientras*

lo mira de soslayo con un dejo de hembra acosada, como queriendo suavizar la actitud de Juan. Este, comprado por el gesto de Rosa, se siente desarmado. Apenas alcanza a decir:)

JUAN. — Me dan ganas... (El brazo se le ablanda débilmente y lo baja. La quiere demasiado. Comprende, luego, la magnitud de lo que iba a hacer. Balbucea:) Perdonáme...

ROSA. — (Más segura de sí, se frota el brazo.) Me hiciste mal. (Juan se da vuelta para evitarla. Ella advierte el cambio de actitud y, un poco llevada por el miedo de perderlo, agrega con sinceridad:) ¿No te querés convencer que todo es inútil... que no me puedo ir — (Pausa, luego sombría): ... que Maidana no me dejaría?

JUAN. — (La enfrenta.) ¿Pero él que tiene que ver con esto? ¿Lo querés, acaso?

ROSA. — (Silencio prolongado. El recuerdo de Maidana la liga a un mundo extraño. Su expresión es hosca.) Ahora me siento fuerte, puedo gritar que es un canalla. Pero después, cuando lo veo... (Excitada.) ¿Nunca le miraste en los ojos?... Tiene la mirada de una víbora y la mano fría y dura... (Inquieta, contempla a Juan. Pausa. Agrega con angustia creciente:) como una piedra... como una raíz mojada. (Terminante.) Pero no puedo dejarlo. Maidana es más fuerte que yo.

JUAN. — (Suplicante.) ¿Y yo?... Rosa... lo muestro...

ROSA. — (En ese instante se oye un tren que pasa y hace trepidar la calle. Rosa se lleva las manos a la cara y



grita:) No puedo, Juan. ¡Oh, basta! *(Rosa se calma. Silencio pesado.)*

JUAN. — *(Balbucea.)* Tenés que hacer un esfuerzo...

ROSA. — *(Haciendo un gesto de desgano.)* No nos engañemos, Juan... *(Cariñosa.)* Seamos amigos y nada más.

JUAN. — *(Levemente excitado.)* No puedo ser tu amigo.

ROSA. — Sí, podemos... Amigos como antes. Me haría mucho bien... *(Con tono persuasivo.)* Como lo fuimos cuando chicos.

*(Silencio, Luego se oye el ruido de una portezuela que se cierra. Al cabo de unos instantes entra por la izquierda un Viejo. Es bajito, de cara redonda y plácida. Viste correctamente. Usa sombrero y lleva en las manos las llaves del coche. Tiene actitudes de un burgués afanoso, pero tímido cuando se trata de aventuras galantes. Distingue a Rosa y se aproxima a ella.)*

VIEJO. — *(Con almibarada y un tanto ridícula cortesía.)* Vamos, Rosita. ¿No oíste, la bocina? *(Advierte la presencia de Juan. Se detiene bruscamente y se disculpa, turbado.)* Oh, perdón. No vi que estabas ocupada. *(Se queda esperando pacientemente.)*

ROSA. — *(De mal modo al Viejo.)* Ya voy. *(Se vuelve hacia Juan, suplicante. Juan contempla a ambos, luego se da vuelta y se aleja lentamente. Rosa agrega con sentimiento:)* Adiós, Juan. *(Juan no contesta y se va hasta la escalinata con intención de irse a casa. Rosa, al ver que Juan se va, se vuelve hacia el Viejo y ambos se encaminan hacia la izquierda. El Vendedor está dormitando sobre uno de los peldaños. De pronto los Muchachos ríen con fuerza.)*

## CAFÉ

MUCHACHO 1° — ¡Perdiste! *(Continúan jugando. Juan se encamina lentamente al café.)*

MUCHACHOS. — Muñeca, viejo. Muñeca.

—Salí si sos un chambón.

—Avisá, che.

—¿Qué hacés, que no jugás? *(Toma el cubilete.)* Ahora vas a ver cómo se juega. *(Tira tres veces.)*

—¡Generala! *(Juan entra en ese momento en el café. Se para, con las manos en los bolsillos, detrás de los Muchachos y observa el juego. Nadie advierte su presencia.)*

—Anotáme cero al póker.

—Escalera.

—Cuatro al as.

—Ocho al cuatro. *(Terminan la partida. Mientras uno cuenta, otros esperan ansiosos el resultado.)*

—Ganaste vos... *(Alarido y gesto del que ganó. El Muchacho 1° levanta la vista y ve a Juan. Lo saluda, distraído:)*

MUCHACHO 1° — ¡Hola!

MUCHACHO 2° — *(Por Juan.)* ¿Qué cara traés, che?

MUCHACHO 1° — *(Por el partido.)* ¿Entrás? *(Juan, apático, hace un gesto de asentimiento, se sienta y toma un cubilete. Los Muchachos y él inician una partida que durará toda la escena. Se producen a veces silencios prolongados. En general predomina la acción mecánica del juego, subrayado por el ruido rítmico y estilizado de los dados.)*

- MUCHACHO 3° — Así que la Rosa ¿eh?
- JUAN. — *(Lacónico.)* ¿Y qué?
- MUCHACHO 3° — *(Indiferente.)* Nada... decía...
- MUCHACHO 2° — *(Tira los dados tres veces.)* Póker...
- MUCHACHO 3° — *(Hace lo mismo. Al que anota.)* Anotáme tres al as. *(El Muchacho continúa observando el juego. Al fin dice distraído a Juan:)*
- MUCHACHO 1° — ¿Vos trabajaste en la calle Cabildo? *(Juan se sorprende.)*
- JUAN. — Sí... ¿Por qué?
- MUCHACHO 1° — Te quiere hablar uno de los cosos de Maidana.
- JUAN. — ¿Para qué?
- MUCHACHO 1° — *(Aburrido.)* Un asunto. No sé...
- MUCHACHO 2° — Me contó el Gallego que el otro día, Maidana se baleó con la policía.
- MUCHACHO 4° — Qué tipo de avería... *(El Muchacho 2° tira tres veces los dados. Luego hace un gesto de fastidio.)*
- MUCHACHO 1° — *(Con sinceridad a Juan.)* Tené cuidado con Rosa, el otro no anda con chiquitas.
- MUCHACHO 2° — Y la negra está para el crimen.
- MUCHACHO 3° — Pero Maidana la tiene chapada.
- MUCHACHO 2° — No hay nada que hacerle. Mujer que agarrá, chau... *(Todos ríen. Agrega, haciendo un gesto significativo, por Juan:)* Pero no hablen de Maidana que... *(Ríen, A Juan.)* No te hagás ilusiones, che.
- JUAN. — *(Violento.)* ¿A mí qué me importa?
- MUCHACHO 2° — Si le estás arrastrando el ala...
- JUAN. — Sí, le estoy arrastrando el ala. Me gusta, ¿Y qué?

MUCHACHO 1° — Mirá, che. A las mujeres no las arreglás con palabras.

MUCHACHO 4° — Y menos a la Rosa.

JUAN. — *(Irritado.)* ¿Qué saben ustedes de ella? *(Todos ríen.)*

MUCHACHO 2° — Mirá, todas las mujeres son iguales. Lo que quieren es guita.

JUAN. — ¿Estás seguro?

MUCHACHO 2° — ¡Y no!

JUAN. — *(Encara al Muchacho 2°.)* Y vos ¿tenés mujer, acaso? *(Los Muchachos se miran furtivamente. Están molestos.)*

MUCHACHO 2° — *(Balbucea.)* ¿Yo?... Y claro...

MUCHACHO 1° — *(Conciliador, a Juan.)* Mirá. Este tiene razón. Las mujeres quieren vento y vos sos un muerto de hambre. ¿Qué le vas a hacer? *(Juan se resiente, se levanta violentamente y se va hacia la puerta del café. El Muchacho 1° lo sigue. Mientras tanto los Muchachos se burlan de la reacción de Juan.)*

MUCHACHO 1° — *(Acercándose a Juan.)* ¿Y, entrás o no entrás en el asunto? *(Juan duda. Lo contempla. Muchacho 1° llama, luego, al Patotero 1° que, en ese momento, se ha acercado a ellos.)* ¡Che! *(Los Muchachos reinician su juego. El Muchacho 1° le dice al Patotero 1°.)* Habléle vos.

JUAN. — ¿De qué se trata?

PATOTERO 1° — ¿Vos trabajaste en la tienda de la calle Cabildo? *(Juan asiente.)* Necesitamos un tipo que conozca la casa.

JUAN. — ¿Para hacer qué? *(Silencio. El Patotero mira al Muchacho, haciendo un gesto como indicando que Juan*

*se hace el estúpido. El Muchacho se acerca a Juan. Cree que éste tiene miedo.)*

MUCHACHO 1° — No te julepiés. No hay que matar a nadie. *(Juan no responde. El muchacho presiente que a Juan le remuerde la conciencia.)* Tanto lío porque conocés al trompa.

JUAN. — *(Intenta irse.)* Voy a pensarlo.

MUCHACHO 1° — *(Escandalizado.)* Pero, che. ¿Vas a seguir viviendo así? Pensá en la guita que vas a ligar. *(El Patotero se está molestando por la reticencia de Juan.)*

PATOTERO 1° — Tenés que agarrar. *(Juan lo mira. No le tiene miedo.)*

MUCHACHO 1° — *(Interviene solícito.)* Mirá, lo único que tenemos que saber es dónde está la guita y dónde duerme el viejo. Nada más. Me parece que vale la pena... *(Pausa. Golpea a Juan amistosamente en el hombro.)* Te conviene, Juan...

JUAN. — *(Al cabo de una lucha interior.)* Bueno. *(Se aleja. El Patotero le grita como haciendo ver la importancia del compromiso:)*

PATOTERO 1° — ¿Esta noche, eh?

MUCHACHO 1° — *(Rápido.)* En el café.

PATOTERO 1° — *(Mientras se aleja Juan, dice entre dientes:)* Qué querés que te diga. A ese tipo no le tengo confianza. *(Al cabo de unos instantes ambos se separan. El Muchacho retorna al café y el Patotero a la calle.)*

#### CALLE

*(Juan llegó hasta el borde de la escalinata y se ha detenido ante el Vendedor. Este desparramó su mercadería*

por el suelo, con el propósito de arreglar su valija. Está muy ocupado.)

JUAN. — Hola, abuelo. (El Vendedor contesta con un gesto y continúa con su ocupación. Juan va a seguir su camino, pero de pronto se detiene. Ha visto, entre las cosas del viejo, un trompo de hojalata. Juan se inclina y lo toma. El Vendedor, que no vio más que la mano de Juan, levanta la vista y luego vuelve a su trabajo.)

VENDEDOR. — (Paternal.) ¿Te gusta? (Juan examina ensimismado el trompo. El Vendedor agrega, mientras acomoda los jabones:) ¿En qué andás? (Pausa.) Te vi con la gente de Maidana. (Mira a Juan, que continúa distraído. El Vendedor está interesado en hablarle de Maidana.) Mala gente. (Se levanta pesadamente y, pensativo, sentencia:) No me gusta Maidana.

JUAN. — (Distraído.) A mí, tampoco.

VENDEDOR. — (Asombrado.) Entonces ¿por qué andás con ellos? (Preocupado.) Seguro que te habrán metido en algo sucio.

JUAN. — (No se inmuta. Estudia el trompo para hacerlo andar y murmura:) Se hace lo que se puede.

VENDEDOR. — (Molesto.) ¿Pensaste en tu madre? (Pausa. Contempla a Juan. Este, sin inmutarse, se arrodilla en el suelo y hace girar el trompo, pero sin mucha suerte. El trompo emite un leve zumbido.) ¿Le vas a hacer esa barbaridad? (Juan detiene el trompo. Luego lo hace girar con agresividad.)

JUAN. — Por ahí sale ganando... (El trompo emite ahora un zumbido más intenso, que se amplía por un altavoz. Ambos lo contemplan.)

- VENDEDOR. — *(Irritado.)* Vos le querés estafar a la vida. *(Juan ríe, contempla por primera vez al Vendedor, luego vuelve a mirar el juguete, que termina su marcha y está por caer.)*
- JUAN. — *(Melancólico, repite:)* La vida...
- VENDEDOR. — *(Insistente.)* Estamos en deuda con ella...  
Todos. Vos, también.
- JUAN. — *(Sonríe. Hace andar con violencia al trompo.)* Que se salve quien pueda. *(El zumbido del trompo se transforma en un leve adagio de violines. Ambos escuchan en silencio.)*
- VENDEDOR. — *(Paternal. Por el trompo.)* ¿Nunca tuviste uno así? *(Juan se acongoja. Dice que no con la cabeza. El adagio de violines crece. El Vendedor agrega, sentimental:)* Parece un canto... como el de un coro de ángeles. *(Luego mira hacia arriba. Hace un gesto amplio con la mano, como si quisiera abarcar el espacio.)* En el cielo deben cantar así.
- JUAN. — *(Sorprendido.)* ¿El cielo? *(Hace una pausa, luego murmura mirando el trompo:)* Lo único que nos queda...
- VENDEDOR. — *(Sorprendido, enfrenta a Juan. Le pregunta con premura, un poco sacerdotal:)* Juan, ¿ya no crees en el cielo? *(El zumbido cesa bruscamente. Se produce un silencio pesado. Los dos han quedado como desamparados. Al cabo de unos instantes, Juan coloca el trompo en su lugar y se dispone a ir. El Vendedor lo detiene.)* Esperá. *(Toma el trompo y se lo ofrece a Juan.)* Tomálo. *(Juan no lo quiere. El Vendedor insiste.)* Aunque sea para que te traiga suerte. *(Ambos se contem-*

plan. Hay un poco de dolor y nostalgia en sus miradas. Juan baja la vista.)

JUAN. — Gracias, abuelo... ¿Pero de qué me sirve ya?... (Se da vuelta y asciende lentamente por la escalinata. El Vendedor se queda con el trompo en la mano. Luego, lo mira y lo coloca en la valija. Cuando se inicia la escena siguiente, cierra la valija y se va, encorvado y arrastrando los pies, por la calle, hasta que se pierde al fondo.)

### PIEZA

(Juan entra a la pieza. Se sienta, agobiado en la silla. Después de un rato entra la Madre. Coloca en la mesa una taza y unas tajadas de pan cortadas a lo largo.)

MADRE. — Te esperaba.

JUAN. — (Se levanta y contesta malhumorado.) Tuve que hacer.

(La Madre continúa poniendo la mesa. Juan se pasea. Finalmente se calma, besa a la Madre con cierta sequedad y, mientras se vuelve a sentar, agrega:) Estoy cansado...

MADRE. — (Rezonga entre dientes.) De no hacer nada... Si por lo menos trabajaras...

JUAN. — (Violento.) ¿Para qué, para seguir en esta miseria? (La Madre sale por la puerta de atrás. Luego retorna con una pava ordinaria y usada. Trae el ceño fruncido. Le deja la pava en la mesa. Juan se sirve.)

MADRE. — Siempre te quejás, pero te seguís quedando...

JUAN. — (Empieza a comer. Lo hace con desgano. La madre arregla la pieza. Pausa. Luego, Juan levanta la vista y contempla a la Madre.) ¿No estás cansada de esta



pieza... del trabajo? *(La Madre no hace caso. En realidad no comprende a Juan, ni éste a su madre. Viven ritmos distintos. Ella piensa que sólo debe cuidarlo y él se esmera en evadirse de su dominio.)*

MADRE. — Comé.

JUAN. — *(Insiste, monótono.)* ¿Estás feliz, entonces?... Te sentís tan segura.

MADRE. — Comé. *(Pausa. Finalmente ella agrega como quien no quiere la cosa:)* Los vi hablando en la esquina...

JUAN. — *(Reacciona sorprendido. La mira. Está molesto.)*  
¿Y qué?

MADRE. — No es para vos.

JUAN. — *(Irritado.)* ¿Empezás de nuevo?

MADRE. — *(Resentida.)* ¿Pero todavía la querés... ¿Vos sabés la vida que lleva esa arrastrada?... *(Juan se siente herido. La Madre recoge la taza, limpia la mesa y sale por la puerta del fondo. Juan está abatido.)*

#### CAFÉ

*(Maidana aparece por el fondo de la calle. Se acerca con paso firme. Es un poco el dueño de la calle. Sus movimientos son rápidos y felinos. Tiene una agresividad contenida que lo convierte un poco en autómatas. Parece siempre estar de paso en todos los asuntos. Toda su personalidad es un poco anacrónica, pero fuerte. Esto último puede deberse a una defensa o también a la convicción de tener un destino ajeno al ambiente. La seguridad que siente de sí, parece probar lo último. Se acerca a los Patoteros que le dan la espalda. Estos se sorprenden cuando advierten su presencia.)*

MAIDANA. — Están hablando mucho...

PATOTERO 3° — *(Asustado.)* No, viejo...

MAIDANA. — *(Examina a todos. Luego dice, haciendo un gesto:)* ¿Lo convencieron?

PATOTERO 1° — Parece que sí... Anduvo dando vueltas, pero al final cayó.

MAIDANA. — *(Sombrío.)* Bueno.

PATOTERO 2° — *(Taimado.)* ¿Y si se da vuelta? *(Maidana lo contempla. El Patotero 2° agrega, socarrón:)* Anduvo con la Rosa.

MAIDANA. — *(Se domina. Mira por lo bajo al que habló. Silencio. Todos advierten la imprudencia de la pregunta del Patotero 1°. Maidana, al fin, agrega:)* Déjenme solo. *(Se van los Patoteros.)*

#### PIEZA

*(Entra la Madre. Al ver a Juan en la misma postura, se pone severa. Durante unos instantes limpia la mesa y arregla la pieza, murmurando entre dientes. Luego se planta ante Juan y le habla con un tono rezongón y muy monótono, aunque maternal.)*

MADRE. — Si por lo menos no perudieses más el tiempo con mujeres como ésas. No es cuestión de que des siempre que hablar a los vecinos. Mirá a Ramón, el hijo de la de al lado. Abrió un tallercito de reparaciones de bicicletas y hoy es alguien. Se va a casar, ¿sabés?

JUAN. — *(Sombrío.)* ¿Qué ganó con eso?

MADRE. — *(Perpleja.)* ¿Cómo qué ganó con eso? El muchacho progresa. Sabe lo que quiere. Juntó unos pe-

sos con el empleo y, con la ayuda del padre salió adelante. *(Pausa.)* Se está haciendo la casa. ¿Sabés lo que significa eso? ¡La casa propia! *(Hace una pausa, para agregar con un dejo de desaliento.)* Como nunca pudimos tener nosotros. *(Pausa.)* También con el padre que tuviste. *(Juan reacciona, agresivo.)*

JUAN. — ¿Vos qué sabés?

MADRE. — *(Violenta.)* No voy a saber... Si era un perdido.

JUAN. — *(Picado.)* Era mi padre.

MADRE. — *(Suficiente.)* Sí, pero para mal... *(Silencio. Juan se levanta y se pasea. Al fin se detiene ante su Madre, serio.)*

JUAN. — ¿No lo querías?

MADRE. — *(Lo contempla con sorpresa. Se turba y balbucea:)* No... Tanto como eso, no... pero...

JUAN. — *(Se ha puesto las manos en los bolsillos. Insiste, como acusando.)* ¿No trabajaba, acaso?

MADRE. — Sí... Bueno, había perdido el trabajo... Y no era para menos. Andaba con ideas raras.

JUAN. — *(Ensimismado.)* Comprendo. *(Pausa. Se pasea. Luego se vuelve hacia su madre.)* Quizá por eso algo me desliga de vos y me acerca a él.

MADRE. — *(Sin hacerle caso.)* Lo único que falta es que lo tomés como ejemplo... *(Agrega, resentida, casi llorando:)* No aguantaba en un empleo más de dos días. ¿Y adónde fue a parar? Terminó hecho un sinvergüenza y un borracho.

JUAN. — *(Imperturbable.)* Pero si se mató, por algo más habrá sido.

MADRE. — *(Violenta.)* Mirá, no empecés a tejer historias... Se mató porque era un inútil.

JUAN. — *(Incisivo.)* ¿Es lo único que podés decir?

MADRE. — Si lo hubieras visto, como yo, tirado sobre las vías del tren...

JUAN. — *(Al cabo de un silencio, murmura:)* Debíó estar muy desesperado.

MADRE. — *(Agresiva.)* Por vos.

JUAN. — *(Sorprendido.)* ¿Por mí?

MADRE. — *(Indefensa, contesta con voz quebrada:)* Tenía miedo de enfrentarte y confesar su fracaso y su miseria cuando fueras grande...

JUAN. — Pobre viejo.

MADRE. — *(Repite, celosa.)* Sí, pobre viejo... *(Largo silencio.)*

JUAN. — *(Mira de pronto fijamente a su madre. Luego dice arrastrando las palabras con pasmosa seguridad:)* Tuvo miedo de vos...

MADRE. — *(Se sorprende. Contempla a Juan con angustia.)* ¿Qué estás diciendo?

JUAN. — *(Murmura casi, con resignación:)* Sí, tuvo miedo... Yo también tengo miedo... *(Prolongado silencio.)*

MADRE. — *(Se recobra. Simula el efecto que le produjeron las palabras de Juan arreglando las almohadas. Quiere justificar con el cansancio de Juan, la agresividad de éste.)* Acostáte, estás cansado. *(Luego lo contempla solícita. Silencio prolongado.)*

JUAN. — *(Está con la cabeza inclinada, de frente al público. Luego levanta la vista. La luz le da sobre la cara y hace resaltar un gesto de amargura. Tensa y lentamente dice:)* ¿Qué traen ustedes en las entrañas que nos ata a esta vida con tanta fiereza?

MADRE. — Acostáte, hijo.

JUAN. — *(Se sienta en una silla. Reflexiona unos instantes y agrega para sí:)* Papá tenía que morir así... ¿Eso querés decir?

MADRE. — *(Ha vuelto a sus quehaceres y contesta distraída.)* Era irremediable... *(Se escucha el ruido de un automóvil que se acerca y frena de golpe a la izquierda del escenario. Juan se estremece y mira hacia esa dirección. Se oye un portazo, luego las carcajadas de Rosa y voces que se aproximan.)*

JUAN. — *(Resignado, como si claudicara ante el mundo de la madre:)* Tenés razón, vieja... Es irremediable.

#### CALLE

*(Maidana continúa apoyado en el farol. Fuma. Los Muchachos han estado jugando monótonamente durante todo el tiempo en el café. Entra Rosa, acompañada por el Viejo. Ella actúa con desenfado pero él no puede disimular cierto temor de ser visto.)*

ROSA. — *(Al entrar y riendo a carcajadas)* Me hacés reír, viejito.

VIEJO. — *(Asustado mira hacia todos los lados)* No te rías tan fuerte. Llamás la atención.

ROSA. — *(Grosera)* ¿Tanto miedo tenés? Acá somos todos de confianza... de la barra, ¿sabés? *(Han llegado hasta la puerta de la derecha y se detienen. El Viejo quiere irse cuanto antes y le dice con timidez a Rosa:)*

VIEJO. — Bueno, Rosita, he tenido mucho gusto... *(Le tiende la mano.)*

ROSA. — *(Riendo, lo recibe.)* Ya lo creo, viejo sinvergüenza...

VIEJO. — No hablé tan fuerte, te lo ruego, chiquita.

ROSA. — *(Complaciente.)* Calmáte... *(Sensual.)* Bueno ¿cuándo venís?

VIEJO. — *(Torpemente, mientras se aleja.)* Mañana... Adiós. *(Se va apurado por la izquierda. Mientras continúa la acción, se escucha un automóvil que arranca y se pierde, luego, a lo lejos. Rosa, que había quedado detenida ante su puerta, se da vuelta y se acerca lentamente a Maidana, con apatía y cansancio. Maidana apaga el cigarrillo en el suelo con el pie.)*

MAIDANA. — ¿Qué pasa entre vos y Juan?

ROSA. — ¿Qué te importa?

MAIDANA. — *(La contempla en silencio.)* Esta noche se acabó Juan.

ROSA. — *(Asustada.)* ¿Qué le vas a hacer?

MAIDANA. — Ya vas a ver...

ROSA. — *(Violenta.)* ¡Cuidado con tocarlo!

MAIDANA. — *(Hace un gesto de satisfacción.)* Ahora sí que mostrás la hilacha. *(Burlón)* ¿Así que andás metida?

ROSA. — ¿Qué va a hacer con él?

MAIDANA. — *(Midiendo las palabras con crueldad.)* Un asunto... Uno de esos asuntitos de los que no se sale más.

ROSA. — *(Con decisión.)* Si le hacés algo a Juan, no me ves más.

MAIDANA. — *(Burlón.)* ¿Y adónde vas a ir?

ROSA. — *(Contempla perpleja a Maidana durante unos instantes. Advierte la diferencia que media entre su mundo y el de él. Se siente repentinamente ligada a Juan. Finalmente exclama, indignada:)* ¡Sos un canalla!

- MAIDANA. — ¿Con que ahora mostrás la garra, eh? *(Se contemplan con desprecio. Maidana agrega, rotundo:)* A ese tipo lo tengo que hacer sonar.
- ROSA. — *(Acusadora.)* ¿Le tendiste una trampa?
- MAIDANA. — *(Cínico.)* No. El tipo aceptó... y cuando se dice una cosa se cumple...
- ROSA. — *(Queriendo herir, dice, con desprecio:)* Le tenés envidia. Vos estás metido en todo esto, mientras que él va a ser otra cosa.
- MAIDANA. — *(Se ríe. Luego, sombrío.)* ¿Yo pegado a esta miseria? Estás arreglada. *(Se pasea.)* A mí no me agarran así nomás.
- ROSA. — *(Rendida. Ella pertenece a esta miseria y la defiende.)* ¿Entonces, con qué derecho te metiste aquí?
- MAIDANA. — *(La contempla fieramente. Con voz terrible, dice:)* Con el derecho de que toda esta inmundicia no sirve para nada, ¿entendés? Y, sin ir más lejos, se ha hecho para que yo me divierta... *(Rosa le sostiene la mirada. Presiente la importancia de Juan. Maidana continúa, sombrío:)* Y ese tipo es el único que me faltaba... *(Mira a Rosa y agrega, siniestro:)* Esta noche le voy a hacer ver lo que es bueno...
- ROSA. — *(Con firmeza, como queriendo probarlo.)* Pero él no tiene la culpa.
- MAIDANA. — *(La contempla enfurecido.)* Está bueno... *(Pausa. Luego agrega, rotundo:)* ¡Entendélo de una vez, él tiene la culpa de que vos seas una atorranta y yo un asaltante, sabés!
- ROSA. — ¿Pero, por qué, por qué? ¡Decí!
- MAIDANA. — *(Enceguecido, como si luchara por explicar algo)*

*que no ha llegado a entender.)* Porque es un maricón, sabés, un maricón... Porque no tiene nada que ver aquí... y... *(No puede continuar. Su rencor es demasiado instintivo.)*

ROSA. — *(Se siente segura.)* Lo querés embarrar porque lo odiás...

MAIDANA. — *(Enceguecido, balbucea:)* Te juro que lo voy a hundir... lo voy a hundir... *(Maidana permanece en silencio con los puños crispados. Su expresión es la del que sufre porque no puede descargar físicamente su desprecio.)*

ROSA. — *(Resignada.)* Dejálo en paz a Juan. No tiene nada que ver con nosotros. *(Pausa.)* Además, es otra cosa. No sé si mejor o peor... *(Vuelve a su apatía anterior. Comprende que nada puede hacer en esta lucha.)* Chau. Me voy a dormir. Estoy cansada... *(Maidana continúa sombrío. Cuando Rosa llega a la puerta, se da vuelta. Busca algo en su cartera y retorna junto a él.)* Tomá, me olvidaba. *(Le da dinero y Maidana lo recibe sin moverse. Luego ella retorna a la puerta y desaparece.)*

*(Un bandoneón ejecuta una melodía muy triste. Se atenúan las luces. Se enciende suavemente el cielo. Las cosas adquieren una tonalidad gris, uniforme. El farol continúa apagado. Es el atardecer porteño. El día muere insatisfecho. Ni pasado ni futuro cuenta ya. El día ha sido una mentira. No cabe ni el murmullo ni siquiera el gesto. Todo se ha replegado sobre sí.)*

*(Los muchachos del café han dejado de jugar. Algunos apoyan los codos sobre la mesa. Uno de ellos empuja*



los dados con el dedo. Maidana guarda el dinero que le dio Rosa. Luego, se aleja lentamente por la calle. En la pieza, Juan continúa sentado en la silla. Mira el vacío. La Madre cose. De pronto levanta la vista y contempla a Juan con ternura... Quiere sorprender su pensamiento. Juan se levanta y se acerca a la pared que da sobre la calle. Abre con lentitud la ventana. Contempla el cielo, luego, la calle. Un Muchacho, toda una silueta del porteño, con las manos en los bolsillos y silbando un tango, pasa, cansino, como un sombra. La Madre se inquieta un poco ante el silencio de Juan y le pregunta, tímida:)

MADRE. — ¿Qué te pasa, hijo?

JUAN. — (Ha sumergido su mirada en la penumbra y la deja vagar por la calle. Se escucha la bocina de un auto que pasa cerca. La música se perturba. El bandoneón va creciendo a medida que aumenta la penumbra. La Madre contempla ansiosa a Juan. Este dice con una voz que le nace desde muy adentro, como una congoja:) Todo se ha puesto muy triste, vieja... muy triste...

(Luego se detiene en la cama, mientras se oscurece el escenario. Sólo se mantiene la luz del cielo. El contorno de las casas se perfila nítidamente. Aún se ve a Maidana en el fondo de la calle. El tango del bandoneón se convierte en una plegaria. El cielo se apaga. Con el último resplandor se extingue la música.)

TELÓN

## ACTO SEGUNDO

*(El mismo escenario del acto anterior. Es de noche, algunas horas después. En la pieza está encendida la luz. Juan, recostado en la cama, parece estar durmiendo. La Madre cose junto a él.)*

*(En el café, sentado ante la mesa está el Muchacho 1°. Sobre la mesa un pocillo de café. Las piernas cruzadas, el cuerpo echado hacia atrás, su arreglo impecable, el aire narcisista, la mirada perdida a través del ventanal, todo él, trasunta el típico hombre de café. Enciende un cigarrillo con el pucho del anterior.)*

*(Lentamente se acentúan las sombras en la calle y en el café. Un haz de luz da sobre la cara de Juan. La Madre se levanta, contempla un rato a su hijo y luego apaga la luz. Sólo se mantiene una tenue claridad en el cielo.)*

*(Paulatinamente se escucha el zumbido del trompo. A medida que crece, todo el escenario va quedando en penumbras. En la oscuridad se oye la voz de la Madre que repite una frase del acto anterior:)*

VOZ DE LA MADRE. — ¡Se está haciendo la casa! ¡La casa propia! Como nunca la pudimos tener nosotros.

*(El zumbido crece rápidamente. El escenario ya está totalmente en penumbras. Se oye la voz del Vendedor que dice casi en un susurro, como si hablara desde muy lejos:)*

VOZ DEL VENDEDOR. — ¡Escuchá, Juan!

*(Paulatinamente se va iluminando la escena. El tiempo y el espacio reales han desaparecido. Del escenario anterior no ha quedado más que el promontorio de la pieza y la mesa. Sobre ésta se sienta Juan. Sostiene la*

cabeza entre las manos y retuerce extrañamente el cuerpo. Hacia el fondo, la plataforma de la pieza se prolonga en otra más elevada que se pierde en falsa perspectiva. A ambos lados del promontorio se advierten grandes formas oscuras que parecen bloquear a Juan. Dan la impresión de algo pétreo, que frustra cualquier movimiento en el promontorio. El espacio, encima de Juan, se abre hacia la luz que ilumina desde arriba. Se diría que la única manera de superar el bloqueo de las formas, se logra fugando hacia arriba, hacia el cielo. Juan semeja una sombra cautiva entre las penumbras. El Vendedor aparece sobre la nueva plataforma en el fondo. A medida que se acerca, repite:)

VOZ DEL VENDEDOR. — ¡Escuchá, Juan!

*(Juan continúa inmóvil. El Vendedor se acerca a él. Se oye la voz de Juan, que con un dejo de agotamiento, repite la misma frase que dijera en el acto anterior:)*

VOZ DE JUAN. — Gracias, abuelo... ¿Pero de qué me sirve ya?

*(Juan se estremece. El Vendedor ya está frente a Juan. Lo contempla durante unos instantes.)*

VOZ DEL VENDEDOR. — *(Con acritud.)* Te dije que era el cielo y no lo quisiste. *(El zumbido se transforma otra vez en un adagio. Juan no reacciona. El Vendedor continúa su camino y baja por la escalinata. Se vuelve a oír la voz de Juan repitiendo la frase anterior.)*

VOZ DE JUAN. — ¿De qué me sirve ya? *(Cuando el Vendedor llega abajo, irrumpe la voz del Muchacho 1° repitiendo lo dicho en el acto anterior:)*

VOZ DEL MUCHACHO 1°. — Tenemos que saber dónde está

la guita y dónde duerme el viejo... Nada más... no te julepié... No hay que matar a nadie. *(La voz del Muchacho 1º ha caído como un rayo rompiendo la serenidad de la escena. El adagio se desgarrá. Juan levanta desesperado la vista, como queriendo huir hacia arriba, pero luego ve al Vendedor y le grita:)*

JUAN. — ¡Abuelo! ¿Me trajo el trompo?

VENDEDOR. — *(Se detiene bruscamente y contempla a Juan. Le dice con un tono agrio e hiriente:)* ¿Por qué no lo agarraste cuando te lo di? *(Hace una pausa y agrega despreciativo:)* Si nunca tuviste un trompo.

JUAN. — *(Contempla triste al Vendedor)* No, nunca... *(Hace un esfuerzo como queriendo explicarle al Vendedor.)* No lo quise, porque... porque lo único que tuve cuando pibe fue una honda... Me iba al potrero... a cazar gorrones, ¿sabe? *(Entrecierra los ojos.)* Cazaba muchos... *(De pronto hace un gesto extraño, somnoliento al Vendedor, como si no lograra precisar su ubicación.)* Ese bichito... *(señala su tamaño con las manos)* ... move-dizo... *(el gorrión vive entre sus manos)* ...que salta y ríe... *(Mira exaltado al Vendedor.)* Usted sabe cómo reían y movían las alitas... *(Pausa. El rostro de Juan se transfigura. Recuerda algo horrible. Sus manos parecen sostener la honda de que habla. Está apuntando con ella, mientras agrega:)* Cuando...

VENDEDOR. — *(Interrumpe, violento y sarcástico.)* ¡Los matabas a hondazos, estúpido!... *(Pausa. Agrega con asco:)* Después los enterrabas, porque te daban lástima... *(A medida que dice esto, Juan lo apunta con su honda. El Vendedor lo advierte. Lo contempla extrañado. Finalmen-*

*te agrega con temor:)* ¿Me vas a matar? *(Agrega, nervioso:)* ¿No ves que el pasado ha muerto... remuerto... *(grita)* ...que a los gorriones se los llevó el demonio?

JUAN. — Me estás matando lo que yo más quería.

VENDEDOR. — Te di el cielo, en cambio...

JUAN. — *(Sin dejar de apuntarlo.)* Quiero mi libertad...

VENDEDOR. — *(Sarcástico.)* ¿Para cazar gorriones a hondazos?

JUAN. — ¡Esa es mi libertad! *(Dispara su honda contra el Vendedor. Luego observa curioso el resultado. El Vendedor se retuerce, como si hubiera sido herido y se arrodilla lentamente haciendo un gesto de dolor. Juan se aproxima temeroso. El Vendedor queda tirado en el suelo, boca abajo. Juan lo contempla. De pronto se escucha la voz de la Madre que repite la misma frase anterior:)*

VOZ DE LA MADRE. — ¡Se está haciendo la casa! ¡La casa propia! ¿Sabés lo que significa eso? *(El Vendedor de pronto se anima, ríe, se levanta de un salto y Juan retrocede espantado. Simultáneamente surgen del fondo del escenario los Inmigrantes. Llevan una vestimenta típica que puede ser un overall o algún detalle que haga referencia a su carácter febril y afanoso. Más que inmigrantes parecen ser los constructores de la ciudad o los que mantienen el clima industrial de la ciudad. Por la manera de actuar se diría que quieren mortificar a Juan. Hay cierta mezquindad en sus actitudes. Construyen en el fondo del escenario durante la escena que sigue, una casa grotesca y esquemática. La zanja, las paredes y el techo consisten simplemente en grandes líneas o franjas como si fuera un dibujo infantil. Cuan-*

*do aparecen se oye un rítmico martilleo como el de una obra en construcción, que crece hasta adquirir una intensidad impresionante.)*

VENDEDOR. — *(Dice a Juan, Mientras los Inmigrantes pican el suelo con sus herramientas.) ¿Creíste que me habías matado? (Contempla a Juan con soberbia. El martilleo crece. El Vendedor pide silencio a Juan haciendo un gesto. Luego lleva su mano a la oreja y escucha.) Escuchá. (Ambos lo hacen. El martilleo se va mezclando con los ruidos de la ciudad. Al cabo de unos instantes el Vendedor dice, como en secreto, con admiración:) La ciudad... (Contempla a Juan.) No matarás a la ciudad (Señala a los Inmigrantes.) Cada uno tiene su casa. (Grita.) ¡Y vos también, mirá! (Los Inmigrantes trazan una línea horizontal sobre el fondo del escenario. Comienzan así la construcción. Todo ocurre con suma rapidez.) Primero las zanjas. (Los inmigrantes levantan dos líneas perpendiculares que representan las paredes. Lo hacen como si pusieran un ladrillo encima del otro.) Luego las paredes. (Agrega excitado.) Parecen ridículas las paredes... La tierra sobra para sostener lo que sea... Pero un ladrillo y otro y la casa va adquiriendo forma. (La casa adquiere forma. Un Inmigrante le pone el techo, los otros la retocan y agregan algunos detalles. El Vendedor la contempla con cariño. Corre hacia ella, se da vuelta hacia Juan y grita, eufórico, triunfal:) Y llega el momento en que se puede decir: "Esta casa es mía", "La hice yo". (Parece un dueño feliz. Luego se aproxima a Juan y agrega con gravedad, lentamente:) Y te ganás la eternidad con la piedra y el cemento...*

JUAN. — *(Súbitamente estalla, excitado por la actitud del Vendedor.)* ¡No!... ¡Haré lo que quiera con mi vida!...

VENDEDOR. — *(Rápido.)* La vida es de Dios... Claro que conviene asegurarse... No vaya a ser que Dios... *(Reacciona. Se abalanza sobre Juan y lo sacude con violencia, mientras dice con apremio:)* ¡Tenés que hacerte la casa cuanto antes, la casa propia! *(Alrededor de la casa aparece el contorno de un inmenso plano de la ciudad. Los Inmigrantes continúan trabajando y llenan el plano con cuadraditos blancos como si fueran manzanas.)* Es preciso apurarse. *(Señala.)* Mirá. Aquí en Villa Lugano tenés estos terrenos. Por unos pocos pesos y en cómodas cuotas mensuales te levantan la casa propia. *(Ansioso.)* Hay que cubrir el espacio vacío cuanto antes. Hay que llenarlo todo. *(Se proyecta en el centro del plano una inmensa mezcladora de cemento que gira y se va transformando en un bolillero de lotería, dentro del cual ruedan hacia el infinito pequeñas casas. El Vendedor grita triunfal:)* ¡Y todo se transforma en cemento y piedra! ¡Juan, serás inmortal!

JUAN. — *(Grita.)* Tenemos miedo de Dios!

VENDEDOR. — *(Confirmando.)* Por eso. Hay que acomodarse a la piedra y al cemento cuanto antes. Comprar ladrillos, trazar surcos, levantar paredes, construir casas y encerrarse en ellas, casas, casas y más casas. *(La música llega a su máximo. Juan, muy excitado irrumpe entre los Inmigrantes, como queriendo detener su labor.)*

JUAN. — ¡Basta! Quiero que me devuelvan la vida, nada más que la vida. *(La música pierde su fuerza, pero ad-*

quiere el tono sórdido y monótono de una máquina. Juan, creyendo haber logrado su fin, grita con desprecio al Vendedor.) Vos hablás porque vas a reventar. Pero yo quiero vivir, quiero vivir. (El Vendedor lo contempla bur-lón. Los Inmigrantes, sin inmutarse, continúan traba-jando como si perteneciesen a un engranaje perfecto. Juan es absorbido por este engranaje en un proceso fa-tal y mecánico. El mismo tiende a repetir sus últimas palabras mecánicamente. El repiqueteo aumenta y se hace más rítmico. Juan repite:) Quiero vivir... vivir... vi- vir... (Por momentos el rítmico repiqueteo coincide con lo dicho por Juan. Hasta se produce una carrera de soni- dos.) Vivir... vivir... vivir... (Algunos Inmigrantes apri- sionan a Juan y uno enarbola una pica para matarlo.)

VENDEDOR. — ¡Te van a matar!

JUAN. — (Lo advierte y grita desesperado.) ¿Porque quie- ro vivir? (Intenta soltarse de los Inmigrantes. Pero és- tos se lo impiden, teniéndolo fuertemente asido. Cuan- do el Inmigrante de la pica, le está por asestar el golpe, Juan grita desesperado:) ¡Rosa! ¡Rosa! (Aparece Rosa. El repiqueteo cesa. La casa, los Inmigrantes y el Ven- dedor desaparecen. Juan queda en libertad. Se cubre el rostro con las manos. Silencio prolongado. Luego dice lentamente, arrastrando las palabras:) Dios debe ha- ber creado todo esto porque estaba muy triste... (Si- lencio. Rosa se acerca a él.)

ROSA. — (Suavemente) Pobre Juan. (Silencio. Luego ella agrega con sencillez:) Pero... ¿no querías que nos ca- sáramos? (Súbitamente reaparece el Vendedor.)

JUAN. — (Con desprecio a Rosa.) Y tener una casa para



siempre... con el retrato de uno manchado por las moscas y el comedor con muebles pasados de moda...

VENDEDOR. — (*Afanoso.*) Pero a la casa no la mueve nadie. No seas tonto. Reflexioná. En cada ladrillo irás ganando la paz...

JUAN. — ...O una tumba... llena de hijos.

VENDEDOR. — (*Violento*) ¡Terminemos de una vez! La casa o perdés a la mujer. (*Prolongado silencio. Juan cambia de actitud. Se pone jovial.*)

JUAN. — (*Al Vendedor*) Quizá tengan razón... (*Pausa. Finge estar contento. Excitado.*) Me agrada esta reunión. (*Les hace señas para que se acerquen. Quiere formar una rueda para el mate.*) Vengan. Siéntense... Hoy vamos a charlar de cosas muy importantes... Usted, abuelo, me va a resolver muchas dudas... (*Hace como si llamara a la Madre.*) ¡Vieja, traé unos mates!... (*Pausa. Agrega, lacónico:*) Unos mates siempre sientan bien... (*Triste.*) Se va moliendo el tiempo con ellos... Nos quedamos sin tiempo... Solos... (*Pausa.*) Pero es extraño. Cuando nos reunimos es peor. Tenemos miedo, miedo de llorar... No hay nada más espantoso que esto: que estemos aquí, aclarando si es conveniente tener una casa propia... (*Ríe. Nervioso.*) Y aclarar esto cara a cara... aquí... cuando no tenemos nada que ver el uno con el otro... (*Grita.*) ¡Pero no ven que esto no tiene remedio, que no nos queda nada!...

ROSA. — (*Intercede con timidez*) Te has olvidado, Juan.

JUAN. — ¿Qué?

ROSA. — Cuando éramos niños...

## PROSCENIO

*(Repentinamente aparecen cerca del proscenio un Niño y una Niña, de 12 y 10 años respectivamente. Se parecen a Juan y a Rosa. Están pobremente vestidos pero rebozan vitalidad. En lo que dicen y hacen hay un apresuramiento alucinante. Ríen siempre. Ella lleva un paquete de azúcar en la mano.)*

*Ambos niños se contemplan sonriendo. Son tímidos. Parecen estar haciéndose morisquetas. Los une una honda simpatía.)*

NIÑO. — ¿Te querés casar conmigo?

NIÑA. — Y... bueno...

NIÑO. — Tendremos una casa con una puerta blanca... una madreSelva... y el techo colorado...

*(Ambos desaparecen.)*

## ESCENA

JUAN. — Pero te llenaste de barro...

ROSA. — *(Dolorida.)* Juan. *(Juan se yergue y dice, con amargura:)*

JUAN. — Estamos mintiendo, Rosa! *(Pausa. Su rostro refleja tortura. Agrega lentamente:)* Recuerdo cuando batíamos juntos los potreros y de pronto yo me detenía... Escuchaba el silbido del viento entre los yuyos... A lo lejos las casas pequeñas... el cielo inmenso... *(Excitado, enfrenta a Rosa:)* Vos te reías, saltabas, eras feliz... Te resultaba tan fácil sentirte feliz...

VENDEDOR. — *(Con acritud.)* Todo eso ha muerto como tus gorriones... Tenemos que construir.

ROSA. — Y creer, Juan.

JUAN. — (*Torturado ante la insistencia de ambos.*) ¿Fabricarlo todo, la casa, los hijos?... ¿Hacerlo todo?

ROSA. — (*Suave.*) Sólo así tendremos paz.

JUAN. — (*Violento.*) ¡No mientas! Seríamos inmundos... Tendríamos casas como cubos, aplastados por el sol y chiquilines mugrientos, llenos de barro. (*Rosa se cubre la cara y quiere irse. El Vendedor salta hacia ella y la retiene.*)

VENDEDOR. — (*Se le ocurre una idea. Suelta a Rosa y se acerca a Juan.*) Ella podría ayudarte... Y yo te daría un crédito para la eternidad...

ROSA. — Y yo lo pagaría.

JUAN. — (*Sorprendido.*) ¿Vos?

ROSA. — (*Ansiosa.*) Sí... No es difícil, verás. (*Silencio.*)

JUAN. — (*Retrocede unos pasos. Sombrío*) ¿Y empezáramos de nuevo?... ¿Desde el vacío?

ROSA. — Del vacío, no.

#### PROSCENIO

(*Súbitamente vuelven a aparecer los niños. Caminan lentamente.*)

NIÑA. — Yo te esperaría en la puerta a la tardecita...

NIÑO. — ¡Cuando llegara del trabajo!

NIÑA. — Vendrás enojado...

NIÑO. — No, te querría demasiado...

NIÑA. — ¡Qué lindo!

#### ESCENA

VENDEDOR. — Firmá o será demasiado tarde.

JUAN. — *(Desesperado.)* Pero, no tengo fe.

ROSA. — Te daré un hijo. *(Juan está tenso.)*

#### PROSCENIO

*(El Niño pone cariñosamente la mano en el hombro de la Niña y ambos se alejan lentamente.)*

#### ESCENA

*(Juan firma el papel que le tiende el Vendedor. Los niños desaparecen. El Vendedor se ríe.)*

VENDEDOR. — Bravo, los felicito. *(Juan y Rosa se contemplan. Están serenos y quieren besarse. El Vendedor lo advierte y agrega, cáustico:)* Y ahora falta la plata... la plata... la plata... *(Rosa va a besar a Juan. En ese instante se escucha un tumulto y un violento "Muera" que gritan dos borrachos. Todas las luces se apagan. En la penumbra se oye al Vendedor que dice con una voz cada vez más lejana, pero ya entremezclada con las de los borrachos:)* La plata... la plata... la plata.

*(Cuando se vuelven a encender las luces el escenario es el mismo que el del principio de acto. El Muchacho continúa sentado en el café y Juan en la pieza. Desde el fondo de la calle vienen el Viejo 1º y Viejo 2º. El primero es el mismo del acto anterior y el otro se le parece. Están completamente borrachos y tambalean. Vienen cantando y gritando toda clase de interjecciones. Se diría que el alcohol los ha liberado y ahora viven una torpe libertad. Se han evadido de una vida sin estilo. Llegan al centro de la*

calle. El Viejo 1°, que parece estar más lúcido, viene arrastrando al otro. Luego suelta a su compañero y, mientras éste se va tambaleando hasta el farol, el primero busca en la pared de la derecha la casa de Rosa.)

VIEJO 2° — (Murmura.) No es la plata, no...

VIEJO 1° — (Mientras busca.) Era por acá. (El Viejo 2° se pone súbitamente solemne. Quiere continuar un antiguo tema y en lucha con un interlocutor invisible, dice con descompuesta dignidad:)

VIEJO 2° — Porque a mí no me interesa un peso más o menos... (Se está por caer. El Viejo 1° lo advierte, corre hacia él y lo sostiene. Intenta llevarlo hacia la derecha.)

VIEJO 1° — Vení (Lo arrastra un trecho y continúa el examen de la pared.) ¿Dónde era?

VIEJO 2° — (Se suelta y retorna, tambaleando junto al farol. Se ha puesto sentimental.) El corazón... La dignidad... La plata... (Parece estar eligiendo uno de esos términos. Al fin estalla entre cómico y desesperado:)  
¡Viva el corazón!

VIEJO 1° — ¡Calláte! (Continúa la búsqueda.)

VIEJO 2° — ¡No vas a hacer callar el corazón!... (Saca un fajo de billetes.) La plata... la plata... ¡Bah! (Tira un billete tras otro al suelo. Al hacerlo hace un movimiento demasiado violento y rueda hecho un revoltijo. El Viejo 1° acude alarmado y le ayuda.)

VIEJO 1° — ¿Qué hacés? (Suelta al amigo y prefiere levantar los pesos.) Estás borracho.

VIEJO 2° — ¡Yo no estoy borracho! (Pausa. Exclama.)  
¿Cómo se llamaba?... Rosita, sí, Rosita...

VIEJO 1° — *(Mientras busca.) ¡Aquí está! (Llama a la puerta.)*

VIEJO 2° — *(Gangoso.) Yo pondría las cosas así. (Gesto.) Aquí el corazón y Rosita. Allá, la plata... (Piensa.) ¿Y la dignidad? (Estalla.) ¡Se va a la...!*

VIEJO 1° — *(Lo interrumpe alarmado.) Si seguís gritando va a venir la policía.*

VIEJO 2° — *(Agresivo.) ¿Quién me va a impedir que grite como me dé la real gana? ¿Quién me impide gritar? (Silencio.)*

VIEJO 1° — *Nadie, absolutamente nadie. (Luego vuelve a la puerta y llama. Escucha atento. El otro se desploma y una vez en el suelo solloza desconsoladamente. El otro acude nuevamente.) ¿Y ahora qué te pasa?*

VIEJO 2° — *Yo he querido ser un buen hombre...*

VIEJO 1° — *Lo sos.*

VIEJO 2° — *He querido ser útil.*

VIEJO 1° — *Lo sos.*

VIEJO 2° — *Ser bueno con mi madre, con mis hermanos, con mi mujer...*

VIEJO 1° — *Sos bueno...*

VIEJO 2° — *Pero... ¿de qué me sirve, si estoy solo y sin dignidad? (Se oye el ruido de cerrojos en la puerta de Rosa.)*

VIEJO 1° — *Vení, está. (Levanta apresuradamente a su compañero, quien también se interesa y ambos corren torpemente hacia la puerta. Rosa aparece en la puerta. Los Viejos se abalanzan sobre ella, gritando:)*

VIEJOS. — *¡Rosita! (La manosean.)*

ROSA. — *¡Viejos de porquería! ¡Quietas esas manos! ¡Yo*

les voy a dar! *(Juan se despierta y salta de la cama. Mientras tanto Rosa exclama:)* Y con vos he terminado, viejo inmundo. Váyanse de aquí.

VIEJO 1° — *(Gangoso.)* Pero, Rosita. No tenés derecho... *(Juan ha visto la escena y baja por la escalinata. El Viejo 1° lo ve venir y huye torpemente con su compañero.)* Vení, pronto, corramos... *(Desaparecen los dos por la derecha. Juan se aproxima a Rosa. Rosa se arregla el batón mientras rezonga entre dientes. Juan la contempla con una expresión de lástima, amargura y una leve aversión. Ella no puede disimular y contempla a Juan.)*

ROSA. — Ya ves... A cualquier hora me buscan, me manosean, me insultan... *(Pausa)* ¿Te convenciste, ahora? *(Silencio.)*

JUAN. — ¿A esto te llevó Maidana? *(Rosa lo contempla extrañada. Juan la mira con fijeza. Insiste.)* ¡Contestá!

ROSA. — Sí... *(Observa a Juan. Pausa prolongada. Juan está pensativo.)* ¿En qué estás pensando? *(Juan mira hacia lo lejos. Tarda en responder. Al fin dice, sombrío, un poco ausente pero con determinación:)*

JUAN. — Maidana es el causante de muchas cosas. *(Rosa adivina que Juan trama algo con lo que ella está de acuerdo. Pausa prolongada.)*

ROSA. — ¿Te encontrás con él, después? *(Juan se sobresalta y contempla a Rosa, como si ella le hubiera adivinado el pensamiento.)*

JUAN. — ¿Quién te lo dijo?

ROSA. — Él mismo.

JUAN. — *(Estupefacto.)* ¿Él?

ROSA. — *(Ríe con amargura.)* Nos tiene atrapados ¿eh?

JUAN. — *(Guarda silencio, luego dice como para sí:)* ¿Quién sabe? *(Rosa lo contempla extrañada. El agrega, pensativo:)* No hay más que una solución...

ROSA. — ¿Matarlo?... *(Pausa. Juan quiere irse al café.)*

JUAN. — Me voy...

ROSA. — *(Se sorprende de que Juan se aleje. De pronto sospecha que le va a pasar algo. Corre hacia él y le cierra el paso.)* No vayas, Juan... No vale la pena. Te puede pasar algo... Vos no estás hecho para estas cosas...

JUAN. — *(Se detiene. Su actitud es firme y resuelta.)* Dejáme ir ¿querés?...

ROSA. — ¿Pero, si te pasara lo peor?...

JUAN. — *(Altanero.)* ¿Qué, por ejemplo?

ROSA. — *(Preocupada y maternal.)* No sé... que te llevarán preso. Que te mataran... *(Pausa.)* ...que te mata-ra él...

JUAN. — *(Con suficiencia.)* ¿Maidana?

ROSA. — Sí.

JUAN. — *(Sarcástico.)* Entonces saldrías ganando... *(Rechaza a Rosa.)*

ROSA. — *(Se siente herida.)* Te hacés el fuerte ¿eh?

JUAN. — *(Violento.)* Mirá, che. Vos atendé a tus viejos y me dejás a mí en paz.

ROSA. — ¿Ahora, qué te pasa? *(Juan se encamina hacia el café. Ella lo llama.)* ¡Juan! *(Juan se da vuelta y la mira.)* Te esperaré. *(Juan se encoge de hombros y entra en el café. Rosa retorna con paso cansino a su casa y desaparece por la puerta.)*



CAFÉ

*(Una vez en el café, Juan se sienta a la mesa que ocupa el Muchacho 1°.)*

MUCHACHO 1° — *(Jovial.)* ¿Así que viniste? ¿Qué te parece el asunto? *(Palmea a Juan.)* ¡Viejo, de esta vuelta nos armamos! ¡Se acabó el laburo! ¡Es la nuestra!

JUAN. — *(Contempla al Muchacho en silencio. Luego dice, ausente:)* ¿Y nada más?

MUCHACHO 1° — *(Se sorprende. Luego, como no dando importancia.)* No te rompás la cabeza, de lo que sirve... *(Se produce un silencio pesado.)*

JUAN. — *(Al cabo de unos instantes.)* ¿Por qué entraste en esto?

MUCHACHO 1° — *(Se molesta un poco. Luego, triste.)* No sé... Quizá me vaya después... para empezar de nuevo...

JUAN. — *(Con desprecio.)* ¿Con plata robada?

MUCHACHO 1° — *(Protesta)* ¡Si yo no quise entrar! *(Silencio. Recuerda.)* Una noche me fue a buscar Maidana. Me necesitaba. No quise... Pero él pudo más. Y no porque sea más fuerte ¿sabés?... Tiene algo. *(Pausa.)* Después pensé que valía la pena... *(Quiere justificarse.)* ¿Qué remedio me quedaba?

JUAN. — *(Violento.)* ¡Lo hubieras matado! *(Silencio. El Muchacho 1° lo contempla con asombro.)*

MUCHACHO 1° — *(Advirtiendo.)* Ni se te ocurra... *(Pausa.)* No tenés derecho.

JUAN. — *(Protesta asombrado para sí.)* ¡Nos está ensuciando!

MUCHACHO 1° — *(Quiere explicarle a Juan.)* Juan, la vida es

sucia, pero linda. *(Pausa.)* Además ¿qué culpa tiene el yuyo de haber crecido? *(Con alguna violencia.)* Decíme ¿qué hicimos para que no crezca? *(Fuerte.)* ¿Acaso somos mejores que él? *(Pausa prolongada.)* Mirá, Maidana es como un arroyo que se desborda. Se te va metiendo en las casas y te la llena de ratas, te lleva algún mueble... y hasta ves pasar un gato muerto... Parece un río y el agua empuja. No le damos corte porque pensamos que es la lluvia y el viento. *(Pausa.)* Pero nos mete miedo. Tiene algo todo eso... *(Pausa.)* Entonces te das cuenta que somos menos que el yuyo, Juan. El yuyo no tiene miedo, vive.

JUAN. — *(Estalla.)* ¿Y yo?

MUCHACHO 1° — ¡Lo tenés que entender, Juan!

JUAN. — ¿A costa mía? ¡Decí! *(El Muchacho 1° quiere replicar, pero entra Maidana con el Patotero 1°, por la izquierda. Maidana examina el café. El Muchacho 1° se incorpora. Juan se queda sentado. Maidana lo ve y dice con sequedad:)*

MAIDANA. — Vamos. *(Hace ademán de salir y el Patotero 1° y el Muchacho 1° lo imitan, pero Juan se queda sentado.)*

MUCHACHO 1°. — *(A Juan.)* Che, vamos. *(Juan no se mueve. Maidana se detiene y contempla a Juan.)*

MAIDANA. — ¿Y?

JUAN. — *(Lentamente.)* Antes tenemos que arreglar algo.

MAIDANA. — *(Molesto, no hace caso de Juan y se dispone a salir.)* Mirá, che, no perdamos tiempo. Será mejor que te vengás... *(Al ver que Juan insiste en su actitud se detiene y se acerca a él.)* ¿Así que te quedás?

JUAN. — Nos vamos a quedar charlando de Rosa... ahora.

MAIDANA. — *(Hiriente.)* Ya me dijeron que andabas metido. ¿Pero sabés que ella me rinde bien y que yo no pienso largarla?

JUAN. — *(No puede contenerse, se levanta de un salto y se abalanza sobre Maidana.)* ¡Hijo de p...!

MAIDANA. — *(Corta la expresión de Juan con un:)* ¡Epa! *(Pega a Juan un rodillazo en el vientre. Juan se retuerce. Maidana agrega, tranquilo:)* Pucha que habías sido nervioso. ¿Así que pensaste asustarme? *(Juan se ha quedado acurrucado en el suelo. Maidana hace un gesto a los otros.)* Andando. *(Se encamina hacia la derecha. El Muchacho 1º ayuda a Juan. Todos salen y el escenario queda vacío.)*

*(A los pocos instantes el escenario se oscurece. Se acentúa la noche. Predominan las grandes sombras. Una de ellas se rompe sobre la escalinata. El farol apenas ilumina. Una claridad lunar sube del suelo como un espectro y se pega a las superficies. Formas oscuras bloquean esa luminosidad como en el sueño de Juan. Un silbato de locomotora marca la soledad y la lejanía. Lentamente la escena se llena con el bandoneón sensual y astuto. Cuando todos los elementos anteriores han llegado al máximo y la música ha concluido su frase más densa, se interrumpe en el momento que pasa un tren, cuyo ruido llena todo el escenario. Luego, un silencio. De pronto se oye un disparo en la lejanía. La escena pierde su quietud.)*

*(En la pieza aparece la Madre. La luna le da sobre el rostro. Está preocupada. Lleva trenzas y viste un batón. Enciente la luz. Se acerca a la cama de Juan con intención de taparlo. Comprueba que su hijo no está y tira la frazada, mientras murmura, inquieta:)*

MADRE. — ¡Juan! *(Contempla desconsolada la pieza. Finalmente se arregla el batón y baja por la escalinata, mientras repite, como para sí:)* Juan... Juan... *(Su desazón crece. Mira el café que está desolado y casi en penumbras y luego escudriña la calle. Finalmente se decide llamar a la puerta de Rosa. Grita:)* ¡Juan! ¡Juan! ¡Juan! *(Sale Rosa y se sorprende. Le molesta el sentimentalismo de la Madre y se pone hosca. La Madre pregunta, inquieta:)* ¿Dónde está? *(Rosa no contesta. La Madre la apremia.)* Estuvo con él esta tarde. Yo los vi.

ROSA. — Volverá. *(Hace ademán de entrar.)*

MADRE. — *(Acongojada.)* ¿Qué hacen con mi hijo?... *(Rosa se detiene. La Madre agrega preocupada y resentida a la vez:)* Lo están echando a perder.

ROSA. — *(Se detiene. Mira a la Madre, molesta.)* Nos hemos echado a perder todos, viejita.

MADRE. — *(Agresiva.)* Eso le pasará a usted, que es una cualquiera.

ROSA. — *(Vengativa.)* Sepa que su Juan entró en un asalto... *(Se arrepiente pero no puede agregar nada.)*

MADRE. — *(Todo se ha derrumbado para ella. Queda inmóvil durante unos instantes. Rosa aparta la vista. Largo silencio. La Madre se cubre el rostro con las manos. Solloza. Luego dice lentamente.)* Lavé día y noche para que mi Juan terminara así... día y noche...

ROSA. — *(Queriendo mitigar el dolor de la Madre, aunque de mala gana:)* Tenía que hacerse hombre...

MADRE. — *(Lentamente.)* Hombres... *(Mira a Rosa. Luego, para sí.)* Como su padre... como todos... *(Con voz que-*

*brada.) Juan... (Se vuelve hacia la pieza y desaparece por la puerta de atrás. Rosa, mientras tanto, se vuelve apesadumbrada y entra por su puerta. La noche vuelve a hacerse densa y soledosa.)*

## CAFÉ

*Aparecen súbitamente Maidana, el Patotero 1° y el Muchacho 1°. Parecen desprenderse de las sombras. Caminan con sigilo. Rápidamente van al café y se sientan alrededor de la mesa. El Patotero, antes de sentarse, da una vuelta por la calle para ver si se acerca alguien. Mientras tanto el Muchacho 1° toma con satisfacción el fajo de billetes. No está acostumbrado a los asaltos y simula serenidad. Cuenta el dinero. Vuelve el Patotero 1°.)*

PATOTERO 1° — *(A Maidana.) No apareció. (Maidana hace un gesto de desagrado.)*

MUCHACHO 1° — *(Por Juan.) Se habrá asustado del muerto. (El Patotero le saca el fajo de billetes de la mano e inicia el reparto. El Muchacho 1° agrega nervioso:) ¿Por qué mataron al trompa?*

PATOTERO 1° — *(Advirtiéndolo.) Hablás demasiado.*

MUCHACHO 1° — *(Protesta) Pero si no era necesario. Ahora, nos metimos todos en un lío.*

PATOTERO 1° — *(Entre dientes, mientras entrega un fajo de billetes al Muchacho 1°) Tomá y calláte. (De pronto se escucha a lo lejos la sirena policial. Los tres se sobresaltan.)*

MAIDANA. — *(Preocupado.) ¿Dónde estaba Juan cuando salimos?*

MUCHACHO 1° — *Se habrá quedado allá.*

- PATOTERO 1° — Para mí, que batió. (*La sirena se aleja. Silencio. El Patotero sigue contando el dinero.*)
- MUCHACHO 1° — (*Nervioso, a Maidana.*) ¿Qué hacemos si bate?
- MAIDANA. — Te las arreglás.
- MUCHACHO 1° — (*Protesta.*) Vos me metiste en esto.
- MAIDANA. — (*Burlón.*) Caías solito... (*Asombro del Muchacho 1°*)
- MUCHACHO 1° — (*Resentido.*) ¿Te parece?... (*Con decisión.*) Después de esto no me ven más el pelo...
- PATOTERO 1° — (*Por lo bajo al Muchacho 1°*) Calláte, infeliz.
- MAIDANA. — (*Se ha molestado por la reticencia del Muchacho 1°*) Me da que sabés algo...
- MUCHACHO 1° — ¡Avisál... Juan es un buen pibe, pero no me lo voy a tomar en serio...
- MAIDANA. — (*Sospecha en las palabras del Muchacho que Juan debe haber dicho algo contra él.*) Así que había algo... (*El Patotero 1° se ha levantado de un salto y arremete contra el Muchacho 1°.*)
- PATOTERO 1° — ¡Confesá! (*El Muchacho 1° lo esquiva.*)
- MAIDANA. — (*Interviene deteniendo al Patotero 1°.*) ¡Dejalo!
- MUCHACHO 1° — (*Nervioso, a Maidana.*) ¿Qué te hicimos, decí?... ¿Por qué no nos dejás en paz?
- MAIDANA. — Es lo que quisieran.
- MUCHACHO 1° — (*Protesta.*) Por lo menos no lo hubieras hecho entrar a Juan.
- MAIDANA. — (*Al cabo de un silencio. Mira al Muchacho 1°.*) Uno de los dos tiene que perder... (*Con intención.*) Y me parece que el que sobra es él.
- MUCHACHO 1° — (*Hiriente.*) Aquí todos somos buenos.

MAIDANA. — *(Avanza sobre el Muchacho 1° mientras dice, agresivo:)* Son de la misma calaña... *(Se diría que le quiere pegar.)* ¡La van de pillados, y se pasaron la vida entre las polleras de la vieja!...

MUCHACHO 1° — *(Desfachatado.)* ¿Y vos de qué la vas?

MAIDANA. — *(Toma al Muchacho 1° por la solapa.)* Mirá, si ustedes se ponen a gritar, habrá quien los entienda. *(Zarandea con furia al Muchacho 1°.)* ¿Pero decí, cómo y dónde puedo gritar que nací en un potrero, que mi vieja andaba por ahí y que de pibe yo me la tenía que rebuscar?... *(Grita.)* ¿Sabés lo que es matar para comer... nada más que para comer?

MUCHACHO 1° — ¡Pero Juan no tiene la culpa! *(Maidana suelta al Muchacho 1° y se aparta de él.)*

MAIDANA. — *(Tenso.)* Eso dicen todos... *(Pensativo agrega entre dientes como para sí:)* Se timbearon la vida, la llenaron de porquerías y, ahora, la tenemos que pagar...

MUCHACHO 1° — *(Hiriente.)* ¿Por eso mataste al viejo? *(Maidana quiere castigar al Muchacho 1°, pero en ese instante se escucha la sirena policial que crece con rapidez. Maidana cambia de actitud. Los tres piensan en la fuga.)*

MAIDANA. — ¡Vamos! *(Se van corriendo, por la derecha. La sirena, después de alcanzar un máximo, disminuye hasta extinguirse.)*

*(Se restablece la noche. Vuelve el bandoneón con el mismo tema. Al cabo de unos instantes la noche se va deshaciendo y en el cielo se marcan las primeras luces del alba. Las paredes de las casas, el café y la pieza,*

son invadidos por una luz muy tenue. Algunos objetos proyectan sombras alargadas. La música se diluye.)

### CALLE

(En el fondo de la calle aparece Juan. Viene abatido, cansado y con la cabeza gacha. Pasa ante la puerta de Rosa sin mirar. Cuando ya le da la espalda para dirigirse a la pieza, aparece Rosa. Lo hace con suma lentitud. Su pelo desgredado, el rostro lánguido, la pesadez de su cuerpo, toda ella habla de una torturada espera. Una esperanza ilumina su rostro. Cree que el encuentro con Juan habrá de ser decisivo.)

ROSA. — ¡Juan! (Juan se detiene como si hubiera temido ese encuentro. Se vuelve hacia Rosa. Su figura encorvada, la mirada triste, la blandura de su postura hablan de fracaso, miedo y abandono. Rosa lo advierte. Juan se mira la mano. A Rosa se le va apagando paulatinamente la alegría de verlo. Su figura se relaja. Se da cuenta que nada ha cambiado. Baja la mirada.)

JUAN. — (Dice con voz cansina.) Tuve que esperar el rocío para lavar toda la sangre...

ROSA. — (Se reanima.) ¿Pudiste hacerlo, Juan?

JUAN. — (Con voz apagada.) No, Rosa, no... Era la sangre del viejito... Porque... ¿sabés que mató al viejito?... Yo vi cómo se desangraba.

ROSA. — (Agresiva.) ¿Qué me importa del viejo?... ¡Maidana! ¡Maidana!

JUAN. — (Balbucea.) Lo delaté...

ROSA. — (Se cubre el rostro con las manos. Luego dice con



tono creciente:) Los otros matan, ultrajan, asesinan, roban... (Con desprecio.) Y vos te conformás delatando... ¡Tenías que haberlo matado, Juan!

JUAN. — (Desamparado.) ¿Nunca viste a un hombre, caer blandamente, cuando lo matan?... Por eso no pude, Rosa.

ROSA. — (Implacable.) ¡No importa!... ¡Matarlo para que nos salvemos! ¡Se trata de nuestra vida!

JUAN. — ¿Pero si después te remuerde el alma, como si hubiera sido tu padre a quien diste muerte?

ROSA. — (Rápida.) Pero con Maidana no es así.

JUAN. — (Con fuerza.) ¡Claro! Es otra cosa. (La contempla fijamente.) ¡Porque no es un hombre! (Pausa.) Es algo más terrible... (Silencio prolongado.) No podemos hacerlo, Rosa.

ROSA. — (No se resigna. Murmura.) Hubieras pensado que tenemos que seguir viviendo, Juan. (Encara a Juan.) Viviendo, aquí, para siempre... Porque fuiste demasiado blando... (Pausa. Se aleja de Juan.)

JUAN. — Entré en el asalto por vos...

ROSA. — (Agresiva.) ¿Pero qué ganamos?... (Pausa) No pensaste que Maidana puede venir en este momento?... (Con angustia.) ¿Y que te puede matar? (Silencio pesado. Rosa contempla a Juan. Este levanta lentamente la vista buscando el cielo del que le hablara el Vendedor. Luego susurra:)

JUAN. — Quizá sea mejor así...

ROSA. — (Desalentada, casi sollozando se va por la puerta de su casa. Juan se da vuelta con lentitud y se encamina hacia la escalinata.)

TELÓN

## ACTO TERCERO

*(El mismo escenario de los actos anteriores. En la pieza está Juan sentado en el borde de la cama y la Madre haciendo sus quehaceres. Anochece.)*

JUAN. — *(Melancólico.)* Vieja...

MADRE. — *(Distraída, absorbida por el trabajo.)* ¿Qué?

JUAN. — ¿Te acordás cuando toda la cuadra era un potrero?

MADRE. — Sí... No venías nunca a casa.

JUAN. — Y cuando llovía... *(Pausa)* La pieza tibia... la sopa humeante... la novela en la radio... *(La Madre se sienta y cose.)*

MADRE. — *(Sin dar importancia la actitud de Juan.)* Sí.

JUAN. — Estabas sola, lavando siempre...

MADRE. — Sí. *(Silencio.)*

JUAN. — *(Extraño.)* ¿Sufrías?

MADRE. — Era por vos... *(Pausa prolongada.)*

JUAN. — *(Se inquieta. Le asalta el recuerdo de algo desagradable.)* Pero, no hemos cambiado nada.

MADRE. — *(Sorprendida, aunque sin darle importancia.)* No.

JUAN. — *(Se levanta súbitamente. Está nervioso.)* Ni aun los muertos cambian nuestra vida.

MADRE. — *(Contempla a Juan, asustada.)* ¿Por qué los muertos?

JUAN. — *(Enfrentando a su madre.)* Cuando murió el viejo, vos seguiste tal cual.

MADRE. — Había que hacer frente a la vida.

JUAN. — *(Exaltado.)* Pero cuando se ve caer muerto a un hombre, como lo vi ayer, ya no se puede continuar...

- MADRE. — *(Lo contempla espantada. No entendió bien.)*  
¿Qué decís? ¿Vos mataste?
- JUAN. — *(Serenamente.)* No te aflijás, vieja... Fue Maidana...  
*(Silencio. La Madre se tranquiliza. Juan agrega lentamente.)* Yo hice otra cosa peor... *(Contempla a la Madre.)* Lo delaté...
- MADRE. — *(Exclama en un arrebatado maternal.)* No, hijo, no. Cumpliste con tu deber.
- JUAN. — *(Contrariado, grita con nerviosidad.)* ¡Yo no cumplí con ningún deber! Lo que pasa es que fui demasiado cobarde.
- MADRE. — *(Imperiosa.)* Tu deber es seguir adelante. *(Silencio.)*
- JUAN. — Todo es tan simple para vos. *(Pausa. Luego, decidido.)* Tengo que hacer frente a Maidana.
- MADRE. — *(Con premura.)* ¡No, eso sí que no! Vos sabés qué clase de hombre es.
- JUAN. — *(Abatido.)* Tengo que saldar una deuda con él. *(Se deja caer sobre el borde de la cama. La Madre lo contempla azorada por unos instantes. Luego reacciona.)*
- MADRE. — Estás muy nervioso. Descansá. *(Se sienta al lado de Juan.)* Sabía lo del asalto... *(Pausa prolongada.)* Pero te tengo aquí y eso me basta... *(Silencio.)* Mirá, hijo. No hay que preocuparse... Cuando vi el cadáver de tu padre, pensé que el mundo se me venía abajo. *(Pausa. Luego, triste.)* Estaba complicada en su fracaso... *(Pausa.)* Pero la vida era mucho más sencilla de lo que pensaba... Tuve fe. *(Lo contempla.)* Y a vos te va a pasar lo mismo. Siempre uno se arregla en la vida, quieras o no...

JUAN. — *(Violento.)* ¿Otra vez?

MADRE. — *(Suplicante.)* Te salvaste y debes utilizar bien tu libertad.

JUAN. — *(Tenso.)* Una libertad que empieza en el crimen y termina en la traición.

MADRE. — *(Rápida.)* Pero cuando tengás tu casa, tu mujer y tus hijos.

JUAN. — *(Se yergue y grita, violento.)* ¡Pero una vida así se emprende en paz, con la conciencia tranquila! *(En ese instante aparece Rosa por la derecha y va hacia la pieza.)*

MADRE. — *(Resentida.)* ¡No! ¡Se empieza con voluntad y no callejando como vos. *(Acongojada.)* Pensá en mí siquiera.

JUAN. — ¡Basta! ¡Qué sabés vos de lo que pasa afuera!

MADRE. — Lo mismo decía tu padre... *(Entra Rosa en la pieza. Por sus movimientos un poco desmesurados, parece haber tomado. Ante la sorpresa de la Madre y de Juan, va tirando sobre la mesa varios billetes.)*

ROSA. — ¡Miren, miren!... Plata, plata para escapar, Juan. Mucha plata.

JUAN. — *(Con frialdad.)* ¿De dónde sacaste eso?

ROSA. — *(Ríe.)* Fue muy cómico... Esta tarde salí a buscar un amigo. Vieran qué divertido. *(Con sencillez.)* Le pedí y me dio todo esto. *(A Juan con un tono protector.)* ¿Ves? Te la traigo a vos. Sos un gran muchacho y te lo merecés... *(Lo contempla.)* Así, sí da gusto... serás mío... *(Pausa. Apresurada.)* Y nos vamos los tres... Usted también viejita... Nos iremos por allá, lejos... *(La Madre y Juan permanecen en silencio. Rosa se da*

*cuenta y dice a Juan:)* ¿Qué te pasa? ¿Estás resentido por lo de anoche?... No sabía lo que decía. *(Se acerca a Juan.)* Pensé mucho en vos después... *(Mimosa.)* ¿Me perdonás? *(Juan continúa inmutable. Rosa no le da importancia. De pronto reacciona:)* ¿Pero qué esperás, hijo de Dios? ¡Juntá todo! ¡Vamos! *(Silencio prolongado.)*

JUAN. — ¿Te olvidaste?

ROSA. — *(Pensativa.)* No. *(Reacciona.)* Por eso quiero que nos salvemos a toda costa.

JUAN. — *(La contempla. Balbucea.)* ¿Adónde iremos?

ROSA. — *(Con rapidez.)* Lejos de aquí.

JUAN. — Ya es tarde.

ROSA. — *(Suplicante, decidida.)* Mirá, a un lugar donde Maidana no nos encuentre.

JUAN. — ¿Para qué?

ROSA. — Para vivir, Juan.

JUAN. — ¿Acaso existe ese lugar?

ROSA. — *(Súbitamente irritada.)* ¿Pero vos no tenés sangre ni para eso?

JUAN. — *(Contesta de la misma manera.)* Pero ¿qué esperabas de mí?

ROSA. — ¡Vida! *(Silencio.)*

JUAN. — *(Resignado.)* También yo la esperaba. Intenté vivir, pero ya ves.

ROSA. — *(Agresiva.)* Te estás pudriendo por dentro. *(Con desaliento y desprecio a la vez.)* Maidana te venció. *(Juan intenta irse. Da unos pasos, pero Rosa lo llama, arrepentida:)* ¡Juan!

JUAN. — *(Se detiene y se vuelve hacia Rosa.)* Lo de Maidana está por verse.

ROSA. — *(Apasionada.)* Pero Maidana es un canalla, lo odio. Si lo conocieras como yo. *(Juan no la escucha. Prosigue su camino. Rosa corre hacia él para abrazarlo. Juan la rechaza.)*

JUAN. — ¡Soltá! Apestás a vino y a macho.

ROSA. — *(Estupefacta se deja caer sobre la cama.)* Juan. *(Solloza. La Madre aprueba desde un rincón el proceder de su hijo. Juan baja por la escalinata y se detiene apesadumbrado en la calle. No sabe qué hacer.)*

### CAFÉ

*(Mientras tanto se ilumina el café. Alrededor de la mesa están los cuatro Muchachos. Hay ambiente de fiesta. El muchacho 1° pagó algunas copas y todos están achispados. Predomina en todo el juego, pero ya no como entretenimiento sino como orgía. Las voces son más destempladas, las actitudes más desmesuradas, y el golpe de los dados más intenso y rítmico.)*

MUCHACHO 1° — *(Se despereza, feliz.)* Hoy será un gran día.

MUCHACHO 2° — *(Está nervioso, como aprontando los dados. Los tira a cada rato por ver lo que sale. En cada tirada esgrime toda su habilidad y hace algunos movimientos malabares. Escuchó lo que dijo el Muchacho 1° y le contesta, distraído:)* Con tal de que pagues las vueltas... *(Toma un sorbo de su vaso. Entra el Vendedor por la derecha, ve a Juan parado en la calle con gesto afligido, y se acerca a él lentamente. Mientras tanto, en el café, el Muchacho 3° toma una silla y se*

pone a bailar un tango. Simultáneamente, el Muchacho 2° observa cómo corren los dados por la mesa.) Si son como las mujeres. Uno tira... (Uno de los dados cae al suelo y rueda en dirección a Juan. El Muchacho 2° examina los cuatro dados que están sobre la mesa, mientras sigue diciendo:) ...salen cuatro ases... (Excitado va en busca del quinto dado, mientras agrega:) ...y seguro que el otro es todo menos un as... (Cuando el Muchacho 2° va a recoger el dado, ve a Juan.) Juan. (Le hace una seña como para que venga al café. Juan lo hace. El Muchacho 2° vuelve a la mesa y continúa probando su habilidad y exclama:) ¡Están como nunca!

MUCHACHO 4° — (Divisa a Juan.) ¡Miren quién vino! (Todos miran en dirección a Juan.)

TODOS. — ¡Juan! (Lo rodean.)

MUCHACHO 2° — (Contento porque ve en Juan una probable víctima para su habilidad.) ¡A ése le ganamos!

MUCHACHO 1° — ¡Calláte!

MUCHACHO 2° — ¡Si no sabe jugar! (Tira los dados, excitado. Ve el resultado y chilla:) Mirá qué mano tengo. ¡Generala servida! (Juan quiere desprenderse de los Muchachos, pero el Muchacho 2° lo atrae diciendo:) Vení, Juan. Vení. (Mientras tira los dados. Los Muchachos están a la expectativa. Juan duda. Al fin se acerca nuevamente a la mesa, toma unos dados mientras dice:)

JUAN. — ¿Y, qué esperan? (Todos ríen y ocupan sus lugares. El Vendedor se para detrás de Juan. Simultáneamente grita el Muchacho 2° a Juan:)

MUCHACHO 2° — Así se habla. Sos un timbero de ley.

MUCHACHO 3° — (Burlón.) Juan, el timbero de la Cortada.

*(Todos ríen. Se restablece el clima orgiástico. Es como si hubieran atrapado a Juan. Los cubiletes parecen copas sacramentales.)*

MUCHACHO 1° — *(Rápido.)* ¿Quién empieza?

MUCHACHO 4° — El que saque más. *(Asienten todos. Tiran un solo dado por vez y en un ritmo creciente.)*

MUCHACHO 1° — *(Tira.)* Cuatro.

MUCHACHO 2° — *(Tira.)* Uno.

MUCHACHO 3° — *(Tira.)* ¡Tres!

MUCHACHO 4° — *(Tira.)* ¡Dos!

JUAN. — *(Tira.)* ¡Seis! *(Grita.)* ¡Salgo yo!

VENDEDOR. — *(Advierte a Juan con timidez.)* Hoy se gana, Juan, pero mañana podés perderlo todo... *(Juan lo mira. Pero en seguida tira sus cinco dados. Observa el resultado. No sacó nada.)*

MUCHACHO 2° — *(A Juan.)* Vos no embocás ni una. *(Juan vuelve a tomar los dados. Agita el cubilete.)*

MUCHACHO 1° — *(Advierte a Juan, un poco cargador.)* Maidana te anda buscando.

JUAN. — *(Se detiene un instante. Luego dice:)* ¡Vine a esperarlo! *(Procura disimular su angustia.)* ¡Ahora van a ver cómo se juega! *(Tira con violencia.)* ¡Póker servido! *(Envalentonado.)* ¡Me tiro a generala servida! *(Recoge todos los dados. Mientras agita el cubilete para tirar el tercer tiro, la acción pasa a la pieza.)*

#### PIEZA

*(La Madre interrumpe su ocupación, contempla a Rosa y le dice en un tono perentorio:)*



MADRE. — Tendrá que dejarlo.

ROSA. — ¿Por qué?

MADRE. — Porque ahora vendrá a mí. Tiene miedo. Lo conozco.

ROSA. — ¿Quién sabe?

MADRE. — Soy la única que puede ayudarlo.

#### CAFÉ

MUCHACHO 1° — (*A Juan, que agita el cubilete para tirar el tercer tiro.*) Te queda un solo tiro.

MUCHACHO 2° — ¡A que lo saca!

MUCHACHO 3° — ¡Qué va a sacar!

MUCHACHO 4° — Vamos a ver.

VENDEDOR. — (*Sonríe.*) No importa... igual vas perdiendo... (*Juan toma un trago con avidez.*)

MUCHACHO 2° — Cómo chupás.

MUCHACHO 3° — (*Molesto.*) Ya me está cansando éste. (*Por Juan.*)

MUCHACHO 1° — (*Toma los dados y tira.*) ¡Ahí va! (*Sigue jugando.*)

#### PIEZA

MADRE. — (*A Rosa, continuando una conversación.*) ... y él tiene un futuro. Es fuerte, inteligente, capaz. Puede ser alguien si se lo propone.

ROSA. — (*Pensativa. De pronto mira el dinero que ha quedado sobre la mesa y, mientras lo toma, dice lentamente:*) Como el muchacho de esta tarde. También

tenía futuro. (*Evoca.*) Era simpático. Fuimos a tomar algo... Después caminamos. No paraba de hablar. Me parece que estaba enamorado. Jovencito ¿sabe? (*Hace una pausa y agrega, triste:*) Luego... lo de siempre. Yo era una cosa...

MADRE. — (*Indignada.*) ¿No tiene vergüenza de decir eso?

ROSA. — (*Apática.*) ¿Vergüenza? Con esta plata nos íbamos a ir. (*Pausa. Agrega, como para sí:*) Comprábamos la libertad. (*Pausa.*) La casita de tejas rojas, con la puerta blanca, la verja bajita, donde lo iba a esperar... Qué lejos ha quedado todo. (*Pausa. Mira el dinero, lo arroja con violencia sobre la mesa.*) ¡Maldita plata! (*Hace otra pausa y agrega con amargura:*) Pero, después de todo, ¿qué teníamos en común? (*Mira hacia la calle.*) Nada más que esa calle inmunda. (*La Madre la contempla. Está compadecida pero mantiene la distancia.*)

MADRE. — Pobre muchacha.

ROSA. — (*Violenta.*) No me compadezca. (*Silencio.*)

MADRE. — ¿Lo quería? (*Silencio.*)

ROSA. — No sé... lo necesitaba...

MADRE. — Todo hubiera sido más fácil si hubiera elegido otro camino.

ROSA. — (*Mira a la Madre. Guaranga.*) ¡Otro camino! (*Se levanta.*) Yo también quise ser buena. Bah, lo que la gente llama buena... También quise tener hijos, que la calle se llenara de vida... (*Pausa.*) Pero ellos no lo entendieron así... Me pidieron algo que yo no pude ser nunca. Juan, quería en mí la madre; Maidana, la plata... Los otros, cualquier cosa. El misterio, quizá...

CAFÉ

*(Juan ha tirado los dados en ese instante. El Vendedor comenta, riendo:)*

VENDEDOR. — Por ese camino no hay caso, mi hijito.

JUAN. — *(Ha tomado mucho y dice, agresivo:)* Estos dados están cargados...

MUCHACHO 1° — *(Violento.)* Pero decíme: ¿vos qué te pensás?

MUCHACHO 2° — Estás perdiendo y nos echás la culpa a nosotros. ¿Por qué no te vas?

MUCHACHO 4° — *(Grosero.)* Claro, ¿para qué lo queremos?

MUCHACHO 3° — Te lo habíamos dicho. ¿Para qué servís, se puede saber?

MUCHACHO 2° — Siempre el mismo chambón.

JUAN. — *(Se levanta, violento, y de un manotazo tira todo lo que está sobre la mesa. Los Muchachos se asustan. Sobre la mesa quedan algunos dados. Juan grita con amargura:)* ¡Chambones serán ustedes!... Todos somos chambones. *(Pausa.)* Trabajan, juegan... ¿para qué? *(Arrastra las palabras.)* Para buscar en una esquina una morocha de pelo largo, que los mire con deseo. *(Pausa. Se tambalea. Continúa, como para sí:)* Detrás de todo está la morocha. *(Violento.)* Eso creen ustedes. ¿Pero saben lo que hay? *(Torturado.)* Un lamento que se revuelve aquí adentro *(Señala el pecho.)* ...aquí... donde dejamos a la vieja... el tazón de café con leche... las tajadas de pan cortadas a lo largo... con lo que interrumpíamos, cuando pibes, en paz, la batida por los potreros... *(Pausa. Crece su exaltación.)*

Y la vida entera la vivimos en el potrero... Y no queremos trabajar porque buscamos el potrero... y vamos al café porque buscamos el potrero... *(Violento.)* ¡Hasta que nos agarran estos malditos dados!... *(Pega un manotón a los dados que encuentra sobre la mesa. Prosigue, mientras hace como si agitara un cubilete:)* Y le damos, le damos a la ciudad por si el potrero llegara a aparecer. *(Pausa.)* ¡Pero lo vamos a tener que pagar! *(Juan queda muy abatido. Los Muchachos permanecieron como petrificados. Se produce un largo silencio. Finalmente el Muchacho 2° comenta, irónico:)*

MUCHACHO 2° — Así me la morocha, eh. *(Todos ríen.)*

MUCHACHO 3° — *(Grosero.)* ¡Vos qué hablás, si saliste del café!

JUAN. — *(Furioso al Muchacho 3°.)* ¡Calláte!

MUCHACHO 4° — Para mí que le tiene miedo a Maidana y se la agarra con nosotros.

JUAN. — *(Con furia, mientras se abalanza sobre el Muchacho 4°.)* ¡Te voy a dar! *(Hay un conato de lucha. El Muchacho 1° trata de contener a Juan y lo sienta en una silla. Juan no quiere luchar. Queda sentado mientras dice como para sí:)* Mataron la vida con los dados. *(Los Muchachos recogen las cosas.)*

MUCHACHO 2° — *(Increpa a Juan.)* ¡Que se vaya!

MUCHACHO 1° — *(Aparta al Muchacho 2°. Luego dice a Juan:)* Será mejor, Juan... Si querés te ayudo con la plata que me dieron.

JUAN. — *(Contempla al Muchacho 1° con algún desprecio.)* ¡La ganaron, matando a un pobre viejo!... *(El Mucha-*

cho 1º se resiente. Juan continúa como para sí:) Además, lo vería a Maidana hasta en el infierno.

MUCHACHO 1º — *(Resentido, sentencia:)* Maidana quiere matar... y va a salir con la suya. *(Juan reacciona súbitamente. Mira al Muchacho 1º, luego arrebatata los dados a otro Muchacho y se dispone a jugar, envalentado, mientras dice:)*

JUAN. — ¿Quién dijo?

#### PIEZA

ROSA. — *(Ausente y triste.)* Habría sido para Juan una verdadera novia... como tantas... que esperan a la tardecita... *(Silencio.)*

MADRE. — Eso es imposible.

ROSA. — *(Mira a la Madre.)* ¿Pero usted, qué pretende?

MADRE. — Que usted se vaya ahora. Que no venga más. Por lo menos hasta que todos estemos nuevamente en paz.

ROSA. — ¿En paz? *(Pausa prolongada.)* Comprendo... *(Se levanta, pensativa, y se encamina lentamente hacia la escalinata.)*

#### CAFÉ

MUCHACHO 1º — *(A Juan, que ha vuelto a jugar y ha perdido.)* Ya no hay caso, viejito. Este partido lo perdiste...

#### PIEZA

ROSA. — *(Da unos pasos, se detiene y dice a la Madre con extraña resignación y sin mirarla:)* ¿Le dirá a Juan que

sigo siendo su novia? (*La Madre la contempla, sorprendida. No atina a decir nada. Rosa agrega, implorante:*)  
¿Se lo dirá? (*Silencio.*)

MADRE. — (*Sin comprender la actitud de Rosa.*) Bueno...

ROSA. — Gracias... (*Avanza otro paso. Luego se detiene otra vez y dándose vuelta hacia la Madre, susurra, dolorida:*) Dígale también... (*Contempla a la Madre. Duda. Se arrepiente.*) No vale la pena... (*Sigue su camino.*) Adiós... (*Llega al borde de la pieza y baja al primer escalón.*)

MADRE. — (*Presintiendo algo.*) ¡Rosa! (*Ella no la escucha. Acelera el paso y llega hasta el centro de la calle. En ese instante se oye el silbato de una locomotora. La Madre se asusta.*) ¡Dios mío! (*Mientras la Madre baja corriendo hasta la calle, Rosa corre hacia el fondo y desaparece. Se escucha nuevamente el silbato, esta vez más cerca. La Madre grita:*) ¡Rosa! ¡Rosa!

#### CALLE

(*En ese instante, Juan ha tirado su último tiro y pierde. Se levanta repentinamente. Está lívido. Los cuatro Muchachos gritan a coro poniéndose de pie:*)

MUCHACHOS. — ¡Perdiste!

MADRE. — (*Se acerca al café y grita:*) ¡Juan! ¡Juan! Rosa se fue al terraplén... ¡Corré! (*Sorpresa de todos. Juan corre hacia la calle y desaparece por el fondo. Los Muchachos salen. La Madre queda cerca del farol. El pifafar de la locomotora aumenta. Se oyen repetidos silbatos. Luego, el tren se aleja. Se produce un prolongado silen-*

*cio. Al fin aparece Juan. Camina lentamente, la cabeza gacha y los brazos laxos. La Madre sale, se va por la calle y desaparece. Juan sale de su ensimismamiento y contempla a los Muchachos.)*

JUAN. — ¿Por qué están ahí parados como imbéciles?... Sí, murió... ¿Están satisfechos, no? ¿Qué más quieren?... ¡La despedazó el tren! *(Se cubre el rostro con las manos. Pausa. Agrega con voz quejumbrosa:)* Estaba erguida, la melena suelta, el rostro al cielo... después... *(Solloza. Luego mira agresivo a los Muchachos.)* Con que había algo que no era juego, ¿eh? *(Pausa. Luego, para sí.)* La muerte lo arregla todo. *(Se escucha a lo lejos el silbato de una locomotora, Juan recuerda y grita:)* ¡Rosa! *(Pausa prolongada. Luego dice arrastrando las palabras, tenso:)* ¿Qué crimen hemos cometido? *(Silencio.)*

VENDEDOR. — La ciudad es implacable.

JUAN. — *(Tenso.)* Este infierno de piedra y cemento... ¿por qué?

VENDEDOR. — *(Advirtiendo.)* ¡Le debés tu vida!

JUAN. — ¡Mentira!

MUCHACHO 1° — *(Al Vendedor.)* ¿Ese montoncito de cosas: una vieja y una novia manoseada?... *(Silencio.)*

JUAN. — *(Para sí.)* ¿Tan caro hay que pagar una traición?

VENDEDOR. — *(Entre dientes.)* No hubieras nacido acá.

JUAN. — *(Violento.)* ¿Entonces, qué debo hacer?

MUCHACHO 1° — Te lo dije, Juan.

JUAN. — ¡No puedo creerte!

VENDEDOR. — *(Irónico.)* ¿Te acordás del trompo?

MUCHACHO 1° — *(Rápido.)* No, Juan... ¡La vida!

JUAN. — *(Al Muchacho 1°.)* ¡Pero Rosa murió!

MUCHACHO 1° — *(Violento.)* Porque fuiste demasiado cobarde. ¡Te hubieras ido con ella! *(Va hacia Juan y lo toma de los hombros.)* Estás a tiempo. Salváte vos... ¡Perdoná a Maidana! *(En ese momento entra Maidana con sus Patoteros. Todos lo advierten.)*

MAIDANA. — *(Pesadamente a Juan.)* ¿Creíste que con la traición me ganabas la partida?

JUAN. — La traición ya me tiene sin cuidado...

MAIDANA. — Eso es lo que vos te creés. Pero la vas a tener que pagar.

JUAN. — Rosa murió por tu culpa. Te cobraste bien.

MAIDANA. — *(Cínico.)* No me hablés de cosas perdidas...

JUAN. — *(Histérico.)* ¡No me dejaste vivir! *(Silencio.)*

MAIDANA. — ¿Para qué?... *(Se acerca a Juan.)* Te la tenía jurada hace mucho tiempo. *(Agrega, terminante:)* Y ahora te saco del medio.

JUAN. — *(Violento.)* ¡No tenés derecho!

MAIDANA. — *(Terrible.)* Estoy en mi ley.

JUAN. — *(Avanza sobre Maidana, mientras grita:)* ¿Qué ley?

MAIDANA. — *(Mientras saca el cuchillo.)* Ya me tenés cansado. *(El Muchacho 1° quiere evitar la agresión y pretende sujetar a Maidana, mientras dice:)*

MUCHACHO 1° — Dejálo, es un pobre diablo.

MAIDANA. — *(No le hace caso y lo empuja. El Muchacho 1° cae al suelo. Maidana avanza sobre Juan y lo hiere. Este hace un gesto de espanto y cae. Maidana lo contempla. Luego murmura:)* Tenías que acabar así, porque no servías para nada. *(Guarda el cuchillo y se va*



con los Patoteros. El muchacho 1°, que ya se ha levantado, se acerca a Juan.)

JUAN. — (Balbucea en la agonía.) ¿Cómo perdonás a Maidana?

MUCHACHO 1° — (Lentamente.) Luchando por la vida, Juan, aunque venga turbia... aunque cueste sangre... (Juan no puede contestarle. Esboza un gesto de rebeldía, pero muere. Al cabo de unos instantes el Muchacho 1° agrega con tristeza:) Te venció la tarde, viejo... El Vendedor se acerca. Está solemne. Un bandoneón ejecuta unas variaciones melancólicas, como si fueran un llanto. Los muchachos retornan lentamente a la mesa. Reinician la partida en silencio. Se escucha el rítmico tamborileo de los dados que crece. El escenario se oscurece y un haz de luz da sobre el Muchacho 1° que, con las manos en los bolsillos, se va lentamente por la calle y desaparece en el fondo. Se diría que es el mismo atardecer del acto primero. Al cabo de unos instantes cae el

TELÓN

## OPINIONES CRÍTICAS SOBRE "TANGO"

### **Una obra nacional más que meritoria**

Lejos de la fácil posición folklorista y más distante aún del convencional cuadro saturado de falso pintoresquismo a que nos tienen acostumbrados ciertos autores inclinados a lo popular, Kusch avanza en profundidad, buscando en esos ambientes y seres sordidos una imagen definitoria del tipo nacional, del hombre argentino, de la esencia humana que lo conforma, identifica y define. Su "Tango" importa, en consecuencia, una revisión minuciosa del arrabal porteño. Pero no con el prurito de un investigador arqueológico, dispuesto a reivindicar verdades muertas y sepultadas en la historia, sino con el espíritu amplio y penetrante de quien hurga en el pasado en busca de elementos humanos permanentes e inmodificables, y si se quiere, típicos de una condición humana determinada. Mucho puede discutirse acerca de sus puntos de vista referidos al problema de nuestra cultura y de nuestro arte, para él inexistentes

por tratarse de una cultura y de un arte de importación o de evasión y por estar desvinculados vitalmente con el pueblo (todo esto lo ha expuesto en diversos ensayos y, más sucintamente, en una breve nota que aparece en el programa), pero no puede negarse que su actitud es honesta y, en especial, que sus trabajos —"Tango" es un ejemplo— se identifican ampliamente con sus teorías y, lo que es más, las aclaran y le otorgan mayor validez y verosimilitud. Pero esto escapa a las posibilidades de este breve comentario. Vayamos, pues, a la obra en sí.

El primer acto es, tanto en lo formal como en lo conceptual, el más logrado. Aun cuando para definir a sus personajes Kusch debe recurrir frecuentemente al monólogo, retardando así la acción propiamente dicha, y aun cuando por momentos ese monologar se traduce en "actitudes" un tanto literarias, es indudable que la exposición del conflicto y la definición de tipos alcanza aquí una ponderable solidez dramática, apuntalada por las excelencias

del diálogo (siempre más atento a la definición espiritual que a la tipificación superficial) y por la recia galería de personajes, minuciosamente elaborados. Tiene indudable vigor el conflicto entre Maidana, el grupo del arrabal, y la ciudad creciente que busca desplazarlo; e igual intensidad la lucha entre Juan y ese medio sórdido del cual quiere liberarse pero que termina por aniquilarlo. Hábilmente ubicada la acción en una época limítrofe entre la ciudad con rostro de arrabal y la otra con semblante arquitectural que la va desplazando, los elementos se tornan de hecho más ricos y vitales para la dramatización escénica. En el segundo acto la acción se puebla de sucesos, se dinamiza si se quiere, pero no traspasa, sino por momentos, los límites de lo anecdótico, Kusch prefiere ahora definir a sus personajes más por la acción que por la palabra. Pero ya sea por la acumulación imprevista de sucesos o por el escaso desarrollo de algunos acontecimientos (el sentimiento de culpa de Juan, su arraigo al arrabal, su muerte en manos del patotero, el suicidio de Rosa, etc., son hechos acaso ló-

gicos, pero no explicados dramáticamente), lo cierto es que sus intenciones se diluyen y la pieza pierde en intensidad y profundidad. Pero de todos modos, considerado en su conjunto, "Tango" es un intento más que noble — apenas empañado por algunas debilidades formales que seguramente su autor superará en breve— de ofrecernos una muestra de genuino arte nacional, tal como Kusch lo sostiene en su calidad de ensayista y de estudioso del arte y de la cultura argentinos.

Muy seria y responsable la puesta en escena del conjunto Juan Cristóbal, encarada esta vez en forma colectiva. Merece destacarse, nítidamente, el trabajo de Pablo Rivera, cuyo Maidana puede figurar entre las mejores creaciones escénicas del teatro independiente en lo que va del año. También merecen elogio aparte Noemí Schiavone y José Novoa, jóvenes actores que saben decir con convicción y buenos recursos. Muy correcto el resto del conjunto.

"El Pueblo", J. J. Sebastián,  
Buenos Aires, 6/IX/57.

## Tango

He aquí una obra escrita por un hombre que sabe lo que quiere. Hay en ella una actitud fundamental; el regreso consciente a lo nuestro. Practica una norma válida para todos los países, pero que le sirve principalmente para mirar al propio país.

Rodolfo Kusch sabe —y lo escribe—, que el arte necesita de la autenticidad; que pueblo y arte se conjugan naturalmente; que el nuestro es un arte sin pueblo —afirmación de una realidad calamitosa—; que el arte necesita tanto del pueblo como el pueblo del arte. El pueblo es dueño de la realidad; el artista, de la invención (el espejo de Flaubert); es necesario llegar a la fusión equilibrada de la realidad y de la invención. Son inseparables en la obra de arte y la una no puede subsistir sin la otra.

En "Tango" el título no corresponde tanto a la obra como a la concepción estética del autor. El argumento parecería una historia de tango; es, en cambio, la historia del destino del arrabal y de los arrabaleros. Los elementos están exaltados con cierto romanticismo: el farol, el café, el potrero, el burdel, el conventillo, la "cortada". Algunos personajes han

sido tipificados, por decirlo así: el muchacho bueno, el compadrito, la vieja —en el sentido de madre—, la pelandusca, la patota. La acción es de las sucias, de las ruines, de las despiadadas y lamentables. Está planteada como un interrogante al destino: ¿por qué hemos nacido aquí; merece vivirse la vida aunque sea sucia?

Rodolfo Kusch ha sabido recoger los elementos, quitarles la quimérica belleza de la distancia y la falsa poesía de lo pasado, y devolverles su vida sórdida. Juan es un muchacho atrapado en el engranaje de una educación incompleta. No le alcanza para salir del lugar y le sobra para vivir allí. Lo atan el amor y la incertidumbre. El ser puro le consigue el odio de Maidana, un chino que ha logrado dominar a los muchachos del barrio y explotar a Rosa la amada de Juan. Maidana odia al muchacho no sólo porque se le resiste, sino porque es diferente y encarna una clase distinta. La prepotencia del chino se manifestará finalmente en una puñalada. El compadre actúa de acuerdo con el puesto de privilegio que tiene en la mitología porteña. Se convierte así en paradigma de su especie. Juan, con su aire de marica, como se reitera en la obra,

concita ciertos elementos simbólicos, y el antagonismo ideal.

La fábula no hace concesiones. Es cruda, hiriente, soez; violenta de cosas interiores, más que las palabras. En algún aspecto tiene cierto parentesco con "Historia de arrabal" de Manuel Gálvez. El argumento fue urdido con perspicacia, con un realismo aparente, y buscando la simultaneidad en algunos pasajes. Kusch logra un atractivo acento dramático. Los personajes tienen condición de vida; si filosofan no se apartan de la teatralidad. Es decir, que las palabras se transforman en hechos. Y hechos y palabras tienen implicaciones que van más allá de lo audible y de lo visible.

El aspecto más débil de la obra está dado por el lenguaje. Kusch ha sido atrapado en los engranajes de la erudición que esteriliza. Ha perdido el don del lenguaje coloquial.

Kusch renueva una historia conocida, que es la única renovación posible, y contribuye a la edificación de la literatura ciudadana, cuyo devenir se estima interrumpido por la pedantería.

La interpretación fue, más bien, deslucida. Los primeros años del siglo crearon con el género gauchesco y el género chico, un estilo que parece perdido. Será necesario estudiarlo a fondo no sólo para las obras de ese período sino para todas las obras que intenten recrearlo. Con todo puede destacarse el trabajo de Noemí Schiavone, José Novoa, Pablo Rivera y Guillermo Sosa. Actuaron además, Jorge Cavane, Fernando Ferbel, Juan Demetrio Garrido, Agustín Alezzo; Enrique Baigol, David Maña, Saúl Sigy, Leonardo Steimberg y Flora Steimberg, Beba Russo y Oscar Elizondo, no sin entusiasmo y disciplinado fervor. Cierta exageración en las pausas, gestos, palabras e intenciones, y una vaga falta de naturalidad general, son censurables. Sin embargo hay dos momentos —el rodillazo y la puñalada—, que merecen recordarse como ejemplos de consumada teatralidad.

"Ficción", Tulio Carella, Buenos Aires, N<sup>o</sup> 10, 1957.

# CREDO RANTE

## (Misa Parda)

Estrenada el 29 de agosto de 1958 por el conjunto  
"Arte de América" en el local del Teatro de Arte

### REPARTO

|                              |                   |
|------------------------------|-------------------|
| POBRE TIPO (DON TANGO) ..... | Angel Moglia      |
| CAPATAZ .....                | Raúl Brusasca     |
| AMIGO SENTIMENTAL .....      | Eliás Di Giuseppe |
| MUJER .....                  | Hebe Milli        |
| PAICA SOLEDAD .....          | Velia Kusch       |
| MERSAS .....                 | Lily Berni        |
|                              | Barón Dorado      |
|                              | Raúl Brusasca     |
|                              | Eliás Di Giuseppe |
|                              | Héctor Grillo     |

### RELATOR - CORO

|                              |                               |
|------------------------------|-------------------------------|
| Música .....                 | Horacio Salgán                |
| Escenografía y vestuario ... | Virgilio Villalba             |
| Luminotecnia .....           | Jorge Luque y<br>José Colombo |
| Dirección .....              | Angel Moglia                  |

ESCENARIO: A la izquierda, un alambrado y una ochava.  
A la derecha, la ciudad, consistente en cubos grandes apenas  
esbozados por sus aristas. En el centro, un callejón. Al fondo  
una franja alargada y vertical.



El Credo Rante es más que una pieza teatral, es un rito. Ya llevaba esa intención cuando fue escrito, a modo de Biblia lunfarda, en 1956 y leída por Goly Bernal en el Teatro de los Independientes, con música de Alberto Agesta, el 11 de octubre.

Y como encerraba, intencionalmente, una cierta mística tanguera y porteña, surgió la idea de convertirlo en un espectáculo. Pero esto, muy lejos del teatro corriente a que estamos acostumbrados, con sus formas duras y estereotipadas, y lejos también de los otros, que quieren hacer teatro popular y no tienen la menor idea de qué es nuestro pueblo.

De esta manera surgió este oficio litúrgico en el que se trataba de dar el drama del porteño con el lenguaje y las modalidades de todos los días, procurándose encerrar todas nuestras miserias y nuestra gloria, tanto las de la clase media como las de los que están al margen —los “pobres”— que no logran creer en la ciudad y se vengan subversivamente en el tango.

Claro que para un espectáculo como éste debió buscarse una forma típica y ella sólo podía ser dada por el mismo pueblo. Y así fue surgiendo gracias al trabajo inteligente de los integrantes del conjunto “Arte de América” bajo la dirección de Angel Moglia.

Se llegó entonces a la conclusión de que el Credo fuera leído íntegramente por un Relator, matizado a ratos por la intervención de un coro y que simultáneamente los actores lo mimaran.

Paralelamente, se hizo otra versión danzada, cuya coreografía y pantomima estuvo a cargo de Paulina Ossona y su conjunto “Nueva Danza”, que colaboraron, de esta manera, con “Arte de América”.



Pero, como se trataba de un rito, se necesitaba una víctima propiciatoria que cargara con todos los males. De ahí la pequeña "Historia del Pobre Tipo" que fue escrita con la intención de que sirviera de prólogo.

Es curioso advertir cómo en el trabajo de equipo directamente sobre nuestra vida diaria, iban surgiendo un sin fin de elementos formales que apuntaban a estructuras netamente porteñas. Ello probó que llevamos implícitos las formas de un arte propio y de que era cuestión de sacarlos a luz.

R. K

## A mi madre

### LA HISTORIA DEL POBRE TIPO

*(Se escucha un tango en bandoneón. Luego, al Relator y al Coro.)*

RELATOR. — No sé qué tiene el fuelle que nos va abriendo el alma y nos va dando, a las cansadas, unas ganas tremendas de creer en algo... ¿Será el potrero, el tango, la pebeta?... Qué sé yo...

CORO.. — Ah, el fuelle en una noche de bailongo en un potrero de algún barrio perdido, con esa tristeza rompedora que entra por la piel...

#### ESCENA 1. — (LA GAYOLA)

*(A medida que continúa hablando el Relator, se inicia el mimo en la fábrica. Consiste en que el Pobre Tipo maneja una palanca y es vigilado por un capataz. Hay en todo un ritmo mecánico, absorbente y monótono. Más que el ambiente de fábrica debe darse la idea de la absorción del hombre por la ciudad y por el trajín diarios.)*

RELATOR. — Será que venimos siempre de la misma casa, de las mismas peleas, por las mismas calles, todos los días, y bajando la misma palanca durante ocho horas y ese sueldo que va cayendo todos los meses, despacito y lentamente...

*(Suena el silbato de la fábrica. El Pobre Tipo se relaja bruscamente. Se va a un rincón, saca un sandwich y*

*se dispone a comer. Está triste. En todo hay como un ambiente de cárcel. Mientras tanto continúa el Relator.)* Hasta que vamos viendo que estamos tartamudeando la vida, como si la sacáramos a pedazos y la fuéramos remendando hasta hacer caer la cadena que nos tiene agarrados, como en una gayola...

*(Entra el Amigo y se acerca al Pobre Tipo. Hablan como presos.)*

AMIGO. — Che, ¿venís esta noche? *(Pasa el Capataz y ambos disimulan.)* Hay un bailongo esta noche en el potrero. ¿Sabés quién viene? ¿Te acordás de Soledad? *(El Pobre Tipo queda como paralizado. No puede comer. El Amigo insiste.)* ¡Soledad! Vivía al lado de tu casa, ¿te acordás? Si le estuviste arrastrando el ala... *(Pausa. Contempla al Pobre Tipo, que tiene un aspecto lamentable.)* Che, ¿qué te pasa? *(Silencio.)*

CORO. — Ah, el potrero de los pobres. Ah, el frío y la lluvia y los recuerdos en el potrero y esa vida que va doliendo en el recuerdo.

*(Vuelve a sonar el silbato de la fábrica. Se reinicia la pantomima. El ambiente parece más tenso. El Pobre Tipo hace su labor con cierto desgano. Al cabo de una actitud de duda, con la palanca efectúa un movimiento contrario al que estaba haciendo y lo acompaña con un gesto de agresión. Todo se detiene y crece un sonido especial, como el de la tensión de una caldera. El Capataz lo advierte, se abalanza sobre la palanca y restablece su posición. El Pobre Tipo queda como agobiado. Desaparece el sonido y todo vuelve a la normalidad.)*

CAPATAZ. — *(Al cabo de un silencio.)* ¿Qué le pasa?

TIPO. — Nada...

CAPATAZ. — ¿Se siente mal?

TIPO. — Sí.

CAPATAZ. — Será mejor que se vaya. *(El Tipo se va humildemente. El Capataz lo contempla y agrega:)* ¿Sabe el mal que nos iba a hacer?

TIPO. — *(Se detiene. Se vuelve lentamente al Capataz.)*  
Hace diez años que manejo la misma palanca.

CAPATAZ. — *(Resentido.)* Yo llevo veinte y no digo nada.

TIPO. — Son diez años de mi vida.

CAPATAZ. — ¿Y eso a quién le interesa? *(El Pobre Tipo no contesta. Se va lentamente hacia la ochava donde está su mujer planchando. Mientras tanto habla el Relator.)*

RELATOR. — Y una cosa vieja nos renace entonces en la sangre, como un yuyo podrido, porque lo taparon las ganas de mordisquear una riqueza que no tenemos... Y se hace largo el camino y lento y vamos dejando atrás como una gayola, en donde queda el sueldito, los silbatos de la fábrica y la costumbre de portarnos bien... Y vamos maldiciendo las cosas porque nos han engañado...

CORO. — Ah, cómo se viene encima el pasado... el suspiro de los veinte años... el zanjón que se esquivo... la mirada quemadora de unos ojos pardos...

RELATOR. — *(Advierte.)* Pero frenamos el pulso y entramos en la casa buena por si nos salvamos.

## ESCENA 2. — (LA CASA BUENA)

*(Al terminar el Relator, el Tipo entra en su casa. La mujer está planchando.)*

MUJER. — Llegás a tiempo para hacer arreglar la plancha. (*Rezonga.*) No sé cuando vamos a tener las cosas como la gente. (*Contempla recién a su marido.*) ¿Qué te pasa?

TIPO. — Nada.

MUJER. — Llegaste más temprano.

TIPO. — (*Taciturno.*) Me echaron. (*Sorpresa de la mujer.*)

MUJER. — (*Con angustia, pero suavemente.*) ¿Qué haremos ahora?

TIPO. — Buscaré otro empleo. (*Pausa. Agrega nervioso:*) Mirá, quise que me echaran. (*Pausa.*) Y bastó una palanca, un movimiento de más y ya estaba...

MUJER. — (*Resignada.*) Me lo temía.

TIPO. — (*Fuerte.*) ¿Qué sabés vos? Diez años de fábrica, con la misma palanca, ¿sabés lo que es eso?

MUJER. — (*Contempla a su marido. Pausa. Responde con seguridad de sí:*) Sí... entraste en ella porque nos casamos. Estás arrepentido.

TIPO. — (*Preocupado.*) No sé si es eso. (*Relata.*) Mirá, ayer nomás pensé que la vida que vivíamos era linda. Me gustaba el trabajo. Vos sabés lo lindo que era cumplir. Pasaba el capataz y me miraba. Estábamos contentos. Porque éramos buenos, ¿sabés? Después volvía aquí y me encontraba con la pieza y la comida y vos esperándome satisfecha.

MUJER. — ¿Y eso no bastaba?

TIPO. — (*Violento.*) Es que no sé qué hacer con estos diez años.

MUJER. — (*Tensa.*) ¿Acaso, lo sé yo? (*Pausa.*) ¿Ves esta plancha? Ya son muchos días y muchos años que la

vengo usando... (Silencio. Agrega lentamente:) Tendríamos que vivir y nada más...

TIPO. — ¿Nada más?

MUJER. — (Dolorida.) Si no, se hace muy difícil.

TIPO. — (Tenso. Para sí.) Sí, muy difícil.

MUJER. — (Lo examina.) Hoy te debe haber pasado algo...

TIPO. — (Reacciona.) ¿Qué querés decir? (Se contemplan. Luego él esquiva la mirada de ella y se aleja un poco.) Hoy harán un baile, ¿sabés? Irá Soledad. (Silencio prolongado.)

MUJER. — (Desesperada.) ¿Qué derecho tenés?... ¡Te hubieras casado con ella!

TIPO. — (Serenos.) No es eso. Somos nosotros. (Pausa.) Habría que empezar de nuevo o emprender algo mejor.

MUJER. — (Agresiva.) ¿Qué?... (El se siente desarmado.) Nos casamos para ser felices.

TIPO. — (Insiste.) ¿Y ser iguales siempre?

MUJER. — Eso no. (Explica.) Queriéndonos siempre igual.

TIPO. — Pero cuando nos casamos, no dijimos eso. Pedíamos algo más.

MUJER. — (Humilde.) ¿Qué más podía ser?

TIPO. — (La contempla. Asombrado.) ¿Qué pedís a la vida, entonces?

MUJER. — (Lentamente, con ternura.) Vos sos la vida para mí... (Silencio prolongado. El permanece concentrado. Se aparta. Finalmente se encamina hacia la mesa y toma la plancha.)

TIPO. — Trataré de hacer arreglar la plancha... (Se aleja.)

MUJER. — Escuchá... (El Pobre Tipo se detiene.) ¿No lo harás más?

TIPO. — ¿Qué?

MUJER. — Lo de la palanca.

TIPO. — No... Llevaré la plancha a arreglar. Es importante. Después compraré el diario. Tendrá avisos, me figuro...

MUJER. — No te vayas con los amigos.

TIPO. — No. Haré lo que digas. (*Exhausto.*) Ah, y mañana pediré perdón al capataz. Y todo porque me querés y porque debemos ser felices y porque necesitamos la plancha. (*Se va.*)

MUJER. — (*La grita.*) Te quiero... (*El se da vuelta, la mira. Luego se va a la calle.*)

CORO. — Ah, la humildad de ser pobres y solos y ser buenos, mientras late el recuerdo y detrás palpita la vida y esa gayola que nos muerde el alma...

### ESCENA 3. — (EL CALLEJÓN)

(*En el callejón está el Amigo recostado en un poste en actitud de vago. Ve pasar al Tipo.*)

AMIGO. — ¿Qué hacés con esa plancha? Parecés un pobre tipo.

(*El Pobre Tipo se detiene. No contesta. El Amigo continúa con actitud un poco de compadrito.*) ¿Venís al bailongo, esta noche?

TIPO. — (*Súbitamente molesto.*) No.

AMIGO. — (*Carga.*) La vi a Soledad... (*Silencio. Al ver el efecto de sus palabras, suaviza la intención.*) ¿Andabas metido, eh? (*Silencio.*)

TIPO. — (*Triste.*) Sabés que nos íbamos a casar.

AMIGO. — *(Sobrador.)* Eso nunca resulta.

TIPO. — ¿Por qué?

AMIGO. — Porque mujeres así andan en otra cosa.

TIPO. — *(Contempla al Amigo, luego responde lentamente.)* Por eso. *(El Amigo comprende.)*

AMIGO. — *(Superficial.)* Hacéme caso, veníte el domingo al partido. O vamos a las carreras. Si la pegamos, salimos de pobres y entonces...

TIPO. — Seríamos más pobres que nunca. *(Silencio.)*

AMIGO. — *(Con cierta humildad.)* Algún guiye hay que tener.

TIPO. — Claro.

AMIGO. — Tenemos que juntarnos para hacer algo grande, pero algo grande de verdad.

TIPO. — Sería peor...

AMIGO. — ¿Pero vos sabés lo que es un gol de media cancha? Cuando van a patear la pelota, mirá, es como si fuera uno mismo, yo mismo... Es lo más grande. *(Descubre.)* ¿Y sabés por qué? Porque no somos así todos los días.

TIPO. — *(Lento.)* No nos dejan.

AMIGO. — *(Asombrado.)* No, no nos dejan. *(Silencio.)*

AMIGO. — *(Lentamente.)* Un bailongo en el potrero y Soledad que vuelve... *(Dolorido:)* ¿Sabés lo que es eso?... Vamos dejando la vida a medio hacer...

*(Aparece la Paica Soledad. El Tipo la ve. Ambos se contemplan. Mientras tanto se escucha el Coro.)*

CORO. — Y viene el reencuentro con la vida de uno, porque se está solo, pobre y humilde, desde siempre, en el potrero de los pobres que es el potrero del mundo...

TIPO. — ¿Qué hacés aquí?



PAICA. — Pasaba.

TIPO. — (*Melancólico.*) Hace tanto tiempo que no te veía.

PAICA. — Sí... (*Luego burlona.*) Desde aquella vez en aquel lugar.

TIPO. — Cuando supe...

PAICA. — (*Ríe.*) ¿Qué?

TIPO. — (*Confundido.*) Nada... que vivías así...

PAICA. — (*Hiriente.*) Tuviste miedo y te casaste. (*Silencio. Luego con amargura.*) Ahora tenés miedo que nos vean juntos.

TIPO. — ¿Qué me importa?

PAICA. — Te resulta fácil decirlo... (*Silencio.*) Te aseguraste. Ya no tenés miedo...

TIPO. — ¡Calláte! (*Silencio.*) Quería que fueras mi mujer... Porque tenías la mirada triste. Porque lloraste cuando te besé...

PAICA. — Fue el vino.

TIPO. — No. Era mucho más.

PAICA. — Me deseabas nomás. Me acuerdo bien lo que me escribiste en ese momento. Me hablabas de "un cuerpo, una melena y unos ojos". (*Pausa.*) Sólo era eso.

TIPO. — Era natural.

PAICA. — (*Excitada.*) ¿Y mi vida? ¿Todo eso que había quedado atrás? La miseria de estar ahí. ¿Vos sabés que todo eso me gustaba? Era feliz en medio del barro. Fue así que tuviste miedo; contestá. (*Silencio.*) Querías vivir una vida limpia, y creías que la mía era sucia.

TIPO. — Te sentía muy sola.

PAICA. — ¿Qué decís?

TIPO. — Eso, como una planta que fue creciendo aquí y nadie la quería.

PAICA. — Pero no luchaste por mí. Fuimos muy débiles los dos.

TIPO. — No creas. *(Pausa.)* Hoy quise hacer un gran mal. Y cuando lo iba meditando pensaba en vos.

PAICA. — Porque soy otro mal para vos.

TIPO. — Quizá. *(La contempla.)* ¿Pero de dónde me nacen estas ganas de unirte a vos para siempre, decí?

PAICA. — Ya es tarde. Ahora no sería más que una novedad. ¿Te acordás cuando salimos aquella vez? Amanecía. Y pensé lo triste que era el día nuevo, con la gente de siempre y esa carne que es uno...

TIPO. — No tenés derecho. Ibamos a hacer todo de nuevo.

PAICA. — No ves que no era posible. Te hubiera podido enseñar a querer la vida como yo la quería. Pero ahora sólo me sale el desprecio. Mirá, la vida es otra cosa... la dejaron en un basural.

TIPO. — *(Emocionado.)* Por eso. Porque es otra cosa la quiero... ¿Qué maldición llevás encima, Soledad? Ahora podemos quedar como amaneciendo siempre, entendés... *(Pausa)*... porque hoy siento unas ganas terribles, sabés, de que hagamos de nuevo a Dios, a las casas, a las palancas infernales, a los amigos, y confesemos que estamos sufriendo y vivamos con todas nuestras fuerzas...

PAICA. — Me siento demasiado pobre ahora.

TIPO. — Mejor así. Ya no tenemos nada que perder.

PAICA. — Pero lo mío quedó solo en la noche. Perderías el día.

TIPO. — *(Grita casi.)* ¿Hasta cuándo?

PAICA. — No sé... hasta que todos aprendamos a empezar de nuevo. *(Silencio. Amaga irse.)* Venite al baile... Puede que bailemos juntos...

*(Se va la paica Soledad. El Pobre Tipo queda como agobiado. Luego se da vuelta lentamente y con la plancha en la mano se va hacia la esquina de la fábrica, mientras el coro dice su parte.)*

CORO. — Ah, esa vida que vuelve con la entraña abierta y nos llama al baile de los pobres.

RELATOR. — Y sangra la vida en el recuerdo... Y todo es como si nada hubiera, ni mundo, ni ciudad, ni nada... sólo el potrero de los pobres como un buraco en el alma, en la quietud primera cuando se está a solas con el recuerdo de haber perdido la vida porque así lo quisieron...

#### ESCENA 4. — (EL BAILE DE LOS POBRES)

*(Mientras el Relator dice su parte, el Pobre Tipo se detiene en la esquina, se apoya y se va dejando caer lentamente al suelo hasta quedar como acurrucado.)*

*(En el fondo del potrero está la mersa nocturna que prepara su baile. Parecen sombras. Uno tiene un bandoneón.)*

*(El Amigo, mientras tanto, contempla desde lejos al Pobre Tipo, luego cruza lentamente el callejón y se acerca a él. Lo examina con aire petulante.)*

AMIGO. — Cuando perdemos la fe, no valemos para nada...

*(El Pobre Tipo no reacciona. El Amigo agrega, seguro)*

*de sí:)* Mirá: con la vida pasa como con las minas. Si no quieren no hay caso. *(Se pasea. Sale la Mujer por la ochava y se acerca al Pobre Tipo.)*

MUJER. — ¿No la llevaste, todavía? Van a cerrar. *(Al ver que su marido no contesta, toma la plancha y mientras se va alejando, rezonga con suavidad:)* Estas cosas siempre me tocan a mí... *(Se escucha la música que tocan en el baile del potrero. Esta le produce una honda impresión al Pobre Tipo. Se levanta lentamente.)*

TIPO. — Mirá, parece un buraco en la ciudad. Y las estrellas y el baile...

AMIGO. — Y Soledad... *(Tensión del Tipo.)*

TIPO. — *(Grita.)* ¿Y mi vida?

AMIGO. — De qué te sirve si sos un pobre tipo... *(El Pobre Tipo no lo escucha. Se va lentamente al potrero donde baila la mersa nocturna y la paica Soledad. Mientras tanto se escucha el relator con el escenario a oscuras.)*

RELATOR. — Y es sólo un pobre tipo... Pero suya es la vida y el potrero y el buraco en la noche... Y es como el tango mismo y baila con la paica Soledad el tango primero en el potrero de los pobres, que es el potrero del mundo, y va quedando atrás esa gayola ciudad, que aprieta la vida... *(Pausa.)* Hasta que, por ahí, campaneaa arriba el cielo... y ve esa mersa estrellada que alumbra, solita, desde el buraco del cielo... y va sintiendo la vida mishia... *(Fuerte.)* Y ya no es sólo el tango o la mina o el potrero... porque siente en el ronquido del fuelle como una miseria de ser hombre en la gayola del mundo, que aprieta la vida... hasta que va mangando, despacio y solo, una verdad al eterno...

*A continuación se desarrolla el Credo Rante. El Pobre Tipo, que hace ahora de Relator, recita en escena todo el Credo, acompañado por el coro. Tanto uno como otro mimen el argumento.*

*De esta manera durante la Esc. 1 (Don Tango) se mima la unión de Don Tango con la paica Soledad, quien le ceba el mate. El mundo no fue creado todavía y todo está en penumbras.*

*Se asoma Dios (Esc. 2) y consiste en una franja vertical, luminosa y muy alta. Luego crea el mundo, que consiste en la ciudad situada a la derecha del escenario. La pareja no se inmuta. Dentro de la ciudad aparece la mersa gringa que danza alegremente y en ella el Amigo sentimental que parece sufrir paulatinamente la acción de aquélla.*

*La paica Soledad (Esc. 3) comienza a sentir la presencia de la ciudad y termina por ser atraída por la mersa gringa. Don Tango la ve partir pero no le dice nada y ella desaparece, absorbida por la mersa. Cuando oscurece, la ciudad entra en reposo y don Tango va hacia ella. A medida que entra se va creando la mersa nocturna, la que realiza su actividad característica.*

*Don Tango (Esc. 4) se ha quedado descansando en el suburbio donde matea y toca el bandoneón. Se le aparece Dios y ambos mantienen el diálogo que indica el texto del Credo. La voz de Dios, grabada, y don Tango le contesta desde el escenario. Al finalizar el diálogo, don Tango quiere atacar al Señor pero la mersa gringa lo aprisiona y luego lo crucifica. El Amigo muestra su simpatía en todo momento a don Tango.*

*Después de la muerte de don Tango, se respira cierta*

*paz (Esc. 5) y la mersa gringa lo expresa haciendo los cuadros que indica el Relator. El Amigo sufre durante esos cuadros la acción de la mersa y termina tirado en el suelo.*

*Todo oscurece (Esc. 6). Luego aparece la Madre Primera, que ejecuta una danza ritual. Al fin se hace la luz de nuevo, aparece la paica Soledad, que se dirige hacia el Amigo, lo levanta y ambos se van danzando por el lado del buraco a la izquierda del escenario.*

*Para mejor comprensión del Credo, se lo publica a continuación en su versión literaria, sin las pequeñas modificaciones a que fuera sometido para el espectáculo.*

*Las escenas que se mencionan poco más arriba, corresponden a cada uno de los capítulos del texto literario. Así, por ejemplo, la Esc. 1 se refiere al capítulo I. don Tango, la Esc. 2 al capítulo II. Dios y así sucesivamente.*

## CREDO RANTE

Y fue dicho este Credo Rante primero en una noche de  
fuelle,  
campaneando arriba del cielo,  
cuando esa mersa estrellada, que alumbra, solita,  
desde el buraco del cielo,  
hace sentir la vida mishia  
en esta miseria primera de ser hombre en la gayola del  
mundo,  
que aprieta la vida...  
y uno va mangando, despacito y solo,  
una verdad al Eterno...

## I. DON TANGO

### 1.

Y fue, antes que Dios creara el mundo, que todo era como el chamuyo de un fuelle y nada había y todo era sombra, en esa noche primera, como alumbrado a farol...

Sólo estaba don Tango, un taita mishiadura, apretado en la noche, cuando nada había y todo estaba en silencio, antes que Dios creara el mundo.

Y dicen que don Tango nació de madre, pero cuando era una fuerza primera, un nacer entre las piedras, doloroso y lento, como de un yuyo primero, con la fuerza de la primera vida, en un mundo que no tenía vida y estaba todo lleno de silencio y penumbras...

Y grande era el silencio, y una tristeza rompedora entraba por la piel, mientras don Tango rumiaba ese mishio destino de estar doliéndole la vida en la penumbra, en ese ritmo lento de la miseria primera, que mangaba un lugar en el mundo...

### 2.

Y don Tango era el silencio y la sombra en ese mundo, en que no había nada... fuera de una paica, de apelativo Soledad, melenuda, retacona y llena de ojo, que le cebaba la vida a don Tango, matándole el tiempo con un mate cansino y somnoliento...

Y de puro ojo andaba Soledad con don Tango, en esa miseria en que le alcanzaba un mate, y otro, y, al fin, una soledad rompedora, que hubiera querido romper la rueda, la rueda de miseria con que armaban aquéllos el

tango de estar solos, los dos, mangando un lugar en el buraco del mundo...

### 3.

Y eran macho y hembra ayuntados en ese buraco, campaneando, canyengues, esa suerte rantifusa de haber venido sin que los llamaran...

Y no había tiempo ni cosa, nada más que sombras y una vida que estaba siguiéndose interminable, viviendo fieramente, como una piedra, sin pichuleos, solos y sin vueltas, hasta el infinito...

## II. Dios

### 1.

Pero ocurrió que se asomó Dios al silencio aquél y, viendo tanta quietud en ese buraco —en el que no había nada fuera de una tristeza rompedora que entraba por la piel—, sintió miedo y pensó que se había olvidado de crear el mundo.

Y el mundo fue hecho.

Y fue hecho como si se encurdelara la luz, porque se hizo la luz y se vieron las cosas y con las cosas se vio la ciudad, porque la ciudad fue creada y la ciudad era el mundo.

Y todo fue como un deschave divino, en el que Dios confesó toda la piedra que le venía doliendo en el alma...

Y Dios creó el mundo, porque creó la ciudad y, a la ciudad, porque era el mundo y, dentro de la ciudad, la mersa ésa, que la llenaba de bote en bote y corría y saltaba y subía y bajaba y hablaba y callaba todo a gritos...



Se acabó el silencio y la quietud primera, y la ciudad y la luz y la gente llenaban el silencio primero.

2.

Y don Tango estaba solo y en frente el mundo...

Y el mundo estaba ahí, al borde del buraco, y era una ciudad engrupida que la iba de bacana, porque Dios la había creado.

Y era tan bacana la ciudad y tan mishio don Tango, que entraban ganas de campanear si uno pichuleaba la vida al Divino... a un dios que no daba corte y había engrupido a la ciudad...

\* \* \*

Pero don Tango pensó, sonriendo, en la tristeza rompedora que agarró a Aquél, cuando asomó al buraco del mundo, porque no tenía una paica Soledad que le rompiera el tiempo con un mate cansino...

\* \* \*

¡Ah, la mishiadura de don Tango, rumiando su destino rante de haber venido al mundo, antes que el mundo fuera hecho!...

### III. AUSENCIA

1.

Y don Tango rumiaba pachorriento el mate —pensando que lo de Dios era una cosa que no podía durar— y se lo alcanzó a Soledad...

Y ocurrió que ella no lo agarró, porque se había

levantado y —hembra al fin— se encaminaba para la ciudad...

Y fue que don Tango no pudo llamarla, porque venía del silencio, y la vio perderse en un remolino lejano de la mersa gringa, al borde de la ciudad...

\* \* \*

Y fue llegando la espera, esa espera solitaria en el buraco del mundo que Dios había llenado porque tuvo miedo y porque no vio a don Tango.

2.

Y como Soledad no volvía, don Tango se fue palpitando que había perdido su buraco porque la luz curdela del Señor le había chantado una ciudad...

Y a la nohecita —viendo que ella se estaba quieta—, entró por sus calles, colándose en la primera noche de la nocturna ciudad...

3.

Y ocurrió que, a medida que entraba a la ciudad, los hombres se iban dividiendo entre el día y la noche...

Y como quien no quiere la cosa, hizo la mersa de la noche que entró a pelear en la del día... y se inventó el escabio, luego la timba y en cada esquina creció un boliche...

Y fue que hubo entonces una ciudad diquera de día y una, atorranta, de noche, y don Tango se fue haciendo notar, porque la mersa nocturna, que eran los suyos, subía, como una alimaña hasta el día, donde la timba de la ciudad los vencía a todos, y los tiraba nuevamente en la noche...

Hasta que todo fue un loquero y la ciudad no andaba, porque don Tango no encontraba a su paica y andaba dando vueltas en esa ciudad que lo tiraba al medio...

## IV. MUERTE

### 1.

Pero lo supo Dios...

Y una noche, que estaba el fuelle lloriqueando a media voz, y el cielo llovido de estrellas, y una larga soledad ahogaba el aullido de los perros y el croar de las ranas en la lejanía...

Y era que estaba don Tango, tratando de matar el tiempo con un mate largo, cuando en una de esas luces, que reventaban en la penumbra, como un chillido, detrás de unas casas cuadradas, se le apareció el Señor...

### 2.

Y se miraron con esa mirada cansada, del que recuerda la miseria aquélla, cuando un antiguo tiempo los unía, y Dios, de puro miedo, creó el mundo, olvidándose de don Tango...

“¡Me estás emporcando la ciudad!”, tronó Dios.

Y don Tango, viendo que con el Otro no engranaba, se echó el ala del chambergo para atrás y respondió: “La ciudad es lo de menos”...

El Señor lo contempló dolorido. “Hay que salvar a los hombres”, balbuceó.

Pero don Tango —como que era el primer hombre de una creación chingada— le retrucó: “Lo único que me interesa es Soledad.”

El Señor recordó con tristeza la entrada de la paica a la ciudad, porque había sido el primer crimen, y dijo: “Soledad murió el mismo día que entró a la ciudad”.

3.

Don Tango sintió la ausencia de Soledad...

Y, como tenía su derecho, porque estaba de antes de crearse el mundo, se fue levantando... mientras sacaba el cuchillo...

4.

Y, porque don Tango quiso matar al Señor, empezó su calvario...

Y lo tomaron preso y lo rodearon de cemento y lo llenaron de empedrado y se rieron y se burlaron de él, porque era un payaso que quiso matar al Señor...

Hasta que lo llevaron al Centro, lo mataron y al tercer día lo enterraron...

5.

Sólo quedó en el aire el alarido de don Tango, cuando le abrieron las entrañas...

Y era el tango primero, que hablaba de la paica Soledad, cuando la miseria mangaba un lugar en el buraco, antes que el mundo fuera creado...

V. LA GAYOLA

1.

Y fue entonces, que creyeron que habían matado a la mersa nocturna, cuando quisieron ser buenos y hacer la buena ciudad, con los niños y la madrecita y el padrecito buenos y revolvieron en la olla de la hornacina el maúllo que mangaban a la vida...

Y quisieron ser santos y todo estaba hecho y sereno y

tranquilo, y las caras les venían como de perros jubilados que chumbaban honorables loas al Eterno...

Y fue que todos eran mandados ser buenos y comían principios y masticaban palabras y engordaban a los santos y fueron felices...

Y fueron amasijando la vida, hasta dejarla como una línea derecha entre dos puntos, como metida en una gayola...

Y nacer... y comer... y morir...

Y todo por un sueldito, porque era cuestión de ir tirando, como un pucho que se quemaba, hasta que lo sacaban a pulso de la engayolada ciudad...

## 2.

Pero un tufo de miseria fue envolviendo la vida diquera, que se estaba pudriendo con el sueldito que golpeaba todos los meses, con un taconeo incesante y monótono...

Y sólo quedó la noche para fumarse la vida, como un pucho, y romper con el escabio la medida exacta, que nos habían encajado, hasta reventar en algún boliche y barrer, a la mañana, la sangre derretida, para que no la encuentre la mersa abacanada...

## 3.

Y quedó dicho que, cuando se nace, uno entra a la ciudad, y, una vez adentro, se la pasa campaneando en cada esquina esa paica Soledad primera, que buscaba don Tango... y, como no la encuentra, uno va rumbeando por las calles y se inventa algún guiye, hasta que, en una de esas, un olor a finado le pudre el alma y descubre que le solfean la vida...

¡Ah, entonces el ronquido del fuelle y el ritmo primero y esa verdad rantifusa, que la va de iglesia, y enrevesa a la ciudad engrupida, porque habla de don Tango!

¡Ah, el chamuyo flojo y solitario con uno mismo, mientras suenan las horas, el mundo se aquietta y se siente que va doliendo la vida!

## VI. LOS MANDAMIENTOS

### 1.

Y porque piedra y silencio mataron a la paica Soledad y a don Tango y fueron deschavados por Dios, cuando lo asustó el buraco del mundo, se fue levantando, desde abajo del empedrado y desde el buraco del cielo, el chamuyo de que siempre somos lo primero, que es lo que fuimos desde el principio de las cosas y será lo que hagamos y deberá seguir por el mismo camino trillado...

Porque al principio fue el nacimiento, la madre primera, la raíz y lo que está debajo del empedrado y fue la soledad de don Tango, aunque duela la vida...

Porque estamos solos, como cuando Dios se olvidó de don Tango y se mandó el mundo y la ciudad, como quien juega a la taba...

### 2.

Y quedó mandado que se buscara a Soledad, como quien busca la verdad primera, el estar doliéndole la vida, en ese mishio destino de la miseria que mangaba un lugar en el mundo...

Y fue mandado que hiciéramos la ciudad de nuevo y que la ciudad fuera una cosa primera, como la paica

Soledad, sin tiempo, en el respirar primero de la primera sencillez...

Y fue mandado que sacáramos de adentro, lo que había dolido la vida y juntáramos a la ciudad, a su mishio destino de ser engrupida, el mandamiento de ser rantes...

Y fue mandado que la ciudad sea como un bailongo sumergido en la miseria, y todos buscáramos a la paica Soledad para bailar el tango primero...

*(Cuando termina el relato y la pantomina del Credo, se oscurece el escenario.)*

*(Se vuelven a encender las luces y aparece la Mersa, la Paica y el Pobre Tipo —que viste nuevamente su overall— como al final del Prólogo. La música se va extinguendo. El Pobre Tipo se separa del grupo y, mientras éste desaparece, aquél vuelve lentamente a su casa.)*

*(Grabación.)*

TIPO. — No sé qué tiene el fuelle que me va abriendo el alma y me va dando a las cansadas, unas ganas tremendas de creer en algo... ¿será el potrero, el tango, la pebeta? ¿Qué sé yo?...

*(Entra en su casa. su mujer lo contempla. Se alegra. El toma la plancha, pensativo.)*

MUJER. — No pude hacerla arreglar...

*(El pobre Tipo la vuelve a poner en su lugar. Luego se acerca a la puerta y contempla el barrio. Todo vuelve a la normalidad. A lo lejos el Amigo va a la fábrica, seguramente, a trabajar.)*

CORO. — Ah, la humildad de ser pobres y solos y ser buenos, mientras late el recuerdo y detrás palpita la vida y esa gayola que nos muerde el alma...

TELÓN



## TRAICIÓN O CULTURA

Hacer arte supone una revelación, porque implica sacar a relucir la verdad, que yace en lo más profundo del país, para llevarla a la escena, al papel o al cuadro. Pero hacer eso entre nosotros, significa crearlo todo de nuevo. Nuestras formas artísticas son las de una clase media y ésta a su vez sólo existe en lugares perfectamente localizados como Buenos Aires, Santiago de Chile o Lima. En ningún momento expresan lo que realmente somos, porque eso no importa y porque el intelectual está empeñado en ser perfecto y sólo quiere agradar a sus compañeros de casta. Hay una razón de pulcritud y de limpieza en ello, porque hacer lo contrario significaría ensuciarse con el suelo de América.

Y en el suelo de América está el pueblo americano, que condiciona nuestra vida política, económica y social y del cual nos queremos distanciar, porque estamos empeñados en hacer ciudades limpias y bonitas. ¿Cómo hacer arte cuando, por un lado, está el pueblo que vive un ritmo de vida que no queremos conocer y, por el otro, estamos metidos en una clase media que apunta a jugar a la gran nación, a la gran política y al gran arte? Se plantean entonces dos cosas: o se escribe para la gente feliz y limpia o se trabaja para darle al pueblo una expresión. Claro está que no se trata del pueblo lírico de nuestros extremistas de cualquier tendencia, porque ellos no hacen más que transferir a la masa sus ideales de clase media desplazada. La



política, por otra parte, es entre nosotros actividad de mediocres y poco o nada tiene que ver con el arte.

Trabajar para nuestro pueblo significa reponer un contenido y una forma que le son propios. Y es ahí, en el contenido, donde se plantea el problema. Porque hablar de Solané, de Martín Fierro, de Juan Moreira supone, desde ya, lesionar la moral del pequeño burgués, ya que forzosamente hay que defender el crimen. Y es que nuestro pueblo —y eso es sano— quisiera matar a todos los Sardetti. Es ahí donde se da con claridad la divergencia entre el planteo profundo de un arte americano y aquel otro que quieren hacer los que se sienten limpios y defienden la pureza y la moral. Esto último es un rancio empeño detentado por la gente que tiene el poder, el dinero y los diarios. Sirva de síntoma evidente el hecho de que a poco de estrenarse *La leyenda de Juan Moreira*, el distinguido matutino *La Nación* advierte en un editorial, dirigido contra la obra, que no conviene exaltar “como «héroes» a quienes son en realidad sórdidos, repugnantes y hasta cobardes”. Para ello cita una serie de hechos históricos con lo que quiere probar su opinión. Es evidente que esta actitud data ya de 1810 y, luego, a partir de las intervenciones de Mitre, es usufructuada por una vieja generación —en la que se incluye mucha gente joven— que quiere hacer un país ficticiamente limpio, sin pueblo y en esa meridiana pulcritud de una nación hecha a base de decretos y mansiones pomposas. Lo curioso del caso es el instrumental que usa para perseguir esa meta, porque invoca la investigación histórica para corroborar sus fines. Se diría que la historia, la técnica, la ciencia en general le sirven a esa generación para desvirtuar contra viento y marea la vigencia de un pueblo.

Ello recrudece hacia el interior del país, en donde una pequeña burguesía con pretensiones de aristocracia pastoril también esgrime la historia para cerrar el pasado y evitar la vigencia de los héroes populares.

Todo ello responde al afán de placidez de una actitud y una generación que ha dado por concluida su misión y quiere vivir con serenidad su vejez. Ella impide, por ejemplo, las experiencias estéticas porque no concibe otra forma de arte que la que se encubre bajo el rótulo de "oficio", que consiste en jugar en torno a cosas convencionales, en adornar los espectáculos y en impedir todo aquello que lleve a perturbar la placidez del pequeño burgués. También escriben, y ya en un plano más elevado y más docto, sesudos trabajos como quien oficia un juego de datos, para probar cosas que nada tienen que ver con el amargo destino de estar aquí en América. Y esa generación tiene sus acólitos como es el caso de varios críticos, que también viven ese mundo de agrado y de placer pomposos, probablemente por hastío —es de esperar que no sea por dinero—, ya que han perdido la fe en valores profundos y no tienen conciencia alguna del papel que deben desempeñar. Todo eso es la miseria y la corrupción de una rancia actitud sostenida por la vieja generación que tiene el poder y que quiere embarcar al país, ya no sólo en el arte, sino también en la economía y en la política hacia el hastío, la aridez y la esterilidad. Ellos son los que frustran las experiencias y nos convierten en un país aplacado por las buenas costumbres y poblado por aventureros tímidos que tienen conciencia de lo que hay que hacer, pero terminan siendo cobardes.

Por eso la revolución, que cabe en el plano de la cultura, ha de ser total. Porque si bien nuestra clase media

intelectual esgrime la suciedad de América para no sentir remordimiento en su dedicación a los juegos plácidos y limpios, no cabe ninguna duda que los sucios son ellos en ese quehacer cultural apoyados por sodomitas, petulantés y pretensiosos.

Y la verdad es que hay que partir del pueblo del suburbio o de la puna, porque su sano resentimiento nos brinda formas artísticas que se juegan en el viejo plano de la especie y nos da, también, una cultura que no entiende de torcer la realidad mediante editoriales de periódicos distinguidos. Nuestra verdad está en el charco y no en la traducción de *La Divina Comedia*, así como está en la pista y no en la caja escénica, está en los bajos fondos y no en los hogares pomposos y está en la ignorancia del campesino y del indio, porque ésta supone la sabia actitud de desconocer el juego estéril que se realiza en las ciudades. Sólo así se evitará el amargo espectáculo de intelectuales provincianos, peruanos o bolivianos que vienen a Buenos Aires a ratear la gloria fabricada en periódicos y círculos áulicos y no son capaces —ni el país le brinda elementos— para llevar a la conciencia la evidencia de que llevan la verdad en sus manos.

Necesitamos integridad, y para lograrla es preciso reconquistar las formas de nuestro pueblo. Pero no como lo haría algún folklorista áulico, que mide la realidad con la estrechez y la esterilidad que le concede la universidad, sino en el plano de la pasión de América, tal como la expusiera alguna vez Canal Feijóo, como necesidad imprescindible, sin esa actitud ecléctica e indefinida que dan las experiencias intelectuales hechas a medida y con temor de lesionar al poderoso o de perder una ubicación de fácil e hipócrita esplendor.

R.K.

# LA LEYENDA DE JUAN MOREIRA

Esta leyenda, inspirada en la versión teatral de Gutiérrez-Podestá y con poesía de Goly Bernal, fue estrenada en el Circo Teatro-Arena por la Compañía Francisco Petrone el 11 de diciembre de 1958.

## REPARTO

|                   |                     |
|-------------------|---------------------|
| VIEJO MANDINGA    | Pascual Naccarati   |
| JUAN MOREIRA      | Francisco Petrone   |
| JULIÁN            | Mariano Monclus     |
| PAYADOR           | Utimio Bertozzi     |
| MARAÑÓN           | Armando Parente     |
| SARDETTI          | Juan P. Venturino   |
| VIEJA             | Mary Rey            |
| ALCALDE FRANCISCO | Luis Corradi        |
| VICENTA           | Inés Moreno         |
| TATA              | Víctor Fontana      |
| SARGENTO NAVARRO  | Guillermo Sosa      |
| PEONCITO          | Víctor Zavala       |
| SARGENTO          | Mario Genovesi      |
| MILICO I          | José Oranges        |
| MILICO II         | Enrique Nóbile      |
| LA VOZ            | Jorge Sobral        |
| CANTOR I          | Julio Centeno       |
| CANTOR II         | José María Langlais |
| MORENO            | José Echanavusía    |

## CORO

Hugo Ares - Eithel Bianco - Carlos Calabrese - Carlos A. Chamberlain - Alberto D'Elía - Ben Kruk - José María Langlais - Enrique Nóbile - Jorge Oranges - José Oranges - Juan Pérez Guillermo Sosa - Luis Verter - Raúl Vidal.

## BAILARINES

Ariel Kris - Blanca Ariño - Haydée Falcón - Mercedes Fussi - Fernanda Langlais - Claudia Marlen - Maruja Mirza - Julia Molina - Mary Rey - Hugo Ares - Alberto D'Elía - José Echanavusía - José María Langlais - Enrique Nóbile - Jorge Oranges - Raúl Vidal.

## GUITARRAS

Manolo Parada - Tito Centeno - Julio Centeno - Juan Carlos Alsina -  
Utímio Bertozzi - Víctor Juvisa.

JEFE DE ELECTRICISTAS: David Macías.

JEFE DE MAQUINISTAS: Ricardo Sordo.

MÚSICA: Isidro Maiztegui.

ESCENOGRAFÍA: Germen Gelpi.

AYUDANTES DE DIRECCIÓN: Rodolfo García y Roberto Bocci.

DIRECCIÓN: Francisco Petrone.

### PUESTA EN ESCENA

La presente versión difiere de la que fue dada en el Circo Teatro-Arena. Lleva en mayor medida la experiencia formal de la pista de circo y tiene además una mayor limpieza dramática, pero no desde el punto de vista del teatro formal, el que merece muy poco respeto, sino en función de una presunta estética pampeana. De esta manera, la poesía de Goly Bernal ha quedado compuesta a modo de payada, para cumplir con lo observado por Ricardo Rojas, referente al sentido dramático de este género gauchesco. La obra, en su conjunto, quiere ser en mucho mayor evidencia un anecdotario mítico de Juan Moreira, a modo de "pantalla mágica" en la que el pueblo pueda encontrar sus motivos de amor y de resentimiento.

El director deberá contribuir en gran medida a lograr ese propósito, ante todo mediante la sobriedad de recursos y una gran sinceridad estética, sin abandonar en ningún momento toda esa fealdad que exige el sentido bárbaro y salvaje del tema. Está implícito en nuestro ámbito pampeano un sentido trágico, que se resuelve formalmente con suma sencillez y para el cual no se necesita ninguna reminiscencia de coros o recitados griegos ni tampoco ese prurito, tan nuestro, de creer que hay que embellecer con aditamentos un espectáculo aunque se trate de una leyenda.

No puede haber otro escenario que la pista de circo. Y en esto el director tendrá que volcar toda su capacidad creadora para estudiar nuevas formas —o quizá demasiado viejas— de hacer teatro. Quizá nuestros modestos hombres de circo tengan en ese sentido una experiencia mucho más positiva que la del más pulcro conocedor del teatro francés. Los lugares de acción serán convencionales y sólo se concretarán mediante elementos alusivos. Lo mismo ha de ocurrir con la vestimenta, que será simple, así como las peleas, que se harán dentro de un marco sobrio y esquemático. En todo se evitará el colorido inútil, porque así se logrará abordar al pueblo que pide, a diferencia del pequeño burgués, una gran seriedad en el trato de sus propios temas.

## 1. PRELUDIO

*(El escenario está a oscuras. Se escucha una voz que canta lo que sigue:)*

VOZ

La llanura es un incendio  
que panza arriba se acuesta  
bajo un viento silencioso  
a la hora de la siesta.

Un olor agritudzón  
de horizonte y vizcachera,  
se trepa por las narices,  
haciendo soltar las riendas.

*(Aparece levemente como en un sueño la imagen de un campo infinito, con su horizonte y algún ombú a lo lejos.)*

Un pozo de inmensidad  
el ánimo me devora  
y en tan dura soledad  
se hace eterna cada hora.

Mas cuando cae la tarde  
en los brazos de la noche  
la Cruz del Sur me sorprende  
como un luminoso broche.

Y al pasito de mi overo

borracho de ensoñaciones,  
como el grito al terutero,  
me florecen las canciones.

Parejo con el dolor,  
el canto me crece adentro  
y, como sangrante flor,  
va a deshojarse en el viento.

Ansí con mis esperanzas  
dando tumbos por las huellas  
voy regresando a las casas  
resero de las estrellas.

## 2. LA PAYADA DE LAS GANAS

*(Se ilumina tenuemente un grupo de cuatro arrieros alrededor de un fogón. Están cansados del arreo y van a pasar la noche en el lugar. Se pasan dos guitarras y un porrón de ginebra. Al comienzo de la escena, el que hará de Payador, puntea la guitarra y luego recita lentamente mientras se acompaña con ritmo de milonga.)*

### PAYADOR

En los tumbos de las huellas  
uno pierde hasta el hablar,  
pero al salir las estrellas  
crece la sed de cantar.

Cada hombre es como un lucero  
obligao a caminar  
y cada pecho un jilguero  
que está queriendo volar.

Yo los invito a pulsar  
las cuerdas del sentimiento  
pa' que en las alas del viento  
pueda el alma galopiar.

*(El Payador pasa su guitarra al Arriero 1. Éste la puntea mientras piensa, y luego recita.)*

#### ARRIERO 1

Da gusto sentir la sombra  
del amigo en el costao,  
cerrando entre mate y mate  
en un rodeo el pasao

aguardando la ocasión  
p'apiarse en el pecho hermano  
al rescoldo del fogón  
mientras se pita un cigarro.

La amistá es bendición  
pa'l cristiano que la avala  
si se da sin condición  
en la buena y en la mala.



*(Le pasa la guitarra al Arriero 2. Éste la toma, puntea, y le contesta.)*

## ARRIERO 2

El cardo de la amistad,  
flor macha, dura y bravía,  
en sombra de pulpería  
es donde mejor se da.

## ARRIERO 3

*(Interrumpe y recita sin música.)*

No son de desmerecer,  
pulpería, ni amistad,  
pero pa' decir verdad,  
me gusta más la mujer.

*(El Arriero 3 toma la guitarra y agrega, como si quisiera imponer su idea.)*

Es ella el untosinsal  
pa' tuitas las mataduras  
que puede con sus ternuras  
afincar al más bagual,  
y es agua de manantial  
de sus ojos la dulzura.

*(El Arriero 2 se impone, entonces y continúa con su tema, acompañado por su guitarra.)*

## ARRIERO 2

Ande dos huellas se cruzan  
ahí se levanta el altar,  
donde paran a rezar  
los cristianos más baguales...  
Allí con un par de riales  
se puede el tiempo matar.

*(El Arriero 3 puntea un poco como queriendo interrumpir, pero el Arriero 2 se lo impide y continúa entre la risa de los otros.)*

Sólo es cuestión de llevar  
el cuerpo en disposición  
pa'prenderse del porrón  
o ponerse a guitarrear  
pa' que dentre a matreriar  
lo que añubla el corazón.

*(El Arriero 3 aprovecha para continuar su tema y recita acompañándose con su guitarra.)*

## ARRIERO 3

Pero es mejor la mujer

porque quiere de verdad,  
da al hombre tranquilidad,  
tibieza de plumón suave,  
y es lo mismo qu'el ave  
un soplo de eternidad.

El mate en sus manos tiene  
gustito de campo en flor,  
como yuyo trepador  
nos cosquillea en la cintura  
calor de tierra madura  
cuando nos toca su olor.

*(Interrumpe el Boyerito y recita con ímpetu juvenil, acompañado por la guitarra.)*

## BOYERITO

Fiesta de taba y bailongo,  
chinas, asado y porrón,  
en la mejor ocasión  
del pobre para alegrarse.  
¡Sobra tiempo pa'quedarse  
maneo de desolación!

Con nacionales de plata  
el tirador adorna,  
el pañuelo bien planchao,  
bordadas las alpargatas,

da gusto menear las patas  
mientras dura el asao.

Va floreciendo en la piel  
olor a tropilla alzada  
y galopa en las miradas  
el deseo de jugarse.  
¡No hay nada como arrimarse  
al fogón cuando la helada!

*(Se produce un silencio. El Payador toma gravemente  
la guitarra, la puntea y luego recita:)*

## PAYADOR

*(Con tono de advertencia.)*

Cree el hombre en su anhelar  
ser el patrón de su sino,  
olvidando qu'el destino  
es potro fiero 'e domar.

Como taba por el aire  
va cada cual con su suerte  
hasta qu'en un redepente  
le copa el tiro de la muerte.

Su sueño se deshilacha  
como poncho de finao;

y descubre alucinao  
qu' es la pampa una covacha.

Allí comienza el rosario  
de tuita su desventura  
y se pierde en la negrura  
de su infinito calvario.'

*(Pausa)*

Cada día es un sangrar  
y cada noche un infierno.  
Ante tal suplicio eterno  
yo les quiero preguntar:

¿Qué le queda a un corazón  
maniao por la adversidad  
ya sin mujer, ni amistad  
sin guitarra ni fogón?

*(Silencio prolongado. Nadie responde. Entonces inicia el canto a Juan Moreira, que recita con creciente exaltación.)*

Aquí me pongo a cantar  
con sentimiento muy fuerte  
la vida, pasión y muerte  
del paisano Juan Moreira.

Juan Moreira, Juan Moreira,  
Jinete de su dolor,

a su mujer y su rancho  
ha cambiao por el facón.

Facón que afiló de angustia  
la injusticia de un mandón,  
que cortó con su malicia  
los tientos de la ilusión.

Juan Moreira, Juan Moreira,  
macho en la desolación...  
la pampa melló de ausencia  
el filo de su facón.

Como la cueva al peludo,  
cuando husmea al cimarrón,  
la noche tragó su grito  
que deshojó la traición.

¿Adónde estás Juan Moreira?  
¿Qué lucero te enterró?  
¿Qué guitarra de silencio,  
abrazará tu emoción?

Sos veneno entremezclado  
en mi sangre y mi sudor,  
sos el llanto de los hombres  
y sos hambre sin color.

Juan Moreira, Juan Moreira,  
toro quebrado en mojón,

¿Qué malambo de promesas  
nos trae tu recordación?

Sos silbo que entre los labios,  
tenso, aguarda la ocasión,  
pa' borrar de un solo hachazo,  
la infamia que te quemó.

Sos rencor, que se amontona,  
frente al maula bravucón,  
yuyo bandera que crece  
como un sol pa'l corazón.

*(Se apagan las luces.)*

### 3. LA COVACHA

*(Se escucha en la oscuridad el paso de una tropilla. El ruido crece, se entremezcla con el grito de los arrieros, llega a un máximo de intensidad y luego decrece. Se ilumina lentamente la pista. El ambiente es desolado. En primer término está el Viejo Mandinga, sobando un cuero. Entran Juan Moreira y Julián. Están cansados del arreo. El Viejo los ve venir, pero no les da importancia, y continúa con su labor.)*

VIEJO. — *(Gruñón.)* Cuando la seca es grande no hay matrero que no caiga. *(Pausa, los contempla, luego agrega:)* Se acabó la yerra y recién se acuerdan de uno.

JULIÁN. — Nos paró ese maldito alambrado.

- VIEJO. — Ayer nomás, vi que lo tendían cerca del río.
- JULIÁN. — Y tenemos que llevar la tropilla a la estancia.
- VIEJO. — *(Terminante.)* Yo cortaré el alambre.
- JULIÁN. — Lo haré con gusto. *(El Viejo prepara el mate.)*
- VIEJO. — *(Para sí.)* Van cerrando el campo como una cueva. *(Silencio.)*
- MOREIRA. — Se ha puesto linda la hacienda, dende que paramos el malón.
- JULIÁN. — *(Comenta.)* Ahora, por lo menos hacemos la yerra. Antes la yerra la hacían con nosotros.
- MOREIRA. — *(Pensativo.)* Podríamos vivir en paz...
- JULIÁN. — ¿Y lo del alambrao?
- VIEJO. — Nos han tomao por hacienda.
- MOREIRA. — ¿Y cómo vamos a ganar el campo, si no?
- VIEJO. — ¿El campo? Ahí están en la frontera peleando con los indios. También ellos andan diciendo que la tierra es suya.
- JULIÁN. — Hay que verlos venir en el malón, quemando ranchos, robando mujeres y matando cristianos, como si estuvieran en un rodeo.
- MOREIRA. — Uno quiere el lugar donde nace y donde mata el hambre.
- VIEJO. — *(Socarrón.)* Pero cuando andan muchas manos en un puchero, naidés come como debe. Si no es el indio, es el mandón y, si no, el pulpero.
- MOREIRA. — Dijiste bien, viejo, somos como la hacienda. Basta una hembra ancha que nos dé un hijo, berreando esa vida que le encajamos como un lonjazo... Pero eso lo da el sol y esas malditas ganas de vivir. ¿Qué importa el mandón ni el indio ni el pulpero?



JULIÁN. — *(Con picardía.)* Parece que hay ganas de casoriarse.

VIEJO. — *(Cáustico.)* Eso no le va a gustar al alcalde...

MOREIRA. — *(Amenazante.)* Si se me cruza...

JULIÁN. — *(Comenta.)* Es la autoridad...

MOREIRA. — *(Rotundo.)* La autoridad se hizo para ayudar.

VIEJO. — *(Burlón.)* Si por lo menos me ayudara a matar las pulgas.

MOREIRA. — *(Enojado.)* Cha ¿por qué no podremos vivir en paz?

VIEJO. — *(Incisivo.)* La culpa la tienen los gringos. *(Agrega como advirtiendo.)* Seguile dando plata a Sardetti. En poco tiempo se hizo la pulpería.

MOREIRA. — *(Brusco.)* ¿Quién nos impide hacer lo mismo? *(Silencio.)*

VIEJO. — Un rancho, unos perros y de vez en cuando una china regalona, eso es todo... ¿Pa' qué te vas a afincar? Cuando menos te lo pensás, algún mandón te deja en cueros...

MOREIRA. — *(Comenta.)* Puede que sea cosa del destino... *(Pausa.)*

VIEJO. — ¿Y con quién es la cosa?

MOREIRA. — Hace unos años yo estaba parao ahí mesmo, junto al ombú... La vi venir a Vicenta a lo lejos... Después me dio una florcita amarilla... de sapo, le dicen... *(Pausa. Luego, brusco:)* Quiero hacer algo... trabajar... luchar ¿qué sé yo?... *(Se queda ensimismado. Se produce un silencio prolongado. El mate pasa de mano en mano. Han comprendido a Moreira.)*

VIEJO. — *(Gruñe.)* Dende que vinieron los otros, se acaba-

ron las florcitas... el campo no es más que una covacha...

MOREIRA. — Mire esa bandada allacito... *(Señala.)*

VIEJO. — Ahá...

MOREIRA. — ¿Y toda esa inmensidad, también es una covacha?

VIEJO. — Pa' salir d'ella, habría que sofrenar el pingo allá entre las estrellas.

MOREIRA. — *(Sonríe.)* Epa... pero eso es como perder el resuello.

VIEJO. — *(Escupe. Luego agrega, convencido:)* Sólo así, finaos, saldremos de aquí... de la covacha.

MOREIRA. — *(Advierte, sonriendo.)* Mire, viejo, lo limpio que está el cielo. *(Se apagan las luces.)*

#### 4. LA PULPERÍA

*(En la pista, la pulpería de Sardetti. Éste va poniendo vasos sobre una mesa. Algunos paisanos y Julián juega a la taba entre grandes exclamaciones.)*

PAISANO 1. — A este Julián no le gana nadie.

JULIÁN. — ¿Ni que fuera taba culera, no? *(Risas.)*

PAISANO 2. — Te has llevao toda la plata. *(Entra el Viejo y se acerca a Julián. Está borracho. Cargosea a éste para quedarse con la taba.)*

VIEJO. — *(A Julián.)* Dame esa tabita.

JULIÁN. — Viejo indino.

PAISANO 2. — Te estás poniendo pesao. *(El Viejo se tira al suelo para agarrar la taba. Consigue atraparla y la contempla.)*

VIEJO. — Quiero entrar.

JULIÁN. — Estás muy mamao.

PAISANO 1. — *(Sonriente.)* ¿Tenés plata?

VIEJO. — ¿Plata? No... Pero me juego lo que quieran.

PAISANO 2. — Ni el pellejo te queda... *(Risas.)*

VIEJO. — Cuando no queda el pellejo, uno se juega el  
ánima...

PAISANO 1. — ¡Cruz diablo!

VIEJO. — *(Agrega socarrón:)* Pero ya se la vendí a mandinga  
por un rancho. *(Risas. Pausa. El Viejo agrega:)* Porque  
yo también me casorié... *(Pausa.)* Casorio... *(Recuerda.)*  
Y hubo una fiestita. Vinieron todos empilchaditos...  
Y en el bailongo no sabían qué hacer con las  
manos... Vieran las caras de los mozos... *(Ríe. En ese  
instante, entra una Vieja en la pulpería y habla con  
Sardetti, mientras continúa el diálogo.)*

PAISANO 1. — ¿Y tu mujer?

VIEJO. — Bah... cosa de pobres... Andar como pan que  
no se vende y harina que no se amasa... porque dentró  
a rodar este huesito y un mandón demasiado maula...  
*(El diálogo de la Vieja con Sardetti sube de tono. Éste  
le había dado una botella. El grupo presta atención.)*

SARDETTI. — *(Enojado, a la Vieja.)* ¿Cómo? ¿No me lo va a  
pagar?

VIEJA. — No puedo ahora

SARDETTI. — *(Terminante.)* Entonces no se lo lleva.

VIEJA. — Mi hijo le dio toda su plata, ayer.

SARDETTI. — ¿Qué tiene que ver? El aguardiente me lo  
tiene que pagar.

VIEJA. — Luego, luego... Gringo maldito. *(Intenta irse.)*

SARDETTI. — (*Queriendo salir de atrás del mostrador.*) ¡Me devuelve la botella! (*El Paisano 1 se acerca al mostrador y hace sonar encima unas monedas. Sardetti se detiene al escuchar su sonido. Mira al Paisano y luego las recoge. Silencio. Todos contemplan a Sardetti con cierto reproche, mientras la Vieja desaparece.*)

JULIÁN. — (*A Sardetti.*) ¿Para qué te servirá hacer tanta plata?

VIEJO. — (*Cáustico.*) ¿Y la que le da la paisanada?

SARDETTI. — (*Defendiéndose.*) Porque me tiene confianza.

VIEJO. — El que no nació pa'l cielo, de balde mira pa'arriba.

SARDETTI. — (*Al Viejo.*) ¿Qué sabés vos?

VIEJO. — Vos andás paletiendo novillos ajenos.

SARDETTI. — (*Enojado.*) ¿Por qué? ¿Por que junto unos pesos?

VIEJO. — ¿De ande? Si no tenemos ni pa' rimedio.

SARDETTI. — ¿Y yo? Me dicen gringo... ¿Pero saben lo que es morir en tierra ajena?

PAISANO. — (*Risueño.*) El campo le da miedo.

JULIÁN. — Ya le vamos a hablar al cura... (*Risas.*)

PAISANO 2. — (*Comenta.*) ¿Así que juntás plata pa'l entierro? (*Risas.*)

SARDETTI. — Si no saben qué hacer con ella.

JULIÁN. — ¿Y lo sabés vos, acaso?

SARDETTI. — ¿Sabés lo que haría con mucha plata?

JULIÁN. — (*Interrumpe.*) Lo que sea... ¿De qué sirve? (*Agrega convencido.*) Sirve pialar un carnero, domar un potro...

VIEJO. — O tirar la taba...

JULIÁN. — O andar al sereno, mientras te acompañan las estrellas...

- SARDETTI. — *(Resentido.)* ¿Y quién les vende el género y la yerba?... *(Entra Francisco. Silencio. Contempla a todos con soberbia. El grupo se aparta. Francisco va al mostrador. Sardetti, solícito, le sirve una copa. El Viejo se acerca a Francisco, con malos designios.)*
- VIEJO. — Mi querido teniente-alcalde, el más dispuesto del partido, dígame...
- FRANCISCO. — ¿Qué te pasa a vos?
- VIEJO. — Nada, sólo estas tremendas ganas de desembuchar.
- FRANCISCO. — ¿Ya perdiste la palabra de tanto chupar?
- VIEJO. — La vine perdiendo desde hace muchos años y no la puedo encontrar.
- FRANCISCO. — *(Tomando su copa.)* No me gustan los borrachos.
- VIEJO. — A mí tampoco. ¿Y sabe por qué? Porque ya no encuentro más qué decir. Me han ido cerrando el garguero y voy sintiendo que me ahogo... con mi covacha... los cuatro perros... y ese pedazo de mala tierra que me dejaron.
- PAISANO 1. — Vamos, viejo... *(Lo quiere apartar.)*
- FRANCISCO. — *(Al Viejo.)* Eso te pasa por haragán.
- VIEJO. — *(Enojado.)* ¿Haragán? La culpa la tienen los tipos que llevan un sable, como vos...
- FRANCISCO. — *(Se ríe.)* Te vamos a regalar uno...
- VIEJO. — No se le vaya a ocurrir. *(El resto de los paisanos envuelven al Viejo y lo llevan a un rincón. Francisco continúa saboreando su copa como si nada hubiera pasado. En ese instante entra Vicenta, ve a Francisco, vacila, pero finalmente entra y va al mostrador.)*

FRANCISCO. — (A Vicenta.) ¿Por qué anda tan chúcara la buena moza?

VICENTA. — Es usted el que mete miedo.

FRANCISCO. — Será que esos ojos supieron quemar.

VICENTA. — No sería a usted.

FRANCISCO. — (Disimula.) A Moreira, pues. ¿A quién iba a ser? (Interviene Julián.)

JULIÁN. — (A Vicenta.) Bienhaiga la prenda de Juan Moreira.

VICENTA. — ¡Julián!

FRANCISCO. — Ya cayó el mocito de la frontera.

JULIÁN. — (A Francisco.) Siempre conviene llevar el caballo al paso.

FRANCISCO. — (Sinuoso.) Yo nunca lo apuro... Sé esperar. Pero cuando se trompieza de pronto con unos ojos grandotes...

JULIÁN. — ¿Y de quién serían?

FRANCISCO. — De quien guste. Vicenta me entiende.

JULIÁN. — ¿Cómo no va a ser así?

VICENTA. — (Sonriendo.) Me han tomado por su cuenta.

JULIÁN. — Yo, no. Es don Francisco.

FRANCISCO. — (A Julián.) Si no, lo hace el que trae olor a indio...

JULIÁN. — Dende que lo hicieron alcalde, pa'usted todos somos indios. Nos tiene poca fe.

FRANCISCO. — Pero, si no hacen más que engañar.

PAISANO 1. — Puede que le enseñemos lo contrario. (El ambiente se ha puesto tenso. Sardetti entrega algo a Vicenta y ésta sale acompañada por todos. Quedan Francisco y Sardetti solos.)

- FRANCISCO. — ¡Gentuza de porra! Habría que meter leña, nomás... (*Contempla a Sardetti.*) ¿Les tenés miedo, eh? (*Pausa.*) No te aflijás, yo te viá cuidar. (*Con burla.*) ¿No querés peñder tu plata?...
- SARDETTI. — (*Lo contempla. Piensa.*) Quiero que usted me ayude... (*Ambos se miran.*)
- FRANCISCO. — ¿A vos te dan los ahorros, no? *Sardetti asiente.*) ¿Quiénes te dieron?
- SARDETTI. — (*Desconfiado.*) Y... algunos... Moreira...
- FRANCISCO. — Ahá... (*Pausa.*) Tenemos de hacer un lindo pueblo... Sin sotretas ni borrachos...
- SARDETTI. — (*Insistente y con intención.*) Tengo que arreglar la pulpería y hacer dos piezas más... Quiero hacer venir a mi familia, mis hijos y mi mujer.
- FRANCISCO. — (*Burlón.*) ¿A toditos?
- SARDETTI. — Sí. (*Pausa.*)
- FRANCISCO. — (*Serio.*) Y... Es cosa de meter leña. hay que cumplir con lo que mandan. (*Marañón pasa por delante de la pulpería, mira, ve a Francisco y lo encara.*)
- MARAÑÓN. — (*A Francisco.*) ¿Hasta cuándo voy a tener que aguantar tus atropellos?
- FRANCISCO. — (*Lacónico.*) Vea dotor: la ley...
- MARAÑÓN. — (*Interrumpe, soberbio.*) ¿Qué sabrás vos de la ley?
- FRANCISCO. — (*Picado.*) Tengo una misión de cumplir.
- MARAÑÓN. — ¡Y yo vengo a defender un derecho! Hay unos alambrados que pasan por mis tierras y yo sé que vos andás en eso.
- FRANCISCO. — (*Cínico.*) No sé hasta cuándo serán sus tierras.

MARAÑÓN. — ¿Qué decís?

FRANCISCO. — Se tomaron el campo por su cuenta.

MARAÑÓN. — ¿Quien sos vos para impedirlo?

FRANCISCO. — (*Enérgico.*) Así me lo han mandao.

MARAÑÓN. — A vos te mandan lo que te conviene. (*Francisco pone la mano en el pomo del sable. Marañón lo ve y comenta:*) Para hablar de leyes te sobra el sable... Pero ya nos vamos a ver... (*Se va. Francisco se queda contemplándolo.*)

FRANCISCO. — (*A Sardetti, al cabo de un silencio.*) Decime...  
¿Moreira es hombre de Marañón?

SARDETTI. — Sí...

FRANCISCO. — (*Pensativo.*) Me parece que no le vas a poder devolver la plata... (*Pausa.*) Tenemos que dar leña a la gente de Marañón. (*Se apagan las luces.*)

## 5. EL CASORIO

*(En la pista aparecen algunas parejas que gritan y ríen. hay ambiente de fiesta. Las guitarras emprenden una chacarera. Algunos salen a bailar, entre ellos Moreira y Vicenta. Mientras tanto continúan viniendo paisanos y entre ellos Marañón, quien es recibido con afecto. Durante la danza algunos entonan las coplas que siguen:)*

Un beso trai otro beso  
y otro trai otro,  
si no querís que te voltie,  
sofrená el potro.



Un sapo se enamoró  
de una gallina,  
dende entonces va a los saltos  
tras de la indina.

Duro se me puso el lazo  
por falta 'e grasa,  
si querés, china, sobarlo,  
venite a casa.

Moreira se casorió  
con la Vicenta,  
traíganme la mamajuana,  
pa' abrir la cuenta.

Chacarera de los novios  
que se casaron...  
¡Bienhaiga los solteritos  
que se salvaron!

*(El ambiente se va caldeando. Se escuchan gritos y risas. Repentinamente entra el Viejo Mandinga, quien trata de interrumpir la danza.)*

VIEJO. — *(A los presentes.)* Da gusto verlos amontonaos como bosta e padriyo.

MOREIRA. — Caíste como peludo 'e regalo. ¡A tomar se ha dicho! *(Entran paisanos con botellas en la mano. Moreira se dispone a repartirlas.)*

VIEJO. — *(A Moreira.)* Soy un pobre viejo, que anduvo rodando.

MOREIRA. — ¿Y qué querés?

VIEJO. — Quiero hacer lo del indio. Dicen que ve a Mandinga en el fondo de la botella. *(Se acerca Julián.)*

MOREIRA. — *(Le da una botella al Viejo.)* Tomá, viejo brujo. *(El Viejo se apodera de la botella y se toma un trago. Moreira agrega:)* Entre vos y Mandinga no veo la diferencia.

JULIÁN. — Tampoco la veo yo. *(Con intención.)* Pero para ser brujo hay que hacer brujerías...

VIEJO. — *(Con suficiencia.)* Con poner cuatro velas... *(Los presentes están a la expectativa.)*

JULIÁN. — ¿Con cuatro velas decís? *(Julián hace una señal a algunos de los presentes. Unos desaparecen y vuelven con cuatro velas que colocan alrededor del Viejo, formando un cuadrángulo. Las guitarras comienzan a tocar un malambo.)*

TODOS. — ¡Viejo Mandinga! *(Agregan rítmicamente.)*

Mandinga dejó el infierno  
por un trago de ginebra.

*(El Viejo toma un trago y lanza un aullido. Todos recitan con fuerza creciente.)*

Mandinga dejó el infierno  
por un trago de ginebra,  
hasta el malo necesita  
olvidar su suerte negra.

*(Cambia de coloración la escena. Predomina un aire de*

*misterio y brujería acentuado por el ritmo de las guitarras. El Viejo traza un círculo con la botella de ginebra.)*

VIEJO. — *(Misterioso.)*

En los cuatro rincones  
está el malo.

Cuatro panes, cuatro pescados  
y cuatro tragos...

*(Toma unos tragos, luego grita:) ¡Pidan tres gracias, pues! (El ritmo de la música crece. El Viejo se torna más ágil.)*

MOREIRA. — *Quiero un rancho con un alambrado.*

TODOS. — *¡Un rancho con un alambrado! (El Viejo hace la pantomima de trazar la planta del rancho en el suelo con la botella de ginebra. Luego alguien toma un cajón y lo coloca a modo de rancho. Todo ello junto a una vela. Al finalizar, aquél exclama:)*

VIEJO. — *¡Concedido!*

PAISANO 1. — *Quiero una pulpería pa' d'ir tirando.*

TODOS. — *¡Una pulpería pa' d'ir tirando! (El Viejo, con unas monedas y la botella, arma la pantomima de la pulpería. Incluye una referencia a Sardetti. Los presentes empujan a Sardetti al centro del círculo y el Viejo lo hace acurrucar en el lugar donde construyó la pulpería. Sardetti tiene miedo y se queda quieto. El Viejo exclama:)*

VIEJO. — *¡Concedido!*

TODOS. — *¡Un sable de mandón! (El Viejo se entusiasma. hace la pantomima de sacar el sable de la botella, como*

si ésta fuera la vaina. Todos comienzan a decir por lo bajo:)

¡Pulpería, rancho y sable!

¡Pulpería, rancho y sable!

(El Viejo, al cabo de forcejear durante un rato, consigue sacar el sable y éste parece ser muy largo y pesado. Lo blande con satisfacción. Su actitud recuerda al teniente-alcalde. Lo imita y hasta se arregla los mostachos. La música crece en intensidad. El Viejo, excitado, comienza a bailar una especie de malambo mientras da sablazos a diestra y siniestra, recorriendo el espacio comprendido por las cuatro velas. El canto de los presentes, que lo acompañó constantemente, ahora, crece en intensidad:)

¡Pulpería, rancho y sable!

¡Pulpería, rancho y sable!

¡Pulpería, rancho y sable!

(La excitación de todos crece. En un momento dado una vela hasta es cortada en dos partes por el supuesto sable. El recorrido de la danza del Viejo parece intencional, porque con el sable destruye primero la pulpería, golpeándolo a Sardetti y luego quiere hacer lo mismo con el rancho que pidiera Moreira. Pero éste se lanza sobre el Viejo y con el cabo del facón le pega en la cabeza, mientras grita:)

MOREIRA. — ¡A mi rancho lo dejás en paz! (Todos ríen. El

*Viejo rueda por el suelo y es objeto de burla por parte de los presentes. Se restablecen las luces. Cuando todavía dura la alegría, se oye el galope de caballos. Inmediatamente entra Francisco con dos milicos. Súbito silencio.)*

FRANCISCO. — ¿Así que andan haciendo fiestas sin mi consentimiento?

PAISANO 1. — En la fiesta de Juan Moreira, se entra de otra manera.

FRANCISCO. — ¿Qué me importa de la fiesta?

PAISANO 2. — Juan Moreira se casa.

FRANCISCO. — ¿Se casa? *(Se acerca a Moreira.)* No sé de qué vas a vivir? Pasé por el juzgao y me dijeron que hay un pleito contra vos. Vas a perder tus tierras.

MOREIRA. — *(Perplejo.)* Pero...

FRANCISCO. — Tu padre no pagó las tierras. ¿Qué tanto asombro?

JULIÁN. — No es cierto.

FRANCISCO. — *(Ladino.)* No han quedao constancias. *(Se adelanta Marañón.)*

MARAÑÓN. — ¿Y cómo pueden acusar, entonces?

JULIÁN. — *(Saca un papel.)* Ya que le gustan los papeles, tome. *(Se lo entrega a Marañón. Éste lee.)*

FRANCISCO. — *(Pasa el papel a Moreira, pero lo toma Julián.)* Está en regla.

JULIÁN. — *(Lee el papel y se lo pasa a Moreira.)* Tené cuidado, Juan. No lo veo claro.

FRANCISCO. — *(A Julián.)* Ya es la segunda vez que tengo que aguantar.

JULIÁN. — Y no será la última, por lo que veo.

MOREIRA. — *(Después de leer el papel, se dirige a Francisco.)* ¿No andará usted en esto?

FRANCISCO. — Sos muy poco pa' que me moleste. *(Ambos se contemplan con ira. En seguida interviene Marañón y luego Vicenta.)*

MARAÑÓN. — *(A Moreira.)* Hay otro camino, Moreira.

VICENTA. — *(A Moreira.)* ¿Por qué tienen que andar a los guascazos para arreglar las cosas? *(Suplicante.)* Hoy nos hemos casado.

MOREIRA. — Pero si me anda buscando. *(Los presentes rodean a Francisco.)*

PAISANO 1. — *(A Francisco.)* Eligió mal el momento pa' traer la noticia.

FRANCISCO. — *(Viéndose rodeado, retrocede. Sin embargo dice, con altivez:)* La autoridad no tiene porqué... Ya lo vamos a arreglar en la alcaldía. *(Se va con sus milicos. Marañón comenta:)*

MARAÑÓN. — Lo que puede un sable de latón... *(Advierte a Moreira.)* Consígase el dinero, será mejor.

MOREIRA. — *(Por el papel.)* ¿Y si todo esto no fuera cierto?

MARAÑÓN. — ¿Qué remedio queda? La ley lo ampara.

JULIÁN. — Hacelo por Vicenta... *(Moreira medita. En ese instante pasa Sardetti, quien, al igual que los paisanos, quiere irse. Moreira lo ve y lo llama:)*

MOREIRA. — ¡Sardetti! *(Éste se detiene. Está un poco asustado.)* ¿Se acuerda de esa plata que le presté? Vía necesitarla.

SARDETTI. — *(Pausa.)* No puedo, Moreira.

MOREIRA. — Se la di para que me la tuviera.

SARDETTI. — Sólo vendiendo el boliche...

MOREIRA. — (*Crispado.*) ¿Y el boliche pa' qué sirve?

SARDETTI. — Es que la plata la puse en otra cosa.

MOREIRA. — ¿Y quién le manda?

SARDETTI. — Usted me la entregó y no me dijo qué debía hacer con ella.

MOREIRA. — (*Apremia.*) ¿Pero no ves que se trata de mi tierra... y de mi rancho? ¿Te das cuenta? ¡Eso no me lo saca nadie y menos ahora!

SARDETTI. — ¿Y yo? ¿No tengo derecho, acaso?

MOREIRA. — Vos también. No ves que todos entramos en esto. Los dos vamos a seguir adelante: yo, con mi tierra y vos, con tu boliche. Con mi familia y la tuya...

SARDETTI. — Pero...

MOREIRA. — (*Queriendo convencerlo.*) Pero vos vas a tratar de devolverme la plata, porque es mía... Te van a prestar. ¿No vas a permitir que andemos mal? (*Silencio. Sardetti piensa.*)

SARDETTI. — Está bien... Trataré. (*Moreira lo toma alegremente de los hombros y grita:*)

MOREIRA. — ¡A ver guitarreros! ¡Un malambo para Sardetti! (*Las guitarras inician un malambo, similar al del principio de la escena. Obligan a bailar a Sardetti empujándolo al centro del corrillo. Todos vuelven a rumorear la frase correspondiente. Se diría que sienten una extraña fruicción en poner en ridículo a Sardetti.*)

TODOS. —

¡Pulpería, rancho y sable!

¡Pulpería, rancho y sable!

¡Pulpería, rancho y sable!

*(Lo hacen en forma creciente, mientras otros gritan, riendo:)*

PAISANOS. — ¡Eso se llama bailar!

— Parece un ñandú pialado.

— Que se cae, que se cae. *(Moreira ríe con todos. De pronto desde el fondo, se abre paso el Viejo, pasa entre los guitarreros, paraliza la música y llega junto a Moreira. Lleva una taba en la mano.)*

VIEJO. — Una vuelta de taba, Juan.

MOREIRA. — Es al ñudo, pato viejo, que meniés la cola.

VIEJO. — *(Tira la taba, observa el resultado y grita:)* ¡Pinino!  
*(Silencio. Entre el paisanaje corre el deseo de jugar. Pero Moreira se inclina y recoge la taba. La observa pensativo.)*

MOREIRA. — Con una taba así me pasé los años mozos...  
Miren lo blanquita que es. *(Recuerda.)* La de entreveros que pasé por ella. hasta que pensé casoriarme. *(Tira la taba.)* Se acabó la taba y hoy la tiro por última vez.  
*(Todos y el Viejo, observan el resultado.)*

VIEJO. — ¡Pinino, otra vez! *(Recoge la taba y se la quiere devolver a Moreira.)* Tomá, estás en racha.

MOREIRA. — *(Al Viejo.)* ¿Hasta cuándo vamos a jugar, viejo?

VIEJO. — Si viene Francisco, lo coimeamos...

MOREIRA. — ¿Te parece? *(Sentencioso.)* Cuando se acaba el juego, entra a tallar el facón...

JULIÁN. — Cuando uno se acollara, ni el facón usa... Pero allá vos... *(Se contemplan, Julián agrega, serio:)* Yo me voy.

MOREIRA. — *(Sorprendido.)* ¿Te vas?



- JULIÁN. — *(Con intención.)* No sé andar por la huella...  
Allá en la frontera por lo menos tenemos al enemigo de frente. Cuando te molesta lo matás... Si sabe defenderse, mejor... si no, uno lo mata... *(Pausa. Contempla a Moreira.)* Cuidate de Francisco...
- MOREIRA. — No es más que una alimaña.
- JULIÁN. — Vamos siendo demasiados aquí. Más vale pocos y buenos...
- MOREIRA. — Te voy a extrañar.
- JULIÁN. — Siempre queda un lugar allá para vos. Van a hacer un pueblo nuevo.
- MOREIRA. — No nos dejan vivir en éste, menos será allá...
- JULIÁN. — Bien dicen que para hacerse baquiano hay que perderse una vez. *(Julián se va. Los invitados se despiden de Moreira. Éste los ve alejarse. Al fin se da vuelta y, pensativo, se encamina hacia Vicente. El Viejo le hace un gesto como si le ofreciera la taba. Está muy borracho.)*
- VIEJO. — La taba, Juan... *(Moreira no le hace caso. Llega junto a Vicenta. La luz los aísla. Él está pensativo.)*
- MOREIRA. — ¿Lo vamos a poder hacer, Vicenta?...
- VICENTA. — ¿Qué querrá Francisco de nosotros?
- MOREIRA. — Es un ventarrón, que no voltea más que el yuyo.
- VICENTA. — No le hagás caso, entonces...
- MOREIRA. — Quisiera. *(Pausa.)*
- VICENTA. — Podemos perderlo todo. *(Pausa. Sentenciosa:)*  
Es cosa de pobres ser manso.
- MOREIRA. — ¿Pero vos viste cómo provoca? ahora, es mi tierra.

VICENTA. — A los mandones hay que correrlos por donde disparan.

MOREIRA. — *(Irritado.)* ¿Y andar juntitos como trenza de ocho, eh? *(Pausa. Vicenta lo contempla. Quiere distraerlo.)*

VICENTA. — ¿Sabés que el tata me mandó un prendedor? Era de mi madre.

MOREIRA. — Ahá...

VICENTA. — *(Se acerca más a Moreira.)* También me mandó unas mantas. Las pondré en el rancho... Y afuera, un clavel, junto a la puerta. *(Pausa.)*

MOREIRA. — *(La contempla.)* Vos serás la dueña

VICENTA. — *(Dulce.)* Dende hoy. *(Se miran.)*

MOREIRA. — No sé qué pasa con mi fuerza, que me falta, cuando te hablo...

VICENTA. — *(Con picardía.)* El quererme, te la va a devolver...

MOREIRA. — ¿Me la habías robado, entonces? *(Se apagan las luces.)*

## 6. LA TRAICIÓN

*(Se ilumina la alcaldía. En ella se pasea Francisco con nerviosidad. Algunos milicos montan guardia. Entra Sardetti.)*

SARDETTI. — ¿Usted me mandó llamar?

FRANCISCO. — Ah, sos vos. Lo cité a Moreira pa' ver qué pasa con su tierra. Andamos perdiendo el tiempo y hay que liquidar este asunto. *(Encara a Sardetti.)* ¿Te pidió la plata?

SARDETTI. — Sí.

FRANCISCO. — (*Impaciente.*) ¿Y?...

SARDETTI. — Le dije que se la devolvía. (*Pausa. Sardetti agrega, disculpándose:*) ¿Por qué iba a cargar con todo? Si le decía que no...

FRANCISCO. — (*Interrumpe con furia.*) Gringo mañoso. ¿Qué te metés a opinar?

SARDETTI. — (*Asustado.*) Iba a perder mi crédito entre la gente.

FRANCISCO. — ¿Y eso qué me importa? Habíamos quedado en meter leña.

SARDETTI. — (*Picado.*) ¿Para qué? ¿Para quedarse con su mujer?

FRANCISCO. — ¡Maldito seas! ¿No entendés que hay mucho más? (*Pausa. Se acerca a Sardetti con gesto amenazante.*) Con que lo habías pensado mejor que yo... (*Lo toma de la ropa.*) Pero vos no sos nada aquí... nada... ¡Si quiero, en la primera leva te mando a la frontera!

SARDETTI. — (*Patético.*) ¿Qué vas a ganar con eso?

FRANCISCO. — (*Sin soltarlo. Lo ha pensado mejor. Sibilino.*) Yo puedo impedir que venga tu familia... (*Silencio prolongado. Sardetti, dolorido, baja la cabeza. Francisco lo suelta. Al cabo de unos instantes, ordena:*) Y ahora, cuando venga Moreira, le vas a negar la deuda ¿entendés? (*Entra Moreira. Silencio.*)

FRANCISCO. — (*A Moreira.*) Este hombre me dice que vos le querés cobrar una deuda que no existe.

MOREIRA. — (*Perplejo.*) No es cierto.

FRANCISCO. — (*Le grita a Sardetti.*) ¿Recibiste plata de Moreira? ¡Contestá! (*Silencio.*)

SARDETTI. — No...

MOREIRA. — No podés...

FRANCISCO. — (*Interrumpe.*) Sardetti no recibió nada.

MOREIRA. — (*Con ira creciente.*) Ya sabía que iba a pasar esto. Robabas sin asco. Nos sacabas hasta el último centavo. Te hiciste el boliche con nuestra sangre y con nuestra plata.

SARDETTI. — ¡Con mi trabajo!

MOREIRA. — ¡Con el trabajo de todos! (*Quiere prender a Sardetti.*)

SARDETTI. — (*A Francisco.*) Moreira no tiene razón. (*Se interpone Francisco.*)

FRANCISCO. — (*A Moreira.*) Me parece que me estás engañando.

MOREIRA. — Yo cobro la plata que he prestao... Y la cobro porque la necesito. (*A Francisco, por Sardetti.*) Este hombre me quiere robar y pido justicia.

FRANCISCO. — La justicia que te viá dar es una barra de grillos.

MOREIRA. — (*Se lanza sobre Sardetti.*) Hablá, decí que me estás mintiendo y me estás robando... *Sardetti se aparta.*)

FRANCISCO. — No vas a ensuciar un hombre como éste. No le llegás ni a la planta de los pies.

MOREIRA. — (*Se detiene. Se da cuenta que es inútil. Contempla a Francisco durante unos instantes.*) No... si la cosa es entre nosotros.

FRANCISCO. — Si querés justicia, mostrame la papeleta con la firma.

MOREIRA. — *(Tenso.)* ¿Con qué papeleta pruebo que usted se abusa de su autoridad?

FRANCISCO. — ¿Te vas a callar?

MOREIRA. — *(Con odio a Francisco.)* Sos como el carancho, que vive de las sobras. *(Un milico le aplica un rebencazo.)*

FRANCISCO. — ¡Al cepo con él! *(Atan a Moreira al cepo. Francisco se acerca y lo contempla. Luego agrega:)* Vas a marchar derecho, quieras o no.

MOREIRA. — ¡Hi' de pl... *(Otro rebencazo le corta la palabra. Francisco y los milicos se van. Al cabo de unos instantes entra Vicenta. Se acerca a Moreira. Le seca la frente en silencio y, luego, se arrodilla junto a él, llorando. Luego se apagan las luces.)*

## 7. LA CODICIA

*(Se ilumina el grupo de arrieros alrededor del fogón. El Payador recita con intención. Los otros le escuchan atentamente.)*

PAYADOR. — Dende que el mundo empezó  
a rodar como una bola,  
nunca fue una cosa sola  
la que el hombre lo apuró:

la soledad lo tajió,  
el hambre le dió bravura,  
lo maniató la ternura  
y el tiempo lo derrotó.

Mas según el discurrir  
que la experiencia aquilata,  
fue cuando nació la plata,  
que'l hombre dentró a sufrir...

La moneda es rueda loca  
que en su maldito girar  
sólo sirve pa'ensuciar  
a tuito lo qu'ella toca.

Toda la prudencia es poca  
cuando ella dentra a tallar:  
al mudo lo hace cantar  
y al cantor cierra la boca.

No hay justicia ni verdad  
que no pueda corromper  
y, encaramada al poder,  
hasta nombra autoridad.

El que se deja picar  
por tal alimaña indina  
de seguro que termina  
apilando hasta boquiar.

Nada sacia su colmillo  
y como chancho cebao  
va a acabar el condena  
ensartao en un cuchillo.

*(Se apagan las luces.)*

## 8. EL DESGRACIAMIENTO

*(La pulpería de Sardetti. Algunos paisanos en la penumbra. Moreira se acerca al mostrador y pega un golpe sobre la mesa.)*

MOREIRA. — *(A Sardetti.)* A ver, pulpero, eche una copa. ¡Amigos, yo pago la vuelta! *(Sardetti se acerca y trae vasos y una botella. Coloca los vasos sobre la mesa, y cuando va a echar la ginebra, Moreira le aprisiona el brazo. Se lo retuerce.)* La paciencia se gasta porque no es de oro. Yo te he prestao plata. Ustedes lo saben.

SARDETTI. — La puse en otra cosa... No tengo... *(Sardetti se suelta.)*

MOREIRA. — Acabemos, quiero que me pagués.

SARDETTI. — No tengo...

MOREIRA. — *(Saca el facón.)* Entonces pagarás con tu vida. *(Sardetti se angustia. Busca algo entre su ropa. Saca una carta y la muestra.)*

SARDETTI. — *(Plañidero.)* Mirá esta carta. Es de mi mujer. Me habla de los hijos... Quieren venir y estar aquí conmigo... Como tu familia quiere estar con vos, igual... *(Abre la carta.)* Me habla de la campiña y de mi madre... Era muy buena... Cantaba bien... *(Canturrea una canción. Llor.)* No soy malo, Moreira.

MOREIRA. — *(Interrumpe.)* Tu ley no es la mía. Cuando venía, pensaba degollarte como a un puerco. Pero ahora cambié de idea. *(Se da vuelta a los presentes. Le saca el facón a uno y se lo tira a Sardetti.)* Tomá. Podés defenderte. *(Sardetti tarda en recoger el cuchillo. Atisba de reojo la actitud de Moreira para atacarlo.)*

*Se mueve en círculo. De pronto toma el cuchillo con rapidez y sorprende a Moreira, logrando herirlo.)*

MOREIRA. — *(Se prepara.)* Ahora no te voy a tener asco. *(Ataca a Sardetti y lo hiere mortalmente.)*

SARDETTI. — *(Al caer.)* ¡Soy inocente! *(Muere. Moreira contempla el cuerpo de Sardetti. Al cabo de unos instantes, murmura:)*

MOREIRA. — Que se cumpla mi destino. *(Se va. Se apagan lentamente las luces.)*

## 9. LA DESPEDIDA

*(El rancho de Moreira. En él está el Tata, un hombre muy anciano, sentado, y trenzando un lazo. Entra Vicenta y le da un mate. A lo lejos se oye un galope. Ambos escuchan. Vicenta se sobresalta. El Tata lo observa y le comenta:)*

TATA. — *(A Vicenta.)* No tardará.

VICENTA. — *(Para sí.)* Desde que lo metieron en el cepo...

TATA. — No se ablanda un hombre por eso.

VICENTA. — Claro que no. Pero todo pasó por mi culpa.

TATA. — ¿Qué tenés que ver vos en esto? Juan es fuerte.

Ni con dos partidas podrán detenerlo.

VICENTA. — *(Angustiada.)* Dos partidas... Hacen lo que quieren con nosotros... *(Pausa.)* Todo nos desampara...

TATA. — ¿Qué decís? *(Se escucha el galope de un caballo. Llega hasta la puerta. Vicenta, apresurada, abre y entra Julián.)*

JULIÁN. — ¡Vicenta!



VICENTA. — Amigo, Julián. (*Julián advierte la tristeza de Vicenta.*)

JULIÁN. — ¿Qué pasa? No es ésta manera de recibir a un amigo.

TATA. — Juan tuvo un enriedo con la autoridad. Le van a sacar las tierras.

JULIÁN. — Era de esperar... Pero no se aflijan. Nos vamos a ir todos de aquí. Por eso vine.

TATA. — Si nos tienen agarrados como a chicharras de un ala.

JULIÁN. — Mire, Tata. Allá cerca de la frontera, se formó un pueblo nuevo. Está todo por hacerse.

TATA. — (*Corta.*) Este pueblo también empezó alguna vez.

JULIÁN. — Es cosa de luchar, Tata.

VICENTA. — (*Inquieta.*) ¿Queda lejos ese pueblo?

JULIÁN. — Unas leguas nomás.

TATA. — No estamos pa' afincarnos. El desierto es cosa de hombres.

VICENTA. — Alguna vez eso tendrá que cambiar.

JULIÁN. — (*Al Tata.*) Por ahora hay que buscar un lugar. No puede ser que sólo sirvamos para luchar en la frontera.

VICENTA. — (*Al Tata.*) Quiero tener a mi hijo en paz, Tata.

JULIÁN. — (*A Vicenta.*) ¿Su hijo?

TATA. — Tenemos que esperar a Juan. ¿Qué sabemos lo que pasó?

JULIÁN. — ¿Adónde fue?

TATA. — Sardetti le negó unos pesos que de debía...

JULIÁN. — (*Se acerca a Vicenta.*) No se aflija, Vicenta. Dios quiera que no haya pasado nada... (*Se va apresurado.*  
*Silencio prolongado.*)

VICENTA. — (*Mientras recoge el mate, lamenta:*) No hubie-

ra peleado con Francisco... ¿Qué ganó con eso?

TATA. — Quiso defendernos.

VICENTA. — *(Amarga.)* ¿Está seguro? *(El Tata la contempla asombrado. Ella agrega:)* No sé qué diversión sienten, matando.

TATA. — ¡Vicenta! No lo vas a comprender.

VICENTA. — *(Acongojada.)* No, Tata... No quiero comprenderlo... ¿Ve ese yuyo allá afuera? Me paso las mañanas pensando que es más feliz que yo. No necesita luchar... *(Para sí.)* Crece, aunque lo pisoteen.

TATA. — Por eso andamos así.

VICENTA. — *(Estalla.)* ¿Y nos vamos a matar todos? *(Solloza.)*

TATA. — ¡Sí! Porque esa es la ley.

VICENTA. — *(Se arrepiente.)* Perdóneme... *(Pausa.)* Daría mi vida por él... Tenemos que irnos...

TATA. — Tengo miedo que nos engañen allá...

VICENTA. — ¿Cómo vamos a tener hijos, entonces? *(Silencio.)*

TATA. — No llegó la hora de tenerlos. Vicenta. Seguiremos siendo guachos. *(Silencio. Entra Moreira. Vicenta quiere abrazarlo.)*

VICENTA. — ¡Juan! *(Moreira la aparta.)*

MOREIRA. — *(Lentamente.)* Maté un hombre. *(Vicenta solloza.)*

TATA. — *(Serenamente.)* ¿En buena ley? *(Ambos se contemplan.)*

MOREIRA. — No hay más que una ley: matar cuando no dejan vivir...

TATA. — ¿Estás arrepentido?

MOREIRA. — ¡No!... Pero uno se condena tan fácilmente...

TATA. — Puede que así nos den la razón algún día.

MOREIRA. — Sí... Pero será demasiado tarde. *(Pausa.)*  
Cuideme a Vicenta. ¿Quién sabe cuando volveré?  
*(Hace ademán de irse.)*

VICENTA. — Juan. *(Moreira se da vuelta y se abrazan. La aparta suavemente. Ella agrega, resignada:)* ¿Te vas?

MOREIRA. — Todavía queda algo por hacer. *(Pausa.)* El desierto no es para las mujeres. *(Se va. Cuando ya está lejos, Vicenta grita:)*

VICENTA. — ¡Juan! *(Moreira continúa su camino. Vicenta llora y se arrodilla junto al Tata. Éste le acaricia el cabello.)*

TATA. — No llegó la hora de tener hijos, Vicenta... *(Se apagan las luces.)*

## 10. EL ALZAMIENTO

*(El fogón con los arrieros y el Payador. Continúan en la misma actitud que en las otras escenas. El Payador acompaña con su canto a Juan Moreira. Por momentos guarda silencio para dar lugar a la acción que aparece en otro lugar de la pista. Hay cierto aire de pesadumbre en el grupo y por momentos adoptan actitudes como si quisieran intervenir en la acción.)*

PAYADOR. — *(Con gravedad.)*

La injusticia es, compañero,  
cosa fiera de aguantar,  
que le hace al hombre olvidar  
su origen de biennacido,

El corazón perseguido  
quiere del pecho saltar,  
no importa jugarse el cuero  
hay que morir o matar.

Ya no queda pa'l cristiano  
que vive esta situación,  
más salida qu' el facón  
que le florece en la mano.

*(Mientras el Payador continúa con su recitado, con un tono creciente de amargura y fatalidad, aparece al fondo una pantalla sobre la cual, mediante siluetas, se proyectará con suma rapidez, un esquema de las andanzas de Juan Moreira. Primero aparece la sombra de éste peleando, facón en mano, con una tumultuosa partida. Su imagen se agranda rápidamente y cuando llega a tener un tamaño enorme, logra dispersar a la partida y se queda solo. Simultáneamente el Payador recita:)*

Como un tigre perseguido  
la partida en él se ensaña  
y le despierta en su entraña  
el mal que estaba dormido.

*(Aparece a la izquierda la silueta de Leguizamón, un malevo que cierta vez quiso perturbar una mesa electoral precedida por Juan Moreira. Alguna urna y unos votantes pueden hacer referencia al episodio. Moreira*

*es provocado por aquél y lo mata. El Payador comenta con énfasis:)*

Con un tiento de esperanza  
esperanza y bien cortaos  
el mal es sostén del alma.  
mal y bien están trenzaos.

*(Moreira ha vuelto a quedar solo. A la derecha aparece un enorme mostrador y en él se recuesta el borracho Pato Picasso, que lo provoca mientras sostiene una copa en sus manos. Moreira le asesta un golpe en la cabeza con el mango de su facón y el borracho se desploma. El Payador, mientras tanto, dice con amargura:)*

Y en la marea creciente  
de la sangre derramada,  
sigue el hombre en costalada  
sin esquivar la pendiente.

*(Se oscurece toda la pista y desaparecen la pantalla y los arrieros. Entra Marañón por un extremo. En el lado opuesto, cinco hombres se esconden para acecharlo. A medida que Marañón avanza despreocupadamente, se oye la voz del Payador que recita con desaliento:)*

Juan Moreira, Juan Moreira  
jinete de tu dolor,  
a tu mujer y tu rancho  
cambiaste por un facón.

Facón que afiló de angustia  
la injusticia de un mandón  
que cortó con su malicia  
los tientos de tu ilusión.

*(Cuando termina el Payador, Marañón ha llegado al lugar de la emboscada. Los cinco hombres lo atacan. En ese momento aparece Juan Moreira y los ahuyenta. Todo ello en pantomima. Los dos hombres quedan solos.)*

MARAÑÓN. — No sé cómo agradecerle.

MOREIRA. — No me parece bien que se junten cinco hombres para matar a uno.

MARAÑÓN. — Cosas de la política. *(Pausa. Contempla a Moreira.)* ¿Por qué no cambia de vida, Moreira? Le puedo conseguir trabajo en mis estancias.

MOREIRA. — No me gusta ser ladero de nadie.

MARAÑÓN. — *(Sorprendido.)* Usted perdió la fe.

MOREIRA. — *(Encarando a Marañón.)* ¿Se acuerda de la fiesta?... Aquella vez usted encontró bien cierta papeleta... *(Violento.)* ¿Por qué no me dejó matar a Francisco ahí mismo?

MARAÑÓN. — Él va a pagar sólo sus pecados.

MOREIRA. — *(Fuerte.)* Pero usó la ley... A eso voy.

MARAÑÓN. — No hay más que una ley.

MOREIRA. — No, hay otra. La ley de los que sufren, de los de abajo...

MARAÑÓN. — *(Interrumpe.)* Eso no es ley.

MOREIRA. — Pero por lo menos mata de frente, no como la de ustedes que hiere a traición.

MARAÑÓN. — Usted es injusto conmigo. Quiero ayudarlo,  
Moreira.

MOREIRA. — *(Irónico.)* ¿Ayudar?...

MARAÑÓN. — *(Violento.)* Usted dejó una familia...

MOREIRA. — *(Al cabo de una pausa.)* Ya la habré de encontrar... *(Está apesadumbrado. Se aleja lentamente.)*

MARAÑÓN. — ¿Adónde va?

MOREIRA. — No lo sé... Me iré solo por el desierto... *(Se apagan las luces.)*

## 11. SOLEDAD

*(Reaparecen los arrieros alrededor del fogón. La luz se concentra en el Payador que recita con gravedad y emoción:)*

PAYADOR. — Juan Moreira, Juan Moreira  
ya sos eco en la distancia,  
rejusilo que en la noche  
corta de un tajo la pampa.

Un negro poncho devora  
la desnudez de tu alma  
y crece un silencio espeso  
que quema como la escarcha.

*(Pausa. Mientras el Payador puntea la guitarra. Lentamente aparece el horizonte con su ombú lejano y una pampa caliginosa y pesada. Se escuchan algunos sonidos que marcan con la música la impresión de lejanía y soledad. El Payador describe:)*

La llanura es un incendio  
que panza arriba se acuesta  
bajo un viento silencioso  
a la hora de la siesta.

*(A medida que continúa el Payador, entra Moreira, a lo lejos. Viene cansado, se detiene y, luego, se sienta. Otea el horizonte.)*

Y el grito del terutero,  
cayendo como una piedra,  
hace crecer en la entraña  
la nostalgia de una hembra.

Es linda la libertad,  
pero en ocasiones pesa,  
cuando uno lleva enancada  
la sombra de la tristeza...

*(Moreira se recuesta en el suelo, como si meditara. El Payador comenta su estado de ánimo.)*

Embriaga la soledad,  
más que un porrón de ginebra...  
No existe cosa más negra  
que un vivir sin amistad.

*(Se asoma de pronto una partida. Moreira la ve y se yergue de un salto. El Payador recita con alegría:)*



Bienhaiga la milicada  
con sus pilchas coloridas,  
con sus viseras torcidas  
y con sus ruidos de latas.

*(Los milicos rodean a Moreira y lo acosan, sin poder ocultar su miedo. Pelean con celeridad y el sargento cae herido. Los otros huyen. Moreira, contempla, sereno, al caído. El herido también lo mira y espera resignado, su muerte. El cuadro es patético. Cierta comprensión los une. Al fin, y siempre en silencio, Moreira envaina su cuchillo, se acerca al herido y lo quiere ayudar, pero éste muere. Juan Moreira lo acomoda en el suelo, lo contempla con tristeza y luego vuelve a otear el horizonte. El Payador comenta:)*

Duele más la soledad  
que la muerte y el encierro.  
El silencio es como un perro  
tendido en la inmensidad.

*(Moreira se aleja del muerto y se va hacia el fondo. Se diría que va a montar nuevamente su caballo. Desaparece. La escena se oscurece, mientras se escucha, con un ritmo creciente, el galope de un caballo. El Payador recita:)*

El viento es una limeta  
preñada de lejanía

y el cielo una pulpería  
que invita a mojar la jeta.

*(Con fuerza creciente.)*

Hay que reventar el flete  
hundiendo las nazarenas  
negro puyón que envenena  
llevo clavao en la frente.

*(El galope ha llegado a ser vertiginoso y ensordecedor.  
El Payador continúa, exaltado.)*

A rajar la pampa yerma  
como alarido 'e clarín,  
puede que allá en el confín  
hallemos la paz eterna.

*(Cesa bruscamente el galope. Silencio. Con misterio y  
unción el payador recita el final.)*

Amargo presentimiento  
al corazón toro rojo  
se prende como un abrojo...

En detrás del horizonte  
espera Dios en un monte  
chuceándonos de reajo.

*(Se apagan todas las luces.)*

## 12. EL FACÓN

*(Una pulpería. Tiene cierto aire de leyenda. Los paisanos están alrededor de Moreira. Julián toma una copa. El Viejo está cerca de Moreira. Éste acaricia una guitarra y otro puntea la suya.)*

VIEJO. — *(A Moreira.)* No me hiciste caso.

MOREIRA. — Ya lo dijo Julián, para hacerse baquiano hay que perderse una vez.

VIEJO. — Baquiano para matar milicos.

JULIÁN. — Y a Pato Picasso y Leguizamón.

MOREIRA. — *(Reaccionando.)* ¿Queda otro remedio, acaso?

VIEJO. — *(Al cabo de una pausa.)* No vale la pena... Con tomar por querencia a cualquier ombú...

JULIÁN. — *(Por Moreira.)* Duele la querencia. *(Silencio. Moreira se ha puesto triste y puntea la guitarra. Al cabo de unos instantes comenta:)*

MOREIRA. — *(Por la guitarra.)* Hace temblar el alma. Uno se afloja por dentro y se abre como un puntazo que hiende fiero al corazón...

JULIÁN. — Dicen que la guitarra sangra en las bordonas...

MOREIRA. — También dicen que llora porque es mujer.

*(Recita con acompañamiento:)*

Triste es la vida de aquél  
que debe vivir rodando,  
la huella le va dejando  
a tientos l'alma y la piel.

La luz se hace eternidad  
y la libertad, cadena,  
y es tuito una negra pena  
sin principio ni final.

El tiempo es eternidad  
en la inmensidad maldita  
y una amargura infinita  
quema al hombre en soledad.

Si se tiende a descansar  
los huesos sobre el apero,  
el cielo es como un agujero  
que se lo quiere tragar.

Si grita, se vuelve atroz  
el eco en la lejanía  
y piensa en su fantasía  
que va a trompezar con Dios.

Como una madre, la tierra  
parece amparo ofrecerle.  
Dan ganas de obedecerle  
ya cansao de tanta guerra.

*(Silencio prolongado. Luego se le acerca Julián.)*

JULIÁN. — ¿Pensás volver?

MOREIRA. — No me queda otro remedio.

JULIÁN. — Te hablé del pueblo nuevo.

- MOREIRA. — *(Violento.)* ¿Pueblo nuevo? ¿Para qué?
- JULIÁN. — ¡Juan! ¿Qué destino te lleva?...
- MOREIRA. — El de la yerba mala que quiere dar la vuelta.
- JULIÁN. — No lo hagas. Yo te traigo tu hijo...
- MOREIRA. — ¿Un hijo?*(Pausa.)* ¿Para qué habrá nacido?  
*(Brúscamente se ilumina más la escena y se escucha un galope de caballos. Un paisano mira y, luego, grita:)*
- PAISANO. — ¡La partida! *(Moreira se levanta rápidamente, deja la guitarra, saca el facón y corre hacia el fondo para enfrentar a la partida. Los presentes se disponen a contemplar la pelea, que transcurre fuera de la pulpería.)*
- PAISANO 1. — Es el Sargento Navarro.
- PAISANO 2. — Los milicos no atacan.
- PAISANO 1. — Navarro quiere pelear solo con Moreira. *(Se escucha el sonido del metal de los facones.)*
- PAISANO 3. — Son dos valientes. *(Aparecen Navarro y Moreira peleando por el fondo. Es una pelea esquemática y breve. Moreira hiere el brazo de Navarro. Éste quiere cambiar de mano el facón, pero se le cae. Moreira permanece contemplándolo. Pausa.)*
- MOREIRA. — Parece un lagrimón... pero es el cuchillo de un valiente. Un lagrimón que se nos cuela cuando no nos ven... y lo usamos para matar... *(Lentamente se va. Julián lo quiere llamar, pero se interpone el Viejo.)*
- VIEJO. — Dejalo ir... *(Levanta el facón.)*
- JULIÁN. — ¿Seguiremos siempre así?
- VIEJO. — Con un facón en la mano. *(Está pensativo.)*
- JULIÁN. — Y una tristura que corta el alma con su filo  
bravo.
- VIEJO. — *(Lentamente.)* Y es que primero fue el sol... y

una pampa vacía y fiera... Y los rayos caían como cuchillos. Y estaba todo tan solo y seco, que el único hombre que había allá, lloraba, porque veía tanta tristura. Y vino Dios, vio que el mundo así no andaba, tomó un rayo y se lo dio al hombre... Y éste dejó de llorar porque fue el primer facón. Y el hombre con el facón hizo la pampa verde, porque creció el pasto. Por eso dejó de llorar, porque vino la paz y la vida. Hasta que hicieron la ciudad... y el dotorerío... y la autoridad y los gringos, y el facón empezó a matar...

PAISANO 1. — ¿Y después?

VIEJO. — ¿Después?... Nos tocará a nosotros... (*se apagan las luces.*)

### 13. LA MUERTE DEL MANDÓN

(*Se oye la voz del Payador que recita lo que sigue en la oscuridad:*)

VOZ DEL PAYADOR. —

Todo hombre que va rodando  
esconde en su corazón  
la inevitable ilusión,  
de que ella lo está esperando.

Ansí Moreira añorando  
con aliento estremecido,  
al tranco regresa al nido,  
que levantara soñando.

No es mala la vida, cuando  
nos deja libre un rincón  
donde encontrar el perdón  
que el alma está reclamando.

*(Luego aparece el rancho de Moreira. Es de noche. Afuera se escucha ruido de cascos y los ladridos de un perro. Aparece Vicenta. Detrás de ella, Francisco. La toma, mira por la ventana y, luego, se la lleva hacia adentro. La escena está vacía. Se abre la puerta y aparece Juan Moreira. Entra, ve una cuna en un rincón y se acerca a ella. De improviso aparece Francisco armado y detrás, Vicenta. Moreira los contempla asombrado. Luego reacciona y se pone en guardia empuñando el facón.)*

MOREIRA. — *(A Francisco.)* Andás como gusano en la pulpa.

FRANCISCO. — No haberte matado aquella vez que te hice justicia.

MOREIRA. — ¿Justicia? ¿De quién? ¡De los otros!

FRANCISCO. — *(Soberbio.)* De los fuertes.

MOREIRA. — *(Por el facón.)* Esto es justicia. *(Arremete con violencia. Luchan con furia. Al cabo de unos instantes agrega Moreira:)* La autoridad te ha dejado la cara como taba, redonda y con un agujero, como argolla de ahorcao. Se te dio vuelta la taba y ahora vas a pagar cara la traición y el desprecio. *(Da furiosas estocadas, mientras agrega:)* ¡Y el desprecio de los otros!... ¿Por qué no gritás ahora que me aten al cepo? ¡Gritá! ¡Gritá! *(Empuja a Francisco hacia afuera y lo mata. Vuelve. Silencio. Se encamina lentamente hacia la cuna. Mientras tanto Vicenta le habla.)*

VICENTA. — Tuve que hacerlo. Me habían dicho que habías muerto. Cuando nació no teníamos qué comer. *(Pausa.)* Podríamos intentar, Juan.

MOREIRA. — ¿Intentar?

VICENTA. — Solos, no haríamos nada... *(Moreira se acerca a la cuna. De pronto se aparta, vuelve sobre sus pasos y quiere irse. Vicenta lo intercepta y le clama:)* Matame, Juan... *(Moreira se detiene y la contempla con tristeza.)*

MOREIRA. — ¿Para qué? *(Luego, lentamente intenta irse.)*

VICENTA. — *(Por el hijo.)* Te va a extrañar...

MOREIRA. — *(Contempla la cuna.)* Cargaré con mi ausencia... Seguiré solo hasta que pueda. *(Mientras sale, agrega:)* Ya no me importa morir... *(Vicenta llora. Moreira se aleja hacia el fondo. Ella queda sola y cuando lo ve lejos, grita:)*

VICENTA. — ¡Juan! *(Moreira desaparece sin darse vuelta. Se apagan las luces.)*

#### 14. LA MUERTE DE JUAN MOREIRA

*(Aparece Moreira en la pista, desenvaina su facón y avanza con fiereza hacia una puerta inmensa. La golpea con furia.)*

MOREIRA. — *(Gritando.)* ¡Abran!... ¡Abran! Juan Moreira quiere morir en buena ley. ¡Que salga la partida o le priendo fuego al juzgado! *(Moreira enarbola una tea, que recogió en el suelo, y la arroja hacia la puerta. En seguida se enciende todo el fondo del escenario y se tiñe de un fuerte color rojo. La puerta se abre y Moreira penetra a través de ella, dispuesto a luchar.)* ¡A matar!



¡A matar! (Se escuchan ruidos de sables y galopes y un ritmo de malambo. Aparecen a montones y en el fondo siluetas de soldados en actitud de combate. Entre ellas se destaca la sombra inmensa de Moreira. La lucha dura unos instantes y, cuando ha llegado a su punto álgido los soldados parecen huir. En ese momento se produce un súbito silencio. Se atenúan las luces. Lentamente aparece Moreira a través de la puerta y avanza hacia la pista, con el aspecto vencido y cansado y los brazos colgando. El facón cuelga de la mano como si fuera un objeto inútil. Se diría que camina en una llanura inmensa y desolada. Al cabo de un silencio, dice con amargura:) Es tan fácil matar... (Súbitamente recuerda y hace un gesto de compasión.) Leguizamón... viejo toro... (Vuelve a usar el facón, lo clava y lo revuelve.) Te entró el puñal en el vientre y retorcí el mango... (Hace un gesto de dolor.) Pusiste una cara de carnero embobao con la muerte... (Pausa. Luego agrega, cansado:) Pato Picaso... (Da un hachazo con el facón.) ...con la frente rota. (Se excita. Recuerda la lucha briosa con la partida.) Y a todos... (Con fiereza y acuchillando a diestra y siniestra.) Les hacía morder el polvo. Uno, otro, otro más... y otro más... ¡y más y más! (Cansado, se detiene. Contempla lo que ha hecho.) Se les enriedaba la vida antes de morder el polvo... (Pausa. Mira a su alrededor como si lo acosara la soledad.) Me han dejao en paz... en el silencio... Ni siquiera el malón. (Exclama con ímpetu.) Ah, cuando venía bramando por la llanura... (Se escucha el ruido de un malón, con sus aullidos y el tropel de los caba-

llos. Moreira se pone en guardia e inicia su pantomima. El ruido crece. Se diría que el malón quiere atropellar a Moreira. Éste da estocadas a un supuesto indio que pasa cerca. Se supone que el indio cae. Moreira lo sigue en su caída, luego se lanza sobre él y, con un hachazo, le corta la cabeza. Moreira continúa la pantomima haciendo un gesto de repulsión mientras toma la cabeza y la levanta. Le habla con furia:) Te atajé al paso indio maldito... Cómo arrugás la jeta, indino. ¡Pero te lo tenías merecido! Uno de los dos tenía que ser... (Hace una paulatina transición. Coloca blandamente la cabeza en el suelo y la contempla.) Indio bravo... (Compasivo.) Pobre indio... Estabas en tu ley... (Piensa.) Tu ley... ¿De qué te valió? (Pausa.) La ley... (Se excita.) ¡La ley de matar! ¡Y matar para vivir! (Pausa. Medita, luego agrega con amargura:) ¿Y vivir? (Pausa.) La vida... Quedarse ladeando la autoridad pa' empezar lo mismo... Ser manso..... Una china... un ranchito junto al río. Después lo desgracian a uno... Y uno enfila al desierto... en el silencio... (Crece nuevamente su excitación.) ...por la misma huella, detrás de la misma estrella, sin rumbo hasta el horizonte... sin guitarra ni mujer ni ombú ni rancho ni china. ¡Nada! Sólo la partida con sus latones y sus viseras y su grito: ¿quién anda? (Esgrime nuevamente su facón con furia.) ¡Y hay que acuchillar al primero, al segundo, al otro y otro más y más y más!... (Grita.) ¡A matar! ¡A matar! (Pausa. Contempla el resultado de su acción.) Después el silencio... la mano chorreando sangre... y los otros tendidos como vizcachas después de una

inundación. Se acabaron las partidas, los tenientes y las mujeres y en la pampa uno va como un ovillo de charco en charco, pidiendo un poco de vida. Y está en el silencio, en el desierto, sin guitarra... *(Pausa. Está obsesionado.)* Desierto maldito... desierto maldito... *(Estalla.)* ¡Quiero matarte, silencio! *(Se toma la cara, desesperado. En ese instante aparecen los milicos como sombras formando un anillo en torno a la pista. Moreira los ve y se desespera. El anillo se va cerrando y él los acomete. Los milicos caen y se levantan en forma rítmica. Súbitamente aparece al fondo una pared y delante un aljibe. Moreira, desesperado quiere subir a la pared pero le clavan una bayoneta.)* A traición no, malditos. *(Desaparecen las sombras. Moreira muere. Las luces que dan sobre el cuerpo de Moreira desaparecen. Reaparecen los arrieros y el Payador recita lo siguiente:)*

PAYADOR. — Muerte que se desliza  
en ancas de la traición  
es potro que al corazón  
lo libera de su cuita  
y negra cruz infinita  
va goteando del facón.

Un galope de silencios  
en las gargantas se quiebra  
pariendo un tremendo grito  
amasao con sangre y tierra.

Han matao a Juan Moreira.

Fiera nube de caranchos  
se revuelca entre las huellas  
y una sombra monta al viento,  
hasta tocar las estrellas.

Han matao a Juan Moreira.

Perro dolor que a la carne,  
se prende como un abrojo.  
Rabia salada y caliente  
que se escapa por los ojos.

Han matao a Juan Moreira.

Pulpería, rancho y sable  
amalhaya quién pudiera.  
Pulpería, rancho y sable  
quemar en la misma hoguera.

Han matao a Juan Moreira.

¿Adónde estás Juan Moreira?  
¿Qué lucero te enterró?  
¿Qué guitarra de silencio,  
abrazará tu emoción?

Juan Moreira, Juan Moreira  
toro quebrado en mojón.  
¿Qué malambo de promesas  
nos trae tu recordación?...

## A MODO DE COMENTARIO

La Nación - Domingo 10 de enero de 1988

### Original puesta la del elenco riojano

"La muerte del Chacho", de Rodolfo Kusch, por el Teatro Estable Municipal de La Rioja. Intérpretes: Mabel Galleguito, Lina Martínez, César Torres, Carlos Pereyra, Ana Galleguillo, Luis Avila, Marcos Herrera y Edgardo Torres. Diseño de vestuario: Mónica Ferrari. Espacio escénico: Juan Carlos Giuliano. Iluminación: Walter Medina. Musicalización: Gustavo Martinele. Asistente de dirección: César Torres. Puesta en escena y dirección: Manuel Chiessa. En el teatro Cervantes.

Los acontecimientos que precedieron a la muerte de Angel Vicente Peñaloza, "El Chacho", están reflejados en la historia. Rodolfo Kusch rescata a este personaje y lo utiliza para destacar el sentir del pueblo riojano ante la figura del caudillo. Es este sentir el que confiere a la obra la fuerza dramática que apuntala el trágico destino de Peñaloza.

Más allá de los valores de la pieza, es importante resaltar la puesta en escena que no tuvo inconvenientes en dejar de lado la platea para ubicar al público en el escenario, alrededor de una pista circular, al mejor estilo del picadero.

A partir de esta propuesta, todo fue elaborado con precisión de relojería. La simplicidad del vestuario, el color de las tela, la correcta interpretación, los matices de la iluminación y el canto acompañado por el son de la caja fueron creando un clima sugestivo que envolvió al espectador en la dramaticidad de los hechos.

Chiessa logró romper con el factor temporal y vistió a las escenas con un aire de contemporaneidad que fue valioso para la interpretación del texto. Con pequeños detalles, elaboró una atmósfera de verosimilitud que conmovió a los espectadores que fueron sutilmente incorporados al hecho teatral a través del contacto con los actores.

"La muerte del Chacho", por plantear una temática regional, por la participación de un elenco riojano y por la búsqueda de nuevas formas de expresión, se convierte en un importante y valedero exponente de la Fiesta Nacional del Teatro.

# LA MUERTE DEL CHACHO

## PERSONAJES

Vicente Angel Peñaloza (El Chacho)

Doña Victoria

El Macho (El Juancho)

La Hembra

La Purinca

El Opa

El Lagarto

El Gobernador

Irrazábal

La Mujer

El Cura

Pueblo

Montoneros

Guardia Nacional

*El escenario será en forma de patio o pista. En él se jugarán la plaza, el mercado y el campo de batalla. Hacia el fondo irá en el momento oportuno una pantalla, sobre la cual se proyectarán sombras o imágenes de acuerdo con la acción. A la izquierda, sobre una pequeña elevación, a modo de escenario, estará la casa de Peñaloza. A la derecha, la huerta del Juancho con plantas de maíz esquemáticas y otros implementos. El mobiliario de la casa de Peñaloza será muy reducido: apenas un catre, alguna vasija, una silla, todo sobre fondo negro. El clima general del espacio escénico será gris y descolorido.*



En esta obra se hace caso omiso de la historia. Apenas se la insinúa, a manera de telón de fondo, para destacar en primer plano las vivencias populares del caso. Entre el escaso material consultado, se prefirió el *Cancionero de La Rioja* de Carrizo, muchas de cuyas coplas, referidas al Chacho, figuran en la obra. Y esto fue intencional porque se consideró más importante lo que el pueblo piensa del Chacho que lo que piensan los historiadores de provincia sobre el mismo tema. La objetividad histórica y las suntuosas investigaciones realizadas por estos últimos apuntan inconscientemente a frustrar la vigencia de los héroes populares.

Las herejías de la obra son intencionales porque el teatro merece ser maltratado, ya que es preciso buscar una forma americana de espectáculo. De ahí la insistencia en el sentido épico del relato, la simultaneidad y ubicuidad de escenas, la estructura espacial de la pista, la imponente de recursos de índole subjetiva como la grabación, el sentido mágico y demoníaco de algunos personajes. La *Purinca* y el *Opa* tratan de reflejar esa modalidad profunda del hombre ligado a América, con su extraño modo de ver el mundo. Quizá contenga la obra una mística que es implícita en todas las cosas de América. En ese sentido se ha querido repetir la experiencia del *Credo Rante*, o sea que se usó el rito o la misa a fin de remover en el subconsciente del espectador americano antiguas verdades enterradas.

Para la puesta en escena de esta obra, se requiere lógicamente un director que sepa crear formas nuevas de espectáculo. Desgraciadamente el horizonte expresi-



vo de nuestro teatro se halla muy limitado, no sólo porque se lo toma como un oficio adquirido con sus leyes cerradas y esotéricas, sino también por una reiterada ignorancia de nuestra gente de teatro referente a su propia situación de nacidos en América. Adquirir la conciencia de esto último significa abandonar esa fácil presunción que acompaña todo nuestro quehacer y supone reemplazarlo por la humildad de empezar todo de nuevo a espaldas de las novedades que nos llegan. Y eso lo logran muy pocos, porque nadie confiesa su verdadera condición.

R.K.

## PRÓLOGO

*(Un llano. A la izquierda una planta de maíz estilizada, a modo de cruz. El resto totalmente a oscuras. Apenas está iluminado el suelo y en él, algunas plantitas muy solitarias. A lo lejos una lomita. Viene el Opa de lejos por la lomita con el burro. Al lado, la Purinca. Ambos juntan yuyos. Lo hacen con lentitud y pachorra. El Opa levanta de pronto una flor, la contempla, se yergue. Al cabo de unos instantes dice:)*

OPA. — Mama Purinca ¿por qué tiene la flor cuatro hojitas tan lindas? *(Pausa. La Purinca mientras sigue juntando se acerca. Luego contempla la flor del Opa. Le dice maternal, como explicándole:)*

PURINCA. — Fueron como la gente... Se han juntao macho y hembra y han quedao como pegados. Cada hojita es un brazo. Unos quedaron redondos, porque eran gordos... los otros, flaquitos como palos... *(Pausa.)* No sufren, porque siempre están juntitos...

OPA. — *(Queda pensativo. La Purinca sigue juntando.)* ¿Por qué no somos como las flores, ahora?

PURINCA. — *(Distraída.)* Algunitos lo son... El Chacho y doña Victoria... Los otros no son más que yuyos...

OPA. — ¿Algunitos?... Yo me he quedao yuyito... *(Recoge uno.)* Como éste... *(Melancólico.)* Como para hacer una mala sopita, pues... *(Sonríe.)* Sopita 'e yuyo... *(Concluye.)* Había de saber mal ¿no? *(Contempla a la Purinca. Esta se sobresalta porque en la lomita aparecen unas mujeres que van con sus atados a la feria.)*

- PURINCA. — ¡Callate! *(Las mujeres están alegres y saludan a los dos.)*
- MUJER 1. — *(Gritá.)* ¡Mama Purinca!... ¡Diz que vuelve el Chacho con la montonera!
- PURINCA. — *(Toma a mal la noticia.)* ¡Mentís, bruja! *(Las mujeres ríen.)*
- MUJER 2. — *(En son de burla, al Opa.)* Opa, vení, dame la bendición... *(El Opa esboza un gesto como si bendijera, y las mujeres ríen, mientras se alejan y desaparecen.)*
- OPA. — *(Al escuchar la risa de las mujeres, ha quedado sorprendido con el gesto a medio hacer. Balbucea, dolorido:)* ¿Por qué ríen, mama Purinca, si sé dar la bendición?... *(La Purinca, que ha vuelto a juntar los yuyos, levanta la vista y contempla al Opa.)*
- PURINCA. — *(Sin dar mucha importancia, aunque con un poco de burla.)* Naciste bajo otra luz...
- OPA. *(Sorprendido.)* ¿Otra luz? *(Piensa.)* ¿Por eso me llaman el opa?
- PURINCA. — *(Ríe como quien hace una broma pesada.)* A vos te parió el Chiqui.
- OPA. — *(Aterrorizado, mientras la Purinca no interrumpe su labor.)* ¡No!
- PURINCA. — Una noche estaba dormida tu madre y vino una tormenta. Y un rayo le cayó aquí. *(Señala el pecho.)* Y luego le nació un hijo. ¡Eras vos! *(Ríe, diabólica.)*
- OPA. — Entonces, nací como el fuego...
- PURINCA. — *(Ríe.)* Sí. Pero nacieron dos... Uno era el Chacho...
- OPA. — *(Vislumbra que la Purinca pudiera estar bromeando, aunque cree en lo que dice.)* Te estás riendo de mí.

No te creo... *(Se distrae con los yuyos.)* Nadie nace así... *(Pausa.)* El Chacho puede ser... pero yo... *(Piensa.)* Lo que está abajo nace con lo de abajo... Lo de arriba, con lo de arriba... *(Se deslumbra ante esa conclusión.)*

PURINCA. — *(Interrumpe un poco su labor. Mira hacia la loma donde estaban las mujeres. Luego murmura, como quien piensa en otra cosa.)* ¿Quién dijo que naciste con los de abajo?... Abajo nacen los canallas, los sucios, los que nos hacen pelear... Puro yuyo...

OPA. — *(Ha continuado juntando yuyos. Se enamora nuevamente de uno. Lo contempla.)* No estaría mal ser como yuyo. Pero los de abajo tienen algo más... Los yuyos tienen todo esto... Las hojitas. *(Señala con el dedo.)* Un tallito largo, un cuerpo... Miralo. *(Se lo muestra.)* Miralo pues... Está fresquito... *(La Purinca sigue con su labor. El Opa hace una pausa. Vuelve a mirar el yuyo. Está serio.)* Ahora que lo corté puede que se muera... *(Piensa.)* Morir es como quedar de yuyo... *(Pausa. Vuelve a mirar a la Purinca. Esta continúa con su trabajo.)* Mama Purinca, ¿por qué se mueren todos?

PURINCA. — *(Ríe sin dejar su labor. Luego dice como en broma.)* Preguntáselo al Chiqui...

OPA. — *(Continúa sumergido en sus pensamientos.)* Podríamos ser fuertecitos... *(Mira a su alrededor, ve la planta de maíz estilizada.)* Como ellos... *(Señala el maíz. Agrega asombrado.)* Tan hechito, el maíz. *(Infantil.)* Es el rey de los yuyos... *(Mira a los que tiene a sus pies.)* Estos son los opas. *(Soberbio, como un rey.)* ¡De rodillas, yuyos! ¡De rodillas! *(Pausa. Se afloja su actitud.)*

*Lentamente, como arrepentido, se arrodilla a contemplar, con la cara en el suelo, al yuyito que tiene a sus pies, mientras dice con voz tierna.)* Lo dije en broma... *(Se lo dice al yuyo.)* No es cierto... No lloren, ahora... No... *(Está muy arrepentido. Levanta un yuyo.)* Vos serás un gran yuyo... El maíz no es el rey... no... *(Le sigue hablando al yuyo.)* Es como Jesús... *(Contempla nuevamente al maíz.)* Jesús crucificado... *(Se levanta corre hacia él. Se coloca de espaldas a la imagen y levanta los brazos. Parece un Cristo. Sigue hablando a los yuyos.)* ¿Ven?... *(Dulce.)* Jesús era buenito... *(Quiere probarlo.)* Resucitaba a los muertos... *(Le grita desafortadamente a los yuyos, levantando los brazos.)* ¡Resuciten! ¡Resuciten todos! ¡Todos! *(La Purinca interrumpe su labor y le grita:)*

PURINCA. — ¡Callate! *(El Opa se asusta como un chico. Le explica, infantil e inocente:)*

OPA. — Si sólo estaba jugando... *(La Purinca lo contempla angustiada. El Opa vuelve al lugar donde están los yuyos y les dice, inocente:)* No nos dejan jugar... *(La Purinca no aguanta más. Le desespera la locura del Opa.)*

PURINCA. — ¡Opa! ¡Opa!

OPA. — *(La contempla largamente. Extrañado y dolorido.)* ¿Vos también me decís opa? *(La Purinca furiosa va al lugar de los yuyos y los pisotea.)*

PURINCA. — ¡Maldito seas! ¡Maldito seas! *(Contempla a su opa, entre maternal y desesperada, como queriendo llevarlo a la realidad.)* No sabés que estamos en guerra, que ahora vuelven los montoneros, que hay que hacer lanzas. ¡Que hay que pelear! *(Abraza al Opa,*

llorando, mientras el Opa está como alucinado como si viera otro mundo.) ¿Cuándo vas a entender? ¿Cuándo? (Lo contempla, sin soltarlo.) ¿Nunca? (Creciente.) ¿Nunca? ¿Nunca? (Lo sacude.) ¡Estamos en guerra, Opa!

OPA. — No haya más guerra... (Silencio.)

PURINCA. — (Resignada.) Si no fueras opa, serías un cobarde...

OPA. — (Vuelve a mirar los yuyos en el suelo. Dolorido.) No me dejaste jugar con los yuyitos...

PURINCA. — (Fuerte.) ¡No!

OPA. — (Inocente.) ¿Me dejás juntarlos?

PURINCA. — ¿Es que no vas a entender?

OPA. — (La contempla con expresión estúpida.) ¿Para qué?

PURINCA.— Hay que luchar junto a la montonera... Luchar...

OPA. — ¿Para qué?

PURINCA. — (Irritada.) Para ser felices.

OPA. — ¿Para qué? (La Purinca lo vuelve a contemplar. Comprende que nada podrá contra la locura del Opa.)

PURINCA. — Opa...

OPA. — (Infantil.) Cuando vuelva el Chacho le diré que me trataste mal...

PURINCA. — (Intenta reiniciar su labor.) Es un montonero y no se entiende con opas...

OPA. — (Alegre.) Le diré que no haya más guerra

PURINCA. — (Sarcástica.) ¿Te crees que todos son opas?

OPA. — Sí... (La Purinca ríe con ganas.) Debemos serlos... Yo podría hablarles y nos entenderíamos... (Silencio. La Purinca mira a lo lejos.)

PURINCA. — Mira el pueblito allacito... Todos juntitos como bosta de padriyo... Hembras y machos y ranchitos. *(Al Opa.)* Es nuestro, opita... Y con la fuerza, nomacito. Cortando cabezas y matando a los que nos quieren sacar lo que tenemos...

OPA. — *(Estuvo mirando un yuyito mientras hablaba la Purinca.)* Mirá lo débil que es el yuyito y vive... *(Silencio.)*

PURINCA. — Ojalá fuéramos opas... Ojalá... *(Se apagan las luces.)*

## 1. LA FERIA

*(Algunas mujeres y hombres del pueblo están sentados y tienen delante pequeñas bolsitas, botellas con vasos o montones de verdura. Se diría que compran y venden. Entre ellos está la hembra con expresión triste. Entran la Purinca y el Opa. Lo hacen lentamente. Cuchichean entre sí.)*

PURINCA. — Mirá, opita... Esperan...

OPA. — ¿Qué?

PURINCA. — A la montonera...

OPA. — ¿Están tristes?

PURINCA. — No quieren estarlo... *(Súbitamente las Mujeres estallan en un parloteo animado. Pregonan sus mercaderías. El cuadro se anima.)*

MUJER 1. — ¡Maíz Tostado!

MUJER 2. — ¡Leche 'e cabra!

MUJER 1. — *(Grita a la mujer que está lejos.)* Prestáme a tu muchacho para hacer una acequia.

MUJER 3. — Qué te voy a prestar, si se me está cayendo el rancho y lo tiene que arreglar. ¡Tamales! ¡Tamales!

MUJER 2. — *(A la Hembra.)* Qué te pasa a vos que tenés la cara como lonja 'e cuero.

MUJER 4. — ¡Alhoja, Alhoja!

MUJER 3. — ¡Mantas!

MUJER 1. — *(Continúa hablando con la Mujer 2.)* Tengo un campito chiquito. ¿Se acuerda? Allá en la lomita aquella... Se me va a secar el maíz...

MUJER 3. — *(Entrando en la conversación mientras las otras siguen pregonando.)* Casi se me muere la cabrita...

MUJER 1. — ¿La de los ojos zarcos?

MUJER 3. — La mismita...

MUJER 1. — Habrá que cuidarlas... hasta que vuelvan...  
*(Se atenúan los pregones y el parloteo. Todos la miran. La hembra se asusta.)*

MUJER 4. — *(Con emoción.)* ¿Ya vuelven?

HEMBRA. — ¿Quién?

MUJER 1. — Los montoneros. ¿Quiénes van a ser?

MUJER 2. — ¿Los montoneros?

MUJER 3. — ¿Los montoneros? *(La expresión de todas es de felicidad. Se callan. Piensan. Se diría que recuerdan. El Opa y la Purinca continúan cuchicheando.)*

OPA. — Mama Purinca... ¿Les digo que no haya más guerra?

PURINCA. — Callate, Opa del diablo. Tiene que haber guerra.

OPA. — No.

PURINCA. — Te digo que sí. *(Las mujeres continúan charlando.)*

MUJER 1. — Me lo dijo el Lagarto, que anda por ahí borracho. *(Señala a la Mujer 2.)* Ibamos las dos y el muy



arrastrao me pechó. *(Se acuerda y le dice a la Hembra con intención.)* Ah, te manda saludos y venía a verte... *(Gesto de la Hembra. Silencio. La contempla. La Hembra rompe a llorar.)*

MUJER 2. — ¿Qué te pasa?

MUJER 1. — Ese Lagarto las hizo todas.

HEMBRA. — No me deja en paz...

MUJER 1. — ¿Te hizo algo?

HEMBRA. — No... Les juro que no... Pero no me deja en paz...

MUJER 1. — Aprovecha que no están los montoneros

MUJER 4. — Nació para hacer el mal. No sé qué lleva en las entrañas... *(El Opa se acerca a la Hembra que continúa llorando.)*

OPA. — No llores, pues... No llores, te digo... No habrá más guerra. Vendrán y tu Juancho se va a quedar... *(Entra el Lagarto. Silencio. Todos están a la expectativa. Ve al Opa con la Hembra y se acerca tambaleando.)*

LAGARTO. — Te dije que no te acercaras a ella...

OPA. — *(Con miedo.)* Sólo la quise ayudar. *(El Lagarto pateo el cesto de yuyos del Opa.)*

LAGARTO. — Llevate esta porquería de yuyos...

OPA. — Son de mi huerta...

LAGARTO. — ¿Qué vas a tener huerta vos...

OPA. — Allá en las cumbres...

LAGARTO. — ¿En cuál? ¿En cuál? ¿En cuál? ¡Decí! *(Lo atropella. Interviene la Purinca.)*

PURINCA. — Déjalo al Opa. Se pega lindo al Opa ¿no? Dale nomás... Andás correteando entre las piedras pa' ver si pellizcás alguna sobra y después te metés con los opas...

LAGARTO. — ¿Qué decís? Aquí soy el amo cuando no está el Chacho.

PURINCA. — Estás echando cebo como un chanchito. ¿Por qué no saliste con la montonera, decí?

LAGARTO. — Porque me tuve que quedar a cuidar la hacienda.

PURINCA. — *(Ríe.)* Eso es lo que decís a todos. Pero el Chacho no te quiere porque sos un cobarde.

LAGARTO. — Te voy a dar. *(Intenta pegar a la Purinca, pero lo impide el Opa.)*

OPA. — ¡Eso, no! ¡No le vas a pegar! *(El Lagarto lo empuja y el Opa rueda por el suelo. Este ha quedado dolorido y se queja.)* Me hiciste mal. Decime, Lagarto ¿por qué no sos buenito?

LAGARTO. — Soy bueno cuando me dan de comer

OPA. — Hay que ser bueno, cuando no se come...

LAGARTO. — Eso se lo dejás al Chacho. El puede hacerlo...

OPA. — ¿El Chacho es bueno? Pero vos sos malo... malo. *(Las mujeres acosan al Lagarto.)*

MUJER 1. — A mí me robó una cabra....

MUJER 2. — Decime ¿dónde fue a parar el apero que te presté?...

MUJER 3. — A mí me quisiste atropellar una noche. *(Acorralan al Lagarto.)*

LAGARTO. — *(Mientras emprende la retirada.)* Ustedes son como las alimañas. ¿Para qué van a vivir? ¿De qué sirven? Ya las vamos a barrer... Roñosas... malditas... *(Se va perseguido por las mujeres. La Purinca ríe. Irrumpe en el mercadito y se apodera*

de distintas cosas mientras dice, riendo y saltando.)

PURINCA. — Vení opita. Vamos a comer. Vení opita... Están ricos los tamales. *(Le tira unos al Opa. Este los come. Las mujeres, en corrillo, los contemplan. Algunas quieren evitar el robo. Están sorprendidas. La Purinca les grita.)* No sólo de yuyos vamos a vivir. *(Imita al Lagarto.)* Roñosas, malditas... Las vamos a barrer a todas... Tuve que cuidar la hacienda del Chacho... *(Ríe. Repentinamente se escuchan unos tambores. Suenan con pesadez. Silencio súbito. Todas miran hacia el fondo. Lentamente aparece un puñado de Montoneros. Cruzan la escena. están sucios y harapientos. Todos los miran en silencio. Uno de ellos, molesto, les grita a las mujeres con resentimiento.)*

HOMBRE 1. — Sí... Nos han ganao. ¿Qué quieren ustedes? *(Algunas mujeres se acercan a los montoneros y los abrazan gimiendo. La Purinca comienza a sonreírse mientras dice con cierto dejo de burla:)*

PURINCA. — Montoneros... Montoneros... Montoneros...

HOMBRE 1. — Te hubieras venido con nosotros. Purinca del diablo. ¿Qué íbamos a hacer con un cañón?... Morían como moscas...

PURINCA. — *(Grita.)* Lo hubieran enlazado... *(Ríe. Las parejas se van.)* A que se olvidaron el lazo... *(Le tira tamales.)* Tomá, comé. *(Con intención.)* Montonero. *(Grita al Opa.)* Opita... prestales el burro pa' que corran a la Guardia Nacional... *(Ríe.)*

MONTONERO 1. — *(Sereno, mientras desarma un tamal.)* Ya

no habrá guerra... El Chacho firmó la paz. (*La Purinca se queda súbitamente seria.*) Tendrá que entregar la lanza... (*Mientras se va, agrega.*) No sé que será de nosotros... (*La Purinca está lívida. Súbitamente grita como en un lamento.*)

PURINCA. — ¡Mienten! ¡Mienten! ¡Cobardes! ¡Mienten! (*Se va detrás del Montonero y se escuchan sus gritos durante un instante. Entra el Macho. La Hembra, que había quedado acurrucada durante todo el tiempo, súbitamente levanta la cabeza. Se contemplan. No se abrazan. Simplemente se acercan el uno al otro y hablan quedamente y con dulzura. Están aislados en escena. El Opa come tamales con lentitud. La escena es de un gran reposo.*)

HEMBRA. — ¿Cómo te fué yendo?...

MACHO. — Malito, nomás. ¿Y vos?

HEMBRA. — Pude pasar... Vendiendo quesillos y tamales...

MACHO. — (*La contempla.*) Estás igual...

HEMBRA. — Vos también... (*El Macho la pellizca.*) ¿Qué hacés?

MACHO. — Quería ver si vas siendo la misma... (*La contempla.*) Y... ¿nada?

HEMBRA. — (*Simulando no entender.*) ¿De qué?... ¿De la huahua?... (*Con picardía.*) Algo me dice que sí...

MACHO. — (*Contento.*) De esta vuelta me quedo... (*El Opa ha dejado de comer. Se va a ir. Ve la pareja y se acerca. Le habla con dulzura y cierta intención, mientras les da un yuyo.*)

OPA. — Tomá, este maicito de las cumbres... Para que

sean buenos. *(Se retira. De pronto se detiene y agrega.)* ¿Has visto al Chacho?

MACHO. — Allá estará, lamentándose en su casa...

OPA. — *(Por el yuyo que tiene el Macho en la mano.)* No se vaya a marchitar... Los maicitos sufren cuando se marchitan. *(Se va. Se apagan las luces.)*

## 2. LA HUERTITA DEL JUANCHO

*(La huertita del Juancho. Tiene un aspecto simbólico. Maíz con mazorcas y chala grande como cristos. Algunas hileras. Macho y Hembra están contemplando su huerta. El tiene una azada en la mano. Silencio prolongado.)*

HEMBRA. — ¿No querís que te ayude?

MACHO. — No.

HEMBRA. — *(Con satisfacción.)* La he arreglado yo solita. ¿Ves lo derechitas que están las hileras?... Han crecido unos yuyitos y no sé cómo sacarlos... *(El Macho no contesta. Busca los yuyos. Pausa prolongada.)*

HEMBRA. — Decime, Juancho ¿te vas a quedar?

MACHO. — *(La contempla.)* ¿Y por qué me voy a ir? *(Se pone a trabajar. Entra el Pueblo. Cantan una vidala.)*

PUEBLO. —

“Yo soy nacido en la sierra  
criado en la indiada pura  
y tengo el talón partido  
como granada madura.”

*(Los visitantes saludan. Se detienen a contemplar lo que hace la pareja.)*

MACHO. — ¿Ya le dieron al frito dende la mañana?

HOMBRE 1. — ¿Y qué vamos a hacer, si no?

MUJER 1. — Diz que en el pueblo hay fiesta...

HOMBRE 2. — *(Al Macho.)* ¿Y cómo te sienta esta vida?  
*(Ríe.)*

MACHO. — Ya ves, arreglando la huerta.

HOMBRE 3. — Te vas a cansar.

MACHO. — Y si no hago esto ¿qué voy a hacer?

HOMBRE 1. — Yo hice algo mejor... Estuve probando el sable en un algarrobo...

MACHO. — *(Suspícaz.)* ¿Cómo? ¿Sabías algo?

HOMBRE 1. — Por si pasa... No hay que perder la costumbre... *(Pausa.)*

HOMBRE 4. — Peñaloza no entregó la lanza todavía...

MACHO. — ¿Qué estará esperando?

HOMBRE 2. — Siempre fué muy rápido...

MUJER 2. — En vez de pensar en tanta guerra, sería mejor que cuidaran la hacienda.

MUJER 1. — *(Al Macho.)* Se van y quedan los lagartos que se corretean entre las piedras. *(Ríen algunas.)*

MACHO. — ¿Y nos vamos a quedar sólo por eso? *(La Hembra está nerviosa.)*

MUJER 3. — ¿Para qué hacen un rancho, entonces?

MACHO. — *(Triste.)* ¿Pa' qué?... La huerta es chica...

MUJER 4. — ¿Y las huahuas?

MACHO. — Si es solo por las huahuas... no vale la pena...

MUJER 1. — Eso lo dicen ustedes, los hombres.

MUJER 2. — El Lagarto anda detrás de tu mujer... ¿Qué decís ahora?

HEMBRA. — Lengua 'e víbora. (*Silencio.*)

HOMBRE 1. — Ahí anduvo Victoria, pidiendo que anduviéramos tranquilos... Como viene la Guardia Nacional... Tenemos que portarnos bien.

MACHO. — Vamos a quedar cuidando cabritos...

MUJER 1. — Si no servís para otra cosa.

HOMBRE 3. — Victoria nos pidió que ayudáramos en la hacienda de Peñaloza.

MACHO. — Guardaré la lanza detrás de la puerta.

HOMBRE 4. — O hacés un cuchillo con la punta.

HOMBRE 2. — Y con la caña apuntalás el maíz. (*Ríen.*)

HEMBRA. — La cabra está gritando...

MACHO. — Andá a ver lo que tiene... (*Se va la Hembra. Se escucha un canto a lo lejos. Todos atienden.*)

HOMBRE 1. — Ya empezó la fiesta en el pueblo. (*Se van reiterando.*)

PUEBLO. — (*Mientras se va.*)

“Yo soy nacido en la sierra  
criado en la indiada pura  
y tengo el talón partido  
como granada madura.”

*(El Macho queda solo. Se dispone a trabajar. Con la azada va haciendo un surco, pero tropieza con un terrón grande y lo golpea con intensidad creciente. La luz se concentra sobre él. Se oye su voz grabada como un susurro. El Macho acompaña con gestos a su voz.)*

VOZ DEL MACHO. — Rompete maldito. Cha, con ese terrón que no se parte. (*Golpea con más fuerza con la azada.*)

*Se excita. Parece romperse.) ¡Así! (Se interrumpe, descansa. Se seca la frente.) Cansa esto...*

VOZ DE LA HEMBRA. — *(Grabada, repitiendo, también como susurro:) ¿Te quedás (El Macho queda pensativo. Hace un movimiento brusco.)*

VOZ DEL MACHO. — *La guerra era otra cosa... Uno extraña las pulgas y los piojos. No había ni tiempo de rascarse. (Se seca la frente. Mira al suelo y descubre un envoltorio. Se inclina, lo abre, saca un quesillo y lo come.) Está rico... ¿Qué tendrá ella en sus manos?...*

VOZ DE LA MUJER 1. — *(Interrumpe. Voz natural, pero grabada.) El Lagarto anda detrás de tu mujer. (El Macho se detiene. No quiero comer.)*

VOZ DEL MACHO. — *Ella plantó el maíz. ¿Por qué lo iba a hacer? (Mira para arriba.) Está limpio el cielo. No lloverá por mucho tiempo... Habrá seca... (Pausa.)*

VOZ DE LA MUJER 1. — *Andan las lagartijas entre las piedras... (Bruscamente el Macho mira hacia donde podría estar la casa de Peñaloza.)*

VOZ DEL MACHO. — *¡Al diablo con la seca!... No pasa nada en la casa de Peñaloza. Ni humo siquiera... Estarán durmiendo. Tres semanas durmiendo... No es para menos... Qué diablos, estarán cansados... (Se distrae. Juega con la azada.)*

VOZ DE LA HEMBRA. — *¿Te quedás? (El Macho, hace un gesto brusco.)*

VOZ DEL MACHO. — *Si me llamara de nuevo... Tenía que entregar la lanza y él es hombre de palabra... (A lo lejos se escucha un canto.) Ya andan llorando aquéllos, como perras paridas... (A lo lejos reaparece la*



*hembra con un cabrito en brazos. El la contempla. Al cabo de unos instantes dice con admiración.)* Está linda... Ha engordao... *(La hembra se le acerca y continúa con sus voces naturales.)*

HEMBRA. — Mirá, la cabra nos dio este cabrito...

MACHO. — Ahá.

HEMBRA. — ¿Te ha gustado el quesillo?

MACHO. — *(Lacónico.)* Sí.

HEMBRA. — Te prepararé un locrito como pa' chuparte los dedos.

MACHO. — Ahá.

HEMBRA. — ¿Qué te pasa? *(Pausa.)* Estabas mirando hacia la casa de Peñaloza. Te vi... *(Pausa.)* ¿Será por esa lengua de víbora?

MACHO. — *(Enojado.)* No es por eso.

HEMBRA. — *(Angustiada.)* Pensás otra vez en la guerra ¿no?

MACHO. — *(Mientras reinicia el trabajo con la azada.)* No es eso... *(Pausa. Tropieza con otro terrón. Está muy duro. Se excita. Irritado grita, mientras tira la azada.)* ¡Maldita sea esta azada! *(Mira hacia la casa de Peñaloza. Luego, hacia donde salieron los visitantes. Se va bruscamente.)*

HEMBRA. — ¡Juancho, Juancho! *(El no escucha. Ella se queja gimiendo mientras repite:)* ¡Juancho, Juancho!... *(Llora. Se apagan las luces.)*

### 3. LAS DUDAS DEL CHACHO

*(Peñaloza escribe una carta en su casa. A medida que lo va haciendo, se oye su voz, grabada. Esta adquiere*

*distintos matices: será solemne cuando él escribe, en cambio adopta dos matices más angustiosos cuando no lo hace. En este último caso su propia voz dialoga consigo misma.)*

VOZ DE PEÑALOZA. — *(Solemne.)* Señor Presidente. Me dirijo a usted para confirmar lo pactado oportunamente. Creo que ha llegado el momento de cesar la lucha... *(Deja de escribir. Piensa. Luego dialoga consigo mismo.)*

—¿Cuándo termina la lucha?

—Cuando se cansa el pueblo o el caudillo. *(Pausa.)*

—*(Con decisión.)* La justicia...

—*(Incisivo.)* ¿Qué justicia? *(Pausa.)*

—La del pueblo, cuando necesita vivir.

—*(Burlón.)* No te van a dejar. *(Peñaloza continúa escribiendo. Su voz vuelve a ser solemne.)*

—He decidido deponer las armas en virtud de las promesas que usted nos ha hecho llegar, en el sentido de respetar los intereses de la provincia y los del pueblo. Ha llegado el momento de organizar la nación y eso sólo se podrá hacer en paz... *(Levanta nuevamente la vista y deja de escribir. Está inquieto. Vuelve a producirse el diálogo íntimo. Se repite, como una obsesión:)*

—Nación... nación... nación... nación...

—*(Exasperado.)* ¡Basta! Creo en la nación.

—¿Qué te da la nación?

—Nada... Ayudará a la provincia.

—Estás seguro? ¿Qué le importa a la nación unos llanos desiertos?

—Le tiene que importar la muerte de tantos valientes.

—¿Quién sabe?... *(Se oye como el galope de una montonera.)*

—Nadie se olvidará de Yanzón, del indio Gutiérrez... Esos no eran hombres. Eran algarrobos. *(Con firmeza.)* Yo sé que viven...

—¿Entonces, por qué vas a escribir esa carta?

—Porque la muerte de ellos hizo respetar a la provincia. *(Peñaloza continúa escribiendo con gesto decidido, mientras su voz vuelve a ser solemne.)*

—Estoy con usted en que no es posible construir una nación si mueren sus mejores hombres. *(Deja de escribir. El galope ha crecido. Se oyen unos disparos.)*

—Cómo los veía morir.

—¿Valdrá la pena? Todo se ha hecho por ellos... pero ellos han muerto... *(Aparece el grupo de Montoneros como si fueran fantasmas.)*

—*(Exaltado.)* ¿Quién dijo? ¡Viven! ¡Viven!

—La nación... la nación... la nación... la nación. *(Peñaloza contempla la carta. Silencio. Decide continuarla. Su voz continúa, ahora, solemne:)*

—¿Cree usted que podremos hacer una nación? Dios le de fuerza para tan magna obra. *(Decidido.)* Y para dar un testimonio cabal de mi total adhesión, he decidido entregar mi lanza. *(Peñaloza deja de escribir. Toma su lanza. El grupo de Montoneros se acerca. Crece el galope. Dos de ellos le hablan.)*

VOZ DEL MONTONERO 1. — ¿Vas a entregar la lanza?

VOZ DEL MONTONERO 2. — No lo hagas, Chacho...

VOZ DEL MONTONERO 1. — Decime, Chacho, ¿cómo entraba esa lanza en la carne de los unitarios?

VOZ DE PEÑALOZA. — Con la fuerza del viento y del llano...

VOZ DEL MONTONERO 2. — Y la fuerza de tu brazo... *(Exaltado, Peñaloza enarbola su lanza.)*

VOZ DE PEÑALOZA. — *(Va a asestar un golpe con ella.)*

VOCES DE MONTONEROS. — ¡No la devuelvas, Chacho! *(La emoción de Peñaloza llega a su máximo y en ese instante entra Victoria. Los Montoneros desaparecen y se restablece la normalidad en la escena. Peñaloza queda como ausente. Victoria se le acerca. Ella le habla con rudeza, aunque en actitud comprensiva.)*

VICTORIA. — ¿Te cuesta? *(Contempla la lanza. La acaricia.)* Ya está vieja la pobre. *(Peñaloza deja la lanza en manos de Victoria. Luego se sienta, rendido. Ella agrega, con la lanza en la mano.)* Hoy es el día del Niño Alcalde. *(Piensa un rato. Hay cierta tensión en su voz.)* La llevaremos. *(Quiere persuadirlo.)* Como en un paseo. Igual que antes. Cuando termine la procesión iremos ante el altar... *(Peñaloza está apesadumbrado. Se toma la cabeza con gesto brusco. Ella lo contempla en silencio y lo comprende. Se acerca y le pasa la mano por la cabeza, mientras agrega, con cierta congoja:)* Estará seco el camino... Hace tiempo que no llueve. *(Pausa.)* Después, cuando hayas entregado la lanza, vendrán ellos... Hablé con todos. Prometieron venir. *(Se separa del Chacho.)* Les cuesta, pero vendrán... *(Pausa. Luego maternal y comprensiva.)* Les ha quedao la gana de seguir la lucha. *(Hace un esfuerzo.)* Vamos a hacer una nueva hacienda, como nunca se ha visto aquí... *(Pausa. Mira la lanza. Agrega triste.)* No habrá más guerra... *(Involuntariamente se da vuelta para contemplar a Peñaloza. Este hace lo mismo. Ambos se miran. Los conmueve la misma congoja. Ella se relaja y se arrodilla ante Peñaloza poniendo la ca-*

beza sobre su regazo. El le pasa la mano por el cabello. Al cabo de unos instantes ella dice acongojada, a media voz, como añorando:) No vamos a luchar más... nunca más... Quedaron muy lejos los llanos... (Súbitamente a punto de llorar, pero con fuerza:) No quiero seguir así. Volvamos a los llanos. Eso era vida. ¿Vas a dejar que esos cabrones te corten el camino? (Peñaloza se la saca de encima y se levanta bruscamente. Ella queda arrodillada.)

PEÑALOZA. — ¡Basta! (Pausa. El está parado y ella, arrodillada junto a la silla.) ¡Eso no va a ocurrir! (Agrega un poco con amargura.) Ahora me van a decir tata-amo y daré órdenes...

VICTORIA. — (Quejumbrosa.) ¿Vas a poder? (Peñaloza mira la lanza que está en el suelo y se apodera de ella. La quiere romper. Victoria se lo impide.) ¡Así, no! (Pausa prolongada. Victoria se queda con la lanza.) Podrías ser gobernador y tenerlo todo.

PEÑALOZA. — Un montonero no sirve para sentarse en el sillón del gobernador.

VICTORIA. — Deberían usar la fuerza.

PEÑALOZA. — ¿La fuerza?... Quiero ser justo...

VICTORIA. — (Cáustica.) ¿Acaso fueron justos contigo? (Pausa.)

PEÑALOZA. — El tata-cura me había enseñado a poner la otra mejilla... (Para sí.) La otra mejilla...

VICTORIA. — Matábamos a lanzazos al que ponía la otra mejilla. Lo hacían para traicionarnos.

PEÑALOZA. — (Serenamente.) Pero habrá que hacerlo... (Victoria toma la lanza. Pausa. La contempla.)

VICTORIA. — *(Para sí.)* Ha corrido tanta sangre... Yo misma te la saqué de la mano para matar a un coronel. ¿Te acordás?

PEÑALOZA. — *(Le arrebató la lanza.)* ¿Crees que es tan fácil decidir? *(Acaricia la lanza. Pausa. Ella cede.)*

VICTORIA. — Haré lo que vos digas. *(Pausa.)* Traeré mi manta... *(Quiere retirarse, pero Peñaloza la llama.)*

PEÑALOZA. — Victoria. *(Ella se da vuelta. Silencio. El agrega:)* Si no estuvieras a mi lado... no lo habría hecho.

VICTORIA. — *(Lo contempla.)* ¿Habrías continuado la lucha?

PEÑALOZA. — Sí, hasta morir... Así es diferente. Pero es mejor. *(Pausa.)* Sé que te llevo al sacrificio...

VICTORIA. — *(Triste.)* Quizá...

PEÑALOZA. — Sería llevarlos a todos a una muerte segura.

VICTORIA. — ¿Nada más que por eso?

PEÑALOZA. — Espero que no... Los ayudarán, creo... *(La toma de los hombros.)* Pocas veces te necesité tanto...

VICTORIA. — *(Resignada.)* Comprendo... Voy a buscar mi manta... *(Se va. En ese instante entra el Opa. Peñaloza está distraído. El Opa no se atreve a hablarle. Al fin Peñaloza se da cuenta de su presencia.)*

PEÑALOZA. — ¿Qué hacés aquí?

OPA. — *(Se acerca con humildad mientras balbucea.)* Quería decirte, Chacho, que la Purinca hoy no me dejó jugar con los yuyos... También me gritó el Lagarto porque no quise que él le pegara.

PEÑALOZA. — *(No le hace caso de lo que dice el Opa.)* ¿El Lagarto está en el pueblo?

OPA. — Sí... *(Peñaloza se va al escritorio, firma la carta y*

la dobla, mientras el Opa continúa hablando.) ¿Por qué me han gritado, Chacho? (*Quejoso.*) Cuando me dicen que me vaya, me voy, que me quede, me quedo... ¿Por qué, entonces, me gritan? ¿Por qué? (*Piensa. De pronto halla la causa y agrega para sí.*) No tendría que haber guerra quizá... Nos quedaríamos todos como opas, buenitos, y nadie nos molestaría...

PEÑALOZA. — (*Entrega la carta al Opa.*) Tomá, opita. Llevá esta carta al Lagarto para que la despache. (*El Opa toma la carta, pero se queda contemplando a Peñaloza.*)

OPA. — (*Dolorido.*) No me dijiste nada...

PEÑALOZA. — (*Paternal.*) ¿Qué sabés vos de ser malo?... ¿Estuviste en una batalla?

OPA. — (*Con entusiasmo.*) ¿Por qué no me llevás?

PEÑALOZA. — (*Sonriente.*) ¿Quizá la ganemos, no?

OPA. — (*Inexpresivo.*) Quizá... ¿Por qué hay guerra?

PEÑALOZA. — Ya no habrá. Tenemos que hacer la nación. (*Por la ropa del Opa.*) Para que no usés más esos andrajos...

OPA. — ¿Por eso sólo? Me gustan... (*Piensa.*) ¿Para ser bueno, hay que vestir bien? ¿Es así, Chacho? ¿Eso sólo es la nación? ¿Todos bien vestidos? (*Peñaloza se sonríe.*)

PEÑALOZA. — No... Se hace con hombres.

OPA. — ¿Hombres buenos?

PEÑALOZA. — Claro...

OPA. — Como vos. (*Pausa. El Opa contempla la lanza. Se admira.*) Que linda lanza. (*Pausa.*) Es como un yuyito muy grande y muy maduro... pero nosotros somos blanditos... ¿No, Chacho?... Como cuando despunta

el maíz y se lo quema la helada... *(Pausa.)* Tratá de cuidarla, Chacho...

PEÑALOZA. — Lo haré.

OPA. — *(Saca un yuyo de su cesto y se lo da a Peñaloza.)* tomá, te doy este yuyito para que olvides.

PEÑALOZA. — *(Tomando el yuyo.)* ¿A quién?

OPA. — A los que murieron. *(Ha entrado la Purinca, y escuchó lo que dijo el Opa, y grita:)*

PURINCA. — ¡No va a poder! *(Ríe.)*

PEÑALOZA. — *(Sobresaltado.)* Vieja bruja.

PURINCA. — *(Al Opa.)* Te anduve buscando, opita del diablo. Vení, vamos a dejarlo solo. *(Lo toma de la mano y se lo lleva.)*

OPA. — *(Antes de salir.)* Adiós, Chacho... *(Salen y queda Peñaloza solo. Contempla la lanza. Súbitamente se vuelve a escuchar el galope de la montonera acompañado de música y de pronto reaparece el grupo de Montoneros, y un Cura. Se oye, grabado, el diálogo del caudillo con los Montoneros.)*

VOZ DEL MONTONERO 1. — Tenemos que ir a la batalla.

VOZ DE PEÑALOZA. — ¿Qué batalla?

VOZ DEL CURA. — Firmaste un pacto y debes cumplir. Espera la justicia de los hombres.

VOZ DE PEÑALOZA. — ¿Y si no cumplen?

VOZ DEL CURA. — Volverá la justicia de Dios.

VOCES DE MONTONEROS. — ¡No! La justicia de los cerros y del llano, del caballo y la lanza y el polvo del llano... *(En ese instante entra Victoria. Se restablece la normalidad en la escena. Peñaloza está excitado. Hablan con su voz natural.)*



VICTORIA. — ¿Qué te pasa?

PEÑALOZA. — Esta lanza me maldice la vida, Victoria...

VICTORIA. — *(Con suavidad.)* Vamos a llevarla, entonces...  
*(Se apagan las luces.)*

#### 4. EL CHACHO ENTREGA LA LANZA

*(La plaza del pueblo. En un rincón está la Purinca y el Opa clasificando sus yuyos. Por el centro y hacia un rincón los hombres del Cuadro 2. Entre ellos está el Juancho. Todos han tomado copiosamente y cantan una vidala cuyo estribillo repiten a coro.)*

HOMBRES. — “Vamos a la plaza,  
Pues hombre,  
Ay, vidalítá.  
que hay mucho que ver.

Un indio borracho  
Pues hombre,  
Ay vidalítá.  
pega a su mujer.

¡Hipi, hip, hipú:  
chaya, chaya, chayáa!

Una pena quita pena  
y un dolor quita dolor.  
un clavo saca otro clavo  
si no me quedan los dos.”

*(En ese instante entra la Hembra, ve a la Purinca y se dirige hacia ella. La acción de los otros pasa a segundo plano.)*

HEMBRA. — Mama Purinca, el Juancho me está despreciando por la habladería de una sinvergüenza.

PURINCA. — *(Con burla, sin abandonar su labor.)* Seguro que dijo la verdad.

HEMBRA. — Qué va a decir. Todo por lo del Lagarto...

PURINCA. — *(Pausa. Agrega, sarcástica:)* ¿Y si el Juancho no te vuelve?

HEMBRA. — *(Plañidera.)* ¿Cómo no ha de volver, si usted lo puede todo?

PURINCA. — *(Distraída.)* Hay cosas de la guerra que no se arreglan.

HEMBRA. — Pero el Juancho no irá más.

PURINCA. — *(La contempla.)* Si vos crees eso, lo vas a perder. Los machos son para la guerra.

HEMBRA. — *(Acongojada.)* No.

PURINCA. — Te digo que sí. Si querés ser buena hembra te lo tenés que imaginar muerto y con un carancho que le come la tripa en el desierto. *(La Hembra rompe a llorar. La Purinca no se inmuta y continúa hablando mientras hace su labor.)* Además ¿por qué decís que no habrá guerra? Macho y hembra son la guerra, los cerros y las quebradas son la guerra, el cielo y la tierra. Hasta los yuyitos del Opa son la guerra. *(Pausa.)* ¿Te crees que uno se puede pasar así, sin hacer nada en el ranchito, sólo pa' morir en la cama?... Todo es macho y hembra... Llastay y Pachamama se juntan pa' darnos los animales y el maíz. *(Pausa.)* Solo el

Chiqui los devora a todos pa'hacernos sufrir... *(con desprecio)* será pa'que le sacrificuemos. *(Pausa. Contempla a la Hembra.)* Hacele la guerra, pues, a ese Juancho y dejá que se ruempa los cuernos en alguna batalla...

HEMBRA. — *(Estalla.)* ¿No ve que me viene la huahua?

PURINCA. — ¿Y qué?

HEMBRA. — *(Lamentando.)* ¿Qué puedo hacer, si no? *(Silencio. La Purinca la contempla y comprende. Saca un amuleto y se lo alcanza.)*

PURINCA. — Toma este guancanqui. Puede que te vuelva el Juancho... *(La Hembra lo toma. Se seca las lágrimas. Mira hacia el grupo de Hombres y distingue al Juancho. Se le acerca lentamente. Mientras tanto, el grupo se ha reanimado. El Juancho ha caído y se levanta. Camina bamboleándose y al hacerlo tropieza con el canasto del Opa y vuelve a caer.)*

MACHO. — ¡Yuyo maldito! Siempre seguís con esa porquería.

OPA. — *(Infantil, mientras le muestra una mazorca y se para la chala.)* Mirá, parece Jesús crucificado. Los dos bracitos y la cabeza... Mirá...

MACHO. — *(No lo entiende y canta.)*

“Di ande sales viejo brujo  
en una noche tan clara,  
anda a ver a la mama Jushi  
que te cure la cara.”

OPA. — Estás borracho... *(Súbitamente dice con admiración.)* ¿Sabés que vi al Chacho? Va a entregar la lanza...

MACHO. — ¡Mentís! *(El Macho quiere pegarle, pero la Hembra, que estuvo observando la escena, se interpone y lo impide.)*

HEMBRA. — ¿No ves que es un Opa?... Tiene la cara tan dulce...

MACHO. — *(Se detiene. La contempla. Dice con intención.)*  
¿Así que la cara dulce?

HEMBRA. — *(Con suavidad.)* Te venía a buscar.

MACHO. — Está bueno... Pero me pregunto pa'qué tenemos que andar ayuntaos siempre...

HEMBRA. — ¿Has visto las mazorcas? Ya están maduras para juntarlas y guardarlas para el invierno...

MACHO. — ¿Guardar?... Si no hay maíz, se lo robamos al vecino... *(Ríe.)* ¿Y pa'qué vamos a cosechar? Hoy es el día del Niño Alcalde y no me vas a hacer trabajar.

HEMBRA. — *(Cariñosa.)* Primero porque es el día y después porque no lo es. ¿Cuándo me irás a ayudar? *(Ella quiere tomarlo, pero él la rechaza.)*

MACHO. — Dejame. La cosecha es cosa de hembras. Los machos sólo servimos pa'la montonera... *(Aparece el Lagarto y ve al Macho. Ambos se contemplan.)*

LAGARTO. — ¿Así que has vuelto? Me lo habían anoticiado.

MACHO. — Te andás preocupando mucho.

LAGARTO. — Decía, porque los veo sin hacer nada.

MACHO. — ¿Y qué te importa lo que hacemos o dejamos de hacer?

LAGARTO. — Nada. ¿Qué me va a importar? Pero como nos conocemos todos, quise que me pasaba.

MACHO. — ¿Sabés que no me g... e me crucés en el camino?

- LAGARTO. — ¿Y si ando cumpliendo órdenes? Unos mandan y otros obedecen.
- MACHO. — Claro, mandan los que no saben obedecer.
- LAGARTO. — Si querís tomarlo así. Pero para mandar hay que tener agallas.
- MACHO. — Se pasan la vida en el pueblo y luego dan órdenes. Tenés alma de lagarto y han dicho bien. Nunca te vi en una batalla y me da que sos cabrón. *(Están por ir a las manos, pero en ese momento sale Peñaloza y Victoria. El Lagarto evita la pelea y acude junto a Peñaloza. Todos contemplan a éste en silencio y en cierta manera le obstruyen el paso.)*
- PEÑALOZA. — *(Irritado.)* ¿Qué miran? *(Se le acerca la Purinca.)*
- PURINCA. — Como el general Peñaloza entrega la lanza... *(Examina con insolencia la lanza.)* Linda lanza. ¿Sabés que viene la Guardia Nacional? *(El Lagarto interviene.)*
- LAGARTO. — Andate, vieja inmunda. *(Intenta abrir paso para Peñaloza.)*
- MACHO. — *(A Peñaloza.)* Chacho, la guerra es más linda. No entregués la lanza. Ahurita que los vamos a tener aquí.
- PURINCA. — *(Secundando al Macho.)* Mientras no acabemos con ellos, no tendremos paz. *(El Chacho continúa su camino en silencio. El Lagarto le abre paso. Detrás de él va doña Victoria. Todos quedan resentidos. Cantan a modo de vidala la copla que sigue:)*
- PUEBLO. — Ay hijuay p..., la pobreza,  
dijo la necesidad...
- MACHO. — Unas con otras se alcanzan  
y comienzan a llorar

*(Peñaloza se detiene un poco, pero sin darse vuelta continúa su camino. Entra la Guardia Nacional y rodea a todos, como en actitud de recelo. Luego entran el Gobernador e Irrazábal. Todavía se ve a Peñaloza. Irrazábal, lo ve a lo lejos e inmediatamente interroga, excitado, al Gobernador.)*

IRRAZÁBAL. — *(Por Peñaloza.)* ¿Quién es ese hombre?

GOBERNADOR. — Vicente Ángel Peñaloza. *(Irrazábal se acerca al Macho y le pregunta, autoritario, mientras lo empuja con el pie.)*

IRRAZÁBAL. — ¿Qué anda haciendo el Chacho?

MACHO. — ¿Qué le importa?

IRRAZÁBAL. — *(Agrediendo al Macho.)* Vas a contestar.

MACHO. — ¿Pa'qué ese miedo? Si sólo va a entregar la lanza

IRRAZÁBAL. — ¡Llévenlo! *(Llevan preso al Macho. La Hembra grita.)*

HEMBRA. — ¡Juancho! *(los presentes contienen a la Hembra y se la llevan. Queda alguna vendedora, el Opa, el Gobernador, Irrazábal y la Guardia que patrulla, con cierto recelo grotesco, la plaza.)*

IRRAZÁBAL. — *(Para sí.)* Pueblo extraño.

GOBERNADOR. — Hizo usted mal.

IRRAZÁBAL. — Me irritan las burlas.

GOBERNADOR. — Tenemos que obrar con cautela. usted ve que el Chacho cumple con el pacto. Entrega la lanza.

IRRAZÁBAL. — Habría que apurar.

GOBERNADOR. — ¿Por qué? *(Pausa.)* ¿Le costó dejar Buenos Aires?

IRRAZÁBAL. — No hablemos de eso.

GOBERNADOR. — *(Con aplomo.)* Será preciso armarse de mu-

cha paciencia. *(Caminan e involuntariamente se acercan al Opa.)* El hecho de que hayamos traído un cañón no nos permite ser violentos. Piense usted en la historia. La gente se acuerda después... se acuerda de todo lo que uno hizo... Es preciso ser más sutil... *(Pausa.)* En todo caso hay que evitar que la historia se entere...

IRRAZÁBAL. — *(Nervioso.)* Yo pondría el cañón aquí en la plaza y arrasaría con todo...

GOBERNADOR. — Es usted muy joven... *(Pausa. Observa al Opa.)* Hay un poco de mentira en todo esto. *(Al Opa.)* Por ejemplo este hombre. ¿Qué tiene ahí, buen hombre?

OPA. — Maicito, señor. Maíz, de la cumbre... *(Contempla con fascinación el uniforme de los dos militares.)*

GOBERNADOR. — *(A Irrazábal.)* ¿Ve? Dice que es maíz, pero no es más que yuyo seco y podrido... Hay que enseñarles. Mejor dicho, es urgente...

IRRAZÁBAL. — ¿Cómo?

GOBERNADOR. — Creando escuelas con paciencia.

IRRAZÁBAL. — En ese caso no veo la necesidad de haber venido con un cañón y con tanta tropa.

GOBERNADOR. — No crea, mi estimado Irrazábal. Usted tiene una misión que cumplir, una misión muy importante... porque si no, ni escuelas vamos a hacer... Ya hablaremos de eso...

IRRAZÁBAL. — *(Melancólico.)* ¿Y para hacer escuelas necesitamos un cañón?

GOBERNADOR. — Efectivamente... *(Por el Opa.)* Para que un hombre como éste, sepa que no es maíz sino yuyo seco lo que tiene. *(El Opa se acerca al Gobernador y tira de su uniforme. Lo examina con curiosidad.)*

- OPA. — Qué lindo... Azul... azul... El Chacho me dijo...
- GOBERNADOR. — *(Molesto, interrumpe)* ¡Váyase, Opa, váyase! *(El Opa se retira, toma sus yuyos y se aleja. Mientras tanto ha tomado una planta entre las manos, piensa, luego se da vuelta hacia el Gobernador.)*
- OPA. — *(Mostrando la planta.)* ¿Vé? Los yuyitos son verdes... Jesús los hizo verdes...
- GOBERNADOR. — ¡Váyase!
- OPA. — *(Mientras se aleja.)* Son verdes porque son pobres... *(Se apagan las luces.)*

## 5. LA GUARDIA NACIONAL

*(La Purinca en su cueva, modelando un muñeco de barro. Entra Victoria.)*

VICTORIA. — *(Afligida.)* Mama Purinca.

PURINCA. — *(Sarcástica.)* ¿Ya entregó la lanza?

VICTORIA. — Sí...

PURINCA. — *(Ríe, luego, con desprecio.)* ¿Y a qué venís, entonces?

VICTORIA. — Quiero que me ayude... No quisiera quedarme, sabe...

PURINCA. — No hiciste nada para que volviera la guerra.

VICTORIA. — *(Como explicando.)* El Chacho sufre...

PURINCA. — ¿Qué importa eso? *(Señala el muñeco.)* ¿Ves, aquí lo tenés? Este es tu Chacho... *(Ríe.)*

VICTORIA. — *(Asustada, como presintiendo una brujería.)* ¿Qué vas a hacer? *(La Purinca toma un palo y se lo pone al muñeco a modo de lanza, mientras le dice:)*



PURINCA. — Tomá, Chacho, tu lanza. *(Luego toma el bombo, lo golpea y, mientras danza, canta la vidala del Chiquí:)*

“Viento Colorado, guerra,  
hombre alegre, alegre anda,  
sobre el caballo montado anda  
y todo es guerra y guerra anda.

*(Victoria se espanta y, al fin, no puede contenerse y se lanza sobre la imagen para sacarle la lanza.)*

VICTORIA. — ¡Basta! *(Sin querer destroza la imagen. Silencio. Las dos mujeres contemplan con superstición los trozos.)*

PURINCA. — ¿Qué has hecho, infeliz? ¿No ves que puede morir?

VICTORIA. — *(Con apremio.)* Que no haya más guerra, entonces.

PURINCA. — *(Violenta.)* Habrá guerra, te digo. *(Golpea el parche con fuerza.)* ¡No lo vas a impedir! *(Avanza sobre Victoria como echándola.)* Andate, infeliz. Ya no servís para la guerra. Y habrá guerra. ¡Ya vas a ver! ¡Ya vas a ver! *(Victoria se va. La Purinca reinicia la danza y el canto. Al cabo de unos instantes se apaga la luz.)*

## PLAZA

*(A los primeros golpes del bombo, ya había aparecido la Hembra en la plaza, haciendo un gesto asustado.)*

*Victoria retorna hacia su casa y la Hembra le intercepta el paso. Se oye aun el bombo.)*

HEMBRA. — ¿Qué pasa?

VICTORIA. — La Purinca quiere más guerra.

HEMBRA. — *(Haciendo un gesto de angustia.)* Entonces no me devuelven más a mi Juancho... Hubiera querido tenerlo en mi ranchito. Para estar juntitos. El sembrando, haciendo las acequias... Yo, haciendo el quesillo... Ahora ¿quién se lo comerá? ¿Quién hará las acequias? Decíle al Chacho que me lo devuelvan.

VICTORIA. — El Chacho no va a poder.

HEMBRA. — *(Agresiva.)* No te importa porque salís con él... Pero yo no puedo...

VICTORIA. — *(Vuelve a sentirse segura de sí.)* Venite a la guerra con nosotros.

HEMBRA. — ¿Como hombres? ¿Y qué hago con la huahua?

VICTORIA. — La vas a tener que llevar a la batalla.

HEMBRA. — Tengo miedo que la maten o le haga mal el humo.

VICTORIA. — ¿Y qué tiene que ver?

HEMBRA. — *(Reacciona.)* Pero si tengo que parir es porque Dios me hizo así... Pero la guerra la hizo el hombre. Se puede evitar.

VICTORIA. — Será que Dios se olvidó de arreglar a los hombres.

HEMBRA. — *(Dolorida.)* Por eso la huahua...

VICTORIA. — *(Concluye.)* Puede morir...

HEMBRA. — ¿Para qué, entonces?

VICTORIA. — Sí, ¿para qué? *(Pausa.)* Hay que pelear, para que las huahuas no vengán equivocadas y no les haga

mal el humo. *(Se va. Se oye el bombo de la Purinca mientras aparecen grupos de soldados de la Guardia Nacional. En silencio, pero con firmeza, van realizando su acción destructiva en la noche. Algunos llevan algunos presos, otros asaltan la huerta del Juancho, reptando, como lagartos y se roban todas las mazorcas. Aparece el Lagarto que ve la acción que desarrollan y teme por su vida. Se diría que está dudando y no sabe si esconderse o plegarse a los soldados. De pronto descubre a la Hembra y le asalta un impulso irresistible de tomarla. Se acerca a ella.)*

LAGARTO. — ¿Por qué llorás?

HEMBRA. — No me quieren devolver al Juancho.

LAGARTO. — Yo te ayudaré, pues...

HEMBRA. — No quiero tratos con vos.

LAGARTO. — Eso lo vamos a ver... *(La quiere prender.)*

HEMBRA. — ¡Soltame, Lagarto!... *(El grito de la Hembra atrae al Pueblo y también al Opa.)*

LAGARTO. — ¿Para qué te defendés? Igual vas a ser mía. *(El Pueblo echa al Lagarto.)*

HOMBRE 1. — Siempre caés sobre las sobras.

HOMBRE 2. — ¿Por qué no te metiste cuando estaba el Juancho? *(El Lagarto se refugia en la oscuridad.)*

HOMBRE 1. — *(A la Hembra.)* Ahora que te has quedao sola, te vamos a ayudar a cosechar.

HOMBRE 2. — Cómo se disparó el maldito...

HOMBRE 3. — Seguro que nos traiciona.

HOMBRE 1. — Están soplando malos vientos... *(Se apagan las luces. En la oscuridad se oye el bombo de la Purinca.)*

## CUARTEL

*(El Gobernador conversa con Irrazábal en el cuartel. Este está limpiando un sable. Entra el Lagarto.)*

GOBERNADOR. — ¿Qué querés vos?

LAGARTO. — *(Entregándole una carta.)* Vengo a traer esta carta del Chacho. La mandaba a Buenos Aires. *(El Gobernador la abre y lee. Luego dice, intrigado, al Lagarto.)*

GOBERNADOR. — ¿Por qué hiciste esto?

LAGARTO. — Porque nadie me quiere en este pueblo. *(Pausa.)*

GOBERNADOR. — Vos anduviste muy cerca del Chacho.

IRRAZÁBAL. — ¿Qué hace él ahora?

LAGARTO. — Ahí anda, entregando la lanza.

GOBERNADOR. — ¿No sabés nada más?

LAGARTO. — *(Con intención.)* No lo veo con muchas ganas de cumplir...

GOBERNADOR. — ¿Qué sabés hacer?

LAGARTO. — Sé manejar un cañón...

IRRAZÁBAL. — Serás muy útil, entonces.

GOBERNADOR. — Podés irte... *(El Lagarto se va.)*

IRRAZÁBAL. — No me gustan los traidores.

GOBERNADOR. — A mí tampoco. *(Pausa.)* El Chacho claudica... *(Muestra la carta.)* Pero ya dijo el presidente que hagamos lo imposible para arreglar la provincia. *(Piensa, Irrazábal continúa limpiando su sable.)* ¿Podríamos utilizar al Lagarto para cañonear al pueblo? *(Observa a Irrazábal. Éste reacciona.)*

IRRAZÁBAL. — Eso mismo. *(Silencio.)*

GOBERNADOR. — Aún así, las lanzas pueden ser peligrosas.

IRRAZÁBAL. — En Pavón las hemos vencido.

GOBERNADOR. — No va a comparar la pampa con esto...  
(*Suspicaz.*) Usted debe haber dejado algo en Buenos Aires.

IRRAZÁBAL. — No hablemos de eso... (*Se apagan las luces y la acción pasa a la plaza.*)

## PLAZA

(*La plaza al fondo. Al cabo de un largo caminito, la huerta del Juancho. El Pueblo va allá para ayudar a cosechar a la Hembra. Mientras caminan cantan una vidala.*)

PUEBLO. — “Caminito, caminito  
del dolor y del placer  
donde sembré mi cariño  
y nació mi padecer”...

(*Llegan a la huerta y se disponen a trabajar. Examinan las plantas y descubren que les han robado las mazorcas.*)

HOMBRE 1. — ¡Han robado las mazorcas!

MUJER 2. — Aquí ha quedao una. (*La recoge. Al hacerlo es desprenden los granos.*)

HEMBRA. — La más seca...

HOMBRE 3. — Parece tiempo de guerra.

PUEBLO. — Guerra... (*Cantan:*)

“Caramba que me hallo pobre  
que no tengo qué vender  
se me acabaron las cabras  
y los cabritos también”...

(*Sobre el último verso se apagan las luces y simultáneamente vuelve a sonar el bombo.*)

## CUARTEL

*(Irrazábal continúa limpiando su sable. El Gobernador se pasea y habla como si dijera un discurso.)*

GOBERNADOR. — Piense usted en los altos designios de la nación. Ha llegado el momento de hacer un país. Tenemos que dar nuestra sangre y nuestro talento por él. Y La Rioja es la provincia que nos faltaba. *(La luz se concentra en Irrazábal. Éste se queda quieto, como si soñara. A lo lejos aparece una Mujer que danza a los sonos de un vals. Lleva máscara y es un poco el prototipo de las mujeres de algún salón de la época. Irrazábal quiere ir hacia ella, pero en seguida se restablece la luz y la mujer desaparece. El continúa limpiando el sable. Él Gobernador lo contempla extrañado.)* Usted no me atiende...

IRRAZÁBAL. — Perdón. Pensaba en Buenos Aires.

GOBERNADOR. — ¿Alguna mujer, seguramente?...

GOBERNADOR. — Puede ser... La conocí en un salón...

GOBERNADOR. — ¿Qué salón?

IRRAZÁBAL. — Uno de la calle Florida... *(Sigue limpiando.)*

GOBERNADOR. — Usted es muy joven...

IRRAZÁBAL. — *(Repentinamente.)* Tendríamos que apaciguar la provincia cuanto antes.

GOBERNADOR. — *(Burlón.)* Pero si nadie se ha levantado.

IRRAZÁBAL. — *(Perplejo.)* Entonces ¿para qué me trajeron?

GOBERNADOR. — Su misión es matar bárbaros... para poner escuelas. Escuelas ¿me entiende?

IRRAZÁBAL. — Se podrían construir igual.

GOBERNADOR. — No... usted es militar, lo envían como tal y el militar mata.

IRRAZÁBAL. — ¿Para matar opas?

GOBERNADOR. — No crea, el pueblo no es tan opa. *(Se apaga la luz en el cuartel.)*

## PLAZA

*(La acción vuelve a la Plaza. El Pueblo ha retornado a ella. Se lamenta. En sentido contrario aparece la Purinca y las mujeres se acercan a ella.)*

MUJER 1. — Mama Purinca, nos han robao las mazorcas.

MUJER 2. — Maduritas estaban. *(La Purinca las contempla y comienza a reír. Todos se desconciertan.)*

MUJER 1. — ¿Y qué hemos de hacer? *(La Purinca se calla. Contempla a todos con un gesto de burla. Al fin dice, sarcástica:)*

PURINCA. — ¿Por qué no van y le lloran al tata-amo?

HOMBRE 1. — Él no quiere. *(Silencio. Purinca se les acerca.)*

PURINCA. — Miren las caras que tienen... Llenas de verrugas. *(Violenta.)* El orín les sale por la piel. *(A las mujeres.)* Van a parir escuerzos, malditas. Les van a robar la hacienda y se van a pudrir de miedosos. Al Chacho lo vamos a tener que hacer nosotros. *(Todos reaccionan.)*

MUJER 1. — Lo estás maldiciendo, bruja.

PURINCA. — Lo llevaremos a la guerra.

MUJER 2. — Hizo la promesa.

HOMBRE 3. — Ya ha entregao la lanza.

PURINCA. — ¡Se la llevaremos!

HOMBRE 1. — ¿Y la Guardia Nacional?

PURINCA. — ¿Van a esperar que el Chiqui les devore los sesos y les coma el hígado? Se van a quedar flacos y

secos como un hueso, como para tocar la quena en un cementerio. Parecen opas, opas, opas. *(Grita.)* Yo tengo el alma del Chacho, malparidos. ¿Quieren vivir? ¡Griten! ¡Maten! *(Toma un bombo e inicia el canto del Chiqui, a modo de vidala:)*

“Viento Colorado, guerra,  
hombre alegre, alegre anda  
sobre el caballo montado anda”...

*(La excitación crece. Ya están por bailar en torno al algarrobo, cuando interviene el Opa.)*

OPA. — *(Asustado.)* Mama Purinca, el canto me da miedo... *(La Purinca continúa cantando e incita a los otros.)* Mirá, mejor le decimos al tata-cura que pida por nosotros... Mama Purinca, se van a poner todos malitos y mi burro no podrá llevarlos. *(Grita.)* ¡Mama Purinca!

PURINCA. — *(Interrumpe y grita al Opa.)* ¡Hijo del Chiqui! ¡Hijo del Chiqui! ¡Te vamos a sacrificar! ¡Te vamos a sacrificar! *(Comienza a saltar en torno al Opa y todos la siguen. El Opa se yergue aterrorizado mientras grita, como si quisiera conjurarlos:)*

OPA. — ¡De rodillas! ¡De rodillas! *(Nadie le hace caso y el canto del Chiqui adquiere una fuerza inusitada. Todos danzan en torno al Opa y éste queda con los brazos abiertos y en cruz. Cantan lo que sigue:)*

PUEBLO. — “Viento Colorado, guerra,  
hombre alegre, alegre anda,  
sobre el caballo montado anda  
y todo es guerra y guerra anda.  
Liebre y guanaco salta y anda,  
Cría, cría, casi pasa, cría cría.



Así se topan con la guerra.

Huipe, huipe, cot, cot, cot.”

*(Se apagan las luces, pero manteniéndose durante unos instantes el ritmo del bombo.)*

## CUARTEL

*(La acción pasa al cuartel, Irrazábal continúa limpiando su sable. Se ha sobresaltado a causa del bombo. El Gobernador no le hace caso.)*

IRRAZÁBAL. — ¿Qué fue eso?

GOBERNADOR. — Estarán de fiesta...

IRRAZÁBAL. — Se divierten como animales.

GOBERNADOR. — No debe usted decir eso... El pueblo es simple.

IRRAZÁBAL. — ¿Recuerda usted lo que nos dijo el opa?

GOBERNADOR. — Eso también es simple...

IRRAZÁBAL. — Podría no serlo...

GOBERNADOR. — ¿Le va a tener miedo a un pobre opa?

IRRAZÁBAL. — ¿No cree usted que se burlaba de nosotros?

GOBERNADOR. — Son muy dóciles.

IRRAZÁBAL. — Eso es lo terrible.

GOBERNADOR. — Usted también lo es como militar.

IRRAZÁBAL. — Pero hay un orden que nos sostiene.

GOBERNADOR. — *(Burlón.)* Está el general, luego le sigue el otro y así sucesivamente. Es cómodo... *(Se oye el bombo.)*

IRRAZÁBAL. — ¿No habría manera de hacerlos callar?

GOBERNADOR. — ¿Para qué? Al pueblo hay que dejarlo obrar.

IRRAZÁBAL. — (*Irritado.*) El pueblo... el pueblo...

GOBERNADOR. — ¿Usted tiene miedo, coronel?

IRRAZÁBAL. — ¿Cómo puede decir eso? (*Silencio.*)

GOBERNADOR. — Me expresé mal... Usted no tendría que haber sido militar. (*Pausa.*)

IRRAZÁBAL. — No... Cuando recibí la orden de partida, comprendí que debía quedarme...

GOBERNADOR. — (*Despreciativo.*) ¿Y por qué vino, entonces?

IRRAZÁBAL. — Porque me lo ordenaron...

GOBERNADOR. — (*Burlón.*) Se hubiera usted quedado...  
(*Irrazábal permanece callado. Sigue limpiando su sable. La luz se concentra sobre él. Lentamente aparece la misma Mujer de la escena anterior. Al fondo se oye el bombo que crece por instantes.*)

MUJER. — (*Apresurada.*) Coronel, acepto su proposición.

IRRAZÁBAL. — (*Feliz.*) ¿Se casa usted conmigo?

MUJER. — Aquí, en este salón, yo soy un poco el coronel y usted es mi tropa.

IRRAZÁBAL. — (*Ríe, nervioso.*) A sus órdenes.

MUJER. — (*Sensual.*) Puedo hacer lo que quiero con usted...

IRRAZÁBAL. — Es un placer. (*La contempla. Ella está grotesca.*) Así, a la distancia no la recuerdo bien... (*Se oye el bombo.*)

MUJER. — (*Nerviosa.*) Ah, diga que no canten más.

IRRAZÁBAL. — (*Mira hacia afuera.*) Traje un cañón, ¿sabe?...  
(*A la Mujer.*) Cuando vuelva tomaremos una casa... en la calle Florida...

MUJER. — Sí... ¿por qué se fue usted tan lejos?...

IRRAZÁBAL. — (*Triste.*) Me lo ordenaron...

MUJER. — El deber...

IRRAZÁBAL. — Sí... (*Están melancólicos*).

MUJER. — ¿Cuándo vuelve usted?

IRRAZÁBAL. — (*Nervioso*.) No sé... pronto... No puedo escucharlos más...

MUJER. — Lo espero... (*Desaparece. Se restablece la luz sobre el Gobernador*.)

GOBERNADOR. — (*Cáustico*.) ¿Otra vez pensando en los salones y en la calle Florida, no? (*Irrazábal, irritado, se quiere ir*.)

IRRAZÁBAL. — ¡Déjeme en paz!

GOBERNADOR. — ¡Coronel! (*Irrazábal se detiene y se da vuelta*.) Usted querrá casarse, radicarse en Buenos Aires y formar un hogar. Se lo veo en la cara... (*Pausa*.) Pero le aseguro que mientras no arregle todo, no volverá.

IRRAZÁBAL. — (*Apático*.) Entonces vamos a prender al Chacho y lo fusilamos.

GOBERNADOR. — Imposible.

IRRAZÁBAL. — ¿Qué se propone usted?

GOBERNADOR. — Quiero ayudarlo. (*Señala afuera*.) ¿Oye ese bombo? ¡Ese es otro mundo!

IRRAZÁBAL. — ¿Y qué tiene que ver ese mundo con el mío?

GOBERNADOR. — Lo enviaron para arreglarlo...

IRRAZÁBAL. — (*Irónico*.) ¿Con las armas?

GOBERNADOR. — Efectivamente...

IRRAZÁBAL. — ¡Inventemos la guerra! (*Irritado, clava el sable en el piso*.) ¡Juguemos entonces! (*El sable se bambolea al ritmo del bombo. Ambos lo contemplan*.) Baila al compás del bombo. Mire usted. Es bonito contem-

plarlo. (*Visiblemente nervioso, grita.*) ¡Por qué no se callarán aquéllos? (*Se toma la cara. Silencio prolongado.*)

GOBERNADOR. — (*Sereno, saca el sable.*) Yo también fui militar... Eran otros tiempos. (*Da una estocada con el arma y se queja.*) Me cuesta ahora. (*Irrazábal se va reponiendo. El Gobernador lo advierte y le devuelve el sable. Aquél lo toma y lo envaina.*) No se olvide nunca que somos los azules, los que visten bien... sin mácula. Siempre limpios y lavados... El opa aquél tenía razón. (*La acción vuelve a la plaza.*)

## PLAZA

(*En la plaza, el Pueblo danza alrededor del Opa en un clima orgiástico que mantiene la Purinca con su canto y el bombo. Algunos hombres se desprenden. Han bebido.*)

HOMBRE 1. — (*Esgrimiendo un tallo de maíz.*) Vamos a pelear, malditos.

HOMBRE 3. — Me gusta la cabeza del gobernador.

HOMBRE 1. — Parece un cuchí.

HOMBRE 2. — La de Irrazábal ya la veo en el algarrobo.

HOMBRE 1. — Yo la tiraré cuesta abajo para que rebote en algún peñasco.

HOMBRE 2. — (*Complotándose.*) ¿Qué habría de malo si los tomáramos a todos de sorpresa? Una cornada a tiempo vale una mula mansa.

HOMBRE 1. — Eso es muy fácil.

HOMBRE 3. — ¡Qué ganas de meter hachazos!

HOMBRE 1. — Y el general fue a entregar la lanza.

- HOMBRE 2. — Debe tener otra en casa. *(Ríen.)*
- HOMBRE 1. — Pero si le basta con el sable. No se ha visto macho igual.
- HOMBRE 3. — *(Canta:)*  
 “Tengo un barquito de loza  
 pa'embarcar a Peñaloza.”
- HOMBRE 2. —  
 “Epe, viuda canta un gallo  
 Peñaloza anda a caballo.”
- PURINCA. — *(Interrumpe el acompañamiento del Chiqui y acompañada por el bombo canta la copla que sigue:)*  
 “En el panteón de La Rioja  
 ha salido un viborón,  
 y Peñaloza me dijo:  
 ha salido de un cajón.”
- (Atraído por los cantos y el sonido del bombo, entra Peñaloza. Todos guardan silencio.)*
- PEÑALOZA. — ¿Creen que lo van a arreglar con brujerías? Tenemos que hacer un trato de hombres y no de brujas. *(La Purinca se burla de él.)*
- PURINCA. — Firmaste un pacto pero te mandan la Guardia Nacional.
- PEÑALOZA. — Ese fue el arreglo.
- PURINCA. — Pero resulta que la guardia viene demasiado grande.
- HOMBRE 1. — Y nos robaron hasta las mazorcas.
- PEÑALOZA. — ¿Por eso van a ir a la muerte?
- HOMBRE 2. — ¿Quién dijo?
- PEÑALOZA. — *(Suspicaz.)* O lo van a hacer sólo por corretear...

PURINCA. — Claro... y mucho más...

PEÑALOZA. — *(Violento.)* ¿Qué más?

HOMBRE 1. — *(No sabe qué decir.)* Eso... matarlos.

PEÑALOZA. — ¿A quién?

HOMBRE 2. — A la guardia.

PEÑALOZA. — *(Violento.)* ¿De qué nos sirve, ahora? *(Silencio.)*

HOMBRE 1. — “Ay hijuay p... la pobreza,  
dijo la necesidad.”

PURINCA. — “Unas con otras se alcanzan  
y se ponen a llorar.”

PEÑALOZA. — ¡Si no es por la pobreza, malditos! *(La Purinca ha tomado un puñado de polvo y se lo tira a la cara de Peñaloza, mientras grita:)*

PURINCA. — ¡No nos maldigas, cobarde! *(Peñaloza la quiere agredir, pero se lo impide Victoria.)*

PEÑALOZA. — ¡Vieja inmunda!

PURINCA. — ¿Me ibas a pegar? *(Reacciona con fuerza.)* ¿No ves que un pacto de hombres no vale nada? ¿Qué te enseñó ese maldito cura que te puso el Chacho?

PEÑALOZA. — Me enseñó a respetarte y no degollarte aquí mismo.

PURINCA. — No ganarías para sustos. Tenés que seguir tu destino, Chacho. *(Hiriente.)* ¿O le tenés miedo al cañón? *(Entra el Lagarto, vistiendo uniforme de la Guardia Nacional. Lo sigue un piquete de soldados. Sorpresa en todos.)*

LAGARTO. — Tengo orden de barrer la plaza a cañonazos si no se van. *(Silencio. El Pueblo, que al principio se sorprendió, enfrenta al Lagarto mientras va diciendo con intensidad creciente:)*

- PUEBLO. — Cara de cerdo, cara de cerdo, cara de cerdo...  
*(Esto va creciendo hasta que todos arremeten con fuerza contra el piquete y lo ponen en fuga.)*
- PURINCA. — *(Con admiración a Peñaloza.)* ¿Has visto, Chacho? *(Silencio. Peñaloza medita. Luego se da vuelta como si fuera a buscar la lanza. Victoria así lo entiende y le advierte:)*
- VICTORIA. — Se la dejaste al Niño Alcalde. *(Peñaloza se detiene. Está de espaldas. La luz se concentra sobre él y se escuchan, grabadas, las voces de los montoneros.)*
- VOZ DEL MONTONERO 1. — ¿Para eso matamos unitarios, Chacho?
- VOZ DEL CURA. — La ley de Dios, Chacho.
- VOCES DE LOS MONTONEROS. — ¡La ley de los cerros y del viento, Chacho! *(Se restablece la luz normal. Victoria comenta con sorna.)*
- VICTORIA. — Ibas a poner la otra mejilla. *(La Purinca, al oír esto, ríe.)*
- PURINCA. — ¿La otra mejilla? *(El pueblo avanza hacia él mientras dice con fuerza.)*
- PUEBLO. — ¡Vamos a la guerra! *(El Opa reacciona con angustia.)*
- OPA. — Van a morir todos.
- PURINCA. — *(Al Opa, con alegría.)* Sí, a morir todos.
- HOMBRE 1. — *(A Peñaloza.)* ¡Necesitamos fuerza, Chacho!
- PEÑALOZA. — *(Para sí.)* ¿Con las lanzas? *(Aparece la lanza de Peñaloza. Alguno la ha traído.)*
- PUEBLO. — *(Lamentando.)* Para vivir... *(Uno le da la lanza a Peñaloza.)*
- OPA. — *(Advierte a Peñaloza.)* Querías ser bueno, Chacho.

*(Nadie le hace caso. La Purinca golpea el bombo y canta el Chiqui. Inmediatamente Peñaloza se decide.)*

PEÑALOZA. — *(Con violencia súbita.) ¡Que sea pues! (Clava la lanza en el suelo. La contempla.) Ojalá crezca como el maíz.*

OPA. — *(Grita.) ¡No! (Con evidente excitación, se apodera súbitamente de la lanza. Luego hace unos movimientos en círculo, blandiéndola. Todos han quedado sorprendidos y nadie atina a impedirlo.) Ves, Chacho. Mirá soy como un remolino... y doy vueltas y vueltas y vueltas... (Peñaloza se acerca al Opa para sacarle la lanza, pero éste se detiene repentinamente y lo apunta con ella.) ¡No! (Peñaloza se detiene. pausa. El Opa dice, agresivo:) Me has engañado. Entregaste la lanza pero la volviste a usar... (Dulce.) ¿No ves que es como un tallo demasiado madurito para nosotros?... (Contempla a todos. Se arrepiente. Empieza a tener miedo y balbucea.) ¿Hice mal?... ¿Qué van a hacer ustedes ahora? (Descubre, sonriente.) Nada... nada... (Quieren acercarse algunos y el Opa los vuelve a amenazar.) ¡No!... Es mía... mía... (Grita.) ¡Ahora soy un montonero! (Ríe, gozoso.) Me decían opa porque no tenía lanza... Ahora ustedes son los opas. (Pausa. De pronto comprende el alcance de lo que ha dicho. La cara se le ilumina. Ve a todos como hermanos.) Podemos hablar... porque somos opas... (Sonríe.) Opitas... (Pausa. De pronto grita, levantando los brazos.) ¡Resuciten!... ¡Resuciten!... (El arrebató del Opa es aprovechado por algunos para sacarle la lanza.)*

PURINCA. — ¡Opa maldito!



OPA. — *(Chilla.) ¡No! ¡Van a matar a un montonero! (Le sacan la lanza y la Purinca le pateo el canasto con yuyos.)*

PURINCA. — ¡Malditos yuyos!

HOMBRE 1. — ¡Al diablo con el Opa! *(Sueltan al Opa. Éste recoge dolorido su canasto y los yuyos, que se habían dispersado.)*

OPA. — Mis yuyos... mis yuyitos. ¿Verdad que están sufriendo? ¿Verdad que se marchitan?... *(Una vez recogidos, se da vuelta hacia los presentes que se mofan de él.)* Sólo quería hablarles... Así... como opas... *(Mientras todos se siguen riendo, él se va lentamente hacia el fondo y se acurruca. La Purinca saca la coca y la revolea en el aire. Cuando cae al suelo observa el resultado.)*

PURINCA. — *(Alegre.) ¡Dio suerte! (Todos aclaman y cantan el canto de guerra.)*

“Tengo un barquito de loza

pa 'embarcar a Peñaloza.

Ya soy tuya ¿Qué he de hacer?

¿Morir o permanecer?

¡Epe, viuda! Canta un gallo

Peñaloza anda a caballo.

Ya soy tuya ¿Qué he de hacer?

¿Morir o permanecer?

Epe yo y cuarenta horas

¿quién será el dueño ahora?

Ya soy tuya ¿Qué he de hacer?

¿Morir o permanecer?

Peñaloza me ha dicho

me ha dicho, si soy cantadora.

Ya soy tuya ¿Qué he de hacer?

¿Morir o permanecer?

En el panteón de La Rioja

ha salido un viborón,

y Peñaloza me dijo:

Ha salido de un cajón

Ya soy tuya ¿Qué he de hacer?

¿Morir o permanecer?

*(Se restablece el clima de guerra que había interrumpido el Opa. A medida que cantan, Peñaloza se retira seguido por todos. Sólo queda al Opa al fondo. Al cabo de unos instantes y cuando aun se oye el canto, entran el Gobernador e Irrazábal un poco nerviosos. El Gobernador ve al Opa y se dirige hacia él.)*

GOBERNADOR. — ¿Has visto al Chacho? *(El Opa no contesta. Está apesadumbrado. Luego levanta la vista y contempla a los dos. Los reconoce. Súbitamente le va entrando un miedo atroz. Al fin grita, desesperado:)*

OPA. — ¡Matalos, Chacho! ¡Matalos! *(Los dos se sorprenden de los gritos del Opa. En seguida comprenden.)*

GOBERNADOR. — El Chacho se ha levantado.

IRRAZÁBAL. — ¡Vamos a atacarlo! *(Llega el Lagarto.)*

LAGARTO. — ¡El Chacho se ha levantado!

GOBERNADOR. — ¿Dónde está?

LAGARTO. — Se van al llano.

IRRAZÁBAL. — ¿Los atacamos, Gobernador? *(El Gobernador hace un silencio. Contempla a Irrazábal y al fin le dice:)*

GOBERNADOR. — Hay que lancear al Chacho...

IRRAZÁBAL. — *(Reacciona.)* Soy un militar, no un asesino.  
GOBERNADOR. — ¿Usted dejó una mujer en Buenos Aires?  
Si usted no cumple con la orden que le di, no vuelve.  
IRRAZÁBAL. — Me debo a mi tropa.  
GOBERNADOR. — Y al país.  
IRRAZÁBAL. — Gobernador, ¿para sus escuelas usted necesita la sangre de un hombre?  
GOBERNADOR. — Sí.  
IRRAZÁBAL. — *(Con firmeza.)* Sólo utilizaré métodos militares.  
GOBERNADOR. — Haga lo que le parezca. *(Se apagan las luces.)*

## 6. LA BATALLA

*(Aparece el Opa con sigilo, como temiendo ser sorprendido. Lleva el canasto con los yuyos. Seguramente irá a hacer algo que siempre le fue prohibido. Pone el canasto sobre el suelo y les habla a sus yuyos con cariño.)*

OPA. — Ahora vamos a jugar ¿saben? *(Los distribuye en dos grupos. Parecen dos ejércitos en lucha. Una vez dispuestos, los contempla y muestra su satisfacción. Le dice a los de la derecha.)* Ustedes son los azules... *(A los de la izquierda.)* Y ustedes son los montoneros. *(Orgullosa.)* Yo soy de ustedes. *(Enfático.)* Yo soy montonero... *(Repite.)* Sí... Aquí, ustedes y aquí, los azules. *(Por los azules.)* Qué feos son ustedes... Muy feos... *(Repentinamente solemne, como imitando un poco al Chacho.)* ¡Que sea pues! *(Se yergue con un yuyo largo en la mano.)* Ésta es la lanza... *(La mira. Recuer-*

da y se pone a dar vueltas. Luego se detiene y de pronto grita:) Matalos, Chacho. ¡Matalos! (Guarda silencio. La guerra se ha declarado. En el fondo se ilumina una pantalla ondulada sobre la cual se proyectan algunos de los episodios de la batalla, que el Chacho libra en los llanos con la Guardia Nacional. Hay una estrecha relación entre lo que hace el Opa y las imágenes de la pantalla. Se diría que el Opa maneja la guerra con sus yuyos y cada movimiento de éste se agranda atrás para dar una sensación épica y heroica. En la pantalla aparece un cañón que asuela al pueblo y lo diezma con sus disparos. El Opa dice indignado a los azules:) Ustedes tienen un cañón. No vale eso. (Asustado.) Nos van a barrer a todos. ¡El cañón, no! (Tiene una ocurrencia feliz.) Entonces, vamos a hacer otra cosa. (Le grita al bando de yuyos de la izquierda.) ¡Chacho, tenés que enlazarlo! (Revuelve un yuyo como si fuera un lazo. Esto aparece insinuado en la pantalla.) ¡Así! (Logró enlazar el cañón. Hace la pantomima para atraerlo.) Lo agarré... (Se escucha un griterío de multitud al fondo.) Ahora lo damos vuelta. (Exaltado.) Vamos a matar azules... La nación azul. ¡Matalos, Chacho! (El Opa se asusta. Le asaltó un gran arrepentimiento. Se agacha para hablar con los azules.) No... Sólo quise decir... Estamos jugando nomás... jugando a la guerra... (Explica, como queriendo seguir el juego.) Ustedes son malos. No quieren al Chacho. El Chacho es bueno... Me dio una carta para que se la lleve al Lagarto. Es bueno... muy bueno... yo siempre llevaría las cartas del Chacho. Pero ahora estamos en guerra.

Este es el cañón. Lo enlacé... ¿No se acuerdan ustedes? Yo lo enlacé... *(Exaltado.)* Ahora voy a tirar. *(Al fondo el cañón, ya en manos del pueblo, comienza a disparar contra la Guardia.)* Una, dos, tres... Bum, bum, bum. *(El cañón del fondo dispara. El Opa se asusta. Mientras disparaba su cañón y lo hacía en forma de pantomima, había volteado a varios azules. Los ve caídos y se asusta.)* No... No tienen que morir. *(Desesperado.)* Eso no vale. Eso no vale. Morir, no. Tienen que vivir. Estamos jugando nomás... *(Le asalta el miedo de que lo vean jugando con tanta fruición. Mira a los costados.)* Apúrense. Puede que venga mama Purinca y no me deje. Ustedes tienen que jugar a estar muertos. Claro. ¿No me entienden? *(Al fondo mueren muchos. El Opa se angustia.)* Todos muertos. Nosotros los montoneros hemos ganado. *(Canta, desesperado, como sollozando:)*

"Tengo un barquito de loza  
pa'embarcar a Peñaloza.

¡Epe, viuda! Canta un gallo  
Peñaloza anda a caballo."

*(El canto pasa al pueblo del fondo. El Opa se serena. Levanta los yuyos caídos, mientras dice, feliz.)* Cómo jugamos. Cómo jugamos. Qué lindo es jugar. *(Contempla los yuyos que siguen caídos.)* ¿Por qué están caídos? ¿Por qué? ¿No están muertos, no? No quiero que se mueran. Ustedes son buenitos y van a jugar conmigo y no se van a morir. No quiero que se mueran. ¿Saben por qué? Les voy a contar. *(Se dispone a contar. El canto del fondo ha ido creciendo. El Opa se*

*inquieta. Repite) Les voy a contar. (mira a todos lados. Se oye el canto de victoria de los Montoneros:)*

PUEBLO. — “Alto! ¿Quién vive?

La Patria.

¿Qué gente?

Paisana.

¡Viva el Chacho con su gente!

*(El Opa se asusta. Quiere recoger apresuradamente los yuyos pero no le dan tiempo. Todos entran en ese momento y le pisan los yuyos. El Opa grita desesperado:)*

OPA. — ¡Me los pisan! ¿No los ven? *(Nadie se da cuenta, porque todos cantan algunas de las coplas de la escena anterior. Al ver que es imposible salvar a los yuyos, el Opa, llorando, se retira a un rincón. Se oyen redobles de tambor. Todos se callan. Peñaloza va hasta el centro y le traen a los prisioneros, entre los que está Irrazábal. Este y Peñaloza se contemplan.)*

PEÑALOZA. — *(Con desprecio.)* Hicieron de la guerra un tamal.

IRRAZÁBAL. — No vamos a pelear a gusto de ustedes.

PEÑALOZA. — El Coronel anda demasiado chúcaro. Pensar que tiene la vida en un tientito...

IRRAZÁBAL. — Tengo el honor de un militar y no de un montonero...

HOMBRE 1. — ¿Lo fusilamos, Chacho?

IRRAZÁBAL. — *(Con desprecio.)* Nadie lo sigue. Si hasta ese Opa lo traicionó. Él nos dijo que se había levantado. *(Peñaloza detiene con un gesto a su gente. Silencio.)*

PEÑALOZA. — Seguiré manteniendo el pacto. Cambiaremos los prisioneros. *(Da una orden al Hombre 1 y éste*

*trae a los guardias. Peñaloza grita a Irrazábal:)* ¡Ahí están los guardias! *(Irrazábal se dirige al Lagarto:)*

IRRAZÁBAL. — ¡Sargento! *(Ambos se contemplan con miedo. Hay expectación entre los montoneros.)*

PEÑALOZA. — ¿Qué hicieron con nuestra gente?

LAGARTO. — *(Balbucea.)* Fusilados...

HEMBRA. — ¡Juancho! *(Peñaloza avanza agresivo sobre el Lagarto y lo traspasa con su lanza. Va a hacer lo mismo con Irrazábal pero se contiene y grita:)*

PEÑALOZA. — ¡Lárguenlo! *(Los prisioneros se retiran. La Hembra solloza. Peñaloza se acerca y la acaricia. La acción pasa al cuartel.)*

## CUARTEL

*(El Gobernador se pasea nervioso. Entra Irrazábal. Está desalentado.)*

IRRAZÁBAL. — ¿Qué haremos, ahora?

GOBERNADOR. — Conviene atacarlo.

IRRAZÁBAL. — ¿Atacarlo ahora?

GOBERNADOR. — ¿Dónde lo dejó Ud.?

IRRAZÁBAL. — Festejando el triunfo.

GOBERNADOR. — Ahora está indefenso.

IRRAZÁBAL. — ¿A traición?

GOBERNADOR. — Llámele como quiera.

IRRAZÁBAL. — ¿De dónde sacaremos tropas?

GOBERNADOR. — ¡Lindos militares me envía Mitre! Se trata de romper su defensa y liquidarlo; cueste lo que cueste...

IRRAZÁBAL. — Yo no sabía que mi misión comprendía el asesinato.

GOBERNADOR. — Coronel, tenemos una misión importante que cumplir. Al honor militar hay que dejarlo de lado cuando se trata del país.

IRRAZÁBAL. — *(Sarcástico.)* Cuando se trata del honor de un gobernador.

GOBERNADOR. — ¡Coronel! Yo podría hacerlo fusilar por traición. ¡A ver la guardia! *(Se presenta un militar.)* Destaque cuarenta hombres de mi guardia personal a las órdenes del coronel Irrazábal. Sorprenderán al Chacho. *(La acción vuelve al llano.)*

## LLANO

*El pueblo continúa reunido en el llano. Festejan el triunfo. La Purinca descubre de pronto al Opa, que está llorando. Se acerca a él con actitud maternal.)*

PURINCA. — ¿Qué estás llorando?

OPA. — Me han pisao los yuyitos...

PURINCA. — *(Enojada.)* ¿Otras vez estuviste jugando?

OPA. — Quería jugar a la guerra... *(Rebelde.)* ¿Por qué no voy a poder, decí?

PURINCA. — Porque ya se hizo la guerra.

OPA. — *(Llora.)* Ahora me los han pisao todos... *(La Purinca se enternece y se da vuelta a los presentes y les grita, agresiva:)*

PURINCA. — ¿Por qué hicieron llorar al Opa? *(Todos se callan. Ella los empuja como si buscara a los yuyos.)* ¿No ven que le están pisando los yuyos? ¡Afuera, malditos!... *(Peñaloza no hace caso y se acerca al Opa fingiendo enojo.)*



- PEÑALOZA. — Esos yuyos... Decime que no es cierto lo que dijo el de la Guardia.
- OPA. — Yo no dije nada.
- PEÑALOZA. — Siempre me pareció que no estabas tan loco. ¿Cuánto te dieron?
- HOMBRE 1. — Nunca quisiste la guerra.
- HOMBRE 2. — Nos traicionaste.
- HOMBRE 4. — *(Borracho.)* Te vamos a matar.
- HOMBRE 3. — ¿Para qué queremos un opa? Trae mala suerte.
- OPA. — *(Desesperado.)* Mama Purinca.
- PURINCA. — *(Acudiendo.)* Ahora empiezan a sobarse.
- HOMBRE 4. — Mama Purinca, dejá que tiremos los yuyos siquiera.
- HOMBRE 1. — *(Avanzando sobre el Opa.)* Puede que haya un poco de coca para mascar.
- PURINCA. — *(Al ver que todos avanzan.)* ¡No!
- HOMBRE 3. — Hoy estamos de fiesta, mama Purinca. *(Toma un yuyo de la canasta del Opa.)* Esto está podrido.
- OPA. — Sí. Pero no es yuyo.
- HOMBRE 2. — Qué no va a ser.
- OPA. — Es la chalita del maíz.
- HOMBRE 2. — *(Revolviéndole el canasto.)* Mentira.
- OPA. — *(Súbitamente sustrae un yuyo de las manos del Hombre 2 y lo muestra.)* ¡Este es el Juancho! *(Pausa. Los otros se sorprenden.)* Con los dos bracitos como Jesús. *(Pausa.)* Porque vos te vas a morir... Todos... y van a ser como yuyos... *(Silencio.)* Porque somos como la chalita ¿saben? Cuando está madura tiene dos bracitos abiertos... como los del padre-cura cuando

da la bendición o del mismo Jesús cuando está en la cruz. *(Pausa.)* Y morimos y somos chala... *(No sabe cómo expresarse y recurre a su canasto.)* Los montoneros que murieron están aquí. *(Pausa.)* Vienen muchos. Mi burro ya no puede más. Un día se me muere... Hay demasiada chala ¿saben?... Y pesa... Por eso no quería la guerra, Chacho. ¿Y si mi burro se muere? Todo se hará polvo... *(Vuelve a contemplar el yuyo.)* Parece un Jesús chiquito... A Jesús lo hicieron chala cuando lo clavaron... Somos como un maíz... pero no nos dejan madurar... Eso solo quise decir. Por eso no quería la guerra, Chacho. Aunque vayamos a la guerra terminamos así... con los bracitos abiertos. ¡Tengo miedo que mi burro se me muera y todos volvamos al polvo... y nadie se acuerde de nosotros!... Si por lo menos llegáramos a ser semillas, ya no habría tanto yuyo inútil, Chacho... *(Silencio. De pronto un montonero entra y anuncia:)*

HOMBRE 1. — ¡La Guardia Nacional! *(Todos se disponen a la lucha. Se escuchan ruidos de caballo y gritos de malón. Repentinamente la Guardia Nacional aparece y los rodea. Cierran el círculo a los redobles de un tambor. Los montoneros se cierran para defender a Peñaloza y a Victoria. Comienza la pelea a sablazos. Irrazábal se abre paso hasta llegar a Peñaloza y le asesta un hachazo. Victoria se interpone y recibe el golpe, cayendo herida. Los montoneros inician la retirada y se llevan a la pareja. Queda en escena la Guardia. Cierra filas y se colocan todos ante la silueta del cañón, que sigue tal como lo había dejado Peñaloza.)*

*Solemnemente como un rito hacen la venia y un soldado endereza el cañón. Luego todos montan guardia.)*

## 7. EL LANZAZO

*(Aparece el Opa y la Purinca en un llano. Van caminando. Charlan despreocupadamente.)*

PURINCA. — Te has portado muy mal.

OPA. — Siempre quise tener una lanza.

PURINCA. — ¿Para qué la querías si no la sabés usar?

OPA. — *(Serio.)* El Chacho tampoco... *(Se contemplan. La Purinca se asombra. Luego comienza a reír. El Opa no comprende porqué ríe la Purinca y al fin esboza una risa de opa. Esto dura unos instantes. Se diría que han estado al margen de toda la lucha que sucedía en el pueblo. Luego siguen caminado y el Opa empieza a mirar el suelo como si estuviera buscando yuyitos, igual que en el prólogo.)*

PURINCA. — ¿Qué vas a juntar ahora?... *(El Opa levanta una mazorca.)*

OPA. — *(Infantil.)* Mama Purinca, mirá esta mazorca... *(Está un poco asustado.)* Nunca encontré una mazorca así... ¿Qué querrá decir?

PURINCA. — *(Seria, como presagiando.)* Guardala... *(Siguen caminando. Viene la Hembra y se acerca al Opa.)*

HEMBRA. — Opa, ¿es cierto que guardás las almas de los que murieron?

OPA. — Sí... con los dos bracitos...

HEMBRA. — *(Triste.)* Dejame ver al Juancho, otra vez...

OPA. — No lo tengo. Se me cayó cuando crucé la loma aquélla...

HEMBRA. — No sabés cuidarlos. *(Se acercan otras mujeres.)*

OPA. — Mirá, levanté esta mazorca... ¿Qué querrá decir?

MUJER 1. — No lo vas a saber porque sos un opa.

MUJER 2. — *(Llorosa.)* Opita, devolveme a mi montonero que murió.

PURINCA. — *(Ríe.)* Sí, para eso... sí... sí...

MUJER 2. — Devolveme ahora a mi montonero...

PURINCA. — No vuelven más. *(Agresiva.)* Vas a tener que parir otro nuevo... Y vas a gritar para parir. Todas van a gritar. Sólo así van a parir. *(Riendo desaparece. Se oye su risa a lo lejos. Las mujeres no pueden perseguirla. La acción pasa a la casa de Peñaloza.)*

## CASA

*(Victoria yace en la cama. Está afiebrada. Junto a ella, Peñaloza.)*

VICTORIA. — *(Entre sueños.)* ¡Ya vienen! ¡Ya vienen! *(El Chacho la acaricia. Ella continúa durmiendo. Él medita. La luz lo aísla y se oye su voz, grabada.)*

VOZ DE PEÑALOZA. — Maldito sablazo... Podía haberlo recibido yo... *(Recuerda.)* El torbellino... Todo esto es un torbellino... Uno va dando vueltas y vueltas... *(Brusco.)* Maldito Opa... *(Pausa.)* A veces pienso que ya no es tiempo de lucha... *(Se escucha un galope lejano y griterío de montonera.)* Con Facundo era otra cosa... Las montoneras barrían los llanos... Era como el viento

que bajaba de los cerros... (Se ha exaltado.)

VOZ DE VICTORIA. — ¡Eso era vida!

VOZ DE PEÑALOZA. — Sí... Tenías razón... (Súbito silencio. Peñaloza preocupado.) ¿Qué pasó?... ¿No cumplí con la carta? Tendría que haber cumplido... (Lentamente aparecen los Montoneros del cuadro 2. Están inmóviles. Peñaloza los contempla.) ¿Qué quieren? (Con fuerza.) ¿Me he portado mal? No pude hacerlo ¿y qué? (Firme.) No será la primera vez... (Piensa, luego agrega como queriendo explicar y encara a los Montoneros.) La nación ¿saben? (Los Montoneros desaparecen. Peñaloza está preocupado. Se reconcentra. Luego en un arranque se toma la cara.) Solo... solo... ¿Por qué? (Desde muy lejos y en forma creciente se oye el bombo de la Purínca. Peñaloza lo escucha. Se yergue. Luego dice con firmeza.) Ahora tengo que irme... (Se restablece la luz natural. Doña Victoria se mueve, despierta y contempla a Peñaloza. Dice quejumbrosa con voz natural.)

VICTORIA. — Vamos a Chile. Desde ahí recomenzaremos la lucha. Habrá otras provincias que se nos unan... (Lo contempla. Comprende que ya no le interesa eso.) ¡Chacho! (Silencio.)

PEÑALOZA. — ¿Seguiremos segando yuyos?...

VICTORIA. — Volverán a crecer.

PEÑALOZA. — Claro... segarlos para que crezcan.

VICTORIA. — ¿Acaso, la guardia los va a respetar?

PEÑALOZA. — Siempre quedará alguno que sabrá esperar...

VICTORIA. — ¿El Opa? (Silencio.)

PEÑALOZA. — Quizá. Debe ser muy difícil saber lo que él sabe y llevarlo tan adentro. (La acción pasa a la plaza.)

## PLAZA

*(En la Plaza están las Mujeres conversando. Al fondo se ve la huerta del Juancho. En ella está el Opa y la Hembra. Las Mujeres los contemplan de lejos.)*

MUJER 1. — Allá va el Opa con sus muertos.

MUJER 2. — ¿Por qué le habrá dado Dios esa misión?

MUJER 3. — Va juntando lo que queda...

MUJER 2. — No queda más que la envoltura, la chalita como dice él... *(En la Huerta el Opa se acerca a la Hembra.)*

OPA. — Te voy a ayudar.

HEMBRA. — ¿Pero si no sabés hacer ni una acequia?

OPA. — Ahora me gustaría sembrar...

HEMBRA. — ¿Me querés hacer creer que sos como mi Juancho?

OPA. — No, eso no... Porque, como él se murió, tiene algo más que yo... *(En ese momento entra la Purinca gritando desesperada por el lado de la huerta.)*

PURINCA. — ¡La Guardia Nacional entró en la casa del Chacho! *(Continúa corriendo y llega a la plaza.)* ¡La Guardia Nacional entró en la casa del Chacho! *(Todos se sorprenden y se arremolinan en la plaza. En seguida la acción pasa a la casa de Peñaloza.)*

## CASA

*(Peñaloza está sentado junto al catre donde yace Victoria. Irrumpe Irrazábal con sus soldados y con la lanza enarbolada avanza sobre él.)*

PEÑALOZA. — ¿Me vas a matar? (Está sereno. En seguida la luz lo aísla del resto de los presentes. Junto a él aparece el Cura. Peñaloza lo encara con urgencia. El diálogo de ambos irá grabado.)

VOZ DE PEÑALOZA. — ¡Mi lanza, padre!

VOZ DEL CURA. — ¿Tienes miedo de morir?

VOZ DE PEÑALOZA. — ¡Me van a lancear y no tengo mi lanza!

VOZ DEL CURA. — No la vas a necesitar en el cielo.

VOZ DE PEÑALOZA. — Pero los van a matar a todos, padre... Malditos sean, malditos sean... (Se apaga la luz que da sobre Peñaloza y ahora ella enfoca a Irrazábal quien aparece con la lanza enarbolada. Detrás de él está la Mujer.)

VOZ DE IRRAZÁBAL. — ¿Qué hago con esta lanza?

VOZ DE LA MUJER. — Debe matar.

VOZ DE IRRAZÁBAL. — ¿Cómo?

VOZ DE LA MUJER. — Será cosa de empujar. Es un sucio montonero. yo lo ayudaré...

VOZ DE IRRAZÁBAL. — Esta vez me tiembla el pulso. No tiene importancia la vida de un montonero ¿no? (Ella empuja su lanza. Él recobra su valor y va a asestar el lanzazo, mientras grita:) ¡Viva Mitre! (Inmediatamente se establece la luz natural, la mujer desaparece y Peñaloza es traspasado por la lanza de Irrazábal.)

VICTORIA. — ¡Asesinos! (Peñaloza muere. En seguida entra el Gobernador y comprueba que Peñaloza ha muerto. Luego, a Irrazábal.)

GOBERNADOR. — Lo felicito. Fue un buen lanzazo. (Agrega con premura.) Pronto, fusilen al primero que se

pliegue a la revuelta. *(Salen de inmediato los soldados y se encuentran con el Opa que llega en ese instante.)*

## PLAZA

OPA. — *(Desesperado.)* ¿Por qué lo mataron? ¿Por qué? ¿Por qué?... Era bueno...

GOBERNADOR. — *(Por el Opa.)* Que lo fusilen. *(Los soldados prenden al Opa. Éste se deja apresar. Lo llevan y lo colocan contra la pared, y le apuntan con los fusiles. El Opa canta:)*

OPA. — “Caramba que me hallo pobre  
que no tengo qué vender,  
se me acabaron las cabras  
y los cabritos también...”  
*(El pueblo se acerca. El Opa se va arrodillando lentamente.)*

UN SARGENTO. — *(Ordena.)* ¡Apunten! *(Los soldados se disponen a disparar. El Opa le habla con ternura a los yuyos.)*

OPA. — Me voy... No lloren... Nos vamos a juntar después... camino al cielo. *(Extiende los brazos.)* Con los bracitos abiertos... Así... *(Parece estar ofreciendo el pecho a los fusiles. El pueblo estrecha sus filas alrededor del grupo. Al fin, la Purinca avanza y se interpone entre los fusiles y el Opa. Luego se le agregan paulatinamente los restantes. Cubren al Opa con sus cuerpos. Lentamente se lo van llevando. Los fusiles continúan apuntándolos a todos. En ese instante entran*



otros soldados y traen una pica con la cabeza de Peñaloza. Mientras la traen van diciendo:)

SOLDADOS. — ¡Viva Mitre! ¡Viva Mitre!... (Colocan la pica en un lugar prominente. Los del piquete de fusilamiento dejan de apuntar al pueblo y se retiran con los soldados de la pica al son del mismo estribillo. El pueblo queda solo. Silencio. Avanzan lentamente hacia la pica. La Purinca inicia un estribillo que luego es coreado por todos hasta formar un rumor denso y fuerte.)

PURINCA. — Malditos sean... malditos sean...

TODOS. — Malditos sean... malditos sean...

(De pronto el Opa se desprende del grupo, saca su mazorca y le quiebra la punta, mientras va diciendo con expresión infantil:)

OPA. — Esta es la cabeza del Chacho ¿ven? Ahora se ha muerto mi barro porque ya no daba más. La cabeza del Chacho era pesada... ¡Volvamos al polvo! ¡No habrá más montonera!... Ahora somos como los granitos de chiquititos... Estamos muertos... ¡Muertos! Ya no somos más que chalita podrida y seca... (Pausa. Encuentra algo.) ¡Miren! (Alegre.) Una semilla... (Sigue buscando, mientras todos lo rodean.) Otra... otra... ¡Cuántas! (Contempla a todos.) Semilla 'e yuyo... semilla 'e yuyo...

FIN

# CAFETÍN

## (Homenaje a Discépolo)

### PERSONAJES:

JOSÉ

MARCIAL

ABEL

PAYASO

JULIO

MARÍA

GENARO

MUJER

OBRAERO

HOMBRE DE LA BIBLIA

FRANCISCO

LEONOR

CHICO

BUENOS AIRES — 1966



## ACTO PRIMERO

*(El escenario a oscuras. Se escucha un tango cantado por Gardel. Al fondo se proyectan diapositivas con titulares de diarios referentes a la situación de 1919, por ejemplo: la "semana trágica", la situación europea, Buenos Aires, los barrios, los conventillos. Luego, desaparecen. Se escucha a Gardel por un rato más. Se hace lentamente la luz. Es una especie de café concert. Mesas y sillas y un mostrador. Al fondo una puerta ancha y un ventanal. A la izquierda, los tres muchachos sentados alrededor de una mesa. En otra mesa un payaso, de espaldas y dormido, caracterizado como tal. Delante de él una botella de vino y un vaso. Cuando se hace la luz permanecen todos ensimismados. Silencio.)*

JOSÉ. — *(Soñador.)* Me gustaría hacer algo grande, muy grande.

MARCIAL. — ¿Cómo qué?

JOSÉ. — No sé. Algo, qué se yo. Cantar, ahí está. Cantar así ¿ves?

MARCIAL. — *(Se limpia las uñas con un cortaplumas.)* Pero si cantás como una gallina clueca.

JOSÉ. — *(Enojado, a Abel.)* Pero ¿no ves cómo es este tipo?

MARCIAL. — *(Impasible.)* Mirá, lo que pasa es que estamos sonados y para salir hay que pegarla, pero en grande.

JOSÉ. — *(Agresivo.)* ¿Y de qué te estoy hablando?

MARCIAL. — Pero hay que saber.

JOSÉ. — ¿Saber qué?

ABEL. — *(Cáustico.)* Hay que yugarla. Eso es todo.

MARCIAL. — *(A Abel.)* ¿Yugar? ¿Para qué? Mirá, con ven-

derle un buzón a uno de esos tanos que vienen del campo basta.

ABEL. — (*Cargador.*) ¿Y vos sabés cómo se hace?

MARCIAL. — (*Sin hacer caso a Abel.*) El otro día conocí a un punto que se tragó tres meses de gáyola. Era un piola. Estafó a un tano, guardó la guita, lo chaparon y cuando salió vivió a lo grande. No le pudieron probar nada.

JOSÉ. — No, señor. Se hace así. Pronto hay elecciones ¿no? Te buscás el partido que va a ganar, te metés en el comité, cebás mate por unos meses hasta que llegan las elecciones. Los tipos ganan, y te ligás un puestito de esos en los que no se labura.

ABEL. — ¿Pero vos te creés que la vida es un partido de truco?

MARCIAL. — Y, más o menos, un partido que hay que saberlo jugar. Lo primero de todo es empilchar bien. Así puede ser que la ganés. No como éste (*por José*) que conoció a una mina y ya se casa.

JOSÉ. — ¿Y qué? (*Cáustico.*) Y vos con esa cara de cafiolo, claro...

MARCIAL. — (*Mientras se limpia las uñas, sin hacerle caso.*) Avisá.

ABEL. — (*Un poco para sí confirma lo que dijo José.*) Este tiene razón. Lo único que vale es la cara. El otro día me para un botón por la calle, le pregunto por qué me paraba y ¿saben lo que me dice? Era por la cara. Miren si yo tengo cara de chorro.

MARCIAL. — (*Cáustico.*) Será por las entradas que tuviste...

ABEL. — ¿Pero de qué entradas me estás hablando? Mi-

ren que pararlo a uno por la cara. Si nunca hice nada.  
¿O uno sirve sólo por la cara?

MARCIAL. — *(Siempre limpiándose las uñas dice a Abel.)* Si yo tuviera esa cara, ya sería chorro. *(Silencio. Los muchachos ya no tiene nada que decir. Uno tamborilea sobre la mesa, otro silba.)*

JOSÉ. — *(Melancólico.)* La verdad es que estamos sonados.

MARCIAL. — *(Casi con indiferencia.)* No tanto...

ABEL. — Los que pasa es que no hay derecho que por la cara... *(Y los otros muchachos no lo dejan terminar.)*

MARCIAL. — Acabala, che.

*(En ese momento se escucha la banda de un circo. Se supone que está funcionando frente al café. José, en ese momento, se da vuelta hacia el payaso, que está de espaldas, y le grita:)*

JOSÉ. — Francisco, apuráte que va a empezar la función.

*(El payaso se despierta y se da vuelta. Tiene la cara pintada. Enseguida se para y pelea. Se diría que está imitando al Juan Moreira de los circos. Todos ríen.)*

MARCIAL. — *(Le grita.)* No te hagás el Juan Moreira. *(El payaso entonces lo ataca a él. Más risas.)* ¿Ya estás mamao?

PAYASO. — *(Se para.)* ¿Y qué? Me mamo cuando me da la gana.

ABEL. — Hay que laburar.

PAYASO. — ¿Por qué no te vas a laburar con tu abuela?

ABEL. — Si pudiera.

PAYASO. — *(Grita.)* Don Julio, otro vino.

JULIO. — *(El patrón, español de origen, llega con la botella, va diciendo.)* Es la última copa ¿eh? *(Payaso hace*

un gesto grosero, los muchachos se ríen. En ese momento entra María. Sorpresa de todos, los muchachos la miran provocativamente. Julio, que la contempla sorprendido y con cierto aire de amargura, se olvida que debía servir el vino al payaso. Ella se acerca a él meneándose. Es llamativa. Quedan apartados, en primer plano.) ¿Qué querés acá? Habíamos quedado en no vernos más.

MARÍA. — Sí. *(Se sienta.)* Pero necesito tu ayuda.

JULIO. — Te acordás de mí cuando necesitás plata. Te previne que si te ibas, no te arreglabas.

MARÍA. — *(Lo contempla en silencio, luego sonríe orgullosa.)* No creas... *(Se contiene y agrega:)* Ando de mala racha.

JULIO. — Vos siempre anduviste con el paso cambiado.

MARÍA. — Puede ser. Hay vidas que nacen mal y les va mal siempre.

JULIO. — ¿No será que te falta vergüenza?

MARÍA. — Me estás humillando. *(Se contemplan.)*

JULIO. — *(Se arrepiente.)* Perdonáme, pero me hiciste mucho mal. Cuando te fuiste ni podía trabajar.

MARÍA. — Está bien. Entonces me voy.

JULIO. — *(Apresurado.)* No, quedáte. *(En ese momento el Payaso grita:)*

PAYASO. — Don Julio ¿y el vino? *(Julio, preocupado por la presencia de María, va mecánicamente con la botella hasta donde está el payaso y le sirve.)*

MARCIAL. — *(Al payaso.)* No chupés tanto, Juan Moreira. Mirá que tenés que ir a laburar.

ABEL. — *(Compadecido.)* Calláte. Si lo echaron.

MARCIAL. — Qué importa.

PAYASO. — *(Piensa un poco y luego dice:)* No me voy nada. Me quedo. ¿Y sabés por qué? Porque aquí también hay un circo. *(Contempla cada uno de los presentes.)* ¿Se vieron las caras? *(Se sonríe y comienza a imitarlas. Riendo dice:)* Son mejores payasos que yo. No se pintan las caras, pero son payasos. *(Se ríe.)* Les falta la música. *(Canturrea la música de circo y vuelve a imitarlos.)*

MARCIAL. — *(Molesto.)* Sos un payaso fracasado.

PAYASO. — *(Se pone serio, los mira y dice:)* No te pego porque ya pasó el tiempo de Juan Moreira. *(Con tono insultante agrega:)* Vos no sos Juan Moreira. Vos sos una rata. Todos somos ratas. *(Pausa.)* Por eso no puede hacer más el Juan Moreira. Eso pasó. *(Con amargura, como para sí, recuerda:)* Pero yo, por lo menos, lo hice. Y fui el mejor Juan Moreira del mundo.

MARCIAL. — *(Agresivo.)* ¿Quién te conoce?

PAYASO. — *(Lo mira extrañado y dice:)* Nadie. ¿Y a vos? Nadie nos conoce. Estamos solitos ¿sabés? *(Silencio.)* Preguntáale a tu vieja para qué naciste. *(Silencio. Todos están serios.)* Por eso pensé que haciendo reír a la gente podía ganarme un lugarcito. Pero no hay caso. *(Luego, con un llanto casi cómico agrega:)* Y cuando pienso en eso me dan muchas ganas de llorar. *(Saca un pañuelo grotesco para sonarse la nariz, mientras se va a sentar y dice, siempre lloriqueando:)* Antes era otra cosa, ahora somos ratas, eso somos, ratas.

JULIO. — *(Enojado.)* Si no te callás, te saco. *(El payaso se*



*queda sentado y Julio vuelve junto a María. Continúa el diálogo de los dos.)* ¿Cuánto querés?

MARÍA. — Mirá, lo pensé mejor. Quizá me arreglo igual.  
*(Se va levantando para irse.)*

JULIO. — *(Saca unos pesos de la billetera y se los alcanza, pero antes pregunta:)* ¿Estás viviendo con alguien? *(Ella se da vuelta furiosa, lo mira con desprecio.)* Porque no sería raro ¿no?

MARÍA. — No cambiaste nada.

JULIO. — ¿Acaso no te vi con otro?

MARÍA. — ¿Y todavía me lo echás en cara?

JULIO. — Pero si te vi con estos ojos.

MARÍA. — *(Silencio.)* No te culpo. Una ya trae la pinta así. No hay vuelta que darle, le tiran cualquier cosa encima. Y vos sos como todos ¿sabés? Tenés un miedo bárbaro. Lo que no sé es por qué tenés miedo. ¿Alguna vez me preguntaste lo que me pasaba? Nunca. Ni sabés de dónde venía. Ahora que todo terminó te lo digo bien claro.

JULIO. — Calláte.

MARÍA. — No. Te lo voy a decir para que no digás que soy una cualquiera ¿me entendés? Pero ¿qué sabés vos de mí? Me lo pasaba en el conventillo ayudando a mi vieja. No había tipo que no me faltara. Estaba harta, entonces te encontré a vos, me dijiste unas cosas lindas, te creí y me fui con vos. Por eso, mi vida sigue, pero me la aguanto ¿sabés? Y yo sé que voy a subir otra vez, pero no será con vos. Esta vez, voy a tener más cuidado. Y entendélo de una vez, a mí no me regalaron la vida como a vos.

JULIO. — *(Mientras la toma del brazo con cierta comprensión.)* Sentáte. *(Ella se deja llevar a la mesa. Se vuelve a escuchar un tango cantado por Gardel. Todos quedan ensimismados. Podrían atenuarse las luces. Al terminar, Marcial grita:)*

MARCIAL. — No aguanto más. Vamos al cabaret.

ABEL. — No hay guita. *(Sacan las monedas, las ponen sobre la mesa y cuentan.)* ¿Viste?

MARCIAL. — Pucha, que nunca hay plata. ¿Es posible que todo haya que pagarlo?

ABEL. — ¿Qué te pasa?

MARCIAL. — Pero ¿no ves que no alcanza ni para el café?

ABEL. — ¿Y qué?

MARCIAL. — ¿Y te parece bien?

ABEL. — Si tu viejo hubiera tenido plata.

MARCIAL. — *(Lo interrumpe violentamente.)* No me hables de mi viejo.

JOSÉ. — ¿Y los viejos qué culpa tienen?

MARCIAL. — *(Como para sí.)* A veces mucha.

JOSÉ. — Avisá. Mi vieja se rompió el alma toda su vida trabajando. Cosía. ¿Y qué le voy a decir?

MARCIAL. — Pero no siempre es así.

ABEL. — *(Con ironía.)* La cosa es más fácil. En lugar de nacer en la casa de uno habría que haber nacido en la casa de enfrente, en la casa del rico.

JOSÉ. — *(En broma.)* Ahora tendrías tres apellidos.

MARCIAL. — *(Nervioso.)* Acabenlá.

ABEL. — *(Insiste.)* No hay que quejarse tanto. No está mal haber nacido en el barrio. *(A José.)* Decíme, ¿vos la cambiarías a tu vieja?

JOSÉ. — Pero, mirá las cosas que preguntás. Se trata de tener plata, no se trata de la vieja.

*(Silencio. Se escucha un bandoneón melancólico. Diapositiva de una casa de barrio con su fondo, su verja e higuera. Sucesivamente escenas de una madre típica que se aproxima a primer plano hasta que se ve sólo su cara. Ella mira a José. En el escenario la luz se atenúa y se concentra una de ellas sobre éste. La voz de José grabada en primer plano, la de la madre en forma natural, chillona, típica de mujer de barrio.)*

JOSÉ. — *(Molesto.)* ¿Qué querés? Ahora no se puede estar tranquilo ni en un café.

MADRE. — *(En son de reproche.)* ¿qué hacés ahí, hijo? ¿Te abrigaste? ¿No ves que a la noche refresca?

JOSÉ. — Acabála.

MADRE. — ¿No andarás en malos pasos?

JOSÉ. — Si estoy escuchando, no más.

MADRE. — Pero perdés el tiempo. Vos siempre perdiste el tiempo, desde chico. Pero ya vas a ver, cuando esté muerta ya te vas a acordar de mí.

JOSÉ. — ¿No la viste a Leonor?

MADRE. — Sí. Se pelearon ¿verdad? Aunque sea casáte. Por los días que una va a durar. *(Sigue la voz de la madre, pero en lugar de la imagen de ella, aparece la imagen de una pareja de enamorados.)*

JOSÉ. — *(Balbucea.)* Leonor...

MADRE. — Sí. Contáme, ¿no se van a casar? *(De pronto, resentida.)* Nunca me decís nada. ¿Para eso tiene hijos una? ¿Para que nunca le hablen de nada? *(Desaparece la imagen. Se restituyen las luces y José querría decir todavía:)*

JOSÉ. — ¡Vieja!

MARCIAL. — *(Lo escucha.)* ¿Qué te pasa? ¿Sos loco, vos sos? *(Dijo esto con extraña violencia.)*

JOSÉ. — *(Para sí.)* No me hagás caso.

ABEL. — *(Pachorriento.)* Desde que éste se peleó con la novia anda medio fulo.

MARCIAL. — Mirá, no conviene que te casés. A las mujeres hay que tenerlas a raya.

JOSÉ. — *(Nervioso.)* Acabála. Cada uno se las rebusca como puede.

*(En ese instante entran Genaro, un italiano tosco, con su mujer y ésta con un niño en brazos. Traen grandes bultos y valijas. Se ve que vienen de una estación. Recién bajan del tren y descansan en el café. Se sientan, todos los presentes los contemplan, molestan a todos con sus bultos. Al fin se calman y el italiano mira a su mujer.)*

GENARO. — ¿Le diste la comida al chico?

MUJER. — Pero si ya comió.

GENARO. — Pasa que sos muy bruta vos.

MUJER. — Será mejor que busqués a tu hermano.

GENARO. — ¿Y dónde lo encuentro?

MUJER. — Y si no lo buscás. ¿Dónde vamos a dormir esta noche?

GENARO. — Vamos al hotel.

MUJER. — ¿Cómo a un hotel? ¿Te vas a gastar en un hotel los cuatro pesos con que vendiste la chacra? Todavía que te estafaron. Mirá, vamos a abrir cuanto antes ese boliche que dijimos acá en Buenos Aires, si no me vuelvo a Italia.

GENARO. — Está bien.

MUJER. — Yo quiero que mi hija sea maestra como la de

enfrente. *(Luego se pone a mirar el café y dice:)* No sé para qué entramos acá. Para gastar la plata, para eso.

GENARO. — Está bene. *(Recuerda quejoso.)* Pero no quería vender la chacra, no quería. *(Pausa. Piensa. De pronto se enoja.)* Seguro que ese sinvergüenza cambió el galpón. Yo le dije que no lo cambiara.

MUJER. — ¿Y qué te importa, si ya lo vendiste?

GENARO. — Pero me da rabia ¿sabés? E' mío igual, como si me hubiera quedado allá, con los años que me costó construirlo. *(Enojado.)* Y para que sepas, no quise venderlo, no quise venir acá. Lo vendí por vos. Siempre la plata, siempre la plata, nada más que plata se necesita acá. Lindo paese.

*(La acción pasa otra vez a los muchachos.)*

MARCIAL. — No hay otra cosa que el rebusque y hay que arremeter. Si ves un tapado en el restaurante y nadie te ve, te lo llevás. Cuando ves una mina arremetés y se acabó.

ABEL. — ¿Estás seguro?

MARCIAL. — Y si no lo hacés así, ¿qué hacés? ¿Qué hacemos si no? ¿Acaso llegaste a algo vos? Miráte la pinta. En este mundo necesitás guita ¿me entendés? No basta con vivir, hay que formar, si no, te ganan de mano. Lástima que uno tuvo unos viejos...

ABEL. — Che ¿otra vez? ¿Qué culpa tienen ellos?

MARCIAL. — Me dan bronca.

ABEL. — ¿Qué estás diciendo?

MARCIAL. — *(Queda ensimismado. Vuelve a limpiarse las uñas, mientras murmura:)* Nada.

*(Vuelven a cortarse las luces, se escucha un bandoneón.)*

*Se enciende la luz sobre Marcial. Un paisaje árido de barrio en diapositivos y ahí se destaca un hombre inmóvil. Tiene la cara tapada. Voz de Marcial en primer plano, grabada:)*

MARCIAL. — Vos nunca pusiste la cara. Ni siquiera supe cómo eras. ¿Sabés lo que pienso? Que nunca quisieron tener un hijo. Contestá. ¿Por eso te fuiste cuando nació? *(Desaparece el hombre y aparece la madre.)*

MADRE. — No te enojés.

MARCIAL. — *(Para sí.)* Yo siempre jugaba solo. No teníamos un fondo ¿te acordás? Y me la pasaba en la calle, junto a la zanja... *(Pausa.)* Vos, siempre que pasabas para el almacén, me acariciabas...

MADRE. — Sí. Pero, ¿por qué estás nervioso?

MARCIAL. — No sé. Debo estar junto a la zanja. *(Se arrodi-lla como si jugara. Silencio.)* ¿Hoy no pasás?

MADRE. — Tengo que salir.

MARCIAL. — *(Violento.)* ¿Adónde vas?

MADRE. — Soy joven todavía. *(Marcial se toma la cara. Se restituyen las luces. Desaparece el diapositivo. La mujer del italiano dice con fastidio a Genaro:)*

MUJER. — Bueno, alcanzáme la azucarera que le voy a dar de comer al chico.

*(Genaro se levanta rápidamente, ve en la mesa de los muchachos la azucarera, la toma sin más. Marcial que había quedado ensimismado, ve este gesto y le pega en la mano a Genaro. Este retira la mano.)*

MARCIAL. — ¿Qué hacés gringo sucio?

GENARO. — Quiero la azucarera.

MARCIAL. — *(Toma la azucarera en la mano y dice con agresividad.)* Mirá, gringo roñoso, tenés que aprender

modales. No se trata así a la gente. Cuando se necesita una azucarera, vos tenés que decir: "Mercier, ¿me se hace el favor de alcanzar la azucarera, me se hace?" y yo digo, "cómo no", y te la entrego. (*Le pega con la azucarera en la mano, el italiano grita de dolor.*) Esta gringada, nunca va a aprender los buenos modales.

GENARO. — (*Mientras se frota la mano.*) Compadrito. Lo que pasa es que io laboro, non sono un compadrito como vos. Yo conseguí con mi trabajo una hectárea ¿y vos qué hiciste?

MARCIAL. — Todavía contestás.

JULIO. — (*Se acerca al advertir el escándalo y le dice a Marcial:*) El tiene derecho a usar la azucarera.

GENARO. — (*Protesta.*) Yo pago mi cuenta. Puedo usar la azucarera cuando me venga la gana.

JULIO. — Claro que sí.

MARCIAL. — Y bueno, la estoy usando. (*La tiene en la mano.*)

A que si usted la estuviera usando, no la daría.

JULIO. — Puse la azucarera para todos.

MARCIAL. — ¿Para mí también?

JULIO. — Sí.

MARCIAL. — (*Se da vuelta. Histérico, a los muchachos:*)

¿Oyeron? Al fin tengo algo para mí.

ABEL. — (*Escandalizado ante la reacción de Marcial.*) Pero, che.

MARCIAL. — (*Sigue histérico.*) Este me acaba de regalar una azucarera. Ahora soy rico.

JULIO. — (*Enojado.*) Hay cosas que se regalan, y otras que no se regalan y es la vergüenza.

GENARO. — Muy bien.

MARCIAL. — Y hay muchas cosas más que no se regalan, que es la platita que nos afaná en cada café.

JULIO. — Compadrito. *(Se quiere abalanzar sobre él, pero María se interpone e impide que la cosa llegue a mayores.)*

MARÍA. — No, Julio. Dejalo.

JULIO. — Entregue la azucarera.

MARCIAL. — No entrego nada.

*(Genaro y Julio avanzan sobre él para pegarle, entonces el payaso se levanta.)*

PAYASO. — *(Grita:) Alto. (Toma un objeto a modo de facón, envuelve en un brazo una manta o algún género, y cubre con su cuerpo a Marcial y hace frente a los otros mientras grita:) Atrás, atrás. (Se escuchan risas. Se hace un ambiente de broma. Sigue diciendo el payaso:) "Ah, hijo del país. Así me gusta un tirano". (Los traspiés y los tambaleos del payaso son ridículos. Música de circo acompaña la acción. Al fin, el payaso rueda por el suelo. Todos ríen y se mofan de él. Luego el payaso hace un gesto. Se produce un silencio. En tono suplicante le dice a Julio:) Dejásela la azucarera. Mirá, Julio, nunca tenemos nada. Es tan lindo tener algo. Aunque sólo sea la azucarera. Vos sos rico, nosotros no. A vos te sobra plata para comprarte otra.*

JULIO. — *(Terminante.)* La compré y es mía.

PAYASO. — ¿Y eso qué tiene que ver?

JULIO. — Es una cuestión de derecho y, además, un cliente la necesita. Y un cliente es un cliente.

GENARO. — Claro que sí.

PAYASO. — *(Decidido, se da vuelta a Marcial y le dice:) No se la devuelvas. (Luego, se dirige a Julio y a Genaro:)*



¿No ven que no se trata sólo de la azucarera? Es más. ¿Y si fuera la vida? Mi vida quedó allá en el circo y se la llevaron nomás... ¿Vos sabés lo que es eso?

MUJER. — ¡Genaro, el azúcar para el chico!

*(Entonces Genaro se abalanza sobre Marcial, le arranca el azúcar, vuelve a la mesa y se la entrega a su mujer, mientras se coloca ahí como para hacer frente a cualquiera. Todos se ríen del gesto, pero Julio, enojado, lo toma al payaso de un brazo y lo pone en la puerta.)*

JULIO. — Afuera, yo no quiero borrachos aquí. *(Pasa gente corriendo. Se escuchan tiros.)* ¿Otra vez revolución? *(Apresuradamente apaga las luces. Todos se refugian detrás de sus mesas. La puerta se recorta sobre un fondo luminoso que es la calle. Pasan algunos corriendo, se escuchan tiros nuevamente. Luego, silencio. Al fin, aparece la silueta de un hombre, está en camisa, desgredado y entra como escondiéndose. Julio cierra la puerta, enciende la luz y todos miran sorprendidos al recién venido. Es el obrero. Este contempla a todos con miedo.)*

OBRERO. — *(Casi llorando.)* Casi me matan. Me pararon en la esquina, me preguntaron si era ruso. Están locos. Después me pusieron un revólver en las costillas. ¿Qué iba a hacer? Salí corriendo. Ruso... Yo trabajo. Hace un año vine de la provincia. Ahora me encuentro con que andan armados por las calles y paran a cualquiera, y le pegan un tiro si no contesta. Imagínense.

JULIO. — ¿Qué país. Otra vez con revolución. No, usted tiene que irse.

OBRERO. — *(Asombrado.)* Pero, si no puedo salir ahora.

JULIO. — Pero me puede traer líos con la policía. ¿Qué hago si me allanan el café y me lo cierran?

OBrero. — Yo tengo mujer, hijos. Si muero ¿quién les da de comer? Y un perro, el "Chicho". (*Se ríe, es un poco opa.*) El capataz se ríe del nombre que le puse. Dice que no me da. (*Señala la cabeza.*) Que de peón no paso. ¿Y por eso tengo que morir? ¿porque mi vida no vale nada? No quiero morir, no quiero. Vale la pena vivir, aunque le llame Chicho al perro.

JULIO. — (*No sabe qué decir.*) ¿Y para eso junté plata toda mi vida? ¿Para perder todo ahora?

PAYASO. — Y no habría que juntar tanto. Mirá, yo no trabajo más y no tengo un peso, ni siquiera te voy a pagar el vino.

JULIO. — (*Irritado.*) ¿Y por tipos así me tengo que joder yo? ¿Qué clase de madre los parió?

PAYASO. — Un momento. La madre no se ofende. Yo no tuve madre, pero tuve a Filomena, me atendía cuando era chico. Era una chica de la calle, esas que hacen unos pesos. Un día me había lastimado y ella me curó y tenía dos panes y me dio uno. Era como una madre para mí. Claro, de noche nunca estaba. Y eso es bravo, porque nadie me sonreía. Por eso me hice payaso. Puede ser que alguno también tenga una Filomena que se va todas las noches y yo le hago bien si le sonrío. (*Lo contempla detenidamente a Julio y dice:*) Mirá, Julio, vos también sos un payaso, pero no hacés reír. Vos no tenés una Filomena. Nadie te daría un pan como me dieron a mí.

JULIO. — (*Muy enojado ya, dice:*) Basta. ¡Afuera! (*Va has-*

*ta la puerta, la abre de par en par y se planta ahí. El payaso hace gestos cómicos, mientras demuestra un súbito orgullo. Toma luego al obrero pomposamente de los hombros y le dice:)*

PAYASO. — No te aflijás. Salgamos. No los necesitamos a éstos. Nos cruzamos hasta el circo y si te dicen algo, vos trabajás ahí, ¿entendés? *(Ante el asombro de todos, salen. Al rato de salir, se escuchan voces que dicen:)*

VOCES. — ¡Rusos! *(Luego disparos. Se escuchan también las voces del payaso y del obrero que gritan:)*

VOCES PAYASO Y OBRERO. — ¡Argentinos, argentinos! *(María mira. Se escuchan disparos. Ella se toma la cara.)*

MARÍA. — Cayeron. *(Se da vuelta horrorizada. Marcial la toma de los hombros como para consolarla. Está muy emocionada. Abel ayuda a entrar al payaso que está herido. Lo sienta. María lo atiende solícita y saca un pañuelo para curarle la herida. Marcial ante la actitud de María se resiente y se queda apartado.)*  
*(Se cortan las luces. Se enciende el dispositivo con la madre de Marcial. Una luz da sobre éste.)*

MADRE. — No vengas nunca más hijo. Sos un mal hijo ¿entendés? Un mal hijo. Siempre me has hecho mucho mal. Vos también me dejaste siempre sola. Al fin y al cabo, yo también tenía derecho de hacer lo que me daba la gana. *(Pausa.)* Cuando estabas en la zanja te acariciaba sólo por ver si te volvías un poco más bueno ¿entendés? *(Desaparece. Se restituyen las luces, Marcial se toma la cara.)*

*(Los presentes contemplan a Julio con rabia. Lo consideran culpable de la situación.)*

JULIO. — ¿Qué miran? Acaso tuve la culpa? ¿Ustedes saben lo que es quedar en la calle después de tantos años de trabajo? ¿O no saben lo que hace la policía?

GENARO. — *(Mientras contempla al payaso.)* Lindo paese. Sempre la plata, sempre la plata. *(Mira a Julio, éste se siente aludido y reacciona.)*

JULIO. — ¿Qué habla? Vendió una chacra de una hectárea y se queja.

GENARO. — Pero no mato a la gente.

JULIO. — ¿Y acaso lo maté yo?

MARCIAL. — *(‘Recién sale de su ensimismamiento y defiende a Julio con agresividad.)* Tiene razón. ¿Para qué servía el coso ése?

ABEL. — *(Violento, a Marcial.)* Vas a ir muy lejos así.

MARCIAL. — Si nos balearan a todos, nadie se acordaría de nosotros.

JOSÉ. — *(Furioso contra Marcial.)* Pero miren lo que está diciendo. ¿Y por eso hay que balear a la gente? Mirá... ¿Vos serías capaz de cualquier cosa?

MARCIAL. — Por lo menos no me molestaría por un payaso. *(Todos lo contemplan. Silencio prolongado. María se acerca a él.)*

MARCIAL. — *(Con dulzura.)* Qué mal se siente usted... *(Marcial le toma violentamente la mano con la cual ella sostiene el pañuelo. Todos están a la expectativa. Ella lo mira intensamente. Al cabo de un rato él se siente vencido. Ella agrega serenamente.)* Venga, vamos a curarlo los dos... *(Ella lo conduce hacia el payaso.)*

PAYASO. — *(Con la voz entrecortada.)* Lo que pasa es que nadie tiene la culpa. Se olvidaron allá afuera que la vida vale mucho... Que no la paga ni Dios...

GENARO. — Ecco, ecco.

JOSÉ. — *(Con profunda amargura.)* Cómo la va a pagar Dios, si no labura como nosotros. Y nosotros la pagamos siempre. Pagamos todo. ¡Pero sí habría que balear a todos ahí afuera!

ABEL. — ¿Y qué ganás con eso?

JOSÉ. — Nada. ¿Pero qué importa? ¿Acaso te vas a quedar así?

ABEL. — ¿Y qué vas a hacer?

MARCIAL. — *(Lacónico mientras ayuda a María.)* La vida hay que pagarla también.

ABEL. — Acabála de una vez. Hay cosas que no se pagan. Si tenés un hijo ¿Te lo paga alguien? Si tenés una mujer y te recibe un día de lluvia en casa con las tortas fritas, ¿te lo paga alguien? Se te cura un pibe o la vieja, ¿se paga eso? Hacemos muchas cosas que no se pagan.

PAYASO. — *(Haciendo una mueca de burla.)* Tampoco se paga un payaso. ¿Vieron algo más inútil que yo? ¿Hace cuánto tiempo que me visto de payaso y me vengo al café para sentir siquiera la banda del circo? Ahora se acabó. Ya no me tengo que pintar más. Y no me quejo. *(Pausa.)* No es cierto que Dios no labura. Labura, pero hace cosas que no sirven para nada. Porque nadie las puede pagar... Hizo la vida. Y vale la pena vivir ¿no? *(Se retuerce por un súbito dolor. Luego se repone. Todos lo contemplan. El también mira a todos.)* No me

miren así... Dentro de un rato voy a hacer el Juan Moreira. *(Siente otro dolor.)* Me palpito que ya no podré... Eso tampoco nadie me lo pagará ya... ni Dios... *(Muere.)*

*(Se produce un largo silencio. María solloza. Todos están consternados. José súbitamente patea una mesa con rabia.)*

JOSÉ. — ¡Perra vida! *(Cayeron algunas cosas. Abel recoge una cuchara y la contempla. Al cabo de un rato dice, mientras se sonríen con amargura.)*

ABEL. — ¿Ven esta cuchara? La hizo un tipo que tenía un hijo. Como ese que mataron. Seguro. Nosotros no tenemos nada y nos pasamos todo el día en el café sin hacer nada. *(Por Marcial.)* Vos trabajás con la pinta. *(Por José.)* Vos nunca conseguís nada. *(Por Julio.)* Vos amarrocás el vento. Los de afuera balean, porque ninguno tiene nada. Tenía razón. Somos payasos. Esto es un circo. Un circo. *(Pausa.)* ¿Saben lo que habría que hacer? *(Se ríe con amarga ironía.)* El sindicato de la cuchara. Eso. ¿Y saben para qué? *(Pausa. Hacia afuera.)* Ir a buscar al tipo que la hizo. Mirarlo bien. Te felicito por la cuchara y por tu hijo. Ahora nos podríamos entender. Ahora nadie balea a nadie.

MARCIAL. — Pero si ya es tarde.

ABEL. — ¿Tarde por qué?

MARCIAL. — Mirá lo que le pasó a éste. *(Por el payaso.)*

ABEL. — *(Contempla al payaso.)* Nuestra vida no la paga ni Dios, pero la vida de éste quedó paga. *(Marcial se larga a reír.)*

MARCIAL. — ¿Y con qué?

ABEL. — El no quería que te sacaran la azucarera. Acordáte.  
(Pausa.) Pero le sacaron la vida. (Marcial se pone serio.  
Pausa.) Y quizá Dios no le debe haber dado mucho.  
(Acongojado. Para sí.) Quizá sólo otro pan, como  
Filomena. Eso sólo basta... Nada más que un pan...

FIN DEL ACTO PRIMERO

## ACTO SEGUNDO

*(Al levantarse el telón se pasan diapositivas de la época. Transcurrieron quince años. Se proyectan temas de la guerra española, situación de Europa, pintura de Buenos Aires, problemas políticos, titulares con diarios mencionando a los conservadores, la muerte de Gardel, etc. Luego se hace la luz y aparece la misma decoración del acto primero, pero, el cafetín un poco más vencido. A un costado hay una variante en donde se ve la bandeja donde se sienta la victrolera. A un lado Marcial y Abel jugando a los dados. Entra José, pero todos siguen jugando.)*

ABEL. — *(Mirando los dados)* ¿Y?

JOSÉ. — Nada.

ABEL. — *(Sigue jugando.)* Lo que pasa es que hay una crisis bárbara y los mangos andan de araca. *(José se sienta esperando que ellos terminan para entrar en el partido.)* El otro día hablé con el "Mocho". ¿Vos sabés que necesita alguien que cobre a los puesteros de la feria? La coima ¿sabés? Lo único que tenés que hacer es cobrar a la mañana.

MARCIAL. — Pero, che. No digás esas cosas. Eso estropea la salud.

JOSÉ. — Siempre pensé que lo mejor es el comité. Por ahí llegás a presidente y te llenás de oro.

ABEL. — *(Que vuelve a jugar.)* Me imagino a éste *(por Marcial)* de presidente. ¿Qué harías vos, che?

MARCIAL. — *(Vuelve a jugar.)* Debe ser como jugarse un



partido. Eso, y un poco de pinta. Como este póker que me acabo de sacar.

ABEL. — *(Comenta.)* Ya estás viejo, ya estás.

MARCIAL. — Calláte.

ABEL. — *(Sin mucha agresividad.)* ¿Vos te creés que porque te planchás el traje todos los días la vas a pegar siempre? Mirá, yo soy un pobre diablo como vos y vivo del laburo. El otro día el trompa me pide la libreta de enrolamiento para las elecciones. El "Fraude patriótico", como le dicen. Si no la daba, me mandaba a la calle. Y con el frío que hace.

MARCIAL. — El que labura en un conchavo así es un gil ¿sabés? ¿Qué pasó con esos tanguitos que habías hecho? Lleváelos a alguien.

ABEL. — Pero si no me dan corte.

MARCIAL. — ¿No ves? Si parecés un croto. ¿No sabés que la camisa hay que plancharla cuando está arrugada? Si te falta talento hasta para empilchar.

*(Siguen jugando. En ese momento aparece Genaro, entra y va hasta una mesa. Luego se da vuelta y grita:)*

GENARO. — ¡Entrá! *(Aparece la mujer.)*

MUJER. — ¿Para qué vamo a gastar?

GENARO. — Tomamo un café.

MUJER. — *(Mira azorada.)* ¡Justo aquí!

GENARO. — ¿No te acordás que aquí vinimos aquella vez que vendimos la chacra?

MUJER. — Siempre gastar. *(Se sientan. Los otros siguen jugando.)* ¿Qué más te dijo el director?

GENARO. — ¡Qué se yo! Que tenía que pagar, pero que no me daba ningún recibo.

MUJER. — ¿Y le pagaste?

GENARO. — ¿Y qué iba a hacer?

MUJER. — Sos un inútil.

GENARO. — Pero si todo depende de él.

MUJER. — Hubieras esperado que caiga el gobierno.

GENARO. — ¿Y quién te dijo?

MUJER. — Doña Marta. El marido está en la Municipalidad.

GENARO. — ¡Qué paese! Eso no pasa en Italia y menos con Mussolini. Ahí hay orden.

MUJER. — Calláte, viejo. Nuestra hija será maestra algún día.

GENARO. — *(No escucha.)* Italia va a salvar el mundo, mujer. *(Gesto de desprecio de la mujer.)* Yo me acuerdo de la chacra. Eso era vida. Me levantaba temprano a la mañana. *(Los muchachos lo chistan, porque en ese momento, María que está de victrólera, ha puesto un disco y todos escuchan embelesados el tango. Miran hacia la bandeja donde está María.)*

JOSÉ. — Está linda María.

MARCIAL. — *(Se limpia las uñas.)* Me tiene cansado.

JOSÉ. — ¿La vas a largar? Pasamelá.

MARCIAL. — *(Indiferente.)* Tomála.

ABEL. — *(Resentido por lo que dijo Marcial.)* Sos un piola, vos sos ¿eh? Sos grande, grande, sos.

MARCIAL. — *(Se enoja.)* Mirá, che. Cada uno tiene que hacer lo que le da la gana. Si tenés ganas de comer, comés; si tenés ganas de ir al baño, lo hacés. Pa' qué te vas a romper la cabeza. Lo mismo pasa con las minas.

JOSÉ. — Claro, seguro que le sacás a María los cuatro mangos que gana.

MARCIAL. — (*Enojado.*) Mirá, che. Vos tenés que entregar la libreta al trompa ¿no? Eso a mí no me gusta. Yo no quiero entregarla ¿sabés? Por eso me la rebusco. Es orgullo ¿sabés? Y para que sepas, María no me interesa. Ando con otra.

ABEL. — (*Cáustico.*) Pa' mi que María te quiere largar y te estás preparando.

MARCIAL. — Avisá. (*Se da vuelta a José y le cuenta.*) La otra es una hembra tierna ¿sabés? Me pareció en banda, no sé que buscaba. La conocí en la calle. Dele mirar la tipa y yo, ¿qué iba a hacer? Retruqué. Y nos pasamos toda una noche. ¿Qué me decís? Resulta que el marido la odiaba, no sé por qué. No le gustaba. Si será zonzo. Una piba entradora.

ABEL. — (*Suspical.*) ¿Todo una noche? ¿Y en dónde?

MARCIAL. — Escuchando misa. (*Se ríen Abel y José.*)

ABEL. — Sí, contatela.

GENARO. — ¿No ves esta mano? Esta mano trabajaron una hectárea durante varios años. Yo entiendo de eso nomás. A mí no me vengán con otra cosa que del trabajo. Y a ese direttore no lo entiendo. ¿Qué querés que le haga?

(*Entra el Hombre de la Biblia.*)

HOMBRE. — El libro de los libros. (*Y se lo entrega a Marcial.*)

MARCIAL. — (*Lo toma y dice.*) ¿Y eso qué es? (*La hojea.*)  
¿Cuánto vale?

HOMBRE. — Un peso.

MARCIAL. — ¿Tiene figuritas? No tiene nada.

ABEL. — No seas bruto. Qué va a tener figuritas.

MARCIAL. — Es barata. Lástima que está llena de letras.

HOMBRE. — Cómprame, que el día del Juicio Final está cerca. Todos nos salvaremos por Cristo.

JOSÉ. — Mirá, por un mango te salvás y todo. ¿Qué querés más?

MARCIAL. — ¿Y salvar de qué?

JOSÉ. — Y, no sé. Por ahí te conseguís una vieja con plata y revienta al poco tiempo. *(Se ríen todos.)*

*(El hombre se aleja y se acerca al italiano. Este está pensativo y la mujer le dice en ese momento fastidiada:)*

MUJER. — ¿Y ahora en qué pensás?

GENARO. — ¿Y en qué voy a pensar? No me gusta Buenos Aires. *(La mujer hace un gesto de fastidio. Genaro sigue rezongando:)* Pero Mussolini va a arreglar toda la cosa. Me va a dar la chacra de vuelta. El sí que va a salvar el mundo. Ese sabe lo que e trabajare la tierra. Seguramente que debe saber. *(Se le acerca el hombre de la Biblia y se la ofrece y él le dice desafortado:)* ¿Conosce a Mussolini?

HOMBRE. — Cristo nos salvará a todos.

GENARO. — ¡Ma qué Cristo, Mussolini!

ABEL. — *(Escuchó eso y dice:)* ¡Qué tano bruto! *(Lo mira bien. De pronto pega un respingo.)* Pero si es el tano de la azucarera. El que estaba el día en que murió el payaso.

JOSÉ. — ¿El de Filomena?

ABEL. — Sí.

MARCIAL. — Qué tiempos esos.

JOSÉ. — Cambiaron los dueños, nada más. Ahora hay que aguantarse a don Francisco. Se acabó el fiado.

MARCIAL. — *(Se acuerda y ríe.)* Vos decías que Dios le iba a pagar al payaso. Mirá que te ponés pesado a veces. *(Se lo dice a Abel.)* ¿Con qué le pagó? ¿Con un pagaré? Porque debe correr la coneja como nosotros. *(Se ríen todos menos Abel.)*

ABEL. — ¿De qué te reís, cachafáz? Si sos un cafisho de mala muerte.

MARCIAL. — Terminá de una vez ¿querés?

ABEL. — *(Excitado también.)* ¿Acaso hiciste algo en todo este tiempo?

MARCIAL. — ¿Y a vos qué te importa?

JOSÉ. — *(Apoyando a Abel.)* Tiene razón.

MARCIAL. — Pero ¿por qué hay que hacer algo, me querés decir? *(Silencio.)*

ABEL. — *(Para sí.)* Si... ¿para qué? Hasta confunden a Cristo con Mussolini.

*(En ese instante, el hombre de la Biblia y Generao han estado discutiendo.)*

GENARO. — ¡Mussolini!

HOMBRE. — ¡Cristo!

FRANCISCO. — *(El dueño.)* ¡El Frente Popular!

*(Gesticulan y continúan discutiendo en pantomina, mientras irrumpe fuertemente una música de circo y pasan al fondo diapositivas de Franco, Mussolini, Hitler, Roosevelt, etc., dibujadas en forma cómica y sucediéndose en forma rítmica. Los muchachos ni escuchan. Se mantienen concentrados en sí mismos. De pronto se escucha un bandoneón lánguido y aparece Leonor en la puerta del Cafetín. Tiene una expresión*

*triste. Los muchachos la ven, codean a José. Éste se levanta molesto y va hacia ella. Hablan en la puerta.)*

JOSÉ. — *(Molesto.)* ¿Qué hacés acá?

LEONOR. — Perdoname. *(Lo dice con timidez.)* Vino el cobrador de la luz. Van a cortarla.

JOSÉ. — ¿Y para eso venís?

LEONOR. — Dijiste que ibas a conseguir algo.

JOSÉ. — No conseguí nada.

LEONOR. — Hubieras buscado antes.

JOSÉ. — Yo busco cuando me da la gana.

LEONOR. — *(Lo mira sorprendida.)* ¿Por qué me tratás mal?

JOSÉ. — ¿Empezás de vuelta?

LEONOR. — Tu madre me insistió siempre que nos casáramos. Vos también lo quisiste ¿no es verdad?

JOSÉ. — *(Malicioso.)* Pero sí... *(Leonor se quiere ir.)* ¿Adónde vas?

LEONOR. — Me voy a ver a doña Julia. ¿Te acordás? Me prometió un trabajo.

JOSÉ. — Te dije que no lo hicieras.

LEONOR. — ¿Pero no ves que no hay ni para la luz? Si ni tenemos para comer.

JOSÉ. — Sí, ya lo sé. Me lo decís todos los días.

LEONOR. — Pero vos no hacés nada.

JOSÉ. — ¿Y qué tengo que hacer? ¿Acaso firmamos un contrato?

LEONOR. — No, contrato no. Amor... nada más que eso.

Acordate esa vez que tu mamá nos volvió a reunir.

JOSÉ. — ¿Y para decir todo eso te viniste hasta acá?

LEONOR. — Pero si apenas te veo. No sé qué te pasa. Ya no

pará más en casa. Me tenés casi abandonada. No me querés más.

JOSÉ. — *(Fastidiado.)* No es cierto.

LEONOR. — *(Llora. Agrega:)* Estoy sola. *(Se seca las lágrimas.)* No te enojés. Será que la vida se ha hecho un poco amarga y habrá que poner el hombro. Pero vas a ver que con el planchado podré pagar la luz. Chau. No vuelvas tarde. *(Se va.)*

*(José está amargado. Vuelve con los muchachos.)*

MARCIAL. — Parece que te dan leña. *(Están jugando a los dados otra vez.)*

JOSÉ. — ¿Y qué?

MARCIAL. — ¿No te lo había dicho yo?

JOSÉ. — Las sabés todas ¿no?

MARCIAL. — Por lo menos no prometo nada. Hay que ser más piola.

JOSÉ. — Claro, si seguís sin comer te vas a quedar en el chasis.

MARCIAL. — *(Golopeándose en la barriga.)* Avisá. Ayer comí fenómeno y con los rebusques que tengo me la paso bien.

*(Entra en ese momento Julio. Es un hombre ya mayor, de sesenta años, próspero, decidido. Se produce un silencio al entrar él. Francisco lo contempla, María también. Los muchachos están indiferentes jugando con sus dados. Genaro medita. Al entrar, Julio mira a María. Ésta no hace ningún gesto.)*

JULIO. — Vos, aquí. Seguís en lo de siempre.

MARÍA. — Apenas cambiando discos. ¿Y vos? *(Julio no contesta.)* ¿Cobrando siempre?

*(Julio no le hace caso. Se sienta en una mesa. Se acerca Francisco con un café.)*

FRANCISCO. — No podré pagarle. Mala época.

JULIO. — *(Mira alrededor y dice:)* Claro, siempre la misma gente. ¿Por qué no pone una orquesta? Anime esto un poco.

FRANCISCO. — Ya no es el tiempo, ni tengo plata.

JULIO. — ¿Qué hacemos entonces?

FRANCISCO. — Le pagaré más adelante.

JULIO. — Iremos a juicio.

FRANCISCO. — ¿Y qué urgencia tiene? Viste poplín inglés, del mejor.

JULIO. — Para eso trabajo. El que trabaja tiene derecho a disfrutar de su dinero. Para que lo sepa: me voy a España.

FRANCISCO. — A ver al puerco de Franco.

JULIO. — Franco no es ningún puerco. Es el caudillo. Salvará a España.

FRANCISCO. — Tome su café, que le haga provecho. *(Se aleja.)*

*(Julio queda concentrado, pensando qué va a hacer. Decide tomar el café.)*

JULIO. — *(Grita:)* No tiene azúcar. *(Luego, como Francisco no le da corte, se da vuelta y le pide a Genaro:)* ¿Me da el azúcar? *(De mal modo.)*

GENARO. — La necesito. *(Julio se levanta y quiere tomar la azucarera. Genaro le toma la mano diciendo:)* ¡Cosa fal

JULIO. — El azúcar es de todos.

MUJER. — *(Interviene y trata de que Genaro suelte a Julio.)* Y siempre y cuando él la haya usado.



JULIO. — Pero si ya la usó.

MUJER. — Todavía le falta.

JULIO. — Dígale a su esposo que es un animal.

GENARO. — ¿Esa es la educación del paese?

JULIO. — Yo no soy del país, porque soy un hombre que trabaja. Si fuera de este país me habría ido a otro.

GENARO. — Pero mire cómo contesta.

JULIO. — Yo soy sevillano.

GENARO. — Ya me parecía. Y yo de Cattanzaro. Y también trabajo. ¡Viva Mussolini!

JULIO. — Mussolini es un cobarde y un haragán.

GENARO. — Y Franco es un gallego bruto.

*(Se levantan para golpearse y gesticulan en forma de pantomima como si gritaran cosas terribles. En ese momento reaparecen las diapositivas, como corroborando el escándalo que están haciendo ellos. Los muchachos, que están jugando, molestos por el barullo, reaccionan.)*

JOSÉ. — ¡Qué barullo!

MARCIAL. — ¿Cuándo se pondrán de acuerdo estos cosos?

ABEL. — Esto sí que es un circo.

*(Se vuelve a escuchar que Julio grita:)*

JULIO. — ¡Viva Franco!

FRANCISCO. — ¡Viva el Frente Popular!

JULIO. — ¡Comunista!

¡Haraganes!

GENARO. — ¡Gallego bruto!

*(Entra el Hombre de la Biblia. Se mete entre todos y se produce un gran silencio.)*

HOMBRE. — La Biblia, señores. El libro de los libros. La

salvación del señor está próxima. Por sólo un peso. Paz entre los hombres. *(Hay un momento de silencio.)*  
*(El hombre ofrece la Biblia a Francisco. Este la toma y la tira al suelo.)*

FRANCISCO. — ¡Curas de porquería!

*(La Biblia cae junto a Marcial. Este la levanta.)*

MARCIAL. — ¡Uy, Dio! Me ahorré el mango. *(La levanta, mira a los presentes, quiere devolverla, pero al ver la expresión de Francisco, la toma y la hojea. Entonces lee un versículo:)* “Entrad por la puerta angosta, porque ancha es la puerta”. *(Los mira. Con ironía dice a los presentes:)* Ustedes, ¿por qué puerta entraron? Por la puerta grande. *(Piense un poco:)* Y les queda chica. ¿Por qué se pelean, me quieren decir?

*(Francisco furioso vuelve a tomar la Biblia y la tira otra vez al suelo.)*

FRANCISCO. — Los curas arruinaron a España.

JULIO. — Eso no es cierto: salvaron a España.

GENARO. — ¡Mussolini salvará a España!

*(Y vuelven a gritar furiosamente. El escándalo es mayúsculo, otra vez con música de circo de fondo. De pronto suenan unos estampidos. Todos se quedan en silencio. Se contemplan asustados.)*

JULIO. — *(Espantado.)* ¡Revolución! Apaguen las luces.

*(Se apagan las luces. Todos se esconden, al cabo de un rato entra una sombra por la puerta. Avanza sigilosamente. Francisco enciende la luz. Aparece un chico con un cohete en la mano dispuesto a encenderlo. Se asusta, quiere disparar, pero lo prenden.)*

CHICO. — ¡Sueltenmé! Sólo estaba jugando. *(Todos ríen. Lo sueltan y el chico dispara.)*

*(María se acerca a Julio y parece estar riéndose de él.)*

JULIO. — *(Molesto.)* ¿De qué te estás riendo?

MARÍA. — Me acuerdo cuando echaste un pobre diablo y lo mataron.

JULIO. — Callate.

MARÍA. — *(Levanta la Biblia tirada en el suelo.)* La Biblia junto al calefón. *(La mira. Vuelve a mirar a Julio y le dice:)* ¿De qué te sirve la guita a vos si te asustas a cada rato? Será como dice el tango: "El que no llora, no mama y el que no afana es un gil. Dale no más. Dale que va. *(Le entrega la Biblia a Julio y le dice:)* Tomá, a ver si aprendés algo. *(Le canta entonces:)* Que el mundo fue y será una porquería ya lo sé En el quinientos seis y en el dos mil también. Que siempre hubo chorros, maquiavelos y estafaos. Contentos y amargaos, valores y doblez.

Vamos, todos.

*(Y vuelven a cantar todos:)* que el mundo fue y será... *(En suma, el tango. Al finalizar el tango, María exclama:)*

MARÍA. — ¡Viva Italia, España! ¡Viva Argentina! *(ríen.)*

*(Francisco respira porque se aplacó el barullo. Contento va a buscar jerez. Al terminar todos de cantar, ya ha puesto las copas y brinda:)*

FRANCISCO. — *(Levantando la copa:)* ¡Por María! *(Y todos riendo brindan por ella.)*

GENARO. — ¡Viva Italia!. *(Todos viven.)*

¡Viva España!

¡Viva Rusia!

*(Vuelven a tomar. Genaro canta una tarantela. Fran-*

cisco una muñeira. Vuelven a jaranear y gritan otra vez:)

¡Viva España!

¡Viva Italia!

¡Viva Rusia!

*(De pronto descubren al hombre de la Biblia que también está empujando un vaso. Silencio. Lo miran. El se da cuenta. Se sonríe dulcemente y dice:)*

HOMBRE DE LA BIBLIA. — “Dejad que todos tomen de la viña del Señor”. “Anda, y come tu pan con gozo, y bebe tu vino con alegre corazón; porque tus obras ya son agradables a Dios”.

*(Lo festejan. Genaro, eufórico, grita:)*

GENARO. — Vamos a un cabaret. *(La mujer se enoja y le pega.)*

MUJER. — Yo te voy a dar. *(Genaro grita de dolor. Se van. Silencio prolongado.)*

*(Marcial y José están en la mesa jugando a los dados lentamente, con indiferencia. María se acerca, aburrída.)*

MARÍA. — *(A Marcial.)* ¿Vamos?

MARCIAL. — *(Agresivo.)* No me gusta que te hayás metido con la gente.

MARÍA. — ¿Y qué iba a hacer?

MARCIAL. — Nada.

MARÍA. — Mirá, Marcial que esto se acabó.

MARCIAL. — ¡Callate!

MARÍA. — Si no tenés ganas, no me acompañés. Me voy sola.

MARCIAL. — Vos no tenés ningún derecho a hacer eso.

MARÍA. — *(Se da vuelta y lo mira con suficiencia.)* Miren al

guapo. ¿Dónde dejaste el lengue, el sombrero requintao y la pinta brava?

MARCIAL. — *(Amenaza con pegarle.)* Te voy a... *(Pero interviene José.)*

JOSÉ. — ¡Basta!

MARÍA. — ¿No ves? No sabés tratar a una mujer. ¿Me vas a decir que tenés celos? Decís cuatro piropos, te arreglás el traje y a otra cosa. ¿Para qué servís? Estar a tu lado es como estar al lado de un pozo. *(En actitud de meditación dice:)* Un pozo grande. Hace tiempo que el único consuelo para mí es volver a la madrugada a casa y sentir un poco de olor a yuyo y el amanecer. Con eso me arreglo, realmente, no te necesito más.

MARCIAL. — Mirá, si te vas a ir, andate no más. Me tenés aburrido. Después de todo te saqué del arroyo. Pero es inútil, sos cualquier cosa.

*(María se ofende. Interviene José.)*

JOSÉ. — No, eso no.

*(Se miran José y María.)*

JOSÉ. — Vamos, te acompaño yo.

*(Se van María y José. Silencio, Marcial y Abel solos.)*

ABEL. — Estuviste mal.

MARCIAL. — ¿Y a vos que te importa? Después de todo es cosa mía.

ABEL. — No se le dice eso a una mujer.

MARCIAL. — ¿Y vos qué sabés? Me tenía cansado.

ABEL. — ¿Y eso qué?

MARCIAL. — ¿Y a vos qué te pasa?

ABEL. — Bueno, la vemos todos los días.

MARCIAL. — ¿Y por eso se va a frenar uno?

ABEL. — Hay que tener voluntad.

MARCIAL. — ¿Y vos la tenés? Para mí que estás tirando.

*(Le va a pegar. Abel lo mira intensamente mientras le dice a media voz.)*

ABEL. — ¿Qué vas a hacer?

*(Marcial se contiene y se desploma sobre la silla, mientras se agarra la cabeza.)*

MARCIAL. — María era como una parte de mí. ¿Para qué te voy a macanear? Ayer, después de ver a la otra, me fue al Pigalle. Tenía una mufa. Sabía que María me iba a dejar. Tomé hasta vomitar. Me sentía hecho una porquería. Los del cabaret me miraban con esa mirada, hasta con lástima, como si dijeran “¿Y qué vas a hacer?” ¿Sabés dónde amanecí? En la costanera. Me había dormido. Un vigilante me estaba mirando. Me levanté y caminé toda la mañana. *(Pausa)*. Y no es por ella. Es por mí ¿sabés?

ABEL. — *(Toma los dados.)* Tomá. Jugamos un partido.

*(Agita el cubilete y tira. Silencio. Piensa.)* Lo que pasa es que siempre jugamos con los dados cargados.

MARCIAL. — ¿Y cómo se hace para jugar sin cargarlos?

ABEL. — No lo sé. Nadie lo sabe.

MARCIAL. — Pero ¿por qué uno se siente tan mal?

ABEL. — Lo que pasa es que estás hinchado como un sapo. *(Marcial lo mira.)* El otro día ví un gringo hablando por teléfono. *(Pausa.)* Parecía como si se lo fuera a tragar. Se hinchaba el tipo. Iba metiendo el teléfono como... aquí, en el pecho. *(Hace el gesto.)* En el corazón. Qué se yo. *(Pausa.)* Pasa que todas las cosas están tan lejos del corazón ¿sabés? Y con las minas ha-

cemos lo mismo. Las quisiéramos tragar. Meterlas todas en el corazón.

MARCIAL. — Quizá hablando con ella...

ABEL. — Dejala. Ya es tarde.

MARCIAL. — ¿Y qué hago entonces?

ABEL. — Nada. *(Silencio.)*

MARCIAL. — Pero tengo unas ganas bárbaras de dar algo. No sé qué.

ABEL. — Es inútil.

MARCIAL. — ¿Y hay que quedarse así? Pensá. Dar lo poco que uno tiene, aunque sea eso, como decís vos, el corazón.

ABEL. — ¿Y ahora te acordás?

MARCIAL. — Pero ella no tenía derecho a meterse con la gringada.

ABEL. — Sí. Trató de que este circo saliera bien. Las mujeres entienden de eso. Además, los tiempos cambiaron. Ya no es como cuando éramos pibes y jugábamos en el potrero. La vieja nos llamaba a comer y gritábamos siempre "Ufa, ya voy". Jugábamos un poco más y ya empezaba a zumbar el bagre. ¡Qué ragú! ¿Te acordás? Nos íbamos rajando a la casa y mientras volvíamos, pensábamos "¿La vieja me habrá hecho la comida que le pedí?".

*(En ese momento se apagan las luces, aparece el dispositivo de la madre de Marcial, bien vestida.)*

ABEL. — Mirá, me voy por un tiempo. La vecina te va a ayudar. Te va a hacer la comida ¿sabés? No tengas miedo. Te mandaré plata. Adiós, Marcial. Vuelvo pronto ¿eh? Vuelvo pronto. Siempre me acordaré de vos. *(Mira*

*un poco y se va. Se corta el diapositivo. Se restituyen las luces.)*

MARCIAL. — *(Muy angustiado.)* ¡Basta!

ABEL. — *(Sorprendido.)* ¿Qué te pasa?

MARCIAL. — *(Agresivo.)* ¡Me aburrís!

ABEL. — *(Súbitamente furioso.)* Mirá, acabala de una vez.  
*(Se levanta como para pegarle, pero se contemplan en silencio.)*

MARCIAL. — ¿No querés entender que ya no hay vieja para nada? Nadie nos hace la comida. Ya no hay potreros tampoco.

ABEL. — Claro que no.

MARCIAL. — ¿Y entonces?

ABEL. — Ahora, hay que laburar. Ir al centro.

MARCIAL. — ¿Y eso no es un potrero acaso?

ABEL. — Sí.

MARCIAL. — Ahí te tienen como bola sin manija.

ABEL. — Sí.

MARCIAL. — ¿Qué hace ese Nocho que decías? ¿El comité? ¿El trompa? Decí. Ahí, juegan al fóbal con vos.

ABEL. — Sí... pero...

MARCIAL. — Acordate del obrero aquel que mataron. ¿Y el payaso?

ABEL. — El payaso se la rebuscó. Consiguió que le dieran un pan.

MARCIAL. — *(Lo contempla espantado.)* ¿Qué decís? *(Silencio.)* ¿Y yo no?...

ABEL. — *(Con dulzura.)* Vos ni eso conseguiste... Yo tampoco... todavía esperamos un pan. *(Pausa.)*

MARCIAL. — Pero ¿por qué?...



ABEL. — Será que nos falta el guiye.

*(Silencio prolongado. Abel toma del brazo a Marcial. Este se deja llevar a la puerta. Francisco se ha puesto a levantar las mesas. Se escucha la música de circo iniciada un poco antes, al cabo de un rato, se oscurece el escenario y reaparece una comparsa de circo, entre ellos María con los muchachos vestidos a la manera circense. El italiano, los dos españoles, como payasos, vestidos con cara de Mussolini, Franco, Roosevelt. Hacen cabriolas, gestos de murgas alusivas a la guerra de España, José, Abel y Marcial, vestidos como domadores, domando a los otros gringos como si fueran fieras. Pero, siempre un aire festivo, divertido, aunque melancólico. En el medio, el vendedor de Biblias catequizando. Lleva máscaras. Diversos tangos se escuchan al ritmo del circo. Al fin aparece el payaso del acto anterior. Se ríe. Hace el Juan Moreira. Lo aplauden, música de Cambalache.)*

## FIN DEL ACTO SEGUNDO

### ACTO TERCERO

*(En la oscuridad aparecen diapositivas de la época, titulares sobre el 17 de octubre, situación europea. Se hace la luz y aparece el mismo cafetín del primer acto, pero venido a menos. Figuran carteles como "Minutas a toda hora", "Copetín al paso", etc. José y Abel juegan a los dados, están totalmente absorbidos por el juego. José está nervioso, pero Abel sereno. Suele toser. A José, que está nervioso, le molesta esa tos.)*

JOSÉ. — Acabala con esa tos. *(Abel no hace caso. Sigue tosiendo.)* Ya estás viejo, no vas a durar mucho.

ABEL. — Te toca a vos. *(Anota.)*

*(José juega. Abel toma los dados, vuelve a jugar.)*

JOSÉ. — *(De pronto grita.)* Mirá, no hagás eso otra vez porque te rompo el alma.

ABEL. — *(Asombrado ante el exabrupto de José.)* ¿Qué te pasa?

JOSÉ. — ¿Pero no ves que ese dado está encimado? Y eso no vale.

ABEL. — Te digo que vale.

JOSÉ. — Mirá, sos un tramposo. *(Hace un gesto como si le fuera a pegar a Abel.)*

ABEL. — *(Lo mira asombrado, y, un poco sobrador le dice:)* Pero ¿qué te pasa? Decime, andás en un lío vos.

JOSÉ. — *(Nervioso.)* Qué lío ni qué ocho cuartos. No te metás en lo que no te importa.

*(José deja el cubilete. Abel, advirtiendo la nerviosidad de José, empuja para distraerse los dados con un dedo. Podría silbar algo por lo bajo, José está preocupado. Abel lo mira de reojo y hace un comentario, como al margen, para distraer la preocupación de José:)*

ABEL. — ¿Viste? Metieron en gayola a un coronel y se armó la podrida. Salió toda la gente a la calle. Se va a armar una como hace años. ¿Te acordás cuando murió ese obrero y el payaso? *(Silencio.)*

JOSÉ. — Sí, me acuerdo. *(Lo dice con un tono significativo.)* Fue cuando vino María.

ABEL. — *(Lo mira, disimulando un poco.)* ¿Qué María?

JOSÉ. — ¿Cómo, no te acordás? La que anduvo con Marcial, la vitrolera. *(Abel no dice nada, José continúa relatando:)* ¿Te acordás cuando la acompañé hasta la casa? Al principio la veía de vez en cuando. Pensé, no deja de ser una mina. Y quien más, quien menos, anda con alguna. Pero ella tenía algo que no tenían las otras. No sé qué. Vos la conocés. Y de hace un tiempo a esta parte, te juro... No sé, mirá... *(Se calla.)*

ABEL. — ¿Y Leonor?

JOSÉ. — No sabe nada. Pero no aguanto más ¿sabés?

ABEL. — Conviene que arreglés ese lío.

JOSÉ. — ¿Y cómo? Te quiero ver a vos. *(Relata.)* Es bravo. Porque ves sufrir a todos, a mí, a Leonor, al pibe. Y sin embargo no puedo ¿sabés? No puedo.

ABEL. — Hacete un viaje.

JOSÉ. — Si no tengo un guita.

ABEL. — (*Fríó.*) Lo que pasa es que sos un cobarde. (*Silencio.*)

JOSÉ. — (*Lo mira, piensa y murmura:*) Sí... Ayer mismo entré en casa, estaba la sopa en el fuego. Todo es tan familiar. (*Pausa.*) Después, él saludó con los ojos grandes, muy grandes: "Hola ¿cómo estás?". Y uno se saca el saco y lo cuelga en cualquier parte, como siempre y se va a la cocina. Uno siempre tiene hambre cuando vuelve a su casa. Igual que cuando estaba con la vieja y ella nos llamaba y nos preparaba alguna salsa que nos gustaba. Y ahí mismo se me cruza la idea de María. Pienso "Me tengo que ir", no hay caso, se lo tengo que decir".

ABEL. — ¿Y qué esperás?

JOSÉ. — ¿Pero no entendés? Eso es lo peor. Es muy fácil pensarlo, pero te duele ¿sabés? Parece como si se te rompiera algo adentro.

ABEL. — ¿Pero entonces?...

JOSÉ. — (*Lo interrumpe.*) Ah, ahí está.

ABEL. — Mirá, sos un vivo...

JOSÉ. — ¿Qué decís? Mirá, me siento un pobre infeliz. Te juro que no sé qué hacer. (*Amargado.*) A veces, pienso hacer lo peor. (*Abel lo interrumpe.*)

ABEL. — ¡Epa! No seás farolero.

JOSÉ. — (*Reacciona.*) ¿Farolero yo? Te quisiera ver...

ABEL. — (*Se ríe.*) Para eso, nadie mejor que Marcial.

(*En ese momento entra Marcial. Se sienta y hace un gesto a Francisco que pide un café. Mira la cara de José y dice a Abel:*)

MARCIAL. — ¿Qué le pasa a éste?

ABEL. — Preguntale.

MARCIAL. — *(Lo mira a José y dice:)* Será por lo de María.  
*(Sonríe.)*

JOSÉ. — ¿Qué sabés vos?

MARCIAL. — *(Sobrador.)* M'hijo, hace tiempo que te veía.  
*(Se ríe a carcajadas.)*

JOSÉ. — Callate ¿querés?

MARCIAL. — Te puedo contar muchas cosas de ella.

*(José lo enfrenta como para pegarle. Abel se interpone.)*

JOSÉ. — Te voy...

ABEL. — Sentate.

MARCIAL. — ¿Vos te creés que me importa algo de María?

Asunto terminado para mí, y hace muchos años. Lo siento por tu mujer. Yo siempre te decía que no te conviene meterse a fondo. *(Se arregla el traje. Abel se ríe.)*

JOSÉ. — *(Enojado., se levanta y dice:)* ¿Por qué no se van al diablo? *(Se retira.)*

*(Se oscurece el cafetín y pasa la acción a la pieza de María. Está en primer plano, casi entre el público. Consiste en una pequeña silla y algún catre. María se está peinando. Al instante, entra Leonor.)*

MARÍA. — *(La contempla asombrada.)* ¿Usted?

LEONOR. — Sí, yo.

MARÍA. — ¿Qué quiere? *(Leonor la mira con resentimiento.)*

LEONOR. — *(quejosa.)* Vengo porque ya no aguanto más la situación. Él ya no para en casa. No puedo entender eso. Antes era otra cosa, vivíamos tan unidos.

MARÍA. — *(Terminante.)* ¿Y qué quiere? ¿Qué lo largue?

LEONOR. — Hace muchos años que lo conozco. Sé cómo viste, cómo piensa, qué cosas prefiere comer, las cosas que lo ponen triste y las cosas que lo ponen ale-

gre. No la quiero enternecer. Lo digo por él. Yo sé que él quiere volver a casa, vivir como siempre, tener el traje planchado, la comida hecha y usted le está haciendo mucho mal. No sé por qué lo retiene. Somos muy pobres y además, él se está poniendo viejo ya.

MARÍA. — *(Se da vuelta a Leonor, la contempla fijamente y le dice:)* ¿Eso sólo es José para usted?

LEONOR. — *(Sin inmutarse, dice con humildad.)* Con eso sólo bastaría...

MARÍA. — Sin embargo, él me prefiere a mí.

LEONOR. — *(No le gustó esto, se enoja.)* Será porque usted prefirió siempre la vida fácil.

MARÍA. — *(Ríe fuertemente.)* ¿Fácil? ¿Y su camino cuál es? ¿El difícil? *(Para sí.)* Camino fácil... *(Silencio. Dice con amargura:)* Cuando lo conocí, yo trabajaba de victrolera en un cafetín. Andaba con un pobre diablo, amigo de José, egoísta y presumido, que sólo hablaba de sí mismo. ¿Le parece que pude haber tenido una vida fácil? Porque ni siquiera fue el único. Antes de él hubo muchos más. A veces pensaba terminar mal. Pero José era tan diferente, tan humano.

LEONOR. — Y yo lo perdí.

MARÍA. — ¿Y qué?

LEONOR. — Usted es una egoísta.

MARÍA. — *(Enojada.)* Y usted también. Las dos somos egoístas. Y le voy a decir más: a las dos nos gusta la vida fácil. Claro. Usted lava los platos o pone la mesa, limpia la ropa, barre el piso, todos los días, mes por mes, año tras año. Es la vida difícil. Pero ¿lo hace a gusto?

LEONOR. — ¿Qué importa eso?

MARÍA. — Usted no lo quiere decir ¿verdad? ¿Y sabe por qué? Porque tiene miedo.

LEONOR. — Sólo quiero que él vuelva.

MARÍA. — Pero, ni siquiera sabe para qué tiene que volver.

LEONOR. — Ya se lo dije...

MARÍA. — (*La interrumpe:*) ¿Para que usted pueda seguir lavando los platos, poner la mesa, limpiar la ropa, todos los días, todos los meses, todos los años? ¿Y nada más? ¿Nada más?

LEONOR. — (*Tensa.*) ¿Y qué más?

MARÍA. — (*Señala su cara.*) Mire estas arrugas. Usted también las tiene. Y pronto vendrán los achaques... ¿Seguro que no tiene deseos de gritar, a veces, de que está aburrida, de que está harta, de que una es mucho más que eso? ¿Que no sabe qué es, pero que es más, mucho más? Algo más que esos platos, que esos cucharones, que la ropa limpia, que la cara.

LEONOR. — ¡Basta!

MARÍA. — Me quiere decir ahora ¿cuál era la vida fácil? Pero, para qué vamos a hablar. Eso lo entendería si él no volviera nunca más. Lo que pasa es que a usted le gusta remendar la vida.

LEONOR. — ¡Basta!

MARÍA. — Vida fácil... Me crié en un conventillo. Siempre llevé la peor vida. Hubiera querido ser alguien como usted, con su casa y su marido. Pero no me arrepiento. Me pregunto ¿para qué? No sé para qué estamos realmente. (*La contempla.*) ¿Por qué llora? ¿Conque no era sólo para tener hijos, y una casa? Conque ¿fal-

taba algo más? No era tan fácil la vida ¿verdad? (*Silencio prolongado. Al cabo de un rato:*) No se aflija. Quizá a José le pase lo mismo. Tampoco sabe lo que quiere. (*Agrega para sí:*) Eso es lo peor. (*Amargada.*) Siempre buscamos a alguien pensando que será más fuerte que una, pero, terminamos en lo mismo. (*Con ironía:*) Tratamos de ser algo más y somos lo mismo. (*Leonor está llorando, durante un rato. María no aguanta más y dice:*) No llore más. (*No sabe qué agregar. Le da lástima Leonor.*) ¿Qué más da que José esté conmigo o con usted? (*Sigue llorando Leonor, entonces agrega María:*) Para que lo sepa, se lo devuelvo. Me voy a ir. (*Silencio.*)

(*En este instante entra José. Sorpresa de él ante la presencia de Leonor.*)

JOSÉ. — (*A Leonor.*) ¿Qué hacés aquí?

MARÍA. — No la tratés mal.

JOSÉ. — (*Agresivo, a Leonor:*) ¡Hablá!

MARÍA. — (*A José.*) Quedamos en que yo me voy a ir.

JOSÉ. — (*A María.*) ¿Qué estás diciendo?

MARÍA. — Nada. Pasa que, a veces, las cosas se tambalean y a una se le viene todo encima.

JOSÉ. — (*A Leonor.*) Pero, entonces ¿vos le pediste a ella que yo vuelva? (*Silencio prolongado. Leonor contempla a José. Al fin dice:*)

LEONOR. — (*Acongojada:*) Ya no. Podés hacer lo que quieras, José. Adiós.

JOSÉ. — (*Con asombro:*) ¿Adónde vas?

LEONOR. — (*Se da vuelta antes de salir, lo mira bien a José*)



*y le dice con indiferencia:)* ¿Y adónde puedo ir? (*Leonor se va.*)

JOSÉ. — (*Le pregunta a María:)* ¿Qué pasó?

MARÍA. — (*Con parsimonia.*) Nada. Debe ser que ustedes nos quisieran ver como los caballos de la calesita, siempre dando vueltas. La única novedad que traemos es la de tener un hijo. Y eso no basta para una mujer. Pero no importa. Nos aguantamos igual el aburrimiento desde que jugamos a las muñecas y nunca las veremos tirar, hasta que vivimos con un hombre. Siempre igual. Todo está en conseguir un infeliz que nos dé un hijo y que nos cuide. Pero lo malo es que son ustedes los que no aguantan. Se aburren.

JOSÉ. — (*Intrigado.*) Pero, lo nuestro fue otra cosa.

MARÍA. — ¿Seguro? (*Un poco irónica agega:)* Conmigo nunca te vas a aburrir? José se adelanta para abrazarla, (*María se desprende de él mientras dice:)* Es inútil, José. Me parece que nos perdimos de vista.

JOSÉ. — (*Protesta.*) Pero, vos sabés que yo dejaría todo.

MARÍA. — Eso lo decís ahora. ¿Y cuando te encuentres con todo otra vez? (*Pausa.*) No lo hagás. Llegará el momento en que pensarás que no valía la pena. A ustedes les gustan las cosas nuevas, pero tienen mucho miedo de enfrentarlas.

JOSÉ. — No es cierto.

MARÍA. — (*Con ironía.*) Después de todo, no me gusta lavar platos, me cansan. En todo caso, lo que me gustaría es tener muñecas. Regálame alguna. Los hombres siempre tendrían que regalar muñecas a las mujeres.

JOSÉ. — (*La contempla y dice:*) ¿Qué te pasa a vos? Si no creés en lo que estás diciendo. (*Silencio.*) Hay otra cosa entre nosotros. (*María se acongoja y se toma la cara. José la abraza, mientras dice:*) ¿Qué te pasa, María?

MARÍA. — (*Acongojada dice:*) Siento una gran lástima por los dos. Porque, pienso que no hay más nada. Quisimos salir de esta vida, vos del café, yo de victrolera... Mirá, llegamos al final, ¿y qué? Como si nos engañáramos. Me da la impresión de que hemos jugado nuestra última chance.

JOSÉ. — ¿Pero la otra cosa?

MARÍA. — (*Con énfasis.*) ¿Qué cosa? Pero, si estamos en lo mismo. Vos y yo, con más arrugas, disimulando...

JOSÉ. — ¿Qué?

MARÍA. — Esta miseria de no tener más nada. Hasta el amor puede pasar ¿No lo entendés?

JOSÉ. — ¿Y entonces?

MARÍA. — Habrá que buscar otra cosa.

JOSÉ. — ¿Qué?

MARÍA. — Alguna verdad.

JOSÉ. — ¿Qué verdad?

MARÍA. — (*Acongojada.*) No me tortures. Es tan duro sentirse tan vacío. (*Silencio de ambos.*)

JOSÉ. — Entonces ¿te vas?

MARÍA. — ¿Qué remedio queda? Ahora ya lo mejor es estar solos. No quiero más mentiras. (*Pausa.*) Vos, volverás allá ¿verdad?

JOSÉ. — ¿Creés que tiene sentido eso?

MARÍA. — No. Quizá no. Depende...

JOSÉ. — *(No se resigna.)* Tampoco tiene sentido que te vayás vos.

MARÍA. — *(Asombrada.)* No entendés nada, José.

JOSÉ. — *(Casi en llanto.)* Perdoname, María. Quisiera entenderte. Pero tengo miedo de entenderte.

MARÍA. — Pobre José. *(Él la quiere abrazar, ella se aleja y dice:)* Se trata de algo más que esto, José.

JOSÉ. — ¿Qué más, María?

MARÍA. — No sé. Algo... Cuando a veces volvía de madrugada y veía el amanecer. Metía la mano entre los tuyos, sentía el rocío... Había tanto amor en todo. *(Se da vuelta hacia José. Emocionada.)* Mirá... ¡creía!... No sé en qué... ¡Pero creía!

JOSÉ. — ¿Y si no hay nada?

MARÍA. — Sería espantoso, José. Pero algo debe haber. No tiene sentido una vida así, si no hubiera un premio. *(Se contemplan. Realmente, en este momento se quieren mucho. Se abrazan. Ella se queja, diciendo:)* No, no es eso, José. *(Pero él la abraza fuertemente. Se apagan las luces.)*

*(Se restablece la escena en el cafetín. Ahí están Marcial y Abel, melancólicos. De vez en cuando aparece el dueño, Francisco. Ellos se disponen a tomar su café. Recuerda. Abel tose de vez en cuando, parece estar muy enfermo.)*

MARCIAL. — ¿Te acordás cuando había orquesta acá? *(Abel asiente con la cabeza.)*

*(Silencio prolongado. Marcial quiere echarle azúcar al café. La azucarera es de las nuevas, automática, con azúcar molida, pero falla. Abel lo observa.)*

ABEL. — ¿Viste lo que pasa con las azucareras? No son

como las de antes. Las quisieron hacer más prácticas y echaron todo a perder. Ahora no se arma nada por una azucarera...

MARCIAL. — *(Consiguió sacar el azúcar y mientras revuelve el café, dice melancólico, mirando por la ventana:)*

No pasa nada, pibe, nada. Tantos años y nada. Pero algún día tiene que ocurrir algo grande, muy grande.

ABEL. — *(De pronto mete la mano en el bolsillo, con un rictus nervioso y saca un cigarrillo.)* No puedo aguantar más. Será un vicio, como dicen. *(Está nervioso.)* Qué sé yo. Pero no puedo, no puedo. *(Mira el cigarrillo.)* Tan chiquitito. Y lo domina a uno.

MARCIAL. — *(Con indiferencia.)* Te falta voluntad.

ABEL. — ¿Ves? Por eso no me quise casar. José se casó y no fuma más. ¿Y por qué? Porque la mujer lo tiene al trote.

MARCIAL. — ¿Pero, qué ganás con fumar? Te hacés el bacán fumando de lo mejor y no tenés ni para comer.

ABEL. — No empecés.

MARCIAL. — *(Indiferente.)* No. Sólo digo.

ABEL. — Es un vicio fiero. El médico me dijo que no fume más y ¿qué hago? *(Enciende el cigarrillo. Lo contempla.)* ¿Ves? *(Lo dice por el cigarrillo.)* ¿Cuánto tarda en quemarse? Cinco minutos. El médico me dijo que en una de ésas... No sé, me hace mal. Pero lo aprovecho, qué voy a hacer. *(Silencio. Piensa. Luego dice para sí.)* ¿Y si éste fuera el último? Porque podría ser...

MARCIAL. — *(Un poco molesto.)* No seás llorón. Los hombres no lloran. ¿Qué? ¿Tenés tanto miedo de reventar?

ABEL. — *(Sorprendido.)* ¿Miedo? *(Silencio.)* ¿Sabés que estoy muy cansado?

MARCIAL. — (*Recién se da cuenta de lo que dice Abel.*) ¿Qué estás diciendo?

ABEL. — Bueno, en fin, que me pase algo.

MARCIAL. — (*Riendo.*) A vos te sobran años todavía. Nos vas a enterrar a mí, al bolichero, a todos.

ABEL. — No me gustaría esperar tanto. Yo soy al revés del pepino ¿sabés?

MARCIAL. — No entiendo. Te va fenómeno. Rascás unos mangos por ahí, con unos tanguitos ¿y todavía te quejás?

ABEL. — Pero, me cuesta ¿sabés? A veces me cuesta la vida.

MARCIAL. — Mirá, che. Sos un llorón. A vos te hace falta una mina.

ABEL. — (*Sigue mirando el cigarrillo.*) Mirá como se quema el pucho. Decime ¿siempre hay que pensar en conseguirse una mina?

MARCIAL. — (*Aburrido.*) Y, si no, ¿qué hacés? Nos hicieron así. Pasa una morocha y ya te vas detrás.

ABEL. — Pero, yo no pego ni una.

MARCIAL. — (*Como en una ensoñación, para sí.*) Mirá, andar con una mina es como si uno se quedara solo, pero lindo ¿sabés? No hay coche, ni vereda, ni casa, ni ciudad. ya no hay nada enfrente de uno. La mina es como si fuera la mitad de uno. La parte que le faltaba. Ya uno no mira más nada. Si hasta ni mirás cuando cruzás la calle. Pensás en ella y nada más.

ABEL. — (*Irónico.*) No. Eso no. A ver si te agarra un tranvía. Por lo menos, mirá.

MARCIAL. — Acabala. Todo, menos ser un infeliz como ese José.

ABEL. — Es un sentimental.

MARCIAL. — Eso es lo que digo. No conviene llorar a las mujeres.

ABEL. — *(Se ríe.)* Vos no hablés.

MARCIAL. — *(Reacciona.)* Mirá, che, cuando una mujer le agarró el cuore a uno, conviene largar.

ABEL. — Pero, entonces ¿cómo las querés? ¿Poniendo la cara, nada más?

MARCIAL. — Y, claro.

ABEL. — *(Con tono irónico.)* ¿Y con la pinta?

MARCIAL. — ¿Y qué me decís?

ABEL. — *(Se ríe.)* Hacés bien. No somos más que payasos...

MARCIAL. — *(Se enoja.)* Más payaso serás vos, con esa nariz como gancho de carnicero.

ABEL. — Tenés razón. pero, vos también sos payaso, un payaso con la cara linda. *(Tose.)*

MARCIAL. — *(Irritado.)* ¿Qué te pasa?

ABEL. — *(Se repone. Tira el cigarrillo.)* ¿Y si hubiera llegado el momento?

MARCIAL. — ¿Qué momento?

ABEL. — Ese, el del último pucho.

MARCIAL. — Te dije que nos vas a enterrar a todos. Si te queda tiempo para hacerte el piola. Pero ¿por qué no te curás de una vez por todas?

*(Abel sufre un vahído. Marcial lo asiste.)*

MARCIAL. — *(Asustado.)* Pibe ¿qué hacés?

ABEL. — No es nada. Parece que voy a tener que ver al médico.

- MARCIAL. — ¿Pero, cómo te venís al café en ese estado?
- ABEL. — Para estar un rato más... *(Vuelve a toser. Murmura para sí:)* Lo que pasa es que cada uno se hace una muerte por su cuenta. Otros no vienen al café, están en su casita y se defienden.
- MARCIAL. — A mí no me van a agarrar así no más. Todavía me falta hacer algo grande, muy grande.
- ABEL. — *(Murmura.)* Todo está en conseguir el guiye.
- MARCIAL. — Eso es lo que digo yo.
- ABEL. — *(Con tristeza.)* Pero, cuando seás bacán, te vas a olvidar de todo esto.
- MARCIAL. — ¿Y qué?
- ABEL. — Nada. Sólo pienso que es una ventaja ser pobre. Vemos cosas que otros no ven.
- MARCIAL. — ¿Y de qué sirven?
- ABEL. — *(Aburrido.)* Y, para nada. Por ahí tenés razón, conviene llevar siempre la careta. *(Picado.)* No conviene que te vean la cara ¿verdad?
- MARCIAL. — *(Enojado.)* Pero, ¿de qué la vas? Si no mostrás la cara de payaso ¿qué otra cosa mostrás?
- ABEL. — Tu cara.
- MARCIAL. — *(Se echa a reír.)* No seás gil. A la gente le gusta ver la cara de payaso. Y tiene razón. Imaginate si nos viéramos realmente las caras. Pero, ¿qué digo? Sería fulero. Porque, ¿vos sabés cómo es la cara de cada uno? Algo así como cuando lo cacha el tren: un montón de carne y sangre, y nada más. Por eso, pibe, ¿qué le vas a hacer? Hay que llevar la careta, quieras o no. *(Pausa.)* A veces me la saco cuando ando medio tomado. ¿Te acordás de Chapaleo? Cuando se sacaba la

escafandra, parecía un gusano. Nada más que eso queda.

ABEL. — *(Tose, se levanta.)* Chau.

MARCIAL. — ¿Te vas? ¿Por qué no jugamos un partido?

ABEL. — No. Te quedás solo... *(Abel se va hacia la puerta.)*

MARCIAL. — *(Le grita.)* Abel, si mañana consigo plata, te devuelvo los diez mangos que te debo. *(Abel hace un gesto y se va.)*

*(marcial se queda mirando por la ventana. Aparece María. Entra. Marcial se levanta, se arregla el peinado y la corbata, como en los viejos tiempos.)*

MARÍA. — ¿Estás solo?

MARCIAL. — Sí, sentate.

MARÍA. — No. ¿Abel dónde está?

MARCIAL. — Parece que anda chacabuco.

MARÍA. — José le quería dar esto. *(Muestra un envoltorio.)*

MARCIAL. — Seguro que lo internan. Del fuelle ¿sabés? *(María hace gestos como que se quiere retirar. Marcial dice un poco angustiado:)* ¿Te vas? Te acompaño...

MARÍA. — No, dejá. Lo tengo que arreglar yo.

MARCIAL. — ¿Seguís con José?

MARÍA. — No.

MARCIAL. — ¿Sabés que nunca te pude olvidar?

MARÍA. — Siempre conviene que nos recordemos, porque si no, nos morimos antes de tiempo. *(Se va.)*

*(Marcial queda solo. Se apagan las luces y aparece el diapositivo con un paisaje de barrio muy árido. No hay ninguna figura humana. Sólo se escucha la voz de la madre de Marcial y la de éste.)*



MARCIAL. — ¡Mamá!

MADRE. — Ya voy.

MARCIAL. — ¿No vas al almacén?

MADRE. — Sí. *(Se hablan desde muy lejos.)*

MARCIAL. — Mirá como crece el agua en la zanja. Ya ni se la ve.

MADRE. — Ya voy. ya voy.

MARCIAL. — ¡Crece mucho!

MADRE. — Ya voy. Esperame.

MARCIAL. — Te espero...

*(Se apaga el diapositivo y se encienden las luces nuevamente. Marcial aparece tomándose la cara. A lo lejos se escucha los gritos de una manifestación. Pronuncia el nombre de dos sílabas que no se entiende bien. Aparece Francisco, el dueño, y se va hasta la puerta a mirar.)*

MARCIAL. — *(A media voz.)* ¿Y éstos de qué la van?

FRANCISCO. — *(Con desprecio.)* Revolución argentina. ¡Bah!

MARCIAL. — *(Que se ha puesto a mirar.)* Se sacaron los sacos.

FRANCISCO. — *(Se aleja de la puerta diciendo:)* En España era otra cosa. *(Y empieza a poner las sillas sobre las mesas, como para cerrar el boliche. Y luego se pone a barrer.)*

MARCIAL. — *(Se levanta.)* Bueno, me voy. *(Francisco no da corte y sigue trabajando. Marcial llega hasta la puerta, se da vuelta otra vez, mira a Francisco. Éste no le da corte. Marcial mete las manos en los bolsillos, gruñe:)* Chau. *(Y se va. La manifestación se acerca.)*

*(Al rato llega José, se para en la puerta. Está un poco tomado. Mira a Francisco.)*

JOSÉ. — ¿Ya se fueron todos?

FRANCISCO. — *(Gruñe.)* Sí.

JOSÉ. — ¿No me sirve una copita?

FRANCISCO. — *(Con sequedad.)* No, ya está cerrado. *(Se intensifica el tumulto de la manifestación. José y Francisco Miran. Francisco agrega molesto:)* ¿Pero qué quieren éstos?

JOSÉ. — *(Lacónico.)* Parece que soltaron a un coronel. *(Miran un rato. Francisco vuelve a su trabajo. José contempla a Francisco y le suplica:)* La última grapita, don Francisco... *(Francisco duda. Luego se va. José baja una silla y se sienta. Se toma la cara y mira por la ventana. Francisco vuelve y le sirve una copa. José toma un sorbo. En ese instante se escuchan disparos y corrida de gente y gritos. Ambos miran. Al fin silencio. José apura el resto. Queda pensativo. Francisco trabaja.)* Sabe, don Francisco. Hace años aquí pasó lo mismo. Mataron a un obrero y a un payaso. Qué tipo... Decía que la vida no la paga ni Dió... *(Acongojado.)* Cosas de payaso ¿no?... *(Se levanta. Se va lentamente hasta la puerta.)* Gracias, don Francisco... *(Se va.)*

FIN DE LA OBRA



**ESTAR**

**Boletín de Arte de América**

**Diciembre 1959**

## **Planteo de un arte americano**

Un arte verdadero no puede andar lejos de la verdad, porque si no, no sería arte sino juego. El juego tiende a ser falso, mientras que el arte no puede serlo.

Y como en una religión se da totalmente la verdad, el arte debe ser un poco como un acto religioso. Claro que no se trata de alguna religión en particular, sino de esa actitud mística que consiste en incorporar todo lo que ocurre por más nocivo que sea, ya se trate del mundo, del mal, del bien, de lo hermoso o de lo feo. El ateo sólo ve el bien y lo quiere practicar, pero el religioso, porque teme el mal, tiene conciencia de éste. Por eso vale más una actitud religiosa, porque ella confiesa que somos malos.

Arte y religión tienen entonces en común la confesión de la verdad. Por lo menos en lo que se refiere al gran arte, aquel que surge como un compromiso y una necesidad y que no tiene nada que ver ni con el espectáculo de malabaristas ni con la satisfacción de nuestros burgueses cuando van a reír al teatro.

En general cuando el arte no confiesa, miente, y, por lo tanto, entra en el plano de la diversión. Y la confesión ha de ser de las cosas que vienen desde muy adentro,

más allá de la conciencia, de aquel mundo que se halla cerca del germen vital o de que arranca la vida misma.

Sólo así se hará arte americano, porque América exige confesión. Pocas veces se la logró. El Martín Fierro pudo haberlo sido, pero se tiñó con aspectos ciudadanos y dejó de ser puramente una confesión, para ser en muchos aspectos un muestrario de vida gauchesca.

Claro que para confesar es preciso estar apremiado. Por eso no ha de ser una confesión a modo de diálogo, como quien hace una confidencia, sino del que lanza a la cara de los demonios, que lo rodean, la evidencia de que vive, porque teme que éstos se lo devoren. Se trata en el arte de una confesión que esté a la altura de una conjuración mágica, que se elabora con terror y en la que se vuelca todo lo que se es.

Y es que en América hay una naturaleza en su sentido arcaico, ya sea como política, como paisaje, como neurosis o lo que fuera. Se da siempre, y nos urge, la confesión. Tratamos de conjurar el miedo con actitudes pretenciosas, con recetas técnicas respaldadas por ciudades monstruosas. Tratamos de echar tierra sobre la mala América vistiendo siempre el más bonito de los trajes. Pero como en verdad somos malos y sucios, pronto comprendemos que somos también pequeños y que el traje nos queda grande. Y como esto sólo se arregla con la confesión, necesitamos el gran arte para ganar la salud.

En cierta manera, la naturaleza mala de América nos urge para confesar lo que somos, y una confesión urgente ha de ser megalítica, de tremendas proporciones, para contrarrestar la gran naturaleza y mantenerla a raya

mediante la conjuración mágica. Eso, en la plástica, ha de ser como un fresco, un monumento o un altar, y, en la acción, como rito, procesión o misa. Ya no se trata entonces del juego menor de la pintura de caballete, porque no interesa el comedor del burgués. Ni tampoco interesa la acción como un simple episodio puesto a modo de cuadro de caballete en la caja escénica. En América se vuelve a la conjuración, y entonces hay que buscar la salvación de las almas mediante la confesión, ya sea como en la misa, llevando a los creyentes hacia la catarsis y conduciéndola ante los dioses para que pidan perdón, o fijando eso mismo mediante el empleo de la plástica, para que siempre se recuerde la necesidad de pedir perdón. Para ello hay que volver al antiguo terror o, mejor, confesar que sólo el terror nos lleva a vivir en el mundo falso de nuestras ciudades.

Todo consiste en no perder la confesión y lograr con ella el gran llanto, ese llanto primero que estalla cuando se restablece la antigua unidad biológica de un hombre mutilado por un exceso de conciencia. Es el llanto que trata de tapar la técnica, la inteligencia y el boato ciudadano.

No cabe duda que en este terreno del gran arte los únicos bienaventurados son los iletrados, porque ellos siguen la senda de su unidad o, mejor, de su confesión constante. Ellos llevan el llanto a flor de piel y tienen el gran arte en la sangre a punto de madurar, porque no son víctimas de su propia conciencia como nosotros los letrados. Es la saludable senda de los analfabetos que con sus signos dicen toda la verdad.

Claro que los letrados de nuestra clase media no ven la necesidad de tanta confesión. Y no es porque sean deshonestos sino porque en la vida consciente de la ciudad la confesión es peligrosa. Por eso prefieren el juego en el arte y por eso nunca harán el gran arte.

Podrán confesar los desheredados que nada tienen, la masa amorfa, que vegeta, porque sólo ellos "están" en América y en ese "estar" conocen el camino de la salud o sea de un arte como confesión. Por eso nuestro arte ha de ser un arte de analfabetos.

Pero es duro ser analfabeto porque hay que aniquilar el orgullo y, no sólo eso, sino que también habrá que iniciar la confesión. Como lo que se reprime es mucho, la confesión será monstruosa y un arte auténtico en América ha de ser feo y monstruoso.

Por todo ello es inútil, por ejemplo, escribir teatro a la manera griega o pintar como el más francés, porque eso es simplemente idiota. Como cuando éramos chicos y nos queríamos meter en la conversación de los adultos. No podemos ser adultos en arte si no hemos sorbido el ámbito para conseguir nuestra propia madurez.

Sorbemos el ámbito en tanto nos confesamos, y en la confesión nos saldrá un arte deforme que toma el sentido del miedo que llevamos muy adentro y entramos en el ritmo de los frustrados y no de los poderosos, el del residuo humano y no el de los que se creen hombres pero son inhumanos.

## ANOTACIONES PARA UNA ESTÉTICA DE LO AMERICANO\*

El problema del arte en América Latina es el problema de su vida política, social y económica. Se trata de la misma alternancia amarga entre luz y sombra, la misma reversión de lo que nos parece real y firme y nos infunde placer, por el sentimiento de lo tenebroso y una realidad amorfa y sombría. Detrás del formalismo elegante de Mitre la fealdad heroica del Martín Fierro. El arte americano es dual, bifronte con dos caras, que mantienen entre sí un abismo similar a la oposición maldita entre Dios y el Diablo.

Y es que hay una angustia original que sostiene lo perfecto y suprime lo imperfecto y que regula las apetencias de tal modo que lo sombrío y tenebroso sea des-

\* La circunstancia de que las corrientes inmigratorias llegadas a América, y especialmente al Río de la Plata, hayan logrado crear su propia expresión estética, llega a confundir a menudo sobre la verdadera dimensión y sentido de la autoctonía expresiva de este continente. Ya el problema americano en cuanto a la unidad de la herencia indígena y el aporte europeo, en el sentido más esencial de esta posible unidad, preocuparon a Rodolfo Kusch en su libro *Seducción de la Barbarie*. Ahora encara el problema desde un ángulo más complejo quizás, ya que la estética original de una sociedad será siempre una superestructura de la misma, y la sociedad americana se encuentra hoy, más que nunca, en una etapa decisiva de desarrollo. Consciente de estos elementos, Rodolfo Kusch los anota lúcidamente para indicar los probables caminos de la creación artística en América.



plazado a un segundo plano. Y ello más que nada en función de una urgente apetencia que prefiere lo hecho a lo amorfo. América es la tierra de las cosas absolutamente hechas y, para amparar este criterio, se cobija detrás de antiguos mitos de represión, revitalizando por ejemplo una moral y un estoicismo que ya fueron abandonados en su significación absoluta por el Occidente. En el fondo se trata de una cultura vieja que se replantea problemas absolutamente nuevos, solucionándolos por el lado del mito. Hay cierta ausencia de arrojo o, mejor, una sistemática sustracción de savia vital para dar a lo nuevo un contenido vigoroso. Como la urgencia de vivir subvierte los problemas, imponiendo soluciones por vía de supresión, se suprime en todos los casos lo realmente vital.

Y lo realmente vital se halla por debajo de lo social, por una suerte de proceso de amparo que asume el grupo social medio, subvirtiendo lo vital a las formas logradas o adquiridas. El miedo de vivir lo paraliza todo y, más aún, el miedo de vivir lo americano. De esta manera, el verdadero sentido de la moralidad media o del arte medio consiste, antes que en un arte o en una moral, en un simple canon que subsume a la verdadera vida. Cualquier estructura buscada por nosotros, busca el refugio ante la vida. Así toda situación social, política, cultural o artística tiende a asesinar a la inferior y se hace arte urbano matando al rural, como también se hace arte rural matando al ciudadano.

El arte surge así de un miedo original que cuestiona a lo amorfo su falta de forma. La visión que un artista

corriente tiene de lo americano, contiene esa irritación por la ausencia de equilibrio formal. Se refugia de inmediato en esa predisposición colectiva al estrato, a lo formal, a lo estable, llevado por una especie de pánico de que lo que está abajo pudiera destruir lo de arriba. Y en el caso de rozar algo muy hondo, que penetre en lo americano, el artista o el escritor tienden sobre esa hondura *un barroco conceptual sutilmente entretejido* para cerrar toda posibilidad de visión o de resquicio hacia lo viviente.

De ahí que se mienta, porque esa es la ley. Se miente siendo federal y también se miente siendo unitario. En la esencia misma de esa actividad mentirosa yace un acto de conjuración de aquel espanto original de no saber para qué se escribe, se lucha, se enseña o se vive aquí en América. Es el amargo estar de más o de menos en un grupo humano que se desvive únicamente por aglutinarse buscando el amparo sin saber ante qué.

## LA ESTÉTICA DE LO TENEBROSO

Para una estructura moral de fuga, resulta imprescindible acentuar lo que en arte es visible y formal. La estética, implícita en nuestro ámbito, tiende a valorizar el producto artístico sobre la génesis de ese producto, o sea la obra sobre el artista. América y sobre todo Argentina es donde más exacto sentido tiene un sindicato de artistas en tanto trabajadores del arte. Se produce por miedo, para conjurar la negra posibilidad de que el arte pudiera no tener ningún sentido como actividad.

El nuestro es ante todo un *arte de producción y no de creación*. De ahí que sea un arte con una estética del placer y de la forma. Pero como lo americano excluye forma y placer y supone, sí lo amorfo y lo tenebroso, una estética como es aquélla es una estética fallida.

Más aún. Una estética de lo americano no puede fincar en una estética del arte sino *del acto artístico*, precisamente porque éste incluye lo tenebroso cuando contempla ese proceso brumoso que va de la simple vivencia del artista a la obra como cosa. El acto artístico implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada dentro de una sociedad, de acuerdo con un tiempo y con una forma preestablecida.

Decía Klages que el artista ejerce una especie de violencia al crear. El mismo término de "expresión" lo confirma. El arte se vuelca con violencia, como venciendo una resistencia, ya que expresa un contenido que adopta una forma. Y es el análisis de esta expresión de un contenido, el que convierte al arte en una transición *de un ámbito rigurosamente vital hacia otro que no lo es*. El contenido del *autorretrato* de Van Gogh y la forma adoptada por él, constituyen, así, dos opuestos inconciliables entre sí: el uno referido a la vida y el otro estructurado de acuerdo con un canon socialmente comprensible. Más aún. No se trata solamente de una conciliación mecánica, por la que lo vital se funde a lo formal. Hay en el proceso del arte, como acto, *la superación de una falla esencial en lo humano, por la que el arte es una solución para un aspecto fallido de la existencia*, precisamente aquel por el cual la vida y la inteligencia se oponen, como

también ocurre con instinto y razón, individuo y sociedad. Es una oposición por contradicción, ya que el segundo elemento encierra la negación del primero. En lo más hondo es un triunfo de lo estático sobre lo dinámico, del signo sobre lo signado. El arte entra así en el proceso general de lo humano porque subsume el *mundo vital al mundo intelectual para fijar y contener*.

En este punto asoma lo tenebroso del arte. Porque se fija y se contiene en arte una vida postergada frente a lo social. Al menos en el gran arte se actualizan de continuo antiguos planteos vitales. O sea se vuelve a traducir en formas o en signos comprensibles aquello que socialmente fue excluido o relegado como algo tenebroso frente a la inteligencia social. Mientras el cuerpo social deambula dentro de su propia estructura intelectual, la vida le cuestiona sus derechos por intermedio del arte. En este sentido lo vital es lo tenebroso frente a lo social. El complejo vital expresado por Goethe en el Fausto, era vivido por la sociedad burguesa de su época como algo tenebroso. Se requirió la forma dada por Goethe a ese complejo vital, para que se lo llevara socialmente a la conciencia. A través del Fausto *se actualiza la vida* y por lo tanto se integra la sociedad alemana de aquella época.

El arte cierra así una parábola de ajuste porque es la transición de lo tenebroso *hacia la luz*. Y lo auténtico del gran arte estriba en que es una respuesta plástica a la pregunta primordial que el grupo social —por intermedio del artista— se ha hecho sobre sí mismo. En todo gran arte el artista *hace cuestionar al instinto colectivo*

su sobrevivencia. Así ocurrió con el teatro griego y con la pintura de Diego Rivera.

Todo lo que va más allá de este planteo es accesorio. Lo formal, *el instrumento, el material utilizado* pertenecen al segundo término de la ecuación esencial del arte, o sea a lo social. Lo importante es el primero, la vida y, más aún, esa vida en su aspecto tenebroso. Cuando ella falta, o cuando no hay un reconocimiento de lo tenebroso, el arte cae en manos de los realizadores como el actor o el ejecutante y se convierte en juego o también en arte abstracto.

Ahora bien, la ausencia de un gran arte entre nosotros se debe a que *no se da el acto estético*. El verdadero problema de nuestro arte es el de la coartación del acto estético. Una obra surge entre nosotros elaborada directamente en el plano formal, a partir de una vivencia o intuición que carece de vitalidad real. Porque si fuera real no habría forma para ella, como no la hay —aparentemente— para lo gauchesco a lo indio. No se da entonces el proceso del Quijote, que va del fondo a la cúspide, de la miseria tenebrosa de Sancho al ideal de caballería, sino que se parte de un fondo adquirido, o mejor de una *vivencia elaborada*, para arribar a una *forma rigurosamente preestablecida*. En cambio lo realmente vital, la vivencia de nuestra miseria política, social, económica y cultural se descarga en un terreno no artístico o sea en la esfera del café, del cabaret o de la calle. De ahí la escisión de nuestro arte. Por una parte un arte oficial y por el otro, bajo el falso rótulo de popular, está lo gauchesco, la literatura tanguera o el submundo del sainete.

La polaridad genética del acto artístico se apareja, agravándose, a un viejo problema de nuestra vida social entera y es la distancia entre lo realmente vital y lo realmente estructural de nuestra cultura, distancia que va del suburbio al centro, del campo a la ciudad, del individuo a la sociedad y aún se plantea dentro del individuo como *vida y razón*. En todo americano se adosa lo *germinativo al fruto*, sin que aquello tenga algo que ver con éste. En el terreno político esta escisión se resuelve reemplazando un mundo por otro alternativamente, sin mediar ninguna conciliación. Por ello hay una estrecha correlación entre el problema de nuestro *gran arte* y el problema *de lo americano*, porque entra en esa escisión tan nuestra que coloca, por un lado, en el terreno de lo tenebrosamente vital, a lo indígena y a la tierra y, por el otro, lo formalmente evadido, en las estructuras sociales que hemos levantado con nuestro esfuerzo en la ciudad.

## LO AMERICANO

Pero, ¿qué es lo americano? Desde el punto de vista del sentido común, lo americano es primordialmente lo *indígena* y en segundo lugar el mundo construido por el hijo del inmigrado. Uno y otro se corresponden respectivamente con lo *muerto* y lo *viviente*. Y la arqueología intercede para desnutralizar aún más a lo indígena, de tal modo que subsiste lo inmigrante como única posibilidad.

Pero lo indígena es lo muerto porque así lo pide la objetividad científica. *Lo indio como objeto, dentro del*

*espacio vacío del mundo occidental es la nada.* Y la postura positivista de nuestros arqueólogos se encargó de probarlo, aun cuando éstos sigan a la escuela histórico-cultural. Pero la objetividad occidental es en el fondo una *filosofía del objeto utilizable*. La realidad, a partir de Kant, es reconstruible a partir del sujeto, de tal modo que una realidad, que se da como opuesta, sólo es vista en función de la utilidad de ese sujeto. Lo indio, en el ámbito de la visión del mundo occidental, no tiene ninguna validez política, social o artística, es decir que no entra vitalmente a formar parte de dicho ámbito. En este sentido lo indio es estrictamente lo muerto y por lo tanto se relega al museo como algo monstruoso y aberrado.

Del punto de vista histórico ocurre otro tanto. El indígena desaparece con el descubrimiento. Y la historia desde entonces hasta ahora no fue otra cosa que la de la occidentalización de América. Las naciones americanas se crean en 1810 en función del sujeto kantiano, a partir de categorías y en un espacio geográfico teóricamente vacío.

Pero este proceso iniciado por la fuerza de las armas, primero, y luego mantenido por el historiógrafo y el arqueólogo no impidieron, en el terreno de lo político, la supervivencia, no ya del indio, sino de lo indígena, en su sentido literal de lo autóctono. Pudo desaparecer, en el caso de Argentina, lo indio como cosa, pero no como estructura. ¿Qué sentido tienen, si no, entre nosotros 1820 y 1946?

Esta sospecha nos conduce directamente, no ya a un estudio de la historia sino a una estética de lo america-

no. Porque sólo ella podrá determinar, a través del análisis y la comparación del arte antes y después del descubrimiento, el grado de compromiso geográfico de nuestro ámbito vital. Es el desmenuzamiento y la iluminación del aspecto tenebroso de nuestra realidad.

En este sentido la *estética subvierte a la historia*, o mejor dicho la mejora en tanto es el rastreo de lo formal en el pasado y en función del presente, como lo quería Nietzsche. *Es la historia como estética del pasado y ésta como un drenaje de la plenitud vivida en el pasado como mito y que se hace necesario en un presente sin finalidad como el nuestro*. La distancia racial que nos separa del indio, torna este problema doblemente fecundo, precisamente porque es la oposición entre un compromiso geográfico y una formalidad adquirida, aunque deseable. Es buscar en el pasado la experiencia geográfica de América en la suposición de que pudiera significar un antecedente para esta irrupción de lo americano en la política, en lo social, o en lo cultural. Más aún, una estética de lo americano podría significar una integración geográfica de lo americano.

Pero más que el problema clave de lo indígena se abordaría también la resistencia o la ortodoxia del sentir formal de nuestra vida. Una estética de lo americano roza el porqué de la formalidad como principio o sea esa oposición vigorosa de Sarmiento a la barbarie, esa alternancia de barbarie y civilización, esa agonía y esa zozobra constante de todo lo pensado en el plano del espíritu y ese mal agazapado que todo lo desbarata. Es el rastreo de la posibilidad de un sentimiento realmente



heroico de la vida, *no ya mediante el cómodo refugio en la forma y en el espíritu, sino mediante la calibración de esta forma y de este espíritu en función de la vivencia del mal y de lo amorfo, como si éstos se adosaran dialécticamente al del bien y de la forma.* Es la apreciación del supuesto mal como fermento del bien que llevaría a encontrar en lo amorfo una forma propia. *Una manera herética de encontrar dentro de lo bárbaro a la civilización,* pero en un terreno estrictamente culturoológico y por lo tanto lejos, muy lejos, de esa nuestra mediocridad espiritual que siempre refugia en los planteos políticos lo que sólo debe mantenerse en el plano de la estricta inteligencia.

## ESTÉTICA DEL ESPANTO

La impresión inmediata del arte indígena es indudablemente el de monstruosidad. Lo que separa el bajo relieve de la Puerta del Sol de Tiahuanaco de cualquier obra realizada en Buenos Aires, es lo que media entre lo monstruoso y lo natural como dos mundos opuestos.

*Pero lo natural no es más que una tolerancia que hacemos de una serie de hechos repetidos.* Y el hecho de estar siempre en las mismas situaciones crea la satisfacción de permanecer a un mundo aparentemente inalterable. Hemos hecho depender de una serie de hechos la estabilidad de nuestra vida. Y la fe en la ciudad surge, porque ella nos garantiza el sustrato lógico, el esquema preestablecido de nuestra vida.

Para un planteo así, se vislumbra a través de la monstruosidad indígena un mundo diferente que participa de una rigurosa alteridad y se rige de acuerdo con valores antagónicos. Y son antagónicos porque más allá del hábito cotidiano aparece en lo indígena la muerte del hábito y en lo más recóndito la sospecha de que lo indígena es el resabio de antiguas luchas superadas. Un acercamiento a lo monstruoso entrañaría, por lo tanto, la negación de nuestra existencia porque es lo absolutamente opuesto al sentir ciudadano.

Pero esa monstruosidad alberga varios milenios de historia vividos al margen de las culturas eurasiáticas. El choque de ambas culturas en el momento del Descubrimiento fue el reencuentro de dos experiencias humanas de total antagonismo. El proceso de las culturas eurasiáticas constituyó a *grosso modo* una conquista de la llanura a partir de la meseta mediante la utilización de dos elementos culturalmente dinámicos como el caballo y la rueda. Las culturas indígenas, en cambio, respondieron a un proceso inverso de refugio en la meseta a partir de la llanura, según las comprobaciones de que antiguos pueblos araucos, de la cuenca amazónica, figuran como sustrato de la cultura de Tiahuanaco. El Descubrimiento fue, entonces, el choque en una cultura dinámica de llanura con una cultura estática de meseta.

Todo ello constituye la legalidad del monstruosismo indígena. Detrás de lo monstruoso están las experiencias del dominio geográfico de América que el indio utilizó y hoy opone pasivamente al mundo de la ciudad como algo antagónico y terrible y, en cierta manera, se man-

tiene como residuo en el inconsciente colectivo, que ni la Conquista, ni la Independencia llegaron a resolver del todo.

Ahora bien, ¿qué sentido estético tiene la monstruosidad indígena? Veamos la cualidad peculiar de lo monstruoso en la siguiente experiencia personal del escultor Libero Badii. En un cuaderno inédito de apuntes recogidos durante su estada en el altiplano y en Lima afirma, a raíz del análisis de la forma de una máscara, que el arte indígena “desborda en fuerza y potencia”, agregando más adelante que existe una “armonía entre la línea de lo humano y la de la naturaleza”. De esta manera advierte dos elementos de indudable valor. Por una parte la fuerza expresiva contenida en la monstruosidad y que ya advirtiera Westheim a propósito del arte azteca y, por la otra, la estrecha correlación entre lo humano y lo natural.

Esto lleva a diferenciar previamente la visión que generalmente se da en el arte occidental y que impide ver hasta el fondo la esencia del arte indígena. Y es que su visión de la realidad se hace anteponiendo el signo a lo signado. Predomina la sensación sobre la cosa que la engendra. *La cultura occidental es en este sentido una cultura del sujeto* en mucho mayor grado que del objeto. La armonía occidental brota de una coordinación del signo, o sea de la palabra más que de la cosa. Baste recordar que primero Descartes y luego Kant dieron un fundamento a la cultura occidental, cuando convirtieron a la ciencia en un problema del sujeto y no de la realidad exterior o del objeto como había sido con Aristóteles. Lo

exterior es simplemente el noumeno, lo posible y lo técnicamente dominable. *De ahí que la cultura occidental sea una cultura sin naturaleza y en este sentido se opone a la cultura indígena. Es una cultura sin compromiso con el mundo exterior*, siempre que ese mundo exterior no sea el hombre mismo. De esta manera lo armónico se logra a través de una *conciencia nominalista* de la realidad o sea que la cultura occidental, dicho groseramente, es una *cultura de vocabulario que re-crea la realidad por intermedio del sujeto*. En un sentido más amplio, la cultura occidental es una cultura que *ha perdido el miedo al espacio*.

Pero una máscara indígena, considerada como un objeto en el espacio vacío, pierde su verdadero sentido estético porque se la priva, como lo veremos más adelante, de su sentido funcional respecto de la geografía americana. De esta manera, de la frase de Badii habría que destacar más que "la armonía", una especie de correlación entre lo humano y lo natural, por no decir que *lo humano indígena está en función de lo natural*. En una escultura suya muy lograda, titulada "Fecunda", procura dar a grandes rasgos un sustrato de aquella experiencia haciendo predominar los grandes volúmenes casi cúbicos, como una expresión de lo que podría ser lo americano.

Cabe agregar, con el fin de ilustrar un poco más hasta qué punto el monstruosismo se relaciona con una experiencia de lo geográfico en América, la comparación de diversos autores del siglo pasado y de éste que han descrito a la naturaleza americana. Se advierte en esta comparación cómo se va perturbando la visión armónica de lo occidental a medida que el autor es incorporado

a lo americano. De esta manera el tono amable que mantiene la naturaleza americana en Humboldt y en Hudson se va recargando gradualmente de monstruosidad a medida que se pasa de Eustasio Rivera a Jorge Jcaza para finalmente enfrentarnos con la visión tremenda que nos brinda Miguel Angel Asturias en su "Hombres de Maíz". De Humboldt a Asturias no se agrega ninguna destreza literaria sino que se da una paulatina aparición de lo americano como cosa. Y no se trata sólo de una americanización de lo occidental sino de una gradual sustitución de la forma por el contenido, lo que remotamente puede referir al reemplazo de una forma occidental por una forma americana. Esto lleva a pensar que lo monstruoso indígena no sería solamente una perturbación que sufre la forma sino un realce de lo signado sobre el signo, del contenido sobre la forma y en última instancia de la realidad espacial —considerada como naturaleza— sobre lo humano. En Asturias, o en el Dios B que aparece profusamente en los templos de Yucatán, o en la figura central de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, o en el arte de Paracas o de Ica, la perturbación de la forma adquiere la categoría de lo *monstruoso como cosa*, por cuanto refiere inmediatamente a lo in-humano, o sea a lo que está frente a lo humano y por consiguiente corresponde a una realidad no registrada en el arte occidental sino en las últimas formas del expresionismo y no precisamente con relación a la naturaleza.

El análisis de lo monstruoso nos lleva de esta manera al replanteo de la vieja cuestión entre el hombre y la naturaleza que se oponen como lo humano y lo inhuma-

no y que, en el ámbito geográfico de América, se traduce como oposición rigurosa entre hombre y espacio. Hay en el arte indígena una *incautación del espacio como cosa, del espacio mágico y demoníaco que encierra la posibilidad de destrucción del hombre y se halla mágicamente cargado de demonios y dioses adversos*. En este punto es donde se diferencia de la creación occidental. Mientras el artista occidental pone la obra en el espacio vacío de Galileo y del Renacimiento, el artista indígena precolumbino crea la *obra funcionalmente entre lo humano y el espacio-cosa*. Por un lado, parte de lo humano contemplando la posibilidad de la *sobrevivencia* y, por el otro, involucra la inhumanidad del espacio como elemento antagónico y ofensivo que al fin y al cabo es el verdadero configurador de la monstruosidad indígena. En otras palabras, el arte indígena surge del *espanto humano* ante el espacio inhumano, como cristalización sangrienta y tremenda de ese constante estar al borde de la muerte y de la aniquilación. De ahí el *atropello plástico* que el arte indígena obra sobre el espectador. El arte era una cuestión de vida que respondía a la ecuación fundamental del hombre-espacio. La prueba está en que el indígena toma su solución humana de ese mismo espacio, delimitando un ámbito cultural frente a éste. Y el arte surge funcionalmente de ese enfrentamiento.

## LA HUMANIDAD INDÍGENA

El antagonismo entre hombre y espacio dio una solución estrictamente humana que, por una parte, realza el

significado dramático del arte indígena y, por la otra, brinda cierta modalidad instrumental a la estructura de su arte.

La especialidad de América y la presencia de lo natural llevó al indígena a una violenta involución e integración de lo humano, lo que se traduce, en primer término, en el refugio en la meseta y, en segundo término, en la constitución de su cultura agraria. Dicha violencia se registra en el vigoroso sentido humano de su organización, de tal modo que más que la definición del indígena frente al espacio, dicha organización apuntaba a una rigurosa sobrevivencia de la especie. El predominio del todo sobre la parte, de lo colectivo sobre lo individual en la sociedad indígena respondía ante todo a una visión de lo humano como absoluto frente a ese otro absoluto que era el espacio natural de América.

En un drama en cinco actos recogido por R. Girard entre los indios chortís de una zona cercana a la frontera entre Guatemala y Honduras, se perfilan admirablemente los conceptos fundamentales de la concepción del mundo del indígena en función de aquella ecuación hombre-espacio que acabamos de esbozar. Se trata, según Girard, de una obra que encierra las líneas argumentales del Popol-Vuh maya por lo que toda su armazón y su argumento responden en cierta manera a una rudimentaria filosofía de la historia que el mismo indígena se ha adjudicado.

El argumento en cuestión es el siguiente: Un Gigante Negro que encarna las fuerzas del mal —diríamos lo tenebroso de la cultura maya— mata al Gigante Blanco

símbolo de la cultura maya en su período hortícola antes del cultivo del maíz. Esto ocurre en el acto III que se titula "El Espanto". En el acto siguiente, el nieto de éste, símbolo del maíz tierno, vence a aquél mediante procedimientos mágicos. Como se ve se trata de una conciencia clara de que aquella ecuación hombre-espacio es superada en primer término con el cultivo del maíz; lo que se correlaciona, además, con la magia. Se diría que el espanto original frente a lo espacial sufre su alquimia a través de la magia. Y esta sutil *alquimia del espanto* va creando una vigorosa aglutinación de lo humano en torno al medio de vida, que se trasunta como estructuras firmes tanto sociales como artísticas. Baste citar al respecto la concepción de la historia como cuatro edades sucesivas que va de la simple recolección de frutos al cultivo del maíz en la meseta y se repite en las mitologías de casi todos los pueblos indígenas de América. Más que una simple tetramería del espacio y del tiempo en el mundo indígena, como lo sostiene Imbelloni, se trata de cuatro sucesivas depuraciones del espanto indígena de hallarse sumergido en lo natural sin evasión posible y que apunta hacia un definitivo equilibrio entre lo humano y lo inhumano que el indígena obtiene en la meseta.

En esta integración, el papel que desempeña la magia no es sólo el de una religiosidad rudimentaria sino también el de un cierto estado estético alimentado por una emocionalidad constante. La organización agraria incaica o la maya representan soluciones de tipo emocional, como lo son todas las soluciones de tipo integrador con una *economía de amparo*, o mejor, para hablar en términos



sociológicos, son soluciones de tipo comunitario que en el caso particular de América se registran como solución humana frente al espacio. Todo lo indígena es en ese sentido funcional a esta lucha entre hombre y espacio y la gran experiencia del indígena americano es precisamente la de la sobrevivencia de lo humano en aquella lucha.

De esta manera el arte desempeña un papel funcional hasta el punto de que el sustrato emocional y mágico le crea una estructura peculiar. Fuera de algunos ejemplos aislados de formas tridimensionales como la cabeza del "Sol cayendo" de Palenque o el Caballero-águila, no cabe duda que la estructura básica del arte indígena es bidimensional. Pero es una bidimensionalidad peculiar. Se podrá decir que la Puerta del Sol de Tiahuanaco es simplemente el espacio cuadrangular y plano sobre el cual se desarrolla la cosmogonía indígena; pero no cabe duda que el verdadero sentido de este arte es el de la *conjuración* del espanto-cosa mediante una *superestructura de tipo plano*. Lo mágico, en sí, cuenta siempre con elementos plásticos, es explícito visualmente y el objeto en que se plasma adolece de la categoría de instrumento, de superestructura que se adosa a un fin más profundo como es el de la conjuración. *El acto mágico implica un rito o sea un despliegue plástico*. De esta manera el primer elemento del arte indígena es el del plano tomado primordialmente como *muralla expresiva*, que, en segundo término, hace la función de una pantalla mágica con la que se conjura la real realidad del espacio-cosa hostil de América. El arte precolombino es un arte de conjura-

ción más que de expresión, de ahí su bidimensionalidad y su estrecha relación con los rudimentos de escritura. Es un arte-signo con el que se conjura, en forma de pantalla mágica bidimensional, todo lo que pudiera oponerse a la integridad humana del indígena.

Esto se advierte también en el arte arquitectónico del Yucatán. Estructuralmente predomina en el edificio maya su exterioridad sobre lo interior. El arquitecto maya disponía de enormes cantidades de piedra, simplemente para aparentar y reforzar su aspecto exterior, mientras que la parte habitable se reducía a una ínfima cantidad de metros cúbicos. Los amplios frisos agregados a los edificios prueban este *cultivo de lo exterior*.

Sobre la *pantalla se ordena entonces el esquema geométrico como un diagrama de conjuración*, como un contenido que asigna un sentido humano a la pantalla mágica. El origen de la geometrización indígena es indudablemente matriarcal y responde a un período de estabilización social. Boas sostiene la teoría de que los ornamentos geométricos surgen de la cestería, que suele ser una actividad femenina, y que luego se repiten en la alfarería.

Pero ya sea que lo geométrico se dé de esta manera o como un *a priori* en la mentalidad humana, de cualquier manera surge cuando la dinámica involutoria de la sociedad indígena encuentra su subsistencia mediante las actividades de tipo sedentario. Al diagrama geométrico se proyecta, luego, el espanto como una objetivación de un orden de estabilidad, de tal modo que —como ocurre entre los arapahos o entre los chevenes—, en un mocasín

o en una vaina de puñal se simbolizan los grandes temas mitológicos de conjuración del espacio-cosa. Y en el arte megalítico de la zona andina, lo geométrico marca sobre la pantalla mágica el monstruoso dios del que depende la comunidad. Y es interesante observar en la Puerta del Sol de Tiahuanaco que la pantalla mágica del bajorrelieve, la geometrización y lo monstruoso de ciertas figuras y detalles se organizan dentro de un riguroso estilo ortogonal, según el cual cada figura se limita dentro de rectángulos cuadrados y equiláteros encontrándose una razón de 0,5 aún en los menores detalles.

Pero el arte indígena es mucho más que un simple muestrario o experiencia de un grupo humano. La ecuación hombre-espacio como generadora de una cultura típica de lo americano, por cuanto registra lo geográficamente dado, nos lleva directamente a la visión monstruosa de una humanidad que ha escamoteado el sentido del dinamismo de lo humano —dinamismo esencial a la cultura eurasiática— ofreciendo en cambio, como solución humana, una especie de integración, o más bien de vegetalización de lo humano. Y una vegetalización que no consiste solamente en una elección de la actividad agraria como exclusiva, sino que manifiesta un sentido definitivo e impostergable de un violento compromiso con la tierra, en una medida como no la ha conocido el Occidente. La indígena espeja, en este sentido, la otra posibilidad de lo humano, que no había sido incluida en el proceso eurasiático. Atenas, Roma, París, Berlín, Londres es la historia del Occidente: es la historia de la ciudad como evasión. En cambio Cuzco, Tenochtitlán es la

historia de la ciudad-administración de la tierra o una historia de la tierra y supone la ciudad como resultante pero no como fin.

Nada mejor para cerrar esta visión del mundo indígena que examinar la planta de la ciudad sagrada de Teotihuacán en México. En uno de los extremos de la larga vía de los muertos está la Pirámide de la Luna con el Templo de la Agricultura como símbolo del esencial compromiso con la tierra. Recién a los costados de la vía y en orden de alejamiento sucesivo figuran la Gran Pirámide del Sol que encarna la organización patriarcal, luego el templo de Tlaloc con el culto al agua (y por lo tanto símbolo de la racionalización del cultivo de la tierra) y finalmente el de Quetzalcoatl, el dios civilizador que encarna el orden social y la ética. De modo que en torno al eje de la muerte y de la tierra, yacen sucesivamente lo patriarcal, el cultivo de la tierra y la superestructura social como moralidad. Estos tres últimos elementos como accesorios, como agregados a esa primordial integración de la vida en torno a la tierra, considerada como una estricta solución humana a la función primordial de vivir. En este sentido parece representar plásticamente el sentido recóndito de lo vegetal porque aún el factor dinámico de la cultura, como el patriarcal —que constituye el eje de la vida occidental—, se mantiene en América rígidamente subordinado a lo telúrico y a lo agrario.

En este sentido el arte indígena es mucho más que un simple objeto arqueológico, precisamente porque el panorama de los componentes de la cultura indígena manifiestan una integridad insospechada para nuestra

vida de tipo occidental. Baste pensar que una planta como la de Teotihuacán debería estar distribuida de muy otra manera si se diera en Occidente. Y es que lo indígena representa ya no sólo una solución estética sino también sociológica para nuestro existir ciudadano, en América, puesto que roza una involución de lo humano hacia el fondo nutritivo, una especie de reestructuración de los componentes universales de la cultura humana en función de otro criterio, del cual, por otra parte, no están muy lejos los planteos modernos, hechos al respecto por Malthus, Jaspers, Tönnies o las doctrinas políticas europeas de cualquier tinte. Se diría que lo europeo, que ha evolucionado en torno al individuo, y a lo patriarcal, busca ahora una solución de otra índole ya en el terreno de la integración de los elementos dispersados por la euforia industrial del siglo XIX<sup>1</sup>.

## LA ESTÉTICA DEL ESPACIO

El planteo de la estética de lo indígena lleva al problema de su supervivencia, en especial por aquel rastreo del fondo geográfico de su contenido. Por este lado el arte indígena constituye indudablemente un antecedente al menos vivencial de un arte americano.

Sin embargo el planteo teórico invalida toda continui-

<sup>1</sup> Y América parece ofrecerla. En un plano político, la reforma agraria de Bolivia —no interesa si bien o mal llevada—, supone una concesión que el occidentalismo hace a antiguos problemas que habían quedado postergados aún antes de que Grecia entrar

dad. A partir de la Conquista hasta ahora, la historia del arte americano fue sometida a un reemplazo del arte mágico del espacio-cosa por el aire del espacio vacío. Es el reemplazo de las formas mágico-geométricas por las formas del dominio occidental, o sea la sustitución del arte defensivo y comprometido del indígena por el arte ofensivo y neutro de la cultura europea. Entre un atlante de Tula o el Fraile de Tiahuanaco y el Moisés de Miguel Angel media la agregación de la tercera dimensión o sea la transformación de una realidad sin objetos en una realidad con objetos. Por una parte el indígena esboza su espanto en un atlante prismático como cuatro pantallas mágicas *frente* o en función de un espacio —cosa demoníaco y peligroso (como anteponiendo su humanidad frente a lo in-humano) y por la otra Miguel Angel crea el Moisés como un objeto neutro o “cosa en sí” *en* un espacio vacío y dominable (como reproduciendo su humanidad en absoluta función de sí mismo). En lugar del mundo inhumano de la naturaleza se creó un mundo humana y técnicamente dominable.

¿Pero esta sustitución fue realmente llevada a cabo? Aparentemente parece que sí. Y oficialmente lo aceptamos en el terreno de la discusión en todo círculo de artistas o escritores. Sin embargo las formas occidentales del dominio espacial en el terreno de la política o de lo social demuestran lo contrario. O al menos llaman la atención sobre lo que ya Martínez Estrada advirtiera como “regresión”. Y es que en América se dan los elementos occidentales de dominio sin el sustrato real, ambiental y social de ese dominio, el que, por su parte, únicamente

existe con el respaldo de una actividad económica, social, política y humana igual a la europea.

Por esa falta de respaldo, la actividad de las grandes cosas, aún en el aire, adolece de cierta monstruosidad. En América se soslaya de esta manera la pregunta por el por qué de la actividad en general y de las cosas resultantes de esa actividad. La ciudad, el arte, el país, el comercio están en función de algo que no somos. Y esta apreciación brinda la posibilidad para deslizar la pregunta por el por qué de toda actividad.

Vivimos en un mundo sin finalidad y por lo tanto en un mundo monstruoso y aunque sea el mismo que el occidental. El Moisés de Miguel Angel tiene sentido únicamente en Roma pero lo pierde en América. Desde el punto de vista de la vivencia de lo americano el Moisés es una obra monstruosa, en la misma medida en que lo puede ser un árbol. No cabe duda que un árbol tiene un sentido cuando se lo estudia en función de la botánica o se lo contempla en función de la costumbre. Pero el hecho objetivo y ajeno a lo humano de que se de un árbol en el espacio, indudablemente resulta monstruoso. Y es que en un mundo sin finalidad todo lo otro se da como monstruoso. Pero en esa distancia de lo humano a lo otro se advierte la esencia, lo real y absolutamente importante de lo otro. Un mundo sin finalidad apunta hacia un mundo esencial y por ende hacia un arte de lo esencial o de la esencia por no decir un arte de lo metafísicamente esencial. Pero nuestro arte medio no advierte esto sino que adosa a esta realidad estructuras que pervierten el exacto sentido de esa esencialidad. El árbol

aquél, y a través de él todo lo nuestro, siempre será visto en función de la costumbre, precisamente porque el árbol como monstruosidad pertenece ya a un sentir auténtico de nuestra realidad.

Pero la posibilidad de un arte entre nosotros en un terreno más hondo y universal, que vaya de la visión de un ámbito cotidiano a una visión metafísica de ese ámbito, se perturba con un problema ya planteado en Occidente. La distancia entre el sustrato vital, de donde parte el artista o sea lo tenebroso, y la estructura social que brinda la forma ha creado, por una parte, el arte del contenido y, por la otra, el arte de la forma, o como dice Willy Diew, un arte "expresionista" y un arte "cubista". Lo esencial en este problema es la postergación del individuo frente a una sociedad cada vez más estructurada como ya lo advierte Hegel y la dificultad de que el artista realice su obra. De ahí, por un lado, un arte de la vida, "expresionista" o del contenido y, por el otro, un arte de la forma o "cubista", y ambos como trasunto de una oposición entre artista y arte, individuo y sociedad o vida y razón.

Pero mientras en Occidente lo vital y lo formal mantienen una conexión dentro de la ciudad y se resuelven simplemente por la expresión en el sentido de Klages, en América lo vital yace a extramuros, en el suburbio o en el interior, donde la presencia del indio o del mestizo le agrega una dimensión telúrica difícilmente asimilable a la formalidad ciudadana. En América lo viviente pertenece al subsuelo social, se asocia a la negación de la ciudad al punto de hacer arrancar a Borges la exclama-



ción de que el Martín Fierro suele ser defendido por la anti-inteligencia.

De ahí entonces el arte de la forma. Se adquiere de lo occidental el aspecto adaptable, el que se advierte a ojos vistas o sea la forma. Y como nuestro contenido viviente no se adecua a esa forma, le fabricamos un contenido neutro y ubicuo en nombre de una ardiente defensa de la "universalidad" del arte de la que nadie en absoluto está realmente convencido. Resulta así un arte desvitalizado y formalista que se distancia del occidental en la misma medida en que la miseria se distancia de la abundancia, porque es eso lo que media entre un ámbito, como el nuestro, en el que las formas son adquiridas en función de la fuga, y el ámbito occidental, donde las formas surgen en función de la vida.

Claro que hacer lo contrario, o sea penetrar en nuestra realidad, implica perder la ciudadanía occidental de la obra. Se pierde el derecho a la forma, primero, porque lo americano carece de forma y, segundo, porque lo occidental no expresa lo americano. De ahí los dos planos. Un arte de la vida o de lo tenebroso que se califica como popular e involucra peyorativamente lo gauchesco y el folklore y, el otro, el arte oficial de tipo formalista que en sus aspectos más auténticos apenas si ha llegado a un barroquismo más o menos comprensible.

## **LO TENEBROSO EN EL MARTÍN FIERRO**

La formación de lo gauchesco como ámbito literario al margen de la literatura oficial del país, indudablemente

plantea un problema especial. Lo gauchesco tiene un contenido estrictamente circunstancial que consiste especialmente en las persecuciones de que era motivo el gaucho cuando la reorganización del país. Pero éste es el contenido secundario de los poemas gauchescos y el hecho de haber sido llevado a la literatura se debe al criterio positivista de la época, que había iniciado una literatura de reivindicación de los humildes y de los perseguidos.

Gran parte del Martín Fierro fue escrito como tal reivindicación. Las lamentaciones y el dolor esterotipados del personaje, que llenan el poema, delatan la raíz culta de autor. El llanto explícito, los datos sobre vida del gaucho, las reflexiones sobre su condición, la partida, la inmoralidad del juez comprenden el aspecto visual y pintoresco y por lo tanto secundario de lo gauchesco. El verdadero germen estético del poema corresponde a una realidad muy antigua de nuestra tierra. Esta realidad hace que lo verdaderamente nacional o americano del Martín Fierro pase a personajes aparentemente secundarios que encierran la real esencia de lo gaucho en tanto solución peculiar de aquella antigua ecuación del hombre-espacio en América. Lo real, así, no es lo gauchesco sino la estructura vital de lo gaucho o sea ese estar en el espacio, ese debatirse en el ámbito vacío sin resistencias y sin defensas. Y esto asoma en la segunda parte del poema a través del indio, del viejo Vizcacha y de Picardía, en tanto son explicitaciones del verdadero compromiso de lo argentino frente al espacio natural de lo americano. Pero con un agravante. Mientras el indígena se defendía frente al espacio total y absoluto con un respal-

do humano y con estructuras estéticas funcionales, el verdadero contenido del poema nos denuncia una situación infinitamente inferior, según la cual nuestro estar en América se reduce a una simple sobrevivencia biológica y elemental. En este sentido lo gaucho es indudablemente inferior a lo indígena. Porque mientras el indígena opone una estructura, el gaucho no coloca más que un simple darse a sí mismo como objeto. Y el viejo Vizcacha es un objeto aprisionado por la llanura, porque representa el fracaso de una cultura dinámica, como la occidental, en un ámbito estático. Se diría que Hernández intentó una filosofía de nuestra sociedad como no se volvió a dar después con la misma profundidad. Porque el Martín Fierro establece precisamente el equilibrio de los tres elementos de nuestra sociedad —el indio, el gaucho y la ciudad— para concluir dialécticamente en que la verdadera realidad se da en los personajes secundarios que se desempeñan en el plano de lo biológico, por no decir en el de la ameba, por debajo de la solución que el indio había hallado para su vida. Los Hijos de Martín Fierro y el de Cruz encarnan la clave de esa condición. A través de ellos alienta el germen estético del poema como lo es ese sentimiento de una condición ameboidal de lo humano en América en función del espacio.

## EL DRAMA ESPACIAL

Sin embargo lo americano como espacial no se registra con la misma intensidad si no es en el género oral de

expresión. Advierte muy bien Ricardo Rojas que el ensimismamiento del hombre pampeano impide el florecimiento de las artes plásticas. La búsqueda de lo americano en la pintura apenas podría reducirse a un análisis de las perturbaciones de las formas corrientes. Y es que las artes plásticas en general reflejan una visión convencional de la realidad. Lo prueba aun el arte abstracto. Por otra parte la pintura de caballete es un arte individual y de gran ciudad y por eso mismo falso, porque nuestra contradicción en América estriba en ese divorcio entre lo ciudadano —como lo hecho y estructurado— y lo americano —como lo amorfo. Y como no tenemos ninguna madurez estética, porque no la tenemos en el plano social, nuestra verdadera expresión está en el terreno del arte primitivo, o sea el oral.

Así lo prueba el estreno del Juan Moreira en el circo de los hermanos Carlo. El éxito de esta obra que ha sido interpretado superficialmente por nuestros críticos, esconde sin embargo, la raíz misma del problema de la estética de lo americano, precisamente porque como espectáculo teatral constituye un fenómeno registrable en sus repercusiones. Cuando Berenguer Carisomo pretende robarle autenticidad, sosteniendo que era un espectáculo realizado a base de agregados, comete la torpeza de no relacionarlo con un planteo general de lo americano. El concepto que tiene de lo épico no va más allá de una lectura de Rojas a través del tamiz de Nietzsche.

Ante todo, la verdadera significación del Juan Moreira no radica en el gaucho que pelea con la partida. Esto es simplemente el vehículo o el signo inmediato y visual, de

tal modo que lo real es el trasfondo que manifiesta al hombre incautado espacialmente, comprometido con el paisaje y desechado por la ciudad.

Lo real no está en el argumento sino en lo que ese argumento lleva de recargo, agregado por el espectador. De esta manera el verdadero significado de la partida, por ejemplo, no es otro que ese resentimiento primario, común a todos, ante la falta de consistencia de lo que creemos haber creado como nación. Es la sustracción de la fe en la civilización, esa inmoralidad esencial que descompone nuestra vida social, y que afecta aún al mismo moralista, cuando asume una moral como defensa. Por otra parte Juan Moreira como personaje aglutina una condición corriente, vivida en cualquier terreno, aún más allá o más acá del gaucho y que se halla implícita en el Martín Fierro. Es el sentimiento original de sustraerse a una estructura social que es esencialmente a-simpática, adversa en su mecanismo íntimo al individuo. Responde a esa falta de ajuste entre el todo y las partes de toda estructura americana, porque tanto el todo como las partes pertenecen a planos opuestos. Es la oposición entre nación y ciudadano, entre agro y campesino, escuela y alumno.

Ya por sólo esto se explicaría la asistencia de un público, que por su educación y formación podría no tener ninguna conexión directa con el tema. Las motivaciones que nos hacen asistir a un espectáculo de ninguna manera tienen que ser conscientes.

Pero el verdadero significado del Juan Moreira reside en un contenido que lo torna equiparable al Martín Fie-

rro. Es el fondo original que encierra lo gaucho y responde a la ecuación hombre-espacio. Y esa respuesta, que ya se da en su real realidad a través de Vizcacha o Picardía, es dada por Juan Moreira en toda su amplitud y aún como superación. La superación estriba, por una parte, en el plano estético porque agrega una estructura propia como lo era el picadero y, por la otra, porque encierra, además de aquel sentir biológico de nuestra vida, un amplio ejercicio argumental de la violencia. Lo que en el Martín Fierro es plañidero y responde a un criterio ciudadano de compasión, en el Juan Moreira se da íntegramente en toda su fuerza y con el agregado de la acción a través de un salvaje valor. Por eso tiene éste un mayor sentido épico que aquél. El Juan Moreira encierra la solución y superación de aquel aspecto de acomodación al espacio que late en todo el Martín Fierro a través de Vizcacha aún en aquellas partes en que éste no aparece.

Precisamente porque es una superación del simple darse en el espacio, el Juan Moreira adquiere una estructura estética peculiar. La reducción del argumento a una simple línea geométrica y convencional apunta a gustar estéticamente lo principal, ese verdadero germen del argumento, como lo es la acción. Y como ese argumento geométrico sirve de riguroso "motivo" de representación, se advierte en todo ese mecanismo una especie de "conjuración" similar a la indígena. ¿Pero ante qué? Es la barrera expresiva del absoluto vivir biológico de la masa ante un espacio que implica la absoluta imposibilidad de vivir. La prueba está en que el Juan Moreira

sin acción y sin las partidas se reduciría al plano del viejo Vizcacha. Por su parte los espectadores en el circo participaban precisamente de esa “conjuración” con el fin de “presentarse” un vigor que la realidad diaria suprimía de cuajo. Se buscaba en el circo la superación de Vizcacha.

Y porque todo aquel fenómeno del Juan Moreira era una “conjuración”, todo su desarrollo se hacía como un vasto espectáculo, de tal modo que el despliegue de vestimentas, gritos, música y caballos servía de pantalla mágica para “suponer” mágicamente el triunfo de lo humano sobre lo inhumano dentro de los mismos términos del arte indígena. Es la misma estructura de los frentes de los templos mayas. En lo más hondo el instinto colectivo cuestionaba su supervivencia en ese margen que va del mero darse biológico al despliegue vital y heroico de Juan Moreira.

Y ese cuestionar se hace reduciendo la vida a cero, a su estricto abandono animal, a esa condición de ameba frente al espacio que repta de charco en charco su posibilidad de ser reanimada. El Juan Moreira es ese recommienzo en una medida mucho mayor que el Martín Fierro, porque se trata de un vivir la vida rotundamente. Un vivir total que se advierte estructuralmente cuando se examinan las pocas obras realmente integradas. ¿Qué otro significado pueden tener Eustasio Rivera, Ezequiel Martínez Estrada, Fernando Guibert o Roberto Arlt? Son obras biológicamente densas que encierran esa sensación de rebelión primaria y total de la vida que busca expresarse, pero a partir de lo que podríamos llamar la

tenebrosa condición de estar aprisionado por el espacio americano.

Todo ello es literatura global, biológica y americana. Pero ¿y la ciudad? En el plano de la ciudad, lo espacial se ladea simulando la vida humana. Sin embargo se da lo biológico en su estado puro que se expresa musicalmente y se dio en llamar tango. También él participa de ese reptar de la ameba, de ese anhelo balbuceante de fingir una razón de existencia que inútilmente busca cristalizarse. Es la vida reducida a cero que se esboza solamente en el ritmo. Hay en el tango esa cualidad primaria de las danzas indígenas que sirven de estado místico y en el que se funden todos los recursos menos los corrientemente señalados. En este sentido es un arte antisocial porque es hijo del resentimiento, del mismo que toca al frustrado y al delincuente, pero que, por extensión, nos envuelve a todos. Pero también es el arte del recargo vital en la misma dimensión del Juan Moreira o del Martín Fierro, aunque no logra expresar la misma violencia. Se distancia de aquéllos en el sentido de que espeja la absoluta frustración frente a la adquisición de las cosas de la ciudad. De ahí que su significado sea el de una célula estética de simple perduración y sobrevivencia. Y ello está en el esbozo del gesto, la concentración, el hierático trazo de los pasos que orlan con un garabato mágico la vida en el piso. En la expresión de los pies y en la violencia de la tensión está el germen de una actitud íntegra que no logra resolverse en la ciudad. En este sentido encierra el canon estético de nuestra literatura ciudadana como encierra también la constante de un argumento de frustración para toda ella.



## LO AMERICANO COMO ESPACIO

Una estética de lo americano no puede reducirse a un análisis de las formas y de lo dado porque nada de esto tiene real consistencia entre nosotros. Únicamente lo tiene el restablecimiento de lo tenebroso en nuestro arte para recomponer nuestra salud estética. De lo contrario tendremos un arte enfermo.

Y la salud está del lado del Martín Fierro, del Juan Moreira o del Tango o sea en el subsuelo social de América, del otro lado de la ciudad, en toda aquella sustancia inconfesada, que condiciona, en lo más recóndito de la mentalidad argentina, la convicción de que las formas culturales, adquiridas en la esfera del dominio occidental, no tienen consistencia frente a lo americano. Y lo americano es, ya lo advertimos a raíz del análisis de lo indígena, el espacio. La prueba está en que en cualquier actitud literaria yace la inconfesión de una falta de defensa frente al espacio americano, en cuanto se lo percibe como simple llanura, montaña o selva. Mientras la soledad en Rilke es una soledad entre humanos, en Martínez Estrada es una soledad de animal, de ameba, en que lo humano se reduce a su mínima expresión, precisamente en ese punto en el que el estar sólo se liga con el espanto de tener que enfrentar fuerzas destructoras ya sea en el terreno de la naturaleza o de la política. Claro que en el fondo se trata de una soledad de lo occidental en América, ya que del lado del autóctono el problema se plantea de otro modo.

Pero hay algo más, que sustrae precisamente la posi-

bilidad de una solución de la integración de nuestro arte. No cabe duda que entre nosotros vuelve a plantearse la misma ecuación hombre-espacio que observáramos a raíz del análisis del arte indígena, pero con una variante terrible: si bien la oposición entre hombre y espacio se resolvía en el indígena mediante la creación de un ámbito estrictamente humano, entre nosotros esa misma oposición se resuelve por el lado de la absorción por el espacio vacío de toda nuestra humana razón de ser. Y la falta de consistencia de todo lo que hagamos deriva en la fuga radical, el refugio en la ciudad y en la clase social y el rechazo sistemático de lo que pudiera darse por debajo, en el fondo mismo de ese aparente vacío. Pero esto ocurre porque mientras en el indígena el planteo hombre-espacio involucraba una plenitud creada por el hombre mismo, entre nosotros ese mismo planteo encierra una frustración, precisamente la de no contar con ninguna clase de arraigo. No hemos dado aún la respuesta práctica y vital, por no decir económica, a la cuestión primordial de vivir en América. El indígena sí la había hallado. En esta dimensión lo indígena es, dentro de su estructura, superior a lo nuestro. Y el sentimiento de estar sometidos a aquel fenómeno de lo americano, nos lleva a evadirnos en todos los órdenes de la actividad cultural.

Pero queda en pie lo tenebroso como canon, porque esa será la línea. Lo real es lo inmediato, lo otro es quimera. Lo cierto es el compromiso geográfico que jalonan el Juan Moreira, el Martín Fierro y el Tango y, detrás, ese espacio americano que nos trae desde el fondo del

tiempo la tremenda experiencia de la monstruosidad indígena. Y quién sabe si no habrá de repetirse, como ya lo hemos advertido en estas páginas, un arte de lo monstruoso en tanto registra el trasfondo geográfico y espacial, la violencia expresiva dentro de un espectáculo mágico que convierte al teatro en su principal vehículo y todo ello conteniendo ese estar biológicamente en cero, en lo humano y ameboidal de lo americano cautivo en el espacio. Pero ese espacio blando que se llena con lo que queremos aunque nos frustramos por el aislamiento; ese espacio que nos acoge, nos levanta y nos disuelve en la negrura de cualquier noche, es el espacio abisal en el que todo se precisa y todo se esfuma y en el que sentimos palpar al Demonio y a Dios entrelazados a flor de piel. Un espacio pegajoso y bestial que paulatinamente nos va modelando en el silencio, estereotipando nuestros gestos, nuestros sentimientos y nuestra carne hasta que nos sorprendemos como un árbol en la llanura, inútil, soledoso y petrificado. Un espacio que nos muele las carnes y nos deja esa cosa original de nuestra vida palpitante al desnudo como un dios que nos despoja y nos penetra hasta la pregunta por la vida; y más allá, cuando ya no hay pregunta sino un simple vivir sin preguntas; y más allá cuando ya nada es posible y todo consiste en un reptar de charco en charco como la ameba, arrastrando este terrible estar pegado a la vida, acosado por el espacio original de haber sido creado sin saber por qué. Se trata de esa América espacial que sólo se da como piedra, vegetal, llanura, ameba, insecto, todo en el espacio primordial del silencio sin el arraigo elemental

que al menos nos brinda la muerte. Lo que ocurra en ella será como la esperma, fugitivo, violento, nítido para ser aglutinado luego en el espacio voraz y pesado hasta desaparecer perentoria e inútilmente. En este terreno el arte auténtico es un arte de lo tenebroso, en el terreno del Viejo Vizcacha, o de la muerte de Juan Moreira, o del inútil jadeo vital de un tango.



## EL SENTIDO DE LO TRÁGICO EN EL TEATRO INDÍGENA

Es indudable que lo teatral participa de la cualidad de lo absolutamente vital. Si la creación estética supone un proceso que parte del artista, como ente vital, y apunta hacia algo inmóvil, como lo es la obra, la poesía dramática agrega a esa inmovilidad, nuevamente, la vida. Una escultura o una pintura son productos inmóviles. Representan una estabilización de las vivencias estéticas porque se han convertido en cosas que sólo aparentan lo vital. Pero la poesía dramática brinda la posibilidad de representar la vida mucho más allá de la apariencia. Si en otros terrenos se trata de modelar la piedra o combinar colores, en la poesía dramática se modela estrictamente sobre la vida.

Resulta un lugar común decir que lo teatral resume todas las otras artes para superarlas. Pero es interesante hacer notar que esa superación se realiza precisamente porque lo teatral y la vida se conjugan parejamente, de acuerdo con leyes similares o, más bien, con una similar falta de legalidad. Las leyes que ordenan una creación dramática son indudablemente las mismas que ordenan el existir y existir significa ex-sistere o sea estar fuera del ser, comprometido hondamente con la vida. El mismo compromiso lo advierte Ernst Cassirer para el teatro cuando afirma que “la poesía dramática descubre una nueva amplitud y profundidad de la vida”.

De esta manera el análisis del teatro indígena podría brindarnos no sólo sus aspectos formales, sino también los móviles profundos de la vida indígena y, a través de éstos, su recóndita solución para su *existir* en América.

Pero el existir en América puede presuponer una distinción de lo americano frente a lo occidental. Un criterio de ningún modo despreciable sería entonces analizar el teatro indígena en función de una búsqueda de una peculiaridad para el arte autóctono que marque aquella distinción. Pero para ello es interesante analizar no la forma sino el contenido del teatro indígena, es decir, no el teatro sino lo teatral o más bien lo trágico indígena.

Este sentido peculiar de lo trágico indígena se advierte en el *Rabinal Achí*, un drama danzado, recogido por el abate Brasseur de Borbourg en 1850 en un pueblo de Guatemala, San Pablo de Rabinal. Según Pedro Henriquez Ureña parece ser de muy antigua data y conservado en el pueblo Rabinal por los indígenas que lo representaban a escondidas. El argumento es muy simple. Relata cómo un guerrero de Queché es vencido por otro de Rabinal y casi la mayor parte de la obra (18 réplicas sobre un total de 42) describe con elementos plásticos y rítmicos los últimos momentos del vencido antes de ser sometido al sacrificio sangriento común entre aquellos pueblos.

Los elementos formales de la obra son de índole primitiva, pero el sentido de lo trágico denota una extraña cualidad.

Lo trágico generalmente consiste en una transgresión de las fuerzas negativas al mundo de las normas. Entre

los griegos son fuerzas negativas que se apoderan del individuo para oponer a éste la norma. La acción del drama se reduce a un relato de la restitución de la norma. De esta manera el mal que se apodera de Edipo, por ejemplo, recibe su sanción moral. Pero en el *Rabinal Achí* no existe tal sanción. Lo trágico en el drama quiché reside en que un guerrero es vencido y aniquilado por otro. Podríamos decir entonces que si el drama quiché manifiesta una sanción es simplemente la del más fuerte o sea que se trata, como diría Hegel, de una sanción abstracta, vacía de contenido. Más aún. Si en el drama griego hay una restitución frente a las fuerzas negativas, el drama quiché deja una rigurosa sensación de que las leyes morales —en su sentido helénico— son defraudadas, lo que nos lleva a pensar que detrás del drama alienta una especie de justificación de lo que pudiera ser una sanción inmoral, o amoral, como lo es el sacrificio sangriento. Se diría que la acción del drama es una rigurosa acción entre individuos y en función de una moralidad, por decir así, biológica, consistente en el simple predominio del más fuerte. Esto nos conduce a otro planteo.

Cuando Nietzsche supone que la tragedia griega surge de una oposición entre lo dionisiaco y lo apolíneo, o sea entre lo que es de la vida y lo que es de la forma, indudablemente desliza la sospecha de que el verdadero sentido de una representación dramática de índole trágica, consiste en reflejar lo negativo, o sea lo vital, para encauzarlo —muy en segundo término— en la moralidad y la forma de lo apolíneo. Se representaría así lo que es aparentemente negativo desde el punto de vista de la



*polis griega*. Eran negativas las bacantes, como también le eran Orestes y Edipo. En este punto es donde se bifurcan la estructura del drama quiché de la del griego, porque si las fuerzas negativas son encauzadas en éste, por un factor positivo, en aquél permanecen simplemente en el terreno de lo negativo sin perder su carácter trágico. De esta manera se podría afirmar que mientras el drama griego pertenece a un teatro de sanción moral, el quiché parece inclinarse a un teatro sin sanción. De ahí que lo trágico en el drama quiché se desplace estructuralmente. Lo trágico en el teatro griego es más exacto y puntual y se manifiesta en un claro instante en que Edipo, por ejemplo, reconoce su infracción moral. Pero en el drama quiché lo trágico envuelve a todos los personajes, porque la sanción sangrienta de que es objeto el vencido puede también recibirla el vencedor en otra circunstancia. Por eso es que en este caso no se trata de una ausencia de lo trágico sino más bien de una difuminación y en cierta manera de una incrementación de este elemento que socava toda la acción del drama.

Pero esto no quiere decir que lo quiché se oponga a lo griego como el mal al bien. Existe en la obra quiché una mayor conciencia de las fuerzas negativas, precisamente por el predominio de éstas en toda la cultura precolumbina. Esto se advierte por comparación, porque si Sófocles, por ejemplo, plantea la situación trágica dosificando el material hasta hacerlo estallar en el instante en que Edipo reconoce su horrendo crimen, el autor quiché lo disemina a través de todo el drama sin que se dé un instante trágico propiamente dicho. Posee éste

una mayor conciencia de la negatividad de lo dionisiaco y lo vital y una ausencia de lo apolíneo como moral. En este sentido es un teatro en cierta manera escéptico pero con la rara peculiaridad de que deja en el espectador la sospecha de que la sanción está en verdad en la misma vida y, más aún, en el firme compromiso con esta vida. Si hiciéramos una distinción de lo trágico según se dé la sanción fuera o dentro de los personajes calificándolo respectivamente de extrínseco o intrínseco, es indudable que el drama griego estaría incluido en lo primero, y en lo segundo el quiché.

En este sentido el drama quiché se aproxima a la concepción moderna de lo trágico. En el plano del relato Franz Kafka y en el teatro J. P. Sartre, ambos utilizan el concepto de lo trágico como intrínseco al hombre o al personaje. El concepto moderno de drama —en tanto se lo opone al antiguo de la tragedia— no estriba sino en el desplazamiento de la sanción trágica desde fuera del hombre hacia la intimidad del hombre y, más aún, hacia la vida toda, pero con la peculiaridad de que se va convirtiendo en una sanción probable y de ningún modo actuante o manifiesta como en el teatro griego. La destrucción de Peer Gynt, de Fausto o de los personajes de “A Puerta Cerrada” es simplemente suspendida pero nunca suprimida. Lo trágico en su sentido moderno supone una sanción imponderable. En este sentido muestra una similitud estructural con el drama quiché, porque si en Sartre responde a la vieja cuestión europea —acelerada por el dominio técnico del espacio— entre hombre y nada, en el *Rabinal Achí* responde a una opo-

sición entre hombre y naturaleza. Se trata entonces de un reencuentro de estructuras pero con contenidos diversos, porque el escepticismo en uno y en otro ámbito se alimenta de diversas razones.

Este punto se aclara admirablemente en un drama en cinco actos, titulado "Baile de los Gigantes", recogido por R. Girard entre los indios Chortis, en una zona cercana a la frontera entre Guatemala y Honduras. Según testimonio de los mismos indígenas parece representar la leyenda bíblica de la lucha entre David y Goliath. Pero supone Girard que en verdad son los restos de una antigua escenificación de las partes centrales del *Popoluvuh*, una especie de biblia de los antiguos mayas. El argumento en cuestión es a grandes rasgos el siguiente: un Gigante Negro que encarna las fuerzas del mal, mata a un Gigante Blanco, símbolo de la cultura maya en su período hortícola antes del cultivo del maíz, según aquel investigador. Esto ocurre en el acto III, titulado "El Espanto". En el acto siguiente, el nieto del vencido —que parece representar el símbolo del maíz tierno— vence al primero mediante procedimientos mágicos. El sentido general de la obra parece ser el del triunfo de la cultura maya sobre las fuerzas del mal, logrado precisamente mediante el cultivo especial del maíz que, como se sabe, constituía el principal alimento de los pueblos precolombinos. No nos sirve esta obra para analizar el sentido de lo trágico sino más bien para advertir el significado esencialmente telúrico de la cultura indígena y la conciencia que ella tenía de su situación y de su lucha en América frente a la naturaleza.

Pero los resortes de la visión indígena del mundo se advierten con mayor precisión cuando se analiza la planta de la ciudad sagrada de Teotihuacán en México. En el extremo de una larga vía, llamada de los muertos, se sitúa la Pirámide de la Luna con el templo de la Agricultura, como símbolo esencial del compromiso con la tierra. Recién a los costados y en orden de alejamiento de aquel templo, figuran la Gran Pirámide del Sol, el Templo de Tlaloc y el de Quetzalcoatl, sucesivamente. No sería de ningún modo una herejía intentar la traducción de estos elementos a su real significación culturológica. El Sol para la escuela histórico-cultural de Schmidt, representa indudablemente la organización patriarcal. Tlaloc, dios del agua, supone la racionalización de la agricultura y Quetzalcoatl, dios civilizador, encarna el orden social y la ética. De modo que en torno al eje de la muerte y de la tierra, yacen sucesivamente lo patriarcal, la intelectualización del cultivo de la tierra y finalmente lo social como superestructura moral y ética. Estos tres últimos como accesorios y agregados a ese orden de integración de la vida en torno de la tierra y ésta como estricta solución de lo humano en la función primordial de vivir en América.

Como se ve, la respuesta del indígena al problema de la sobrevivencia de lo humano en América es rotunda y responde claramente a una oposición entre hombre y naturaleza o mejor, entre hombre y espacio, cuya solución estriba en aciertos de tipo agrario, económico y social. Pero si bien el indígena posee una solución material frente al espacio, sin embargo mantiene latente el problema de la oposición frente a él. Hay en el indígena una incapaci-

dad, no importa si real o ficticia, de dominio espacial que se traduce en una urgencia constante de relegarlo todo al ámbito de la comunidad. Y es esta conciencia comunitaria del indígena, aceptada probablemente por siglos de lucha frente al espacio natural de América, la raíz primordial de un hondo escepticismo en todo lo que se refiera a la conquista de ese espacio. De ahí la conciencia del destino y la fatalidad que advierte Villorrio para el indio mexicano y que socava todo intento de incorporación del indígena a la cultura occidental. Y de ahí también el sentido de lo trágico en el *Rabinal Achí*. La naturaleza y la espacialidad de lo americano, que para el indígena es objeto de una amarga y constante lucha, y que no aparece explícitamente en esta obra, sin embargo alienta la médula vital de cada uno de sus personajes hasta llevar al vencido al absurdo sacrificio sangriento de la última escena. El proceso es fatal y tremendo pero conducido con una extraordinaria altura por cada uno de los personajes. Se diría que es una especie de fiesta de la muerte sin que nada en absoluto los redima. Un proceso elemental y biológico, de la misma índole como lo selvático, lo desértico, lo fluvial o montañoso de América, dentro de su cuadro vital, regido por leyes absolutamente animales o vegetales.

Este es el contenido positivo del escepticismo indígena por su fondo vital y por ese grado de honestidad espiritual que da lo biológico y también deja entreabierta la posibilidad de un sello especial de lo americano frente a lo occidental.

# EN TORNO AL TEATRO DE RODOLFO KUSCH

*Roberto López Pertierra*

El arribo de Rodolfo Kusch a la dramaturgia nacional, significó, para los más, una herejía conceptual y formal. Para unos pocos, el descenso a la prístina intimidad del hombre de Buenos Aires, a su mítico universo.

*Tango Mishio* exigía a sus intérpretes dejar de lado los recursos del oficio, bucearse en un intento de concretar esencias. El desafío consistía en recorrer el proceso creativo del autor, crear casi desde cero, “deschavarse” como solía decir Kusch, en un hallazgo que me parece irremplazable.

Acostumbrados a ocultarse detrás del personaje, los actores resistían este juego serio. Se asustaban de lo que les afloraba, los angustiaba la falta de referencia y garantías. Frecuentemente había que interrumpir ensayos para calmarlos y desarmar prejuicios enquistados, como aquél que impedía al protagonista decir: “Tenemos miedo de Dios”. La resistencia no obedecía solamente a este temor. También jugaba en ella una absurda prevención, producto de la adopción literal de los retazos de la ideología izquierdizante, por entonces en boga en el ambiente teatral. El no poder encasillar la obra como positiva o negativa, dos extremos que identificaban con el bien y el mal, generaba desconfianza y desconcierto. Esta aparente necedad, común en muchos actores, tiene su origen en la inestabilidad que

genera la demente aventura de una constante despersonalización. De los intérpretes de *Tango Mishio*, muchos son hoy excelentes creadores de la escena, figuras merecidamente prestigiosas. A su talento se debió el resultado de la insólita experiencia. Lo no logrado deberá atribuirse al incipiente director —tenía veintitrés años y era aquélla mi primera puesta—. Pero conté con la confianza y el aliento permanente del autor y el privilegio de las charlas con él hasta el amanecer.

En el ensayo general, ambos, director y autor, nos asustamos del resultado. Kusch vino a mí por entre las butacas, exclamando: “¡Lo lograste, es espantoso!”. Esto último viniendo de su parte, era el mejor elogio. Poco antes, en un ensayo, avizoraba para América una estética del espanto, de lo tenebroso. Había dicho:

“El arte cierra así una parábola de ajuste, porque es la transición de lo tenebroso hacia la luz.”

El caso es que esa noche, deambulamos por “el bajo”. En la recova nos detuvimos y Kusch, con ese pudor sentimental conmovedor, tan suyo, me largó: “Los críticos te van a destrozar. Si querés echarte atrás, metele, todavía estás a tiempo. Conmigo no tenés obligación” El abrazo selló una amistad que hubo de perdurar hasta su muerte física.

Al otro día levantamos el telón. No ocurrió nada terrible. En general nos trataron con indulgencia casi indiferente. Hubo dos excepciones: la crónica del entonces diario *El pueblo* que firmó J. J. Sebastián. y la que compuso para *Ficción* Tulio Carella. En ambas yo salvé el pellejo. La primera se limitó a calificar la puesta de

“muy seria y responsable”. La segunda le achacó no reflejar el género del teatro chico nacional —lo cual para mi era un elogio—. Sin embargo acotó: “hay momentos que merecen recordarse como ejemplos de consumada teatralidad”.

En cuanto a la obra, demostraron comprensión cabal. Carella encabezó su nota con una frase que es a mi juicio la mejor definición de la vida y la producción de Kusch: “He aquí la obra de un hombre que sabe lo que quiere”. No obstante que el hecho teatral vive del éxito, *Tango Mishio* se mantuvo en cartel más allá de lo previsto.

Al año emprendimos otro intento, *Credo Rante*, escrito en un principio a modo de biblia lunfarda y leída por el actor Goly Bernal, acompañado por el bandoneón de Alberto Agesta, en el entonces Teatro de los Independientes. Ahora, Kusch le había anexado la “Historia del pobre tipo”, víctima propiciatoria del rito. El resultado es un cañamazo extraño, para el oficio litúrgico de la misa atorranta.

En los inicios del trabajo yo decidí retirarme para acceder a otras solicitudes profesionales, lo que no afectó en nada la amistad con Kusch. —Esto último lo menciono porque no es frecuente—.

El *Credo Rante* subió a escena dirigido por Ángel Moglia, mimado y danzado por el conjunto “Nueva Danza”, conducido por Paulina Osona y con música de un organista de capilla rea, Horacio Salgán, especie de Juan Sebastián Bach de la liturgia ciudadana.

Potente y tenebrosa, esta versión fue un derroche creativo en que cada gestor confesó “toda la piedra que



le venía doliendo en el alma”, como dice el Relator del *Credo Rante*.

Ese mismo año, Kusch estrena en el Circo Teatro Arena, *La leyenda de Juan Moreira*, inspirada en la versión teatral de Gutiérrez y Podestá. Autor de los versos incluidos, es el actor Goly Bernal. La puesta pertenece a Francisco Petrone, cabal hombre de teatro, experto conocedor de la psicología de sus espectadores, ante cuyos probados criterios, el creador puro que había en Kusch, debió haber cedido de mal grado. Ello se advierte en el prefacio incluido en la edición posterior de la obra:

“La presente edición —dice su autor—, difiere de la que fue dada en el Circo Teatro Arena. Lleva en mayor medida la experiencia formal de la pista de circo y tiene además una mayor limpieza dramática, pero no desde el punto de vista del teatro formal, el que merece muy poco respeto, sino en función de una presunta estética pampeana. De esta manera, la poesía de Goly Bernal ha quedado compuesta a modo de payada para cumplir con lo observado por Ricardo Rojas, referente a la acción dramática de este género gauchesco. La obra, en su conjunto, quiere ser en mayor medida un anecdotario mítico de Juan Moreira, a modo de pantalla mágica en la que el pueblo pueda encontrar sus motivos de amor y resentimiento. Y a partir de aquí creemos notar, implícito, un reproche a la puesta de Petrone: El Director deberá en gran medida contribuir a lograr ese propósito, ante todo mediante la sobriedad de recursos y una gran sinceridad estética, sin abandonar en ningún momento toda esa fealdad que exige el sentido bárbaro y salvaje

del tema. Está implícito en nuestro ámbito pampeano un sentido trágico, que se resuelve formalmente con suma sencillez y para el cual no se necesita ninguna reminiscencia de coros y recitado griegos, ni tampoco ese prurito, tan nuestro, de creer que hay que embellecer con aditamentos un espectáculo, aunque se trate de una leyenda. Y en esto el Director tendrá que volcar toda su capacidad creadora para estudiar nuevas formas —o quizás demasiado viejas—, de hacer teatro. Quizás nuestros modestos hombres de circo tengan en ese sentido una experiencia mucho más positiva que la del más pulcro conocedor del teatro francés. Los lugares de acción serán convencionales y sólo se concretarán mediante elementos alusivos. Lo mismo ha de ocurrir con la vestimenta que será simple, así como las peleas, que se harán dentro de un marco sobrio y esquemático. En todo se evitará el colorido inútil, porque así se logrará abordar al pueblo que pide, a diferencia del pequeño burgués, una gran seriedad en el trato de sus propios temas”.

La puesta de Francisco Petrone fue un éxito masivo. El empresario que había en él tuvo en cuenta que su público estaba constituido por pequeños burgueses. Quedamos en todo caso sin saber qué suerte correrían en ese ámbito las advertencias del autor.

Con su proverbial honestidad, Kusch recordaría siempre con respeto y admiración el “olfato total” del director.

El caso es que la versión editada conlleva el germen inequívoco de tantas advertencias. Ignorarlas sería muy

difícil. El texto llama a lo simple y sencillo, la inclusión de los versos de Goly Bernal acentúan el estilo. Las situaciones configuran efectivamente un anecdotario mítico. La limpieza dramática es tal, que evoca el ámbito desértico, desolado y bárbaro por el que vaga el ánima de Fierro. En este sentido, la versión es un logro. Refleja de modo insoslayable la intención del autor.

Impreso en el mismo libro está otro intento de modelo estético: *La muerte del Chacho*. Esta obra es ya un alarde de dominio de espacio y tiempo escénico en el perímetro dimensional de la arena del circo. Su planteo genera un insólito tratamiento del ritmo de la acción. No es su protagonista, como podría suponerse, el caudillo montonero, sino el propio pueblo. Sacerdotes del infaltable rito son Purinca, vieja bruja, y el Opa, los vínculos del símbolo, depositarios de la sabiduría cosmogónica del hombre enfatizado.

“En esta obra —declara Kusch—, se hizo caso omiso de la historia. Entre el escaso material consultado, se prefirió el *Cancionero de La Rioja* de Carrizo, muchas de cuyas coplas referidas al Chacho figuran en la obra. Y esto fue intencional porque se prefirió lo que el pueblo piensa del Chacho a lo que piensan sobre el mismo tema los historiadores de provincia”.

Yo diría que se prefirió el pueblo al Chacho mismo.

Hacia el final de este prefacio, creo avizorar un cierto desencanto que habría de llevar a Kusch a abandonar el teatro como instrumento de indagación y expresión del ser americano.

“Para la puesta en escena de esta obra —dice—, se

requiere lógicamente un director que sepa crear formas nuevas de espectáculo. Desgraciadamente el horizonte expresivo de nuestro teatro se halla muy limitado, no sólo porque se lo toma como un oficio adquirido con sus leyes cerradas y esotéricas, sino también por una reiterada ignorancia de nuestra gente de teatro referente a su situación de nacido en América. Adquirir la conciencia de esto significa abandonar esa fácil presunción que acompaña todo nuestro quehacer y supone reemplazarlo por la humildad de empezar todo de nuevo a espaldas de las novedades que nos llegan. Y eso lo logran muy pocos porque nadie confiesa su verdadera condición”.

Como se ve, también en este aspecto de su creación, durante mucho tiempo Kusch estuvo solo.

Mucho más tarde hubo una última obra que quedó en el cajón del escritorio. *Cafetín* se llamaba y estaba inspirada en el tango de Discépolo “Cafetín de Buenos Aires”. Como en éste, los personajes eran “José el de la quimera, Marcial que aún cree y espera y el flaco Abel que se nos fue pero aún me guía”.

Recuerdo poco de ella, pero sí que era una pieza horriblemente cruel, bárbaramente bella. Sospecho que no intentó publicarla o estrenarla por el cansancio de su pelea absurda con el teatro.

Ya había dicho: “Estamos a horcajadas sobre un pueblo deformado vitalmente, frustrado por las experiencias y la soberbia de unos pocos que creen ser el país”.

Debió entonces haber confiado más en la fuerza

transformadora de la filosofía. Era más lógico sumarse a la concepción de una doctrina que posibilitara la recuperación de la salud del pueblo, que tañer la campana del arte, muda en el vacío. A ello volcó su incommovible fe, su extraordinaria capacidad de trabajo. Pero una parte suya, amó siempre la magia del teatro, su posibilidad de enmienda.

Su producción teatral permanece casi ignorada, en un medio que entiende por vanguardia la apropiación de la experiencia ajena.

Pero Kusch está allí, vivo y permanente, señalando el camino para cuando el coraje y la lucidez dejen de ser quimeras, aguardando que alguien se atreva a hablarnos de lo que verdaderamente somos, que es aquello que fuimos desde siempre y lo que, mal que nos pese, seguiremos esencialmente siendo.

Alguna vez decidiremos tomarnos realmente en serio, como lo hizo Kusch, desgarrado pero vivo.

**CÁMARA DE DIPUTADOS DE LA NACIÓN  
SECRETARÍA PARLAMENTARIA  
DIRECCIÓN SECRETARÍA  
MESA DE ENTRADAS**

Trámite parlamentario N° 105  
Jueves 21 de septiembre de 1989

Proyecto de resolución

La Cámara de Diputados de la Nación

RESUELVE:

1° — Rendir homenaje al escritor y filósofo Rodolfo Kusch, con motivo de cumplirse el 30 de septiembre del corriente año el décimo aniversario de su deceso.

2° — Invitar al Honorable Senado de la Nación a adherir al mismo.

3° — Publicar, por intermedio de la Imprenta del Congreso de la nación, una edición económica y popular de su obra *América profunda*.

4° — Constituir una comisión de diputados de esta Honorable Cámara para que cuide la edición de la obra

citada y encargue la elaboración de las correspondientes notas biográfica y crítica.

*Raúl O. Rabanaque, José P. Aramburu  
Alberto Aramouni. Hugo G. Mulquí  
Guillermo E. Estévez Boero*

## FUNDAMENTOS

Señor Presidente:

Con la presentación de este proyecto queremos de alguna manera rendir un humilde homenaje a la memoria y la trayectoria del profesor Rodolfo Kusch (1922-1979), uno de los pensadores más importantes no sólo de la Argentina sino de América, considerado por algunos un "maldito" más, de ésos que pueblan nuestra historia y cultura, y por ello silenciado y negado por los cenáculos de la cultura oficial, de cuyo deceso se cumplirán diez años el 30 de septiembre próximo.

Somos conscientes de que ni la extensa bibliografía ni el vigor intelectual de Kusch pueden reflejarse adecuadamente en unas pocas líneas, a pesar de lo cual esperamos que este proyecto sirva para testimoniar la riqueza de un hombre profundamente comprometido con su pueblo y su tiempo, que supo hallar un filosofar americano original tomando como punto de partida el pensamiento indígena y popular argentino y americano.

Es que Rodolfo Kusch tiene no sólo la formación rigurosa de sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, sino y particular-

mente la devoción que le dieron el convencimiento de que "no se trata de hurgarlo todo el gabinete, sino de recoger el material viviente en la andanza por las tierras de América, y comer junto a su gente, participar de sus fiestas y sondear su pasado en los yacimientos arqueológicos; y también tomar en cuenta ese pensar natural que se recoge en las calles y en los barrios de la gran ciudad". De allí que su extensa labor como docente, como creador y como filósofo de la cultura adquiriera gran relevancia y profundidad, y que su preocupación por develar la singularidad del hombre americano, especialmente en los núcleos populares, lo haya llevado desde 1952 en adelante a producir una serie de trabajos que han sido señeros para muchos estudiosos: *La Ciudad Mestiza*, 1952; *La seducción de la barbarie*, 1953; *América profunda*, 1962; *Indios, porteños y dioses*, 1966; *El pensamiento indígena y popular en América*, 1970; *La negación en el pensamiento popular*, 1975; *Esbozo de una antropología filosófica americana*, 1978, entre otros. Además, incursionó en la dramaturgia legándonos las obras teatrales: *Tango*, estrenada en 1957; *Credo rante*, estrenada en 1958; *La leyenda de Juan Moreira*, estrenada por Francisco Petrone en 1958; *La muerte del Chacho*, 1964, e innumerables artículos, folletos y conferencias, así como un permanente quehacer en la cátedra universitaria, cumplido en la Argentina, Bolivia y Perú.

Es de destacar que más que un expositor de teorías filosóficas o un antropólogo en el sentido estricto, Rodolfo Kusch es un pensador original que aplica a la comprensión de la realidad y extrae de su propio con-



texto de cultura las categorías de su pensamiento, es decir, su tarea apunta en forma incisiva hacia las realidades de nuestro continente que han sido permanentemente ignoradas, aisladas o reprimidas. Verdades fundamentales que han de ser extraídas del pozo ciego donde han sido recluidas por la presión de la cultura y el pensamiento filosófico europeo.

Por ello, la importancia esencial del rescate de un pensar indígena y popular americano, en tanto abre a la comprensión de esta América poblada últimamente por ideologías dispares.

Sin embargo, como bien señala Kusch “la búsqueda de un pensamiento indígena no se debe sólo al deseo de exhumarlo científicamente, sino a la necesidad de rescatar un estilo de pensar que se da en el fondo de América y que mantiene vigencia en las poblaciones criollas” (*América profunda*).

En este sentido, Kusch desnuda ese europeísmo equívoco del que la mayoría de los intelectuales latinoamericanos son prisioneros, como producto de un largo y pesado proceso de colonización cultural aún vigente, y que nos ha conducido muy particularmente a los argentinos a una suerte de esquizofrenia cultural, consistente en que nuestro mundo de referencia (Occidente, Europa, Estados Unidos) no coincide con nuestro mundo de pertenencia real y objetiva (América latina, Tercer Mundo).

Es así, que “sólo asumiendo nuestra propia decisión cultural siempre estaremos en el centro y nunca en la periferia —nos dice Kusch—; la elección de la autenticidad ya es el centro y todo lo otro será la perife-

ria incluso Occidente... pues al fin de cuentas estamos en América, o sea, una zona liminal de Occidente, en un punto en el cual confluyen el antiguo pensar al modo indígena y un pensar occidental sumamente resquebrajado”.

En este marco, para Kusch se torna muy significativo que en un continente que lleva casi cinco siglos de vida “civilizada” aún nos hallemos en la situación de preguntar por la posibilidad de un pensar propio, y que él se halla empeñado afanosamente en la búsqueda de un filosofar americano original, ya que Occidente preocupado por el “ser” no posee el instrumental adecuado para pensar a nivel filosófico el “estar” que caracteriza nuestro vivir, categoría central y obsesiva de su pensamiento. Un pensar propio significa para Kusch un pensar culturalmente arraigado, dado que no hay otra universalidad que la de estar “caído en el suelo”, cualquiera que éste sea. Sin suelo no hay arraigo y sin arraigo no hay sentido ni, por tanto, cultura. El descubrimiento de esta intersección entre pensamiento, cultura y suelo (geocultura) llevó a Kusch a recorrer durante muchos años el altiplano argentino-boliviano dialogando con su gente y buscando una perspectiva americana original que le permitiera reubicar los aportes de la filosofía europea dentro de un nuevo contexto. Prueba de la seriedad y coherencia de esa búsqueda fue su definitivo traslado a Maimará (provincia de Jujuy) donde residió hasta el final de su vida.

En este sentido, dice Carlos Benedetto, Kusch no aportó ideas nuevas al torrente de ideas que cíclicamente

perturban la mentas de los hombres. Pero sí aportó una actitud nueva. El gran aporte de Rodolfo Kusch fue no haber hecho aportes de ideas, sino de una fe. La fe en que América es, está, existe y lleva en sí un saber antiguo, y el germen de un futuro y una futura respuesta para la humanidad..., pues si la intelectualidad pura consiste en mirar al mundo desde pedestales mentales, el gran aporte de Kusch fue el de auto-reivindicarse como un mero instrumento —casi nada— de una América so-terrada que aún tiene que definir su misión profética frente al mundo.

Por ello, queremos reivindicar a Rodolfo Kusch como un símbolo de la búsqueda de una América, que aún en medio de dolorosas tensiones, va paulatinamente tomando conciencia de su identidad, en la convicción de que como bien escribiera él "...es preciso recobrar una América profunda que se dé más allá de la opinión ligera y se convierta en la base de nuestra vida. Una América que deje de ser un escenario, para convertirse en la tierra nutricia donde brota nuestra vida. Una América así nos hace falta para reasumir nuestra humanidad y nuestra solidez, para empezar de nuevo..." (*América parda*).

*José P. Aramburu. Alberto Aramouni  
Raúl O. Rabanaque. Hugo G. Mulqui  
Guillermo E. Estévez Boero*

En el acto de Homenaje a Rodolfo Kusch, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1980, Abraham Haber fue uno de los oradores. Entre otros conceptos dijo:

El teatro de Kusch también es filosofía, sin dejar de ser teatro. y creo que su producción filosófica, su pensamiento más profundo, tiene algo de arte. Me parece muy difícil separar ambas facetas de su pensamiento.

Dijo Graciela (Graciela Maturó) cuando nos presentó en este acto, que yo conocía profundamente la filosofía de Kusch. Bueno, me parece que cada vez la conozco menos, porque cada vez que tomo un libro de Kusch, me parece que siempre me falta más para comprenderlo. Realmente, Kusch maneja muchísimo las contradicciones. Esto no quiere decir que él esté en contradicción, pero tiene un pensamiento de distintas facetas y es cuestión de ir tomando una por una las facetas que se van modificando y ahondan, entonces, cada vez más, su pensamiento.

He querido tratar de exponer uno de sus principales conceptos: el concepto de estar. Como es natural, se refiere a América. Acá se dijo, también, que desde un principio Kusch había bebido América en Buenos Aires, yo agregaría que Kusch podía haber bebido América en un centímetro cuadrado o incluso también en el aire. Porque era su pasión y yo, empleando un término jungiano, autor —Jung— que él respetaba, diría que además su ánima, es decir, su fuerte conciencia germánica, lo llevó a desarrollar esa profundidad americana, de modo que había una perfecta coincidencia entre lo que llevaba adentro y la América que aparentemente estaba afuera. A esto llamaría una coincidencia significativa. Kusch podría haber hecho sus libros consultando hacia adentro.

\* \* \*

De "Kusch y el Pensar desde América", editado por el Centro de Estudios Latinoamericanos —CELA—:

Graciela Maturo: R. Kusch fue perfilándose cada vez más como el gestor de un pensar verdaderamente asumido en y desde el continente americano... Al incitarnos a redescubrir lo más oculto y primigenio de nuestra propia cultura, nos muestra la posibilidad de una reformulación universal de la historia humana, posibilidad que espera gestar desde América.

Guillermo Steffen: ... el pensar indígena de nuestro pueblo no sería, simplemente, el pensar del indio: sería, más estrictamente, el pensar profundo ancestral del hombre, a secas.

Nerva Bordas de Rojas Paz: La interpretación de Kusch nos conduce a comprender que sobre el horizonte del miedo, o de la muerte, o del misterio, de aquello que nos excede, se construye el horizonte de la vida. Por esta vía, entonces, nos abre el camino para entender nuevamente lo específicamente americano...

Se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2007  
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset  
Viel 1444, Capital Federal

## NOTA FINAL



Le recordamos que este libro ha sido prestado gratuitamente para uso exclusivamente educacional bajo condición de ser destruido una vez leído. Si es así, destrúyalo en forma inmediata.

Súmese como voluntario o donante y promueva este proyecto en su comunidad para que otras personas que no tienen acceso a bibliotecas se vean beneficiadas al igual que usted.

### **Para otras publicaciones visite:**

[www.lecturasinegoismo.com](http://www.lecturasinegoismo.com)

Facebook: Lectura sin Egoísmo

Twitter: @LectSinEgo

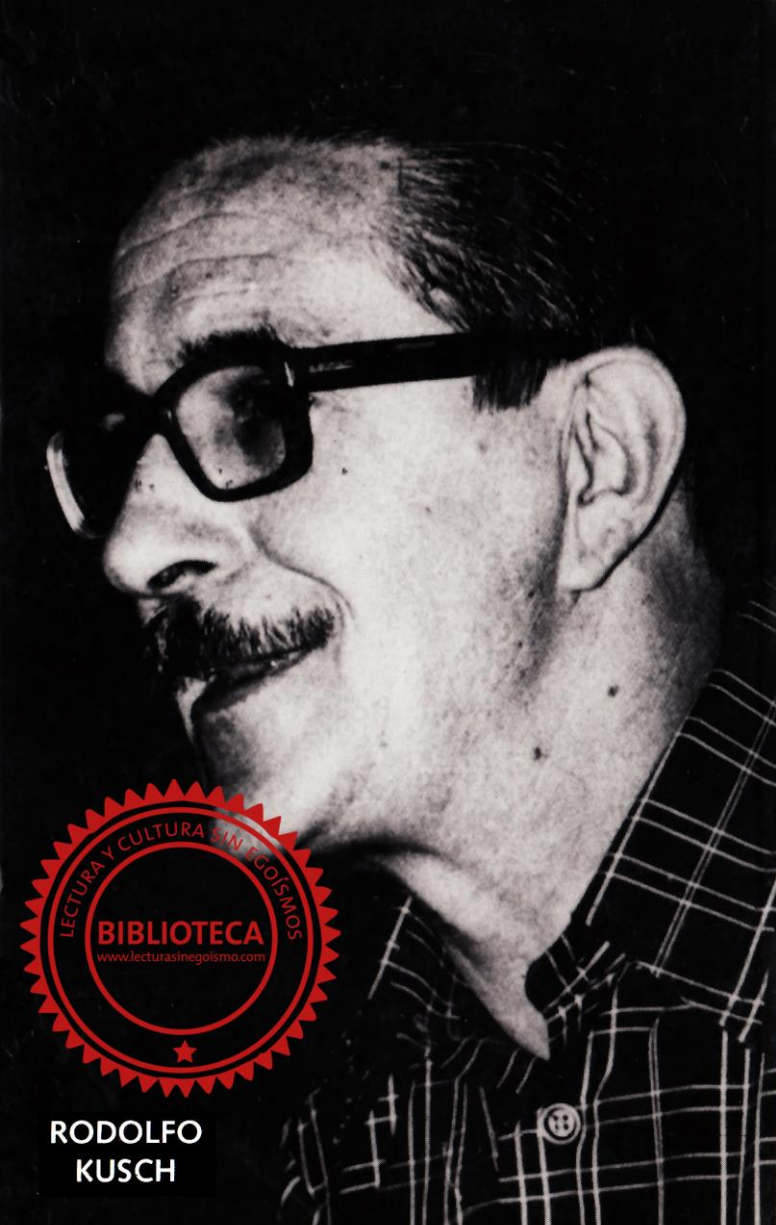
o en su defecto escribanos a:

[lecturasinegoismo@gmail.com](mailto:lecturasinegoismo@gmail.com)

Referencia: 3701



sin egoismo



**RODOLFO  
KUSCH**

