

ANOTACIONES PARA UNA ESTÉTICA DE LO AMERICANO

Rodolfo Kusch

Primera parte

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 desplazado 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 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 la supresión, se suprime en todos los casos lo realmente vital.

Y lo realmente vital se halla por debajo de lo social, por 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. Así toda la situación social, política, cultural o artística tiende a asesinar a la inferior y 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 lo americano, el artista o el escritor tienden sobre esa hondura un barroco conceptual sutilmente entretejido para cerrar toda posibilidad de visión o 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 saber para qué se escribe, se lucha, se enseña o se vive 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.

Segunda parte

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 de arte. Se produce por miedo, para conjurar la negra posibilidad de que el arte pudiera no tener sentido como actividad.

El nuestro [el arte occidental] 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 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 un 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 aquél 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 un proceso general de lo humano porque subsume el mundo vital al mundo intelectual para fijar y contener.**

En este punto asoma lo tenebroso en el 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 en el teatro griego y con la pintura de Diego Rivera.

Todo lo que va más allá de éste planteo es accesorio. Lo formal, el instrumento, el material utilizado pertenecen al segundo término de la cuestión esencial del arte, o sea a lo social. Lo importante es el primero, la vida y, más aún, esa vida en 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 la coartación del hecho 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 o 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 lo americano se adosa lo germinativo al fruto, sin que aquello tenga algo que ver con éste. En el terreno político esta escisión se resuelve remplazando 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.

Tercera parte

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 para desnutrir 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, aún 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 lo relega al museo como algo monstruoso y aberrado.

Desde el 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, sino, entre nosotros los males de 1820 ó 1946?

Esta sospecha nos conduce directamente, no ya a un estudio de la historia, sino a una estética de lo americano. Porque solo ella podrá determinar, a través del análisis y la comparación del arte antes y después del “descubrimiento”, el grado 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 ésta, nuestra mediocridad espiritual que siempre refugia en los planteos políticos lo que sólo debe mantenerse en el plano de la estricta inteligencia.

Cuarta parte

LA ESTÉTICA DEL ESPANTO

La impresión inmediata del arte indígena es indudablemente el de la monstruosidad. Lo que separa el bajorrelieve 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 pertenecer a 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 a 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 extrañaría, 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 grosso modo una conquista de 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 arahuacos, de la cuenca amazónica, figuran como sustrato de la cultura de Tiahuanaco. El Descubrimiento fue, entonces, el choque de una cultura dinámica de llanura con una 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 mantiene 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 lo 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 como 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 Icaza 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 solo 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 de Sol de Tiahuanaco, o en 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 inhumano, o sea a lo que está frente a lo humano y por consiguiente corresponde a una realidad no registrada en el arte de occidente sino en las últimas formas de 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 inhumano 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 precolombino crea la obra funcionalmente entre lo humano y el espacio-cosa. Por una 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 esta 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.

Quinta parte

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 espacialidad en 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 de 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 recogidos 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. 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 de 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 este sentido funcional a esta lucha entre hombre y espacio, y la gran experiencia del indígena americano es precisamente el 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 espacio- 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 pantalla mágica con la que se conjura la real realidad del espacio- cosa hostil de América. El arte precolombino es un arte de conjuración 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 de 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 la 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 a priori en la mentalidad humana, de cualquier manera surge cuando la dinámica involutiva de la sociedad indígena encuentra su subsistencia mediante 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 cheyennes-, en un mocasín o en una vaina de puñal se simbolizan los grandes temas mitológicos de conjugación 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 bajo relieve, 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 aun en los menores detalles.

Pero el indígena es mucho más que un simple muestrario o experiencia de un grupo humano. La ecuación hombre- espacio como generadora de 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 Occidente. Lo 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 de 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 Teotihuacan 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 entorno 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 Teotihuacan 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 alo patriarcal, busca ahora una solución de otra índole ya el terreno de la integración de los elementos dispersados por la euforia industrial del siglo XIX (*)

(*)Y América parece ofrecerla. En un planteo político, la reforma agraria de Bolivia- no interesa si bien o mal llevada-, supone una concesión que el occidentalismo hace a los antiguos problemas que habían quedado postergados aún antes de que Grecia entrara en la historia.

En este sentido la planta de Teotihuacan indica una probable revitalización de valores ya no sólo estéticos de nuestro occidentalismo ciudadano. El equilibrio armónico de los componentes conceptuales de dicha planta, encarna una realidad que se había manifestado desarmónicamente como fuerza aparentemente destructora dentro de nuestra organización política y cultural, como si fueran pasos en falso. Pero en el fondo contienen una solución milenaria no sólo de la ecuación hombre-espacio en América, sino también para el hombre- ciudad de occidente. Pero la ampliación de este punto será motivo de otro trabajo.

Sexta parte

LA ESTÉTICA DEL ESPACIO

El planteo de la estética de lo indígena lleva al problema de su supervivencia, en especial 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 continuidad. 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 arte del espacio vacío. El reemplazo de las cosas 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 la 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 in- humano 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 arte, 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 Ángel 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 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 dé 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 aquel, 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 el otro, el arte de la forma, o como dice Willy Duwe, 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 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 exclamación 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 folclore 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.

Séptima parte

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 estereotipados del personaje, que llenan el poema, delatan la raíz culta del autor. El llanto explícito, los datos sobre la 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 a al espacio natural de lo americano. Pero con un agravante. Mientras el indígena se defendía frente al espacio total y absoluto con un respaldo humano y con estructuras estéticas funcionales, el verdadero 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.

Octava parte

EL DRAMA ESPACIAL

Sin embargo lo americano como espacial no se registra con la misma intensidad si no es en el género oral de la 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 aún 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 de 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 aun al mismo moralista, cuando asume una moral como defensa. Por otra parte Juan Moreira, como personaje, aglutina una condición corriente, vivida en cualquier terreno, aun 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 solo esto se explicaría la existencia 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 Fierro. 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 y Picardía, es dada por Juan Moreira en toda su amplitud y aun como superación. La superación estriba, por una parte, en el plano estético porque agrega una estructura propia como lo era el picadero y, por 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 aquel. 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 éste no aparece.

Precisamente porque es una superación del simple darse en el espacio, 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 templos mayas. En lo más hondo del instinto colectivo cuestionaba su supervivencia en ese margen que va del mero darse biológico al despliegue vital de lo 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 recomienzo 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 anti-social 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 aquellos 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 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.

Novena parte

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 tiene 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 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 que el estar solo se liga con el espanto de tener que enfrentar fuerzas destructoras ya sea en el terreno de la naturaleza o de la política. Claro de que en el fondo se trata de una soledad de lo occidental en América, ya que del lado de lo autóctono el problema se plantea de otro modo.

Pero hay algo más, que sustrae precisamente la posibilidad 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 de 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 involucra 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 evadimos 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 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 frustremos 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 palpitar al demonio y a Dios 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 con 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 espanto original de haber sido creado sin saber por qué. Se trata de esa América espacial que solo se da como piedra, vegetal, llanura, ameba, insecto, todo en el espanto 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.