

Pofesora Beatríz Salas

## El tema del indio en las obras de Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez (h.)



Abunda en el discurso cultural latinoamericano la referencia al exterminio del indio en la época de la conquista y la colonización, como así también al despojo del que fueron objeto los sobrevivientes y a la situación colonial de explotación o marginación que aún padecen.

La narrativa y la dramaturgia indioamericana tienen una fuerte presencia en nuestra América. La toma de conciencia del problema indígena se realizó recién en la segunda mitad del siglo XIX y no se manifestó con las mismas características en los distintos países americanos. México, Perú y Ecuador son los centros de la corriente y, aunque depende de las variadas circunstancias históricas, políticas, económicas y culturales, se relaciona estrechamente con el grado de mestizaje de cada país. Es entendible, entonces, que en nuestro país, donde al igual que en los Estados Unidos hubo campaña de exterminio, el indigenismo no tenga casi cultores.

Esta situación lleva a que valoremos significativamente dos producciones teatrales mendocinas que abordan el tema -problema del indio- en nuestras tierras. Se trata de *Nahueiquintún* y *Los Establos de su Majestad*, obras que Fernando Lorenzo realizó conjuntamente con Alberto Rodríguez (h.).

La primera de las obras nombradas fue publicada en nuestra provincia en 1963 por la editorial voces, con ilustraciones del plástico mendocino Enrique Sobisch y es la versión teatral de la novela *Matar la Tierra* de Alberto Rodríguez (h.). Desarrolla una de las líneas de la novela: se ha destrenzado la secuencia referida al grupo indígena y se la ha dimensionado en forma diferente. La obra fue estrenada por el "grupo Viceversa", bajo la dirección de Walter Neira, en 1994. A la segunda la llevó a escena en 1973, el elenco del TNT (Taller Nuestro Teatro) con dirección de Carlos Owens.

Se hace imprescindible partir de la línea argumental de ambas obras.

*Nahueiquintún* nos presenta un grupo de indios harapientos, hambrientos, marginados en la inmensa soledad del desierto. Son los sobrevivientes de la Conquista, los habitantes de las lagunas secas de Guanacache. Muertos en vida, momentáneamente levantados como ánimas penantes por la esperanza de que finalmente llegue la remesa prometida por el gobierno. Siempre esperada, siempre necesitada, pero que

no se concreta nunca por lo que caen nuevamente en un letargo demente y sonámbulo.

La acción es simple y se desarrolla en un solo acto, en el que se pueden diferenciar claramente cuatro tramos: la presentación de los personajes básicos, la espera de la remesa, la evasión y el eterno retorno.

Los nombres mapuches (Nahueiquintun, Loncodeo, Peñi, Cuncuna, Cuchapil) de los personajes básicos y de algunos pocos elementos (la trutruca, el patay, el algarrobo) son los únicos datos de ubicación geográfica. Coinciden todos los personajes en un mismo predicado de base: **el deseo de...** que está coartado, insatisfecho y que no se satisfará nunca. Las excepciones son Cuncuna que está enamorada y Cuchapil, el más chico, del que se dice: *Todavía está vivo. Cuando sea como los demás también estará muerto seguramente.* La **tensión hacia...** presenta un sistema de gradaciones desde el que no tiene nada, ni siquiera pasado, al que ha sido despojado y espera; la que tiene el amor y el que tiene ansias de algo obtenible: Cuchapil quiere tocar la trutruca.

Los personajes están perfilados desde la extensa acotación inicial y no crecen ni evolucionan a lo largo de la obra. No cumplen ninguna actividad específica, están incomunicados entre sí, se expresan en un casi permanente monólogo, son casi atemporales. Están ubicados en un único espacio. Esperan la remesa que el gobierno debía enviar, después de haberlos combatido, desarmado, aislado. Así, prácticamente inermes, deambulan. El sol y las moscas los asedian. El algarrobo seco y el caballo enfermo agravan la situación y los lamentos. Los autores apelan al fuerte impacto visual como denuncia.

La aparición de Iginio, engendro diabólico del desierto, adquiere valor simbólico: la pesadilla anticipatoria que connota la falta de futuro de esa raza vencida y ya en extinción. Mientras tanto, resuena como un eco la voz de Pichicalquín instándolos al malón. Nahueiquintun no lo oye: confía en el gobierno y en su dios indio; además no tiene cómo hacerla.

La única expectativa que se cumple es que la chicha fermenta. Con la borrachera aumenta vertiginosamente el tenor de los lamentos y se exacerbaban los apetitos, dando una ilusión de vitalidad dentro de la agonía. El alcohol precipita el final: Cuchapil logra tocar la trutruca, instrumento ritual que revive en Nahueiquintun la voz de Pichicalquín, instándolo a la pelea. Por un momento vuelve a ser un indio

guerrero y sale con la lanza, gritando *Malón, Malón*, como en una letanía. Al cabo, vuelve con la lanza quebrada (la quiebra total de la esperanza de resucitar el pasado, de ir al malón): sólo ha matado al caballo. La obra se retrotrae. La escena de cierre es un calco de la del inicio: eterno retorno de los sufrimientos y retoñar de las vanas esperanzas de ayuda. En la extensa y poética acotación inicial no sólo se precisa técnicamente la puesta en escena, sino que se explicita la intensidad con la que fue escrita la obra: *Se quiere indicar una alegoría: los personajes) en la inmensidad del desierto aparentemente abierto) sin muros, sin fronteras, son prisioneros de la soledad y el tiempo y su drama es similar al del individuo de cualquier lugar del mundo, enclaustrado entre cuatro paredes. Esa esperanza que no tienen es esa puerta que ellos buscan.* Todos los signos visuales a los que apela el texto tienen en común funcionar como alusión y como símbolo acorde con esta intensidad alegórica y el doble juego de regionalismo universalidad.

La obra puede leerse como **testimonio social de las minorías indias**; sin embargo, su singularidad está dada por la clara intensidad de eludir el puro regionalismo y proponer una mayor universalidad, la que se apoya fundamentalmente en el trabajo lingüístico, que al mismo tiempo y nivel, cuenta con la presencia de voces de origen mapuche, el discurrir poético, la inclusión de lo fantasmagórico o mágico y el monólogo interior. *Nahueiquintun* puede ser encuadrada dentro de un regionalismo indigenista que elude explícitamente la orientación **folklorista y criollista**, como los mismos autores destacan, para evitar el pintoresquismo. Llama la atención este brote de indigenismo en nuestro medio. Sus constantes estéticas son semejantes a las de otros autores indigenistas hispanoamericanos. Los autores han trabajado con los mismos elementos estéticos que les permitieron a Asturias o a Arguedas crear sus obras, acercando el mundo del indio al del blanco; pero el marco referencial es distinto. En el texto mendocino, el interés es meramente intelectual: se nota la falta de una real vivencia del mundo indígena.

Además, la intensidad de los autores va más allá de la denuncia social. Apunta a lo universal desde lo regional. Se pretende destacar los perfiles trágicos de cualquier ser humano marginado, ya sea por condicionamientos externos o internos. Por eso, en la

obra hay un clima de tragedia que no llega a reflejarse estructuralmente.

*Los Establos de su Majestad* se inicia con un Coro del Pueblo que relata sintéticamente el Génesis y la historia del país:

*El país estaba deshabitado y desierto y dios echó a andar siete vacas y un toro. Y la vaca traía en su vientre la simiente. Y fundó la pampa. Y el caballo y la pampa engendraron el indio... Es así como la vaca crea el país, de su vientre lo creó. Y de la vaca saldrán los de arriba, los del medio y los de abajo: la alta carnesía, la pequeña carnesía y aquellos que disputamos las tripas a los perros.*

La acción se inicia en el despacho del Comandante que ha sido herido de una pedrada. Nadie ha visto al ofensor. Empieza la búsqueda del posible culpable, del enemigo. Al legislador se le ocurre que éste ha sido un indio porque *las circunstancias históricas se lo dictan y a la plebe hay que crearle enemigos*. A partir de ahí nadie duda y caen en una especie de sueño delirante de grandeza, en una obra redentora y liberadora. En prospectiva, los resultados: la tierra arrancada a los indios y el Comandante, guardián de la propiedad privada. A través del Coro del Pueblo hablará Inglaterra. Se anticipa la dependencia bajo el nombre de progreso.

El futuro poder ganadero lleva al acuerdo entre el poder militar y el eclesiástico con el terrateniente. La opción es *los indios o las vacas*. Hay que acallar el rumor de que los indios son pocos. En realidad, se desconocen cuántos son pero los cálculos son optimistas: *la pampa está plagada de indios*. Se planifican las operaciones y se trae a un indio enjaulado para verlo de cerca y perderle el temor.

La escena de la Campaña es significativamente breve ya que ésta pasa a segundo plano frente a la disputa por la *gratificación*: la posesión de las tierras arrebataadas a los indígenas asesinados.

El último cuadro se denomina *Los frutos de la Campaña*. Un coro de Ingenieros certifica las tierras mensuradas y la repartición de los dividendos entre el representante del poder militar, el eclesiástico, el político, el extranjero y el hacendado. Frente a la conciencia de la entrega se produce un conato de arrepentimiento nacionalista en el Legislador y el Comandante que el Embajador interrumpe con un chistido. Una extensa acotación detalla:

*Se oyen sonidos desarticulados que se van transformando en mugidos. Poco a poco, los personajes van asumiendo comportamientos de*

*bestias mientras arrastran penosamente el gran sillón. Cuando llegan a los últimos tramos de la escalinata, se han transformados en verdaderos bovinos que se rascan, se topan, se lamen.*

Se inicia una verdadera fiesta vacuna para celebrar el fin de la Campaña. A la diversión se agrega la presencia del inmigrante, nueva herramienta del progreso.

El Coro del Pueblo lo saluda como a un nuevo integrante de *las razas de esclavos que pueblan el mundo* mientras el inmigrante sólo balbucea *trigo, plata*. Los personajes se han ubicado para posar para el pintor que inmortalizará el momento. La ubicación recuerda a la de la primera escena. Una piedra es arrojada desde la calle. Ya no hay indios. Nuevamente, habrá que justificar un enemigo.

El centro temático, dramático y estructural de la obra es el indio- enemigo que no aparece pero que permite el armado del sintagma dramático elegido para el desarrollo de la pieza. La ausencia del indio como enemigo real, como atacante que justifique la campaña, invalida la acción del grupo oponente. El enemigo, el antagonista, es necesario para movilizar a la tropa. Pero, en *Los Establos de su Majestad* se planifica, se arma y se justifica una guerra sólo narrativamente.

El desarrollo de los acontecimientos permite observar a un grupo de poder aunado en una empresa que triunfa. En este sentido, podríamos decir que las secuencias aportan una situación de progreso para éstos personajes. Sin embargo, una segunda lectura (simultánea, por supuesto, a la primera) altera esta situación ya que, en la obra, se le opone la perspectiva del Coro del Pueblo que contradice la visión de este supuesto triunfo, y los transforma en una pantomima abominable, en un rotundo fracaso, justamente porque no puede haber triunfo sin verdadero contrincante. Carente de acción real, la estructura de la obra depende entonces de la elocución, del texto narrativo que la reemplaza.

Indudablemente, hay una clara intención de concientización del destinatario - espectador. La denuncia es clara desde el título mismo de la obra. La elección del pasado histórico no es gratuita: connota un presente signado por acciones cometidas en el pasado. Un pasado que, con un cierto grado de arbitrariedad, se va reconstruyendo ante los ojos de los espectadores, a través de la actuación de protagonistas responsables del montaje de un sistema. Por eso, los personajes aparecen generalizados

por el cargo o la función social. Son los distintos integrantes de la oligarquía del '80,

El indio ha signado nuestra historia y nuestra literatura lo refleja, ya sea por presencia o por ausencia,

Es importante destacar que las obras no responden a una visión etnocéntrica, El etnocentrismo es uno de los factores que determinan o alimentan los prejuicios raciales, en la medida en que lleva a la cultura propia como modelo absoluto y a rechazar a las que difieren del mismo, Resultan de verdaderos habitus culturales que llevan a considerar a las costumbres de los otros pueblos como inferiores y no sólo, como distintas, Cuanto más se alejan éstas del modelo de referencia, o sea, de los valores de quien emite el juicio, mayor será la desvalorización, Así, los hábitos y costumbres que no resultan familiares son directamente detestables, bárbaros, salvajes o pasibles de cualquier otro adjetivo peyorativo, que sirva para resaltar su carácter incompatible con la verdadera civilización, con las costumbres correctas que son las del que emite el juicio, Significa que hay una total incapacidad para situarse en el lugar del otro y poder admitir que los valores sobre los que uno se mueve pueden ser relativos, Este tipo de enfoque coarta el establecimiento de una relación desprejuiciada y, por lo tanto, impide con ello cualquier tipo de auténtica comunicación,

Dice acertadamente Catherine Saintoul en su estudio acerca de la novela indigenista andina que *descrita a través del prisma de la cultura dominante, la cultura del otro puede ser fácilmente mal interpretada por un observador desprevenido o ya prevenido contra ella, por albergar una imagen negativa, El estudio viciado al que es sometida dicha cultura terminará por consolidar los prejuicios en vez de disiparlos... }~ en vez de tender puentes entre los dos mundos que por fuerza deben compartir un espacio, ahondan el abismo que los separa.*

El etnocentrismo puede ser de dos tipos: como un proceso de deformación de una cultura ajena (al que acabo de hacer referencia) pero también, como proceso de apropiación de una cultura por otra. Esto lleva a negar las diferencias y el fácil reduccionismo conduce a la asimilación.

Estas dos posturas conviven dentro de nuestra literatura indigenista aunque, en muchos casos, los autores no sean conscientes de ello, Se trata de habitus racistas de los que - parece ser - no es fácil desprenderse.

Hay que destacar, entonces, que los autores mendocinos no han caído en ninguna de las dos tendencias. Desde la lejanía cultural en la que escriben, intentan rescatar esta parte de nuestro pasado, reconociendo las diferencias, pero apuntando a la universalidad de lo humano que permanece a pesar de la distancia de las cosmovisiones.

#### BIBLIOGRAFIA:

- RODRÍGUEZ, Alberto (h.). Donde haya Dios. Mendoza, Ediciones D' Accurzio, 1955.  
-Matar la Tierra. Buenos Aires, Ediciones Lautaro, 1956.  
RODRÍGUEZ, Alberto y LORENZO, Fernando Los Establos de Su Majestad. (Libreto *s/f*)  
-Nahuelquintún. Mendoza, Voces, 1963.  
SAINTOUL, Catherine. Racismo, Etnocentrismo y Literatura. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1988.  
SALAS, B., SAINT-ANDRÉ, E. Nahueiquintun: el indigenismo como vigencia universal. Buenos Aires, ACITA, 1984.  
-Los Establos... La estructuración por el elemento ausente. Buenos Aires, ACIT A, 1985.  
TALENS, Jenaro (et alt.). Elementos para una Semiótica del texto artístico. Madrid. Cátedra, 1978.  
TODOROV, Tzvetan. La conquista de América. El Problema del otro. México, Siglo XXI, 1989.