

EL MAGISTERIO DE LA ESCUCHA: RODOLFO KUSCH Y ATAHUALPA YUPANQUI

Mariana Chendo¹

ORCID: 0000-0002-1162-0796

Correo electrónico: marianachendo@hotmail.com

Resumen

Trabajaremos la cuestión filosófica de la escucha en Rodolfo Kusch y en Atahualpa Yupanqui. Primero, abriremos la problemática del acto de cantar y el acto de hablar desde el planteo de *El Maestro* de San Agustín, para recoger la oposición entre visión y audición, que usaremos como hilo conductor a lo largo de todo el trabajo. Desde esa oposición, presentaremos luego el “hablar denso y profundo” de Yupanqui y “la gran palabra” de Kusch, que en un tercer movimiento vincularemos con la resonancia del paisaje. En un cuarto punto retomaremos la cuestión de la audición desde una filosofía de la escucha para, finalmente, recoger lo desarrollado en las figuras del cantor, el filósofo y el pueblo.

Palabras clave: escucha, silencio, pueblo, Kusch, Atahualpa

O MAGISTÉRIO DA ESCUTA: RODOLFO KUSCH E ATAHUALPA YUPANQUI

Resumo

Trabalharemos a questão filosófica da escuta em Rodolfo Kusch e Atahualpa Yupanqui. Primeiro, abriremos o problema do ato de cantar e o ato de falar a partir da da proposta do *O Mestre* de Santo Agostinho, para recolher a oposição entre visão e audição, que usaremos como fio condutor ao longo de todo o trabalho. A partir dessa oposição, apresentaremos logo o “falar denso e profundo” de Yupanqui e “a grande palavra” de Kusch, que num

¹ Licenciada en Filosofía. Docente universitaria. Investigadora en temáticas vinculadas a la filosofía política latinoamericana. Actualmente dirige la Licenciatura en Ciencia de la Educación (USAL, Buenos Aires - Argentina). Docente en el Centro de Formación Judicial CABA. Es miembro de la Cátedra Intercultural Rodolfo Kusch.

terceiro movimento relacionaremos com a ressonância da paisagem. Num quarto ponto, retomaremos a questão de la audição a partir de uma filosofia de escuta para, por fim, recoger o que foi desenvolvido nas figuras do cantor, do filósofo e do povo.

Palavras-chave: escuta, silêncio, povo, Kusch, Atahualpa

THE TEACHING OF LISTENING: RODOLFO KUSCH AND ATAHUALPA YUPANQUI

Abstract

We will work on the philosophical question of listening in Rodolfo Kusch and Atahualpa Yupanqui. First, we will open the problem of the act of singing and the act of speaking from the approach of Saint Augustine's *The Teacher*, to focus on the opposition between vision and hearing –opposition that we will use as a common thread throughout the work. From that opposition, we will present Yupanqui's "dense and deep speech" and Kusch's "great word", which in a third movement we will link with the resonance of the landscape. In a fourth point we will return to the question of listening from a philosophy of listening to, finally, collect what has been developed in the figures of the singer, the philosopher and the people.

Keywords: listening, silence, people, Kusch, Atahualpa

1. Hablar, cantar, orar

“¿La escucha es un asunto del que la filosofía sea capaz?” (Nancy, 2007)

“Es posible que aparezcan largos silencios [...] la diferencia no es ontológica, sino visual o sonora” (Pardo, 2014)

Entre fines del año 389 y principios del 390, en el ocaso último de la Antigüedad, San Agustín escribe *El Maestro*, un diálogo filosófico donde hace una clasificación de los signos “que es la primera que se haya formulado de manera explícita en la tradición documentada” (San Agustín, 2014: IXI). La obra se abre con una pregunta de Agustín a su hijo Adeodato: “¿Qué te parece que queremos hacer cuando hablamos?” (San Agustín, 2014: 11); la propia pregunta sienta, pues, la convicción de que el habla no es un fin en sí misma, sino que las palabras son signos de otra cosa *más allá* de ellas mismas. Indagar sobre este *más allá* al que se dirige la intención del habla, será el objeto de *El Maestro*.

“¿Qué te parece que queremos hacer cuando hablamos?” pregunta Agustín a su interlocutor, discípulo e hijo Adeodato, quien responde con la disyunción “enseñar o aprender” para, inmediatamente, elegir la opción de enseñar. Así, en la apertura misma del diálogo queda establecido el vínculo que recorrerá *El Maestro*: los lazos entre el habla y la enseñanza, el habla como vehículo de la enseñanza y la enseñanza como el *más allá* trascendente al habla. “Enseñar o aprender” es la respuesta de Adeodato a la pregunta acerca de qué queremos hacer cuando hablamos: hablamos con el propósito de enseñar; Agustín refuerza la opción elegida: “ya ves, por tanto, que con el habla no nos proponemos nada más que enseñar” (San Agustín, 2014: 13). A ninguno de los interlocutores parece extrañarle la posibilidad de una enseñanza a la que no corresponda un aprendizaje (un habla que señala un *docere* que no remite a un *discere* –o, al menos, no necesariamente–) y, en este primer momento del diálogo, no se detienen tampoco a aclarar esta paradoja que luego, al cierre de la obra, encontrará su contrapunto definitivo en un aprendizaje interior que no supone exactamente una enseñanza sino más bien una iluminación.

El Maestro resulta una obra compleja, con contradicciones, con “tesis chocantes para el sentido común y, acaso, arbitrarias” (San Agustín, 2014: LXXVII), una obra atravesada por “tesis extremas y paradójicas” (San Agustín, 2014: LXXXIII) para llegar al hallazgo de que la búsqueda y el encuentro con la verdad son actos personales del discípulo y, en todo caso, las palabras de los maestros son sólo vehículos para llegar a la interioridad, donde la verdad no es palabra sino visión iluminada por el Maestro. No es nuestro objetivo

detenernos en *El Maestro* sino recoger de él una sentencia y dos desechos, para llevarlos como pistas a nuestro tema.

El primer desecho aparece al inicio: “ya ves, por tanto, que con el habla no nos proponemos nada más que enseñar” (San Agustín, 2014: 13) enuncia Agustín el propósito del habla; sin embargo, Adeodato no lo ve con tanta claridad y le opone a la enseñanza el acto de cantar: “pues si hablar no es otra cosa que emitir palabras, veo que hacemos eso cuando cantamos, y como muchas veces lo hacemos a solas, sin que esté presente nadie que aprenda, no pienso que queramos enseñar nada”. Resulta interesante que, antes de desechar el canto como acto de habla aparente o impropio, Agustín vincula la objeción de Adeodato a la existencia de “una forma de enseñanza por medio del recuerdo”, con lo cual le suma al acto de habla un nuevo propósito: “hablar tiene dos propósitos: o que enseñemos o que hagamos recordar, a otros o a nosotros mismos”. Incluso más, a partir de este momento introducido por la objeción del canto, la enseñanza quedará asociada al recuerdo (*commemoratio*) y el habla a un acto evocativo –asociación que será central en todo el pensamiento agustiniano–. De hecho, recurriendo a la evocación y al recuerdo, Agustín intenta nivelar el canto a la altura de la enseñanza propia del habla y salvarlo de la impropiedad: “o que enseñemos o que hagamos recordar, a otros o a nosotros mismos, cosa que hacemos también cuando cantamos. ¿No te parece?”. Pero a Adeodato no le parece, “pues es muy raro que yo cante con el fin de hacerme recordar algo, sino tan sólo con el de deleitarme”, y entonces, canto y habla quedan separados, de un lado la enseñanza y del otro, el placer propio de “un sonido musical [...] y ese sonido puede ser llamado ‘canto’, pero no puede ser llamado ‘habla’” (San Agustín, 2014: 14). El canto es, pues, el primer desecho: solo sonido, ni habla ni enseñanza ni recuerdo.

El segundo desecho es también el primero, pero por otro medio. Se trata de la segunda objeción de Adeodato: “cuando oramos, hablamos, por cierto, y que, sin embargo, no es lícito creer que le enseñemos algo a Dios o que se lo hagamos recordar”. El acto de orar como objeción, le da ocasión a Agustín para introducir el fin de una interioridad superior y opuesta a la sonoridad como mero vehículo: el “sonido articulado” se opone a “los sitios secretos del alma racional, a los que se llama ‘hombre interior’ [...] por eso

cuando oramos no hay necesidad de [...] palabras que suenen”. Sin embargo, en este mismo rebajamiento de la expresión sonora frente a una interioridad iluminada, queda enunciada la importancia de la escucha: cuando se ora con “palabras que suenen [...] como hacen los sacerdotes” es para que “escuchen” los hombres y que, gracias a la escucha que es “una especie de asentimiento común” (San Agustín, 2014: 15-17), se eleven a Dios a través del recuerdo.

No es nuestro objetivo detenernos en *El Maestro*, sino recoger de él una sentencia y un desecho: el sonido es el desecho y la visión es la sentencia. Entonces, en el propósito de la enseñanza de *El Maestro*, queda enunciada la pureza de un pensamiento sin audición, la concordancia íntima entre el habla intelectual y la enseñanza, la escisión irreparable entre el pensar y el decir, la *ratio* y la *oratio*, la visión y la audición, el pensamiento y la expresión, la razón y el canto.

2. Cantar y contar: la gran palabra

A los catorce años, Héctor Roberto Chavero Aramburu empezó a escribir con su verdadero nombre: *Yupanqui*, que quiere decir “has de contar, narrarás”. “Ese nombrecito [...] iba a ser mi destino [...] *Atahualpa Yupanqui: viene de lejas tierras para decir algo*” (Yupanqui, 1977). Si le hiciésemos a Atahualpa la pregunta que aparece en el año 390 y que abre lo que luego la oficialidad del pensamiento convertirá en el primer texto de filosofía del lenguaje, si le preguntásemos a Atahualpa qué le parece que queremos hacer cuando hablamos, la respuesta sería “traducir lo que la tierra nos dicta, lo que va dictando la tierra [...] Por aquello de que el hombre cuando inventa un verso o una oración o un pensamiento, recién entonces se vuelve multitud, mientras tanto es un solitario”. *Atahualpa Yupanqui: viene de lejas tierras para decir algo*, el que viene de tierras lejanas para narrar las voces que le dicta su propia tierra; cuando hablamos, cuando inventamos un verso o una oración o un pensamiento, pero también cada vez que decimos con sentido, dejamos la soledad interior y nos volvemos multitud.

El hablar “denso y profundo” no tiene que ver con una iluminación interior, sino más bien con la posibilidad de “hacerse mucha gente, él se hace muchedumbre cuando expone algo denso y profundo, algo que tiene tercera dimensión”; el hablar denso y profundo es un sentido que cobra tres dimensiones, el cuerpo mínimo de la palabra haciéndose multitudes, algo que “tiene tercera dimensión, ya no es él. Es él más que muchos otros que coinciden en la pena, en el dolor, en la gracia, en la rebeldía” (Yupanqui, 1985). “Había *ahondao*, había dicho cosas con tercera dimensión” (Yupanqui, 1977), Atahualpa recurre en eso de que algo gane “tercera dimensión”, como una voz alta y ancha desfondándose en la profundidad del sentido, lo que intentamos hacer cuando hablamos es alcanzar esa tercera dimensión que hace de un cuerpo minúsculo, el sentido denso y profundo de una multitud. Este sentido de la tercera dimensión no es el encuentro solitario de la iluminación de un maestro interior, sino más bien la vuelta a un espacio donde muchas voces hacen tierra común en una misma voz. Entonces, por eso de hacerse multitud, el “hablar denso y profundo” tiene mucho más que ver con la escucha que con el habla, con la *commemoratio*, con evocar a muchos otros en nosotros mismos, con una “especie de asentimiento en común” (San Agustín, 2014: 17) propia de la *oratio*.

Este “hablar denso y profundo” de Yupanqui es lo que Kusch escucha como la “palabra grande”, oculta y revelada en la “palabra común”: “el habla popular dice [...] la palabra común, pero esconde, detrás, la gran palabra, que completa al sujeto viviente [...] es el silencio de lo inexpresable que se prolonga en el gesto o en la ceremonia del rito” (Kusch, 1978: 9). Finalmente, la profundidad de esa tercera dimensión es el símbolo en su propia literalidad: un trozo de tierra; el *symbolon* (reunión, coincidencia, convención) designa originariamente una tablilla de tierra cocida con que se busca proteger la hospitalidad de los embates del tiempo: huésped y anfitrión toman la terracota por los extremos y la parten en dos, quedándose la mitad cada uno. Luego, cada vez que las mitades vuelvan a juntarse, quedará garantizada la hospitalidad de la tierra. El símbolo, ese pedazo de tierra que reanuda la comunión, es la densidad, la profundidad y la grandeza que se revela escondiéndose en la palabra común. En el decir culto, en cambio, hay una culpa, “una culpa que se cierne sobre nuestro decir culto. Es la culpa de haber escamoteado el saber que dice la gran palabra, por la palabra común” (Kusch, 1978: 8), es la culpa de

habernos quedado ciegos sometiendo nuestras cosas a la extranjería de las pruebas del ver, a las evidencias ajenas, al magisterio de una iluminación eterna y sus fuegos.

La gran palabra de Kusch, el hablar denso y profundo de Yupanqui, actúan como “operadores seminales” (Kusch, 1975), la palabra es un pedazo de tierra, una “especie de asentimiento en común” (San Agustín, 2014: 17) que no es “lo que todos mantienen en común, sino que es, esencialmente, un constante estar reunidos o sea la *ecclesia* en su sentido más elemental, o sea la reunión para encontrar [...] el sentido” (Kusch, 1978: 96). La palabra es grande cuando trasciende los límites individuantes pero también los principios universalizantes del conocimiento, es grande sólo cuando esparce la tierra que viene trayendo desde lejos, cuando se parece a la memoria que trae los polvos y trae los muertos, cuando no tiene la forma acabada de una idea sino la potencia ilimitada de una semilla; la palabra es densa y es profunda y es grande cuando sigue el imperativo “has de contar, narrarás” con su principio de viento:

Un viento generoso va recogiendo en una inmensa bolsa todos los sonidos, palabras y rumores de la tierra nuestra. El grito, el canto, el silbo, el rezo, toda la verdad cantada o llorada por los hombres, los montes y los pájaros va a parar a la hechizada bolsa del viento. Pero, a veces, la carga es colosal y termina por romper los costados de la alforja infinita. Entonces, el Viento deja caer sobre la tierra, a través de la brecha abierta, la hilacha de una melodía, el ay de una copla, la breve gracia de un silbido, un refrán, un pedazo de corazón escondido en la curva de una vidalita, la punta de flecha de un adiós bagualero. (Yupanqui, 1965: 76)

Así en Atahualpa como en Kusch, la palabra científica es culta pero es pequeña; la palabra de tres dimensiones, en cambio, es pobre en certezas pero grande en afecciones. El imperativo Yupanqui: “has de contar, narrarás” remite a los orígenes orales de la *paideia*, a una poiética anterior a las ideas iluminadas y estancas, a una cultura de la oralidad que compromete al mismo tiempo el alma de quien canta y de quien escucha, una especie de sistema geocultural concebido como un cancionero de saberes populares, transmitidos de boca en oído, musicalmente ejecutados y memorizados con ayuda de formas rítmicas; todo

un sistema simbólico que la filosofía de las ideas reprobará enérgicamente (Detienne, 1985).

“La gran palabra” lo llama Kusch, “el hablar denso y profundo” lo llama Yupanqui, ambos instalados en una cultura oral que es memoria aural (Havelock, 1996) de saberes colectivos, una palabra donde resuenan multitudes. “Pensamiento popular” lo llama Kusch; “paisanaje” lo llama Yupanqui, ambos recogiendo en la bolsa del pensamiento todos los sonidos, las palabras y los rumores de la tierra nuestra, el grito, el canto, el silbo, el rezo, esos pedazos de hospitalidad terrosa que son los símbolos. Si le preguntásemos a Kusch qué le parece que queremos decir cuando hablamos, sabríamos que “una cosa es *cantar* y otra *decir*”, que “decir es colocar una frase afuera de uno mismo para que otros la escuchen” pero cantar, en cambio, es salir de la rendija de uno mismo para ser multitudes, cantar es mostrar que “detrás de lo que digo puede haber algo así como un río, un torrente o un océano, esto expresa el canto”. Cantar no es decir, cantar es apalabrar las almas, comprometerlas con las memorias de la tierra, “el canto está diciendo una palabra, que no es palabra común sino algo así como la gran palabra, esa que encierra el sentido de lo existente [...] es la *pena extraordinaria*”. Decir es lo contrario de cantar, afirma Kusch; “ver de cerca es lo mismo que decir”, en cambio cantar, es “el exceso de verdad” (Kusch, 1975: 104-107), *decir* es tolerar el mundo pero *cantar* es crearlo.

3. Ahondar el paisaje

“Había *ahondao*, había dicho cosas con tercera dimensión”, dice Atahualpa (1977) de Justino Leiva recordando cuando, sin sacarse el cigarrito de la boca, Leiva reflexiona que un amigo es uno mismo con otro cuerpo. *Ahondar*, hacer más hondo, es hablar denso y profundo, es escuchar la gran palabra en la palabra común; ahondar, decir cosas con tercera dimensión es reconocer que “el exceso de verdad” (Kusch, 1975: 107) sólo puede capturarse en una “definición escuálida, creada desde abajo” (Kusch, 2007d: 25), que no hay distinción y claridad de las ideas, que “las ideas [...] buscan un punto de apoyo, como llevando en sí el sentido de la tierra” (Kusch, 2007d: 67). La gran palabra dice la tierra, por eso no dice, sino que canta y lo que canta es universal –como universal es la propia tierra,

llevando el horizonte con uno–, la gran palabra dice cosas que narran “los únicos hombres capaces de contar cosas universales: la peonada [...], los estibadores [...], el paisanaje [...], los gauchos que cruzaban aquellas pampas abiertas donde las leguas sólo podían ser vencidas por la espuela y el galope” (Yupanqui, 1965: 13).

Sólo el paisano puede decir cosas universales, y “paisano es el que lleva el país adentro” (citado en Galasso, 2013: 5); por eso los porteños no podemos decir cosas universales, porque tenemos mucha arquitectura pero no tenemos paisaje, porque tenemos poco horizonte y mucho diseño, porque nuestros atardeceres son de cemento, por eso a los porteños nos cuesta ahondar, porque no llevamos el país adentro. La arquitectura, el diseño, el horizonte de cemento, la ciudad está hecha a imagen y semejanza del hombre, sobre todo a ojo e imagen, a escala de ojo y semejanza; el paisaje profundo, en cambio –lo dice Yupanqui, que nació en Pergamino, vivió en Santiago del Estero, en Tucumán, recorrió a caballo el norte argentino y se exilió en París; lo dice Kusch, que nació en Buenos Aires pero pensó en la Puna–, América profunda, en cambio, se *ahonda*, es paisaje que se escucha, ni siquiera “es audición, es confidencia”, es la geografía ganando terreno sobre el hombre, es pensar en tercera dimensión profunda, “entonces nace lo que se llama el ‘estilo’ de la pampa [...] las leyendas, las tradiciones, esas deliciosas mentiras que tiene el hombre para ajustarse al paisaje [...] el bombo no hace más que imitar la respiración jadeante de la tierra cansada de dar frutos” (Yupanqui, 1977).

Ahondar es pensar seminalmente, como piensa el bombo, jadeante de la tierra cansada de dar frutos. *Ahondar*, como hace Justino Leiva cuando, sin quitarse el cigarrillo de la boca, dice que un amigo es uno mismo con otro cuero; en esa misma entrevista, Yupanqui cuenta cuando se lo dijo a Borges, cuando le contó a Borges lo que Justino Leiva había *ahondado*, cuenta que Borges se lamentó de que no se le hubiese ocurrido a él lo *ahondado* por Leiva. Y Yupanqui dice lo que le contestó a Borges, le contestó que no se le podría haber ocurrido a él porque él, Borges, no era un paisano. Y sólo el paisano puede decir cosas universales, y el paisano es el que lleva el país adentro. Como si los porteños estuviésemos condenados a la bidimensionalidad, como si pudiésemos tener altura y

anchura y hasta pudiésemos tener el estilo del diseño, pero siempre nos faltasen las profundidades de América, condenados a no poder ahondar.

En varias oportunidades le preguntan a Atahualpa (1977) por su condición de exiliado, le preguntan por la nostalgia; siempre contesta lo mismo, como si la nostalgia fuese una condición de profesional porteño, tiene nostalgia “el arquitecto, el médico, el ingeniero, el dentista, el rentista, el multimillonario, esos sí tienen nostalgia del país. Yo no tengo, no tengo nostalgia, todas las tardes [...] cojo la guitarra y está el paisaje conmigo, tengo la pampa, tengo la selva, tengo la montaña”, como si sólo el paisano pudiese ahondar en las profundidades de nuestra tierra. “Y ya, lleno de pampa y de mis cosas, me voy a caminar [...] Salgo a caminar por las calles de París, pero salgo lleno de pampa, el que camina no es ningún pro-francés, es un argentino”, “color argentino firme”, cierra la entrevista Atahualpa en unos ojos vidriosos que no quieren ser nostalgia profesional sino firmeza parda, paisaje y tierra.

“No es una audición, es una confidencia” (Atahualpa, 1977), el paisano escucha el paisaje, donde el paisaje “requiere una *estética de la impureza*, es decir, una actitud en la que la contemplación significa sabiduría, y percepción relación íntima con la física del espacio geográfico” (Kessler, 2000: 18). La *estética de la impureza* que propone Kessler – contra el espectador desinteresado de Kant– cobra todo su sentido en la figura del “paisano” de Atahualpa; porque Kessler no tiene esa figura, y entonces las figuras del *explorador*, el *turista*, el *aventurero*, el *conquistador*, el *viajero*, todas esas figuras no cobran la tercera dimensión que tiene el *paisano* yupanquiano. Porque el paisano es el que lleva el país adentro y, en virtud de esa tierra que lleva, es que puede decir cosas universales; en tal sentido, el “paisano” de Atahualpa viene a completar la figura del “viajero” de Kessler, que “celebra la unión del alma y del cuerpo, del país y del paisaje. Con el viajero, el paisaje echa carnes, se arraiga en una materia viva.

Como “traductor” de la tierra, la figura del “paisano” de Atahualpa asume todo lo que le falta a Kessler en su figura del “viajero”: “el viajero es un intérprete; su estética es la de un intérprete. Compone su pensamiento en torno al espacio geográfico tal y como éste se

presenta” (Kessler, 2000: 36). Kessler se esfuerza por esbozar una *estética de la impureza* que permita mostrar la figura de un viajero interesado contra la estética pura kantiana de un espectador desinteresado, “una estética de la impureza que rompa con la antinomia de la estética kantiana”. No sé si lo logra, pero las pistas que recoge caben tanto más a la figura del “paisano” que a la del “viajero”.

El tiempo estético del viajero, su tiempo moral, su tiempo fisiológico, se unen para formar lo que podría llamarse “una ética del paisaje [...] es decir un carácter del paisaje” (Kessler, 2000: 49-51); esto mismo, en la figura del “paisano” yupanquiano se tensa y entonces, lo estético que en Kessler se vuelve ético, en Atahualpa es político: el espacio del paisano es tiempo político, pues paisano es el que lleva la decisión por su país adentro —en el alma y en el cuero—. Asumir el paisaje implica una cultura de la porosidad propia indistinguible del espacio geográfico, “una recompensa, una gracia, una generosidad suprema de la naturaleza” (Kessler, 2000: 43) conferida a quien se instala en su tierra.

“Vivir el paisaje es evocar un estado de libre escucha del espacio geográfico” (Kessler, 2000: 53), el paisaje no está hecho de imágenes, a la tierra desolada no hay imagen que la alcance; al paisaje lo habitan voces “que ninguna imagen puede fijar, bloquear, comprender” (Cacciari, 1995: 137), el oído constituye la dimensión esencial del paisaje: “la fuerza de la escucha es tan poderosa que es el órgano mismo de la vida”. En las montañas salvajes, en los cerros inhóspitos, en la llanura infinita, “en la inmensidad desolada de la montaña, recurre a la caja, al tamborcito, para expresarse, para volcar lo que tiene adentro. Él necesita traducir su paisaje. Entiende como un deber, una necesidad, escuchar y traducir ese paisaje suyo” (Galasso, 2013: 78). En *El canto del viento* (1965) Atahualpa cuenta cuando le propuso a Alfonso Carrizo que lo acompañase en su viaje a las lagunas grandes del oeste de Jagüé de Arriba: “se me ocurrió invitarlo a trepar la cordillera y visitar esa Laguna Brava. Fue entonces, cuando me respondió, sonriendo: -Gracias, amigo. Yo busco hombres. No paisajes...” (Galasso, 2013: 89). La palabra solo puede ganar dimensión y hacerse grande en la escucha del paisaje, ahondando en ese escándalo inaudito “de una tierra inmensamente llana o inmensamente selvática, que espera aún su propia ley” (Kusch, 2007d: 102).

4. Estar a la escucha del silencio

La escucha es esa dimensión “que se opone conscientemente a la violencia del ver, del *idein*, que parece constitutiva de la cultura europea y occidental” (Cacciari, 1995: 137). Desde el inicio de la filosofía oficial –el pensamiento del ser– queda hecha la sentencia, la visión es la sentencia: la iluminación y los ojos del alma, la *theoria* (*théa*: vista), la *evidencia*, lo *obvio*, la *perspectiva*, el *esquema*, el *descubrimiento*, la *verificación*, el *revisar*, *atisbar*, *vislumbrar*, la teoría antigua, la perspectiva renacentista, el método científico moderno, todos ellos abonando a un “paradigma ocularcentrista” (Pallasmaa, 2006) que tiene al ojo en el centro de sus reflexiones y al conocimiento al final de su ejercicio reflexivo. Desde el inicio del pensamiento del ser, está hecha la sentencia y sentenciado el desecho: la visión es la sentencia y el sonido es el desecho. En el propósito de la enseñanza de *El Maestro*, queda enunciada la pureza de un pensamiento sin audición, la complicidad íntima entre intelecto y magisterio, el decir que señala un más allá sin cuerpo, el privilegio de la *ratio* sobre la *oratio*, el placer relativo del canto y la pureza objetiva de la vista, “la escisión entre el mundo mágico del oído y el mundo neutro del ojo” (McLuhan, 1969: 41).

¿Puede la filosofía ser capaz de la escucha? ¿O es que pensar es un ejercicio del orden del entendimiento, sólo posible neutralizando la escucha? “¿Por qué del lado del oído, retirada y repliegue, puesta en *resonancia*, en tanto que, del lado del ojo, manifestación y ostensión, puesta en *evidencia*?” (Nancy, 2007: 13). ¿Puede la filosofía *estar a la escucha*, entregarse a la escucha, proponer una formación *desde y para* la escucha? ¿Qué es lo que habría que escuchar, qué sería *estar a la escucha*? Desde el inicio del pensamiento del ser, queda supuesta la violencia del ver: forma, idea, cuadro, representación, aspecto, fenómeno, composición; y estamos familiarizados con el ser-a-los-ojos (que es la vuelta abstracta del ser-a-la-mano).

Así como el acto del ver quedó vinculado a la iluminación interior, a las ideas claras y distintas, a los ojos de un alma que después fue mente; así, la escucha es un acto

que ha estado vinculado al espionaje, a la vigilancia y a los secretos: “estar a las escuchas” fue una expresión del espionaje militar, un asunto de confidencia o de secreto robado; incluso en “la acusmática” como modelo de enseñanza –característico del esoterismo pitagórico prefilosófico– el maestro se mantiene oculto del discípulo que lo escucha, así como en la “confesión auricular” donde se imbrican intimidad, pecado y perdón, también en la figura de la “hermana escucha” (Domínguez Ruiz, 2019), cargo eclesiástico reglado en 1219 que delegaba a ciertas monjas las responsabilidades de vigilar las visitas y los encuentros que las hermanas sostenían en “el locutorio”, el espacio habilitado en los conventos para hablar. La genealogía de una lógica acústica tiene, entonces, también sus violencias de poder –cuyo extremo sea, quizá, la tortura sonora como método de ejercicio totalitario–. Es probable que continuar esta genealogía podría conducirnos al estruendo y el fenómeno expansivo del ruido también como producto de dominación occidental, cuya contraparte sería el silencio.

Uno puede cerrar los ojos, pero no puede cerrar los oídos, “las orejas no son párpados” dice Nancy (2007: 35) a propósito de Pascal Quignard, el sonido resuena en un presente sonoro omnidimensional transversal al espacio. “¿El sujeto, un diapasón?” (Nancy, 2007: 38); el sujeto, un diapasón, “la primera música fue la espuela, el ruido de la espuela, el magnífico ruido de la espuela. Era un poco espejo de la noche la espuela”. Lo visual estaría del lado de una “captura imaginaria”, mientras “lo sonoro se situaría al lado de una remisión simbólica”; la apuesta de Nancy es la de un “empirismo a priori”, un empirismo que intente una “conversión de la experiencia en condición a priori de posibilidad [...] de la experiencia misma”. En tal sentido, *estar a la escucha* es ingresar a la tensión de la “relación en sí”, salir de las lógicas del sujeto y del objeto, para ingresar a la relación en sí, “escuchar es ingresar a la espacialidad que, *al mismo tiempo*, me penetra [...] estar a la escucha es estar *al mismo tiempo* adentro y afuera” (Yupanqui, 1977: 26-33).

“La palabra-del-desierto” (Cacciari, 1995: 137), como la palabra de una tierra inmensamente llana o inmensamente selvática, “no crea propiamente imágenes, no intenta colmar de imágenes el desierto, no busca superarlo, sino que es palabra-que-escucha, palabra-escucha: dice su ser-en-la-escucha”. Esa palabra, la palabra de la tierra inmensa,

del desierto, de la pampa, de la selva, de la montaña, “constituye para la cultura contemporánea un *skandalon* inaudito”, porque contrariamente a la saturación febril de nuestros ruidos contemporáneos y sus palabras-imágenes, las *palabras de tierra inmensa* tienen en el silencio su símbolo verdadero. Estar *a la escucha del paisaje* es estar a la escucha de un silencio lleno. Hay un “silencio original de lo humano” (Kusch, 2007b: 249), hay “personajes silenciosos que cargan con el mundo” (Kusch, 2007a: 252), hay un silencio indio que nos incomoda como un escándalo inaudito, que nos avergüenza de nuestros tecnicismos y de nuestras intelectualidades que mucho estudian y poco escuchan, que nos obliga a reconocer que “indudablemente estamos condenados a ver cosas y no dioses. Al revés del indio” (Kusch, 2007c: 198) porque para ver dioses hay que estar a la escucha del espacio inmenso.

“Sólo el silencio, el altivo silencio es el sello definidor [...] su sello más elocuente y cabal” (Yupanqui, 1965: 100); el “altivo silencio” del que habla Yupanqui es el silencio indio: “lo indígena a veces se me asoma: es el hombre del silencio” (Galasso, 2013: 48). El “altivo silencio” de Atahualpa, el silencio indio, es el silencio que incomoda al profesor de filosofía cuando sube a la iglesia de Santa Ana de Cuzco, es el silencio profundo que incomoda las buenas costumbres de la buena gente de la buena ciudad de superficie, es el silencio de cerros inmensos, de paisajes desolados, de punas heladas, de viejas quechuas con caras pardas y miradas recelosas (Kusch, 2007a). “Caminando territorio jujeño sabemos que nos internamos en la antesala del gran silencio americano. Reino de arcilla y cobre, alto y seco, huraño y sereno a la vez”, el silencio altivo de Yupanqui es un “silencio viejo, no triturado en la alquimia de la colonia” (Yupanqui, 1965: 100), es el “magma de antiguas verdades” de la América Profunda kuscheana, son las miradas de barro, impenetrables y asfixiantes como tierras bravas, duras como piedras solas: “Ver que nos miran de barro / y adentro guardamos cielo / Saber que nos sienten piedras / y seguir siendo silencio” (Yupanqui, 1979).

Atahualpa Yupanqui es el hombre que lleva en sí el silencio indio y Rodolfo Kusch es –quizá siempre– el hombre al que lo acompaña el ruido porteño. Ambos apuestan a una América en su tercera dimensión, en su profundidad parda y su condición mestiza

porque “América Latina es un solo poncho” (Galasso, 2013: 47). Si le preguntásemos a ambos qué es lo que queremos hacer cuando hablamos, los dos contestarían que la intención del habla es ser bombo, traducir la respiración jadeante de nuestra tierra.

5. Cantor, filósofo y pueblo: el magisterio de la escucha

“Siempre me interesaba el pueblo, pueblo, deme pueblo, deme pueblo y su música, ese pueblo que yo veo, ese hombre, ¿toca? ¿canta? ¿toca flauta? ¿grita?, bueno ¿qué grita? ¿qué canta? ¿qué dice?” (Yupanqui, 1977). Hay un silencio indio, altivo, duro y distante; hay también un decir culto, soberbio, duro y distante; Kusch hablará del primero como el “silencio original de lo humano” (Kusch, 2007b: 249), del segundo como una “silenciosa mudez de nuestro saber culto que ha perdido todo contacto con su contenido”. Entonces, hay un silencio original –silencio indio–; hay un silencio vacío –silencio culto–; y hay un silencio lleno: el silencio del pueblo, “detrás del silencio popular [...] hay una verdad que rige su combinatorio y que nosotros perdimos” (Kusch, 1978: 9). El *silencio-lleno*, la *verdad-pueblo*, para Atahualpa se da en el canto y para Kusch, es la única razón por la que debe seguirse haciendo filosofía.

El silencio, pues, no es sólo una detención del decir, sino que cobra un sentido filosófico: por un lado, permite configurar al “decir culto” como vacío; por el otro, decide su experiencia fundante en el “decir popular”. Así, el filósofo asume el pensamiento como un ejercicio de *estar a la escucha* de la *gran palabra*, del *hablar denso y profundo*, de la palabra ganando *tercera dimensión*, de lo *atisbao* “detrás del silencio popular y de su decir cualquier cosa” (Kusch, 1978: 9). Si hubiese que responder con Kusch qué queremos decir cuando hablamos, habría que retomar la distinción entre “palabras comunes” y “palabras grandes”: la “palabra común” determina, define, señala causas y su silencio es vacío lógico; la “palabra grande” no *dice* sino que *expresa*, trasciende la lógica y la contradicción, “reitera lo mismo en todos los hablantes. Por ello, en tanto no informa, sino que se la cree escuchar, es una palabra que se desempeña en el silencio” (Kusch, 1978: 7-8). La filosofía es el ejercicio de estar a la escucha de la palabra grande; el canto, es ritmar la escucha.

Finalmente, tanto en la filosofía de Kusch como en el canto de Yupanqui, el filósofo y el cantor reiteran lo mismo que todos sus hablantes.

“El pueblo canta su historia por intermedio de los trovadores, los payadores, los improvisadores” (Yupanqui, 1984: 56); de estos “hombres paisaje” obtiene Atahualpa sus enseñanzas, estos hombres son los maestros de su canto, “viejos maestros, generalmente analfabetos, no sabían leer ni escribir, pero tenían cultura en la sangre” (Yupanqui, 1977); las sentencias, las bromas, los cuentos, las palabras grandes de Alcaraz, de Montenegro, Leiva, Páez, “seres superiores [...] Así, en infinitas tardes, fui penetrando en el canto de la llanura, gracias a esos paisanos. Ellos fueron mis maestros. Ellos y luego la multitud de paisanos que la vida me fue arrimando con el tiempo” (Yupanqui, 1965: 17-18). ¿Cómo reconocer las palabras grandes en las sentencias, en los cuentos, en las bromas del pueblo? Si el ejercicio de la filosofía es el reconocimiento de las palabras grandes en los decires del pueblo, ¿qué es lo que el filósofo y el cantor recogen exactamente cuando están a la escucha del pueblo? No se trata de intuición ni empatía ni una escucha circunstancial, sino que el *estar a la escucha* es un método y la *capacidad de las palabras para convertirse en símbolos* es su criterio (Lértora, 2010).

¿Qué es lo que recogen exactamente el filósofo y el cantor cuando *están a la escucha* de la gente del pueblo? Se trata de la capacidad de ser símbolo de las palabras, se trata de una escucha dispuesta al ritmo de las palabras para descubrir *el ahondar*, esa palabra que densa y profundiza el conjunto de palabras y a partir de la cual todo el discurso gana tercera dimensión. Kusch (1978: 37) lo llama “el mecanismo de la situación límite”, el “elemento salvífico”, la potencia sagrada de la palabra grande. El hablar denso y profundo, la gran palabra, el pensamiento de tres dimensiones, no se da en el decir culto, la filosófica no es un diálogo ilustrado, el canto es, al mismo tiempo, la traducción de la tierra y un acto de resistencia; la filosofía y el canto son el ejercicio de estar a la escucha del pueblo, así en Atahualpa como en Kusch, el maestro es el pueblo. Y “el pueblo no es un sujeto que se circunda técnicamente sino una potencia que se manifiesta súbitamente” (Kusch, 1978: 10), el cuento, la leyenda, la sentencia, la broma, que brota del fondo seminal de “lo profundo,

hacia el más abuelo de los abuelos, que no es solamente el mío, es el abuelo de mucha gente, es el Juan Pueblo. Ese es mi camino” (Galasso, 2013: 52).

La figura de “los escuchados” en Atahualpa y de “los informantes” en Kusch (Zagari, 2020) señalan el magisterio de la escucha; Anastasio Quiroga, Ceferina, doña Sebastiana, Ceferino Choque, Mamani, el brujo del altiplano... los informantes en Kusch es la clave del pensar: el informante pasa de ser un mero objeto para convertirse en sujeto para, finalmente, disolverse en el fondo seminal que lo arraiga a la tierra; cuando un informante dice una palabra grande –cuando el filósofo la escucha– entonces el informante –y el filósofo, pero solo porque el informante– fungen por todo el pueblo. “El ‘escuchado’ es el hombre que tiene muchos silencios, que se maneja con doscientas ideas y veinte palabras [...] tiene espacios de silencio infinitos, cargados de cosas”; “los escuchados” de Yupanqui fungen por todo el paisanaje porque cuando ahondan traen el paisaje, “son hombres de la montaña. Son los profetas [...] se atienden sus sobrias pero profundas palabras” (Galasso, 2013: 78). Se atienden sus sobrias pero profundas palabras, entonces, el escuchado y el cantante fungen por todo el paisanaje. El informante y el filósofo fungen por el pueblo; el escuchado y el cantante fungen por el paisanaje, no en una conjunción representativa, sino en una especie de puesta en resonancia donde entre el decir del informante y el sentido de la escucha, sucede el arraigo simbólico del domicilio existencial.

En Kusch y Atahualpa, *estar a la escucha* es el ejercicio del filósofo y el oficio del cantor, es hacer lugar para que suceda el paisaje en el hablar denso y profundo, hacer silencio para escuchar brotar la gran palabra; en el filósofo y en el cantor, lo que se quiere hacer cuando se habla es encontrar el magma de antiguas verdades que nos anteceden, nos atraviesan y nos justifican, verdades que no son de nadie porque son del pueblo: “Soy un cantor de artes olvidadas. No las quiero olvidar y aspiro a que mucha gente no las olvide. No a mis canciones, sino a eso anónimo, a eso que tiene color de pueblo” (Galasso, 2013: 83). Una tarde, en Málaga, un chico limpiaba las botas a turistas y cantaba “Los ejes de mi carreta”; Atahualpa le pregunta dónde aprendió esa canción y el chico contesta que la canción es de ahí, que el padre la canta, que la canción es de ahí, “para él esa canción era malagueña, no le dije nada, pá’ qué?, está bien, así es [...] la gloria de lo anónimo [...]

Estuve en Marruecos, en Casablanca, en el Sahara y a mí siempre me interesó el pueblo” (Yupanqui, 1977).

El pueblo es símbolo en su literalidad: un trozo de tierra que busca proteger la hospitalidad de los embates del tiempo; el pueblo es como la guitarra, que antes de ser guitarra fue un abeto azul, un jacarandá, un trozo de árbol que era parte de esa selva que es el monte, madera dura o madera blanda, madera que absorbe la humedad o que la conserva, “ahí vivía la guitarra antes de ser guitarra” y ahí sigue viviendo. Y ese pedazo de madera, a su vez, tiene que haber recibido el gorjeo de las aves, “de toda clase de pájaros a toda clase del día. Toda la selva recibió el cántico de pájaros a lo largo de los años [...] el cántico del ave ha sido siempre el elemento” (Yupanqui, 2008: 187). El pueblo es como la guitarra.

Referencias bibliográficas

- Cacciari, Massimo. (1995). “Edmond Jabès en el judaísmo contemporáneo: una huella”, *Confines*, Año 1, No. 2, Noviembre, pp. 133-138.
- Detienne, Marcel. (1985). *La invención de la mitología*, Barcelona, Península.
- Domínguez Ruíz, Ana Lidia. (2019). “El oído: un sentido, múltiples escuchas”, *Dossier Modos de Escucha*, Vol. 7, No. 1, pp. 92-110.
- Galasso, Norberto. (2013). *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*, Buenos Aires, Colihue.
- Havelock, Eric. (1996). *La musa aprende a escribir*, Barcelona, Paidós.
- Kessler, Mathieu. (2000). *El paisaje y su sombra*, España, Idea Books.
- Kusch, Rodolfo. (1975). *La negación en el pensamiento popular*, Buenos Aires, Editorial Cimarón.
- Kusch, Rodolfo. (1978). *Esbozo de una antropología filosófica americana*, Buenos Aires, Editorial Castañeda.
- Kusch, Rodolfo. (2007a). “América Profunda”, *Obras Completas. Tomo II*, Rosario, Editorial Ross, pp. 1-254.
- Kusch, Rodolfo. (2007b). “Esbozo de una antropología filosófica americana”, *Obras Completas. Tomo III*, Rosario, Editorial Ross, pp. 241-430.
- Kusch, Rodolfo. (2007c). “La Cruz de Tunupa”, *Obras Completas. Tomo I*, Rosario, Editorial Ross, pp. 194-200.
- Kusch, Rodolfo. (2007d). “Seducción de la barbarie”, *Obras Completas. Tomo I*, Rosario, Editorial Ross, pp. 3-134.
- Lértora, Celina. (2010). “La propuesta metodológica de Rodolfo Kusch para la antropología filosófica”, *Análisis*, No. 77, pp. 61-87.
- McLuhan, Marshall. (1969). *La galaxia Gutenberg: génesis del “homo typographicus”*, Madrid, Aguilar.
- Nancy, Jean-Luc. (2007). *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Pallasmaa, Juhani. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili.

- Pardo, Carmen. (2014). *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, España, Sexto Piso.
- San Agustín. (2014). *El Maestro* (Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott), Buenos Aires, Colihue.
- Yupanqui, Atahualpa. (1965). *El canto del viento*, Buenos Aires, Ediciones Honegger.
- Yupanqui, Atahualpa. [TvDelia] (1977). *ATAHUALPA YUPANQUI, entrevista sensacional*, por Joaquín Soler Serrano, [Video] YouTube. Recuperada de: <<https://www.youtube.com/watch?v=wcTuU-rOxGM>>. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2021.
- Yupanqui, Atahualpa. (1979). *Piedra Sola, Poemas del cerro*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- Yupanqui, Atahualpa. (1984). *Confesiones de un payador. Reportaje de José Tcherkaski*, Buenos Aires, Galerna.
- Yupanqui, Atahualpa. [Canal Encuentro] (1985). *Los caminos de Atahualpa: El filósofo - Canal Encuentro HD*, [Video] YouTube. Recuperada de: <<https://www.youtube.com/watch?v=HdUe0PMb4E0>>. Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2021.
- Yupanqui, Atahualpa. (2008). *Este largo camino. Memorias*, Víctor Pintos (comp.), Buenos Aires, Cántaro.
- Zagari, Ana. (2020). *Rodolfo Kusch. Esbozos filosóficos situados*, Buenos Aires, Ciccus.