

Eje III: “Creación o imitación”.

Arte, cultura y comunicación en América Latina

Mesa 11: Arte, cultura y estética

Título de la ponencia: **Rodolfo Kusch y el teatrar vital: un puente posible entre arte y política**

Autor: **Juan Ezequiel Rogna** (UNC)

La presente ponencia pretende auscultar un momento propositivo en la obra tardía de Rodolfo Kusch que, tal vez, encuentre explicación a partir de las luces y sombras que el mismo autor arroja desde sus búsquedas tempranas. Es sabido que la producción intelectual de Kusch abarca un periodo que supera los treinta años, desde el segundo lustro de la década del ‘40 hasta su muerte sobre el filo de los ‘70. Menos conocido es, sin embargo, el hecho de que fue urdiendo, especialmente durante los primeros tiempos, una obra artística y una consecuente reflexión estética que pueden y deben revisitarse para asimilar de mejor modo sus posteriores planteos filosóficos y antropológicos, que son también políticos.

Reproduzco a continuación una cita extraída de *La negación en el pensamiento popular* (1975), obra de un Kusch maduro que, al momento de meditar sobre la filosofía del tiempo, inquiría si acaso no se trataba de “un simple recurso para salvar la originalidad de una cultura que, como la occidental, ha creado los objetos” (2007:628). Añadía entonces:

“Esto lleva a la sospecha de que la ‘anterioridad’ asignada a la cultura indígena, por el evolucionismo antropológico, es falsa. Porque, ¿para qué nos sirve tomar en cuenta dicha anterioridad si en América el indígena y el campesino cohabitan con una cultura urbana? Eso pasa incluso en Argentina con el campesino que habla quechua o guaraní. La acción social, la económica, la industrial tienen que tomar en cuenta, por las condiciones mismas en que se da, una tolerancia de ese indígena en una sociedad industrial incipiente. Si se siguiera la tradición antropológica, que coloca al indígena ‘antes’ de nosotros, ello no sería posible. Hay que convivir con el indígena y con el campesino y tenemos que simular naciones. Esto lleva a otro problema. ¿Se descarta el ‘antes’ y se toma a aquellos

como presentes? ¿O mejor debemos ver el problema en forma sincrónica y evitar el fácil diacronismo que nos brinda el pensamiento occidental?” (628)

Este pasaje resulta revelador porque desenmascara la operación eurocéntrica consistente en atribuirle a la otredad indígena una anterioridad temporal y/o una exterioridad espacial. Parafraseando al Jean Paul Sartre prologuista de Frantz Fanon, mediante este procedimiento el europeo solo supo afirmarse como hombre fabricando esclavos y monstruos (cfr. Fanon, 1983: 14). El periplo iniciático de Kusch lo llevó, por el contrario, a interactuar progresivamente con personas concretas de su tiempo con la intención de comprender sus diferentes maneras de simbolizar. Advirtió así que la asignación de una anterioridad a la cultura indígena era falsa porque, en rigor de verdad, cohabitaba y aún cohabita con la cultura urbana.

Pero la cita, a su vez, contiene una sentencia que, desde el momento en que la leí y durante varios años, me resultó perturbadora: “Hay que convivir con el indígena y con el campesino y tenemos que simular naciones.” (Kusch, 2007: 628) Lo perturbador no radicaba, evidentemente, en la primera parte del sintagma sino en el término “simular” como un deber colectivo adosado al concepto de “nación”. Sobre este punto cabe sospechar, e incluso afirmar, que Kusch no desconocía el efecto disruptivo que generaba la incorporación de este vocablo, máxime cuando el *simulacro* fue y sigue siendo esgrimido como una férrea acusación por quienes han querido ver en los movimientos populares una mera puesta en escena, una dramatización entramada por líderes demagógicos, la continuación del mundo del espectáculo por otros medios, el balcón de la casa de gobierno como un sucedáneo del escenario teatral. Entre otros y como ninguno, Jorge Luis Borges cifró esta concepción tanto en su ensayo “L’illusion comique” (publicado en la revista *Sur* en noviembre de 1955) como en el cuento titulado, precisamente, “El simulacro” (aparecido en el libro *El hacedor* en 1960), donde se escenifica el velorio falaz de una Eva Perón devenida muñeca. Sin embargo, Kusch parece no advertir tal interrupción y, de hecho, no se detiene para esclarecer las posibles connotaciones atribuidas al vocablo.

Cada tanto, la cita de marras reaparecía para reactivar mi desconcierto. No la lograba dimensionar y me parecía que iba a contrapelo de su búsqueda genuina de un sujeto filosófico y político amasado por un país mestizo como la Argentina que se había articulado para dar origen al peronismo. No podía concebir la hipótesis de que su proposición reposicionara aquel prolífico problema político y cultural, el del *simulacro*, para asignarle una connotación positiva que se opusiera a la trama urdida por el discurso oligárquico-liberal.

Años más tarde, estudiando sus primeros textos de carácter eminentemente estéticos, conseguí al menos atisbar una posible respuesta para ese interrogante. En principio, cabe señalar que Kusch nunca pensó el problema del arte desligado de las dimensiones política, económica, social y cultural. En el ensayo “Anotaciones para una estética de lo americano” de 1955 asevera, por ejemplo, que “el problema del arte en América Latina es el problema de su vida política, social y económica” (1). Como salta a la vista, la expresión se corresponde con un Kusch joven que aún empleaba “América Latina” para nominar el gran espacio geocultural profundamente americano. Por entonces, su inquietud primordial consistía en des-ocultar los principios de una estética auténtica con raíces indígenas, a la que caracterizaba como “monstruosa” y cuya función era fundamentalmente ritual, en contraposición al formalismo lúdico europeo-occidental. El arte, para Kusch, debía posibilitar la emergencia de nuestra propia oscuridad como individuos y como comunidad, es decir, permitir el tránsito de lo tenebroso hacia la luz. Caso contrario, tendríamos un arte enfermo propio de sujetos culturales sin cultura y sociedades desmembradas. Dentro de este marco, el teatro se le presentaba como un vehículo idóneo para la puesta en práctica de una estética de lo monstruoso. De allí que, luego de una primera etapa de indagación en la poesía romántica alemana y los poetas malditos decimonónicos con el objetivo de detectar marcas existentes en la literatura europea que pudieran entrar en contacto sensible con las formas de vivir en América, entre mediados de los ‘50 y fines de los ‘60 se abocó a la creación dramática. En este periodo se inscriben sus obras *Credo rante* (1956-1958), *La leyenda de Juan Moreira* (1959), *La muerte del Chacho* (1960) y *Cafetín* (1966). Al detenernos en ellas comprobamos que, mientras la primera se sitúa en un contexto urbano de las primeras décadas del siglo XX, el escenario se traslada posteriormente al espacio rural del siglo anterior; lo cual encarna un movimiento inverso al de su desarrollo filosófico-antropológico, el cual se desplaza paulatinamente desde el altiplano hasta la gran ciudad, desde la América profunda hacia la *polis* oligárquica porteña. En su última obra teatral (fecha el mismo año de la publicación de *Indios, porteños y dioses*), el movimiento anterior decanta en un “subsuelo común” donde la chichería y el café, es decir, la puna y el suburbio, se superponen. De manera concomitante, durante ese mismo periodo fundó el Movimiento Arte de América, dio a conocer su Manifiesto en 1959 y escribió varios textos de autor que retroalimentaron su teoría estética con su praxis como artista. Entre esos artículos, figura uno aparecido en 1956 con el nombre “El sentido de lo trágico en el teatro indígena”. Recorriendo recientemente sus páginas di con la siguiente consideración: “Las leyes que ordenan una creación dramática son indudablemente las mismas que ordenan el existir y existir significa ex-sistere o sea estar fuera del ser, comprometido hondamente con la vida.” (87) Entonces me pregunté si no se entreabría allí un resquicio para empezar a comprender al *simulacro* desde otra perspectiva. La cita, en

efecto, explicita el posicionamiento de vanguardia del autor a través de la vinculación directa entre arte y vida. Cabe aclarar que, aun abrevando en afluentes populares, Kusch participaba de un espíritu vanguardista que, como señala Juan Pablo Pérez, postulaba una re-vuelta del teatro y proponía “maltratarlo” para que recuperara su antigua función sagrada.¹ Pero a la vez, extendida hacia su pensamiento posterior, la cita permite ponderar los alcances del *simulacro* kuschiano desde la relación liminar entre el arte y la vida, estableciendo un puente posible entre el teatro y la política que se arraigue en las condiciones del propio existir.

Más arriba hemos señalado que el periplo iniciático de Kusch lo llevó a concebir una filosofía americana necesariamente antropológica, puesto que la materia del pensamiento propio se encuentra conformada por las manifestaciones culturales de los sujetos históricos antes que por cualquier tradición erudita. Es en este punto donde cobra real estatura su trabajo en la búsqueda de un pensamiento profundamente americano, a contrapelo de las tradiciones filosóficas europeas. Si consideramos el hecho de que, ni bien llegado Cristóbal Colón a “Las Indias”, los conquistadores hicieron uso de su capacidad simbólica para negarle estatuto humano al aborigen, la sola intención de rastrear “pensamiento” en las sociedades que la antropología intelectualista reconoce como “primitivas” -y por lo tanto “perimidadas”-, resulta subversiva. Esto respondía, naturalmente, a la decisión de Kusch consistente en visibilizar y vindicar a los sujetos populares en el contexto político de su tiempo, a los fines de abrir las puertas a una integración social que reconociera (e incluso aprovechara) su “estilo cultural específico” en la construcción *sui generis* de un Estado moderno en la Sudamérica del siglo XX. Sin embargo, este desarrollo filosófico, antropológico, político y, finalmente, existencial, no podría comprenderse cabalmente si desconociéramos el hecho de que, para Kusch, las leyes que ordenan la creación dramática son las mismas que rigen la vida. Parafraseando el título del célebre auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, diríamos que Kusch fue asimilando su afirmación de manera gradual hasta llegar a figurarse el mundo como un gran teatro en donde estamos llamados a convivir con los demás actores del drama existencial humano. Este es un hilo invisible que vertebra largamente el pensamiento kuschiano, más allá de las diferencias palpables entre sus planteos primigenios y los ulteriores.

Justamente, la concepción de la política presenta uno de los contrastes más notables entre el Kusch de los inicios y el Kusch tardío. En “Traición o cultura”, texto fechado en 1960, define a la política como “una actividad de mediocres y poco o nada tiene que ver con el arte” (en Pérez y Dubatti, 2022: 104). Esta actitud ciertamente antipolítica trasunta sus primeras reflexiones, pero irá mutando al comprender a la política como la continuidad del

¹ En este sentido, su postura mostraba puntos de contacto con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

mundo artístico en general, y del teatro en particular, por otros medios. No porque el drama teatral se traslade a una hipotética realidad de orden político para instaurar el simulacro, sino porque tanto el arte como la política poseen un mismo estatus ontológico: ambas son manifestaciones existenciales regidas por la co-presencia de cuerpos que están siendo en un aquí y ahora. Recurriendo al concepto empleado por Jorge Dubatti, podríamos decir que en ambos casos se trata de una experiencia de *convivio*. Dubatti define al “convivio teatral” como “la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (...), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro” (2015a: 44) y añade que “en tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización” (44). De manera análoga, para Kusch el hecho de *simular* naciones implica la coexistencia de indios y de porteños en una “misa pada”, la posibilidad de alcanzar un equilibrio político para la comunidad que corra a la par del equilibrio psíquico del sujeto social, de modo que tanto el arte como la política permitan “ganar la salud”. Agregamos que este desarrollo resulta una derivación de su temprana actividad teatral antes que el producto de su vasta formación filosófica. En este sentido, para examinar el pensamiento de Kusch cabría la implementación del neologismo *teatrar*, término que comprende, siguiendo a Mauricio Kartun de la mano del propio Dubatti, “el reconocimiento de saberes específicos del teatro” (2015b).² Pero estos saberes, en el caso de Kusch, no se circunscriben a la actividad estrictamente teatral sino que, por el contrario, se expanden hacia el complejo proceso de la vida compartida, ya que, en tanto acontecimiento, la vida también es algo que existe mientras sucede; es decir que no *es*, sino que *está siendo*.

“¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena, y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa.” (Shakespeare, 2003: 207) Esta definición puesta en boca de Lady Macbeth encuentra resonancias en el pensamiento de Kusch. Al tiempo que establece un paralelismo entre el teatro y la vida, prefigura la disolución constitutiva del ser. Sin embargo, la verdad relativa de la vida pierde, en el simulacro kuscheano, la cuota de patetismo presente en la tragedia shakespereana para tantear el sentido en la interacción entre nosotros, pobres cómicos que, por una hora infinitesimal, hacemos bulto en el mundo.

² En una conferencia virtual ofrecida a principios de 2021, Mauricio Kartun explicaba que el origen del verbo “teatrar” deriva del pensamiento de Maurice Blondel, quien sostenía que los métodos complejos precisan un verbo propio; por ejemplo, todos los procesos que hace un árbol le son propios, de modo que se podría decir que el árbol “arbola”. Kartun recoge este razonamiento y lo traslada al ámbito teatral para sostener que “la escena piensa”, es decir, que el teatro puede concebirse como un método de pensamiento en el cual la idea se desarrolla a través del propio hacer teatral y no es previa a él.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. (1955). «L'illusion comique». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 9–10. Recogido en *Borges en Sur*, Emecé, Buenos Aires.
- _____. 1998. *El hacedor*. Alianza Editorial, Madrid.
- Dubatti, Jorge. 2015a. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.
- _____. 2015b. “Hacia una cartografía teatral radicante y un pensamiento cartografiado”. *GESTOS: Revista de teoría y práctica del teatro hispánicos*, Vol. 30, Issue 60).
- Dubatti, Jorge y Pérez, Juan Pablo. 2022. *El teatrar en Rodolfo Kusch*. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires.
- Fanon, Frantz. 1983. *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- Kartun, Mauricio. 2021. “La escena piensa. Conferencia magistral impartida por Mauricio Kartun”, en https://www.youtube.com/watch?v=clOnXG1Lo7o&ab_channel=C%C3%A1tedraIngmarBergmanUNAM
- Kusch, Rodolfo. 1955. “Anotaciones para una estética de lo americano”. *Estética I*. Cátedra Padín. Edición interna.
- _____. 2007. *Obras completas. Tomo III*. Editorial Fundación Ross, Rosario.
- Shakespeare, William. 2003. *Obras completas - I*. Aguilar, Madrid.