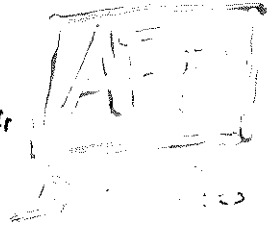
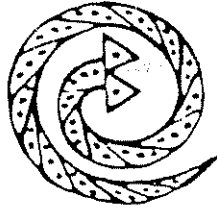


R. Kersch

"Anotaciones para una estética de lo Americano"



6/516 16copias



BOA

BOLETIN DE ARTE

INSTITUTO DE HISTORIA
DEL ARTE
ARGENTINO Y AMERICANO

DIRECTOR

Profesor Alfredo Benavidez Bedoya

Secretaria Académica

Lic. María de Los Angeles de Rueda

Secretario del Boletín

Lic. Ricardo González

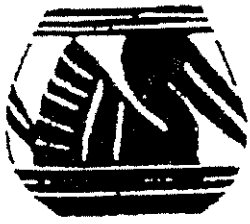
Secretario de Documentación

Lic. Daniel Sánchez

año 15 nº 11/ Noviembre 1995

Facultad de Bellas Artes /U.N.L.P.

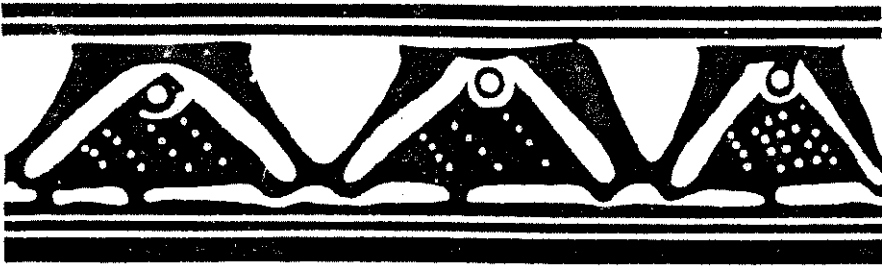
Anotaciones para una estética de lo Americano



Rodolfo Kusch es profesor de Filosofía egresado de la UBA. Docente de la Escuela Superior de Bellas Artes Pridiliano Pueyrredón, y de la Universidad Nacional de Salta. Dictó cursos sobre pensamiento indígena en Perú, Bolivia y N.O. Argentino. Realizó importantes investigaciones en uno de los campos menos transitados por los intelectuales contemporáneos: la filosofía americana, publicando entre otros libros, América Profunda (1962), El pensamiento indígena americano (1970), etc.

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 el Occidente. En el fondo se trata de una cultura vieja que se replantea problemas absolutamente nuevos, solucionándolos por el lado del mito. Hay cierta ausencia de arrojo o, mejor, una sistemática sustracción de savia vital para dar a lo nuevo un contenido vigoroso. Como la urgencia de vivir subvierte los problemas, imponiendo soluciones por vía de supresión, se suprime en todos los casos lo realmente vital.



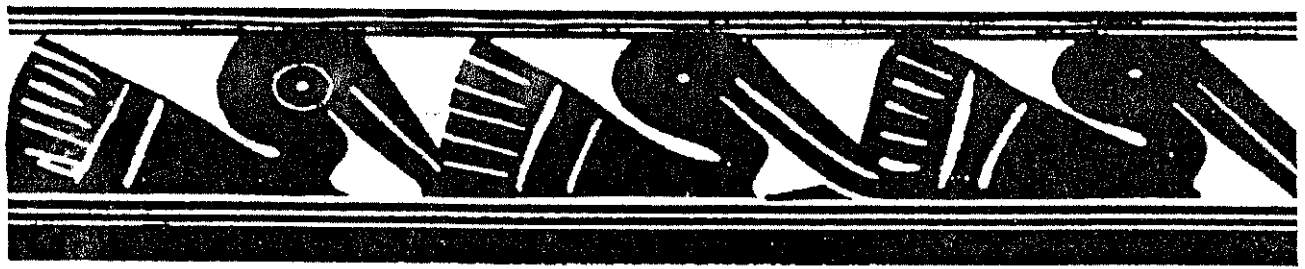
estética, implícita en nuestro ámbito, tiende a valorizar el producto artístico sobre la génesis de ese producto, o sea la obra sobre el artista. América y sobre todo Argentina es donde más exacto sentido tiene un sindicato de artistas en tanto trabajadores del arte. Se produce por miedo, para conjurar la negra posibilidad de que el arte pudiera no tener ningún sentido como actividad.

El nuestro es 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 americano excluye forma y placer y supone, sí, lo amorfo y lo tenebroso, una estética como es aquella es una estética fallida.

Más aún. Una estética de lo americano no puede fincar en una estética del arte sino del acto artístico, precisamente porque éste incluye lo tenebroso cuando contempla ese proceso brumoso que va de la simple vivencia del artista a la obra como cosa. El acto artístico implica polaridad, porque parte de la vida

como absoluto y se traduce en una cosa incrustada dentro de una sociedad, de acuerdo con un tiempo y con una forma preestablecida.

Decía Klages que el artista ejerce una especie de violencia al crear. El mismo término de "expresión" lo confirma. El arte se vuelca con violencia, como venciendo una resistencia, ya que expresa un contenido que adopta una forma. Y es el análisis de esta expresión de un contenido, el que convierte al arte en una transición de un ámbito rigurosamente vital hacia otro que no lo es. El contenido del autorretrato de Van Gogh y la forma adoptada por él, constituyen, así dos opuestos inconciliables entre sí: el uno referido a la vida y el otro estructurado de acuerdo con un canon socialmente comprensible. Más aún. No se trata solamente de una conciliación mecánica, por la que lo vital se funde a lo formal. Hay en el proceso del arte, como acto, la superación de una falla esencial en lo humano, por la que el arte es una solución para un aspecto



Y lo realmente vital se halla por debajo de lo social, por una suerte de proceso de amparo que asume el grupo social medio, subvirtiendo lo vital a las formas logradas o adquiridas. El miedo de vivir lo paraliza todo y, más aún, el miedo de vivir lo americano. De esta manera, el verdadero sentido de la moralidad media o del arte medio consiste, antes que en un arte o en una moral, en un simple canon que subsume a la verdadera vida. Cualquier estructura buscada por nosotros, busca el refugio ante la vida. Así toda situación social, política, cultural o artística tiende a asesinar a la inferior y se hace arte urbano matando al rural, como también se hace rural matando al ciudadano.

El arte surge así de un miedo original que cuestiona a lo amorfo su falta de forma. La visión que un artista corriente tiene de lo americano, contiene esa irritación por la ausencia de equilibrio formal. Se refugia de inmediato en esa predisposición colectiva al estrato, a lo formal, a lo

estable, llevado por una especie de pánico de que lo que está abajo pudiera destruir lo de arriba. Y en el caso de rozar algo muy hondo, que penetre en lo americano, el artista o el escritor tienen sobre esa hondura un barroco conceptual sutilmente entretejido para cerrar toda posibilidad de visión o de resquicio hacia lo viviente.

De ahí que se mienta, porque ésa es la ley. Se miente siendo federal y también se miente siendo unitario. En la esencia misma de esa actividad mentirosa yace un acto de conjuración de aquel espanto original de no saber para qué se escribe, se lucha, se enseña o se vive aquí en América. Es el amargo estar demás o de menos en un grupo humano que se desvive únicamente por aglutinarse buscando el amparo sin saber ante qué.

La estética de lo tenebroso

Para una estructura moral de fuga, resulta imprescindible acentuar lo que en arte es visible y formal. La

Ahora bien, la ausencia de un gran arte entre nosotros se debe a que no se da el acto estético. El verdadero problema de nuestro arte es el de coartación del acto estético. Una obra surge entre nosotros elaborada directamente en el plano formal, a partir de una vivencia o intuición que carece de vitalidad real. Porque si fuera real no habría forma para ella, como no la hay - aparentemente - para lo gauchesco 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 reemplazando un mundo por otro alternativa-mente, sin mediar ninguna conciliación. Por ello hay una estrecha correlación entre el problema de nuestro gran arte y el problema de lo americano, porque entra en esa escisión tan nuestra que coloca, por un lado, en el terreno de lo tenebrosamente vital, a lo indígena y a la tierra y, por el otro, lo formalmente evadido, en las estructuras sociales que hemos levantado con nuestro esfuerzo en la ciudad.

Lo americano

Pero, ¿qué es lo americano? Desde el punto de vista del sentido común, lo americano es primordialmente lo indígena y en segundo lugar el mundo construido por el hijo del inmigrado. Uno y otro se corresponden respectivamente con lo muerto y lo viviente. Y la arqueología intercede para desnutralizar aún más a lo indígena, de tal modo que subsiste lo inmigrante como única posibilidad.

Pero lo indígena es lo muerto, porque así lo pide la objetividad científica. Lo indio como objeto, dentro del espacio vacío del mundo occidental es la nada. Y la postura positivista de nuestros arqueólogos se encargó de probarlo, 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 fun-

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 el proceso general de lo humano porque subsume el mundo vital al mundo intelectual para fijar y contener.

En este punto asoma lo tenebroso del arte. Porque se fija y se contiene en arte una vida postergada frente a lo social. Al menos en el gran arte se actualizan de continuo antiguos planteos vitales. O sea se vuelve a traducir en formas o en signos comprensibles aquello que socialmente fue excluido o relegado como algo tenebroso frente a la inteligencia social. Mientras el cuerpo so-

cial 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 burgue-

"Frente al pueblo
americano no cabe sino
ser americano, y esto
significa recobrar
resortes imprevistos,
Estos que solo puede
dar el mismo pueblo"

sa 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

palabra de ajuste porque es la transición de lo tenebroso hacia la luz. Y lo auténtico del gran arte estriba en que es una respuesta plástica a la pregunta primordial que el grupo social por intermedio del artista se ha hecho sobre sí mismo. En todo gran arte el

artista hace cuestionar al instinto colectivo su sobrevivencia. Así ocurrió con el teatro griego y con la pintura de Diego Rivera.

Todo lo que va más allá de este planteo es accesorio. Lo formal, el instrumento, el material utilizado pertenecen al segundo término de la ecuación esencial del

arte, o sea a lo social. Lo importante es el primero, la vida y, más aún, esa vida en su aspecto tenebroso. Cuando ella falta, o cuando no hay un reconocimiento de lo tenebroso, el arte cae en manos de los realizadores como el actor o el ejecutante y se convierte en juego o también en arte abstracto.

Descubrimiento, el grado de compromiso geográfico de nuestro ámbito vital. Es el demenuzamiento 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 abordarían también la resistencia o la ortodoxia del sentir formal de nuestra vida. Una estética de lo americano roza el por qué 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

ción 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.

Del punto de vista histórico ocurre otro tanto. El indígena desaparece con el Descubrimiento. Y la historia desde entonces hasta ahora no fue otra cosa que la de la occidentalización de América. Las naciones americanas se crean en 1810 en función del sujeto kantiano, a partir de categorías y en un espacio geográfico teóricamente vacío.

Pero este proceso iniciado por la fuerza de las armas, primero, y luego mantenido por el historiógrafo y el arqueólogo no impidieron, en el terreno de lo político, la supervivencia, no ya del indio, sino de lo indígena, en su sentido literal de lo autóctono. Pudo desaparecer, en el caso de Argentina, lo



Rodolfo Kusch

indio como cosa, pero no como estructura. ¿Qué sentido tienen, si no, entre nosotros los males de 1820 o 1946?

Esta sospecha nos conduce directamente, no ya a un estudio de la historia sino a una estética de lo americano. Porque sólo ella podrá determinar, a través del análisis y la comparación del arte antes y después del

no 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 ése estar en el espacio, ese debatirse en el ámbito vacío sin resistencias y sin defensas. Y esto asoma en la segunda parte del poema a través del indio, del viejo Vizcacha y de Picardía, en tanto son explicitaciones del verdadero compromiso de lo argentino frente al espacio natural de lo americano. Pero con un agravante. Mientras el indígena se defendía frente al espacio total y absoluto con un respaldo humano y con estructuras estéticas funcionales, el verdadero contenido del poema nos denuncia una situación infinitamente inferior, según la cual nuestro estar en América se reduce a una simple sobrevivencia biológica y elemental. En este sentido lo gaucho es indudablemente inferior a lo indígena. Porque mientras el indi-

gena opone una estructura, el gaucho no coloca más que un simple darse a sí mismo como objeto. Y el viejo Vizcacha es un objeto aprisionado por la llanura, porque representa el fracaso de una cultura dinámica como la occidental, en un ámbito estático. Se diría que Hernández intentó una filosofía de nuestra sociedad como no se volvió a dar después con la misma profundidad. Porque el Martín Fierro establece precisamente el equilibrio de los tres elementos de nuestra sociedad -el indio, el gaucho y la ciudad- para concluir dialécticamente en que la verdadera realidad se da en los personajes secundarios que se desempeñan en el plano de lo biológico, por no decir en el de la ameba, por debajo de la solución que el indio había hallado para su vida. Los Hijos de Martín Fierro y el de Cruz encarnan la clave de esa condición. A través de ellos alienta el germen estético del poema como lo es ese sentimiento de una condición ameboidal de lo humano en América en función del espacio.

El drama espacial

Sin embargo lo americano como espacial no se registra con la misma intensidad si no es en el género oral de expresión. Advierte muy bien Ricardo Rojas que el ensimismamiento del hombre pampeano impide el florecimiento de las artes plásticas. La búsqueda de lo americano en la pintura apenas podría reducirse a un análisis de las perturbaciones de las formas corrientes. Y es que las artes plásticas en general reflejan una visión convencional de la realidad. Lo prueba 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

herética de encontrar dentro de lo bárbaro a la civilización, pero en un terreno estrictamente culturoológico y por lo tanto lejos, muy lejos, de esa nuestra mediocridad espiritual que siempre refugia en los planteos políticos lo que sólo debe mantenerse en el plano de la estricta inteligencia.

Estética del espanto

La impresión inmediata del arte indígena es indudablemente el de monstruosidad. Lo que separa el 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 un mundo apa-

rentemente 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.

"Las crisis dan siempre que pensar.

Son en el fondo fecundas porque siempre vislumbran un nuevo modo de concebir lo que nos pasa.

Irrumpe una nueva, o mejor, una muy antigua verdad."

Para un planteo así, se vislumbra a través de la monstruosidad indígena un mundo diferente que participa de una rigurosa alteridad y se rige de acuerdo con valores antagónicos. Y son antagónicos porque más allá del hábi-

to cotidiano aparece en lo indígena la muerte del hábito y en lo más recóndito la sospecha de que lo indígena es el resabio de antiguas luchas superadas. Un acercamiento a lo monstruoso entrañaría, por lo tanto, la negación de nuestra existencia porque es lo absolutamente opuesto al sentir ciudadano.

Pero esa monstruosidad alberga varios milenios de historia vividos al margen de las culturas eurasiáticas. El choque de ambas culturas en el momento del Descubrimiento fue el reencuentro de dos experiencias humanas de total antagonismo. El proceso de las culturas eurasiáticas constituyó a grosso modo una con-

quista de la llanura a partir de la meseta mediante la utilización de dos elementos culturalmente dinámicos como el caballo y la rueda. Las culturas indígenas, en cambio, respondieron a un proceso inverso de refugio en

de a un criterio ciudadano de compasión, en el Juan Moreira se da íntegramente en toda su fuerza y con el agregado de la acción a través de un salvaje valor. Por eso tiene éste un mayor sentido épico que aquél. El Juan Moreira encierra la solución y superación de aquel aspecto de acomodación al espacio que late en todo el Martín Fierro a través de Vizcacha aún en aquellas partes en que éste no aparece.

Precisamente porque es una superación del simple darse en el espacio, el Juan Moreira adquiere una estructura estética peculiar. La reducción del argumento a una simple línea geométrica y convencional apunta a gustar estéticamente lo principal, ese verdadero germen del argumento, como lo es la acción. Y como ese argumento geométrico sirve de riguroso "motivo" de representación, se advierte en todo ese mecanismo una especie de "conjuración" similar a la indígena. ¿Pero ante qué? Es la barrera expresiva del absoluto vivir biológico de la masa

ante un espacio que implica la absoluta imposibilidad de vivir. La prueba está en que el Juan Moreira sin acción y sin las partidas se reduciría al plano del viejo Vizcacha. Por su parte los espectadores en el circo participaban precisamente de esa "conjuración" con el fin de "presentarse" un vigor que la realidad diaria suprimía de cuajo. Se buscaba en el circo la superación de Vizcacha.

Y porque todo aquel fenómeno del Juan Moreira era una "conjuración", todo su desarrollo se hacía como un vasto espectáculo, de tal modo que el despliegue de vestimentas, gritos, música y caballos servía de pantalla para "suponer" mágicamente el triunfo de lo humano sobre lo inhumano dentro de los mismos términos del arte indígena. Es la misma estructura de los frentes de los templos mayas. En lo más hondo el instinto colectivo cuestionaba su supervivencia en ese margen que va del mero darse biológico al despliegue vital y heroico de Juan Moreira.

del Juan Moreira en el circo de los hermanos Carlo. El éxito de esta obra que ha sido interpretado superficialmente por nuestros críticos, esconde sin embargo, la raíz misma del problema de la estética de lo americano, precisamente porque como espectáculo teatral constituye un fenómeno registrable en sus repercusiones. Cuando Berenguer Carisomo pretende robarle autenticidad, sosteniendo que era un espectáculo realizado a base de agregados, comete la torpeza de no relacionarlo con un planteo general de lo americano. El concepto que tiene de lo épico no va más allá de una lectura de Rojas a través del tamiz de Nietzsche.

Ante todo, la verdadera significación del Juan Moreira no radica en el gaucho que pelea con la partida. Esto es simplemente el vehículo o el signo inmediato y visual, de tal modo que lo real es el trasfondo que manifiesta al hombre incautado espacialmente, comprometido con el paisaje y desechado por la ciudad.

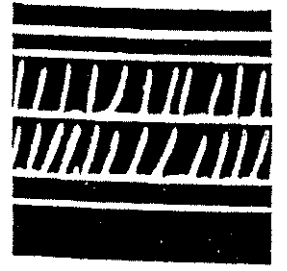
Lo real no está en el

argumento sino en lo que ese argumento lleva de recargo, agregado por el espectador. De esta manera el verdadero significado de la partida, por ejemplo, no es otro que ese resentimiento primario, común a todos, ante la falta de consistencia de lo que creemos haber creado como nación. Es la sustracción de la fe en la civilización, esa inmoralidad esencial que descompone nuestra vida social, y que afecta aún al mismo moralista, cuando asume una moral como defensa. Por otra parte Juan Moreira como personaje aglutina una condición corriente, vivida en cualquier terreno, 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 planes opuestos. Es la oposición entre nación y ciudadana-

no, entre agro y campesino, escuela y alumno.

Ya por esto se explicaría la asistencia de un público, que por su educación y formación podría no tener ninguna conexión directa con el tema. Las motivaciones que nos hacen asistir a un espectáculo de ninguna manera tienen que ser conscientes.

Pero el verdadero significado del Juan Moreira reside en un contenido que lo torna equiparable al Martín 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 o Picardía, es dada por Juan Moreira en toda su amplitud y aún como superación. La superación estriba, por una parte, en el plano estético porque agrega una estructura propia como lo era el picadero y, por la otra, porque encierra, además de aquel sentir biológico de nuestra vida, un amplio ejercicio argumental de la violencia. Lo que en el Martín Fierro es plañidero y respon-



puro que se expresa musicalmente y se dió en llamar tango. También él participa de ese reptar de la ameba, de ese anhelo balbuceante de fingir una razón de existencia que inutilmente 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 aquéllos en el sentido de que espeja la absoluta frustración frente a la adquisición de las cosas de la ciudad. De ahí que su significado sea el de una célula estética de simple perduración y sobrevivencia. Y ello está en el esbozo del

gesto, la concentración, el hierático trazo de los pasos que orlan con un garabato mágico la vida en el piso. En la expresión de los pies y en la violencia de tensión está el germen de una actitud íntegra que no logra resolverse en la ciudad. En este sentido encierra el canon estético de nuestra literatura ciudadana como encierra también la constante de un argumento de frustración para toda ella.

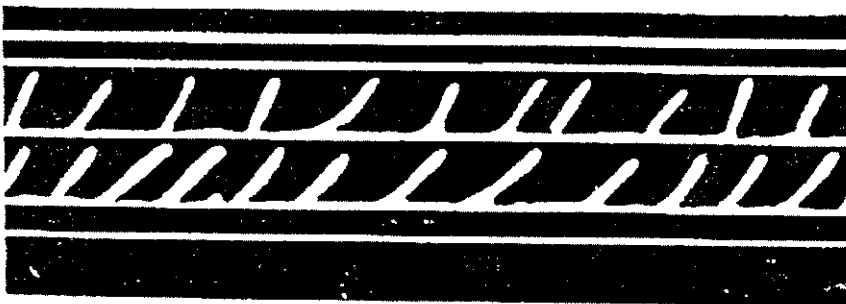
Lo americano como espacio

Una estética de lo americano no puede reducirse a un análisis de las formas y de lo dado porque nada de esto tiene real consistencia entre nosotros. Únicamente lo tiene el restablecimiento de lo tenebroso en nuestro arte para recomponer nuestra salud estética. De lo contrario tendremos un arte enfermo.

Y la salud está del lado del Martín Fierro, del Juan Moreira o del Tango o sea en el subsuelo social de América, del otro lado de la ciudad, en toda aquella sustancia

inconfesada, que condiciona, en lo más recóndito de la mentalidad argentina, la convicción de que las formas culturales, adquiridas en la esfera del dominio occidental, no tienen consistencia frente a lo americano. Y lo americano es, ya lo advertimos a raíz del análisis de lo indígena, el espacio. La prueba está en que en cualquier actitud literaria yace la inconfesión de una falta de defensa frente al espacio americano, en cuanto se lo percibe como simple llanura, montaña o selva. Mientras la soledad en Rilke es una soledad entre humanos, en Martínez Estrada es una soledad de animal, de ameba, en que lo humano se reduce a su mínima expresión, precisamente en ese punto en el que el estar 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 que en el fondo se trata de una soledad de lo occidental en América, ya que del lado del autóctono el problema se plantea de otro modo.

Pero hay algo más, que



Y ese cuestionar se hace reduciendo la vida a cero, a su estricto abandono animal, a esa condición de ameba frente al espacio que reptaba 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 sanción 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

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 el Demonio y a Dios entrelazados a flor de piel. Un espacio pegajoso y bestial que paulatinamente nos va modelando en el silencio, estereotipando nuestros gestos, nuestros sentimientos y nuestra carne hasta que nos sorprendemos como un árbol en la llanura, inútil, soledoso y petrificado. Un espacio que nos muele las carnes y nos deja esa cosa original de nuestra vida palpitante al desnudo como un dios que nos despoja y nos penetra hasta la pregunta por la vida; y más allá cuando ya no hay pregunta si no 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 ese terrible estar pegado a la

vida, acosado por el espanto original de haber sido América espacial que sólo 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 Moreña, o del inútil jadeo vital de un tango.

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

En este sentido la planta de Teotihuacán indica una probable revitalización de valores ya no sólo estéticos de nuestro occidentalismo ciu-

dadano. 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 amplificación de este punto será motivo de otro trabajo.

Rodolfo Kusch

sustraer 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 del arte indígena, pero con una variante terrible: si bien la oposición entre hombre y espacio se resolvía en el indígena mediante la creación de un ámbito estrictamente humano, entre nosotros esa misma oposición se resuelve por el lado de la absorción por el espacio vacío de toda nuestra humana razón de ser. Y la falta de consistencia de todo lo que hagamos deriva en la fuga radical, el refugio en la ciudad y en la clase social y el rechazo sistemático de lo que pudiera darse por debajo, en el fondo mismo de ese aparente vacío. Pero esto ocurre porque mientras en el indígena el planteo hombre-espacio involucraba una plenitud creada por el

hombre mismo, entre nosotros ese mismo planteo encierra una frustración; precisamente la de no contar con ninguna clase de arraigo. No hemos dado aún la respuesta práctica y vital, por no decir económica, a la cuestión pri-

"El problema de América no es, evidentemente, un problema del hombre americano, o de su pueblo, sinó también, en gran medida, el de su clase media intelectual y el de los criterios utilizados por ésta:

Progreso, causalidad, racionalidad y ciencia, son las obsesiones de una inteligencia desorientada que no logra aprehender una realidad. Y esto es alienación"

mordial de vivir en América. El indígena sí la había hallado. En esta dimensión lo indígena es, dentro de su estructura, superior a lo nuestro. Y el sentimiento de estar

sometidos a aquel fenómeno de lo americano, nos lleva a evadirnos de todos los órdenes de la actividad cultural.

Pero queda en pié 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 quien 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 especial, la violencia expresiva dentro de un espectáculo mágico que convierte al teatro en su principal vehículo y todo ello conteniendo ese estar biológicamente en cero, en lo humano y ameboidal de lo americano cautivo en el